

Teresa de Lauretis

# **Alicia ya no**

**Feminismo, Semiótica, Cine**

EDICIONES CÁTEDRA  
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA  
INSTITUTO DE LA MUJER

Feminismos

Consejo asesor:

Giulia Colaizzi: Universidad de Minnesota.  
María Teresa Gallego: Universidad Autónoma de Madrid.  
Isabel Martínez Benlloch: Universitat de València.  
Mercedes Roig: Instituto de la Mujer de Madrid.  
Mary Nash: Universidad Central de Barcelona.  
Verena Stolcke: Universidad Autónoma de Barcelona.  
Amelia Valcárcel: Universidad de Oviedo.  
Matilde Vázquez: Instituto de la Mujer de Madrid.

Dirección y coordinación: Isabel Morant Deusa: Universitat de València.

Título original de la obra: *Alice doesn't*

Diseño de cubierta: Carlos Pérez-Bermúdez  
Ilustración de cubierta: Fernando Muñoz

Traducción: Silvia Iglesias Recuero

Reservados todos los derechos. De conformidad con lo dispuesto en el art. 534-bis del Código Penal vigente, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes reprodujeran o plagiaren, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica fijada en cualquier tipo de soporte sin la preceptiva autorización.

© 1984 By Teresa de Lauretis  
© Ediciones Cátedra, S. A., 1992  
Telémaco, 43. 28027 Madrid  
Depósito legal: M. 35.787-1992  
I.S.B.N.: 84-376-1140-7  
*Printed in Spain*  
Impreso en Gráficas Rógar, S. A.  
C/ León, 44. Fuenlabrada (Madrid)

## Prefacio

Los ensayos recogidos en este libro fueron concebidos y escritos de 1979 a 1983. Sobre mi escritorio o muy cerca de él, en cualquiera de las ciudades en que he estado durante ese tiempo, siempre tenía este signo:



*¡Alicia ya no!*

Yo lo cogí en una manifestación o en un mitin —no recuerdo con exactitud— y lo guardo desde entonces. Me parece muy apropiado para título del libro, pues no sólo lleva la misma intención que él; ambos son signos de la misma lucha, ambos son textos del movimiento femenino. Las imágenes o referencias que despierta el nombre de “Alicia” son muchísimas y seguramente distintas para cada lectora. Puede que pienses en Alicia en el País de las Maravillas, o en Radio Alice de Bolonia; en Alice B. Toklas, que “escribió” una autobiografía y otras cosas; en Alice Sheldon, que escribe ciencia-ficción, pero con seudónimo masculino; o en cualquier otra Alicia; a ti, lectora, te dejo la elección. Para mí lo impor-

tante es reconocer, en este título, la oposición incondicional del feminismo a las relaciones sociales existentes, su rechazo de definiciones y valores culturales dados de antemano; y al mismo tiempo, afirmar los lazos políticos y personales de la experiencia compartida que unen a las mujeres dentro de ese movimiento y son la condición del feminismo, teórico y práctico.

Marzo de 1983

# Feminismo, Semiótica, Cine: Introducción

En el corazón del país del otro lado del espejo, entre su quinto y sexto movimiento por el tablero de ajedrez, Alicia llega al centro del laberinto del lenguaje. Es también el centro de su viaje, de su sueño, y del juego en el que participa como peón blanco y que gana en once movimientos. Sobre el muro del laberinto está sentado Humpty Dumpty, suspendido sobre el abismo del significado; se cree el dueño del lenguaje.

“Cuando *yo* uso una palabra”, dijo Humpty Dumpty en un tono bastante desdeñoso, “significa lo que yo decido que signifique —ni más, ni menos.”

“La cuestión es”, dijo Alicia, “si usted *puede* hacer que las palabras signifiquen cosas tan diferentes.”

“La cuestión es”, dijo Humpty Dumpty, “quién es el amo — eso es todo.”<sup>1</sup>

Como todos los amos, Humpty Dumpty es arrogante y grosero con Alicia, le dice que es indistinguible de las demás, y la intimida con la insinuación de que “debería haber dejado

---

<sup>1</sup> Lewis Carroll, *The Annotated Alice*, con introducción y notas de Martin Gardner, Cleveland y Nueva York, The World Publishing Company, 1963, pág. 269. Los otros pasajes citados más adelante están en las págs. 261, 262 y 270.

de crecer a los siete [años]” (haber muerto o haber dejado de crecer antes de alcanzar la pubertad y la feminidad adulta). Sin embargo, ella se siente obligada a ser educada, como le han enseñado, e intenta entablar una conversación, ignorante de que él toma sus sencillas preguntas por acertijos, pero acertijos para los cuales él posee todas las respuestas, pues precisamente la conversación, el habla y el lenguaje, es el terreno en el que ejercita su dominio. (“No era en absoluto una conversación, pensó ella, pues él nunca le decía nada a *ella*; de hecho, sus últimas palabras estaban dirigidas, con toda evidencia, a un árbol.”)

Pero de los dos, es Alicia la que a la larga gana, porque sabe que el lenguaje, como apuntó Bakhtin, está “poblado —superpoblado— de las intenciones de los otros”; y así sabe (“Estoy tan segura de ello como si tuviera escrito su nombre por toda su cara”) que el fracaso de Humpty Dumpty es inminente e irreparable<sup>2</sup>. El mundo del Espejo, en el que penetra la valiente y sensata Alicia, evitando quedar apresada en la imagen del espejo, no es el lugar del reverso simétrico, de la anti-materia, ni la imagen invertida en el espejo del mundo del que ella procede. Es el mundo del discurso y de la asimetría, cuyas reglas arbitrarias se esfuerzan por apartar al sujeto, Alicia, de toda posibilidad de identificación naturalista. Aunque en su andadura Alicia se despoje de una cierta seguridad autosuficiente y santurróna, todavía continúa haciendo preguntas y deseando saber sensatamente, ¿quién “ha soñado todo?”. Por muy inextricablemente ligados que estén Alicia y el Rey Rojo en los sueños y en el universo discursivo del otro, no son uno y el mismo; y la pregunta de Alicia está planteada, como debe ser, no con visos metafísicos, sino prácticos.

Si he elegido este texto como introducción de una serie de reflexiones sobre feminismo, semiótica y cine, ha sido en parte porque previene de una identificación fácil o natural. La Alicia de Lewis Carroll no es una heroína feminista; y el bien conocido hecho biográfico del interés erótico del autor

---

<sup>2</sup> M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination*, ed. Michael Holquist, Austin y Londres, University of Texas Press, 1981, pág. 294.

por la niña de siete años para la que escribió el libro basta para desalentar cualquier interpretación sentimental del personaje. Lejos de proponer a esta Alicia (o cualquier otra) como otra “imagen” más de la mujer o como símbolo de una lucha demasiado real y demasiado diversificada para ser “representada”, incluso mínimamente en un único texto, personaje o persona, me gusta pensar en su relato como parábola que sugiere —que simplemente sugiere— la situación, los apuros y la aventura del feminismo crítico. Como Alicia y su ovillo de lana, hilo de una Ariadna sin heroicidades que el gato no cesa de enredar, el feminismo ha osado penetrar en el laberinto del lenguaje, ha soñado y ha sido soñado por el Rey Rojo, ha encontrado a su Humpty Dumpty y a su benévolo Caballero Blanco<sup>3</sup>. También a nosotras nos han dicho que somos todas iguales y que deberíamos “haber acabado a los siete años”; nosotras también hemos sido educadas, como nos habían enseñado, y hemos hecho cumplidos e intentado entablar conversación sólo para que nos dijeran que “no tenemos más cerebro que un mosquito”; nos hemos sentido confundidas también al ver que tomaban nuestras sencillas preguntas por acertijos, y hemos asentido a las respuestas que nos daban “por no provocar una discusión”. Sabemos también que el lenguaje, sobre el que no tenemos ningún dominio, pues es verdad que está poblado de las intenciones de los otros, es, en el fondo, mucho más que un juego. Y lo mismo que Alicia consigue del estirado Humpty Dumpty que le explique el sig-

---

<sup>3</sup> J. Hillis Miller, “Ariadne’s Threat: Repetition and the Narrative Line”, *Critical Inquiry* 3, núm. 1, otoño, 1976, sostiene que el hilo de Ariadna “organiza el laberinto entero más que proporcionar un único sendero de ida y vuelta hacia su centro. El hilo es el laberinto, y al mismo tiempo la repetición del laberinto” (pág. 70). Así el Minotauro o la araña del centro del laberinto es “el tejedor de una tela que es ella misma y que esconde y revela al tiempo una ausencia, el abismo” (pág. 73). Miller no hace referencia a Humpty Dumpty, pero la “tela” de palabras de este último está mucho más cerca de las opiniones de Miller sobre la literatura y la crítica literaria que la referencia que ha escogido, Araachne, la araña que “devora a su compañero”. En lo que corresponde a la referencia literaria, Carroll resulta aquí preferible.

nificado de la palabra Jabberwocky (“Usted parece muy hábil explicando palabras, señor”, dijo Alicia. ¿Sería usted tan amable de decirme...”), me gusta imaginarme que el feminismo interroga ahora a la semiótica y la teoría del cine, para pasar luego a la siguiente esquina, donde finalmente nos alcanzará el eco de la gran caída de Humpty Dumpty.

Ahora hay otro ejemplo de cómo el lenguaje significa más de lo que uno quiere que signifique. La comparación que he establecido entre el camino de la crítica feminista y el de Alicia a través del espejo está mediatizada por la metáfora textual del juego del ajedrez, que, mucho después de Carroll, iba a ejercer su atracción sobre los padres fundadores del estructuralismo, Saussure y Lévi-Strauss. Lo emplearon para ilustrar el concepto de sistema, la *lengua* de Saussure y la estructura de Lévi-Strauss, sistemas de reglas a las que no se puede sino obedecer si uno quiere comunicarse, hablar o participar en el intercambio social simbólico; y precisamente por esta razón sus teorías han sido consideradas perniciosas o al menos de poco valor por quienes deseaban dismantelar todos los sistemas (de poder, opresión o filosófico) y teorizar sobre las ideas de libertad individual, de clase, de raza, de sexo o de grupo. Aun cuando la idea de libertad no me parece especialmente fructífera y prefiera pensar en términos de resistencia o contradicción, tengo que admitir un cierto malestar instintivo al tener que usar, al haber usado inintencionadamente, el lenguaje de los amos. Con todo, siempre hago por recordar que no hay por qué pensar que el lenguaje y las metáforas, especialmente, *pertenezcan* a alguien; que, en realidad, los amos nacen cuando nosotras, como Alicia, “entablamos conversación” y, por no provocar una discusión, aceptamos sus respuestas o sus metáforas. “Quienquiera que defina el código o el contexto, tiene control... y todas las respuestas que acepten ese contexto renuncian a la posibilidad de redefinirlo”<sup>4</sup>.

Así pues, parece que es deseable “provocar una discu-

---

<sup>4</sup> Anthony Wilden, *System and Structure: Essays in Communication and Exchange*, Londres, Tavistock, 1972, pág. 294.

sión” y de ese modo formular preguntas que redefinan el contexto, desplacen los términos de las metáforas y creen unas nuevas. Pero el lenguaje, decía, es más que un juego. La discusión provocada por el feminismo no es tan sólo un debate académico sobre lógica y retórica —aunque también lo sea, y por necesidad, si pensamos en la duración e influencia que la escolarización tiene en la vida de una persona, desde el pre-escolar al bachillerato o a la educación universitaria, y cómo determina su posición social. Que la discusión es también una confrontación, una lucha, una intervención política en las instituciones y las tareas de la vida cotidiana. Que la confrontación es, en sí misma, discursiva por naturaleza —en el sentido de que el lenguaje y las metáforas están siempre en la práctica, en la vida real, donde reside en última instancia el significado— está implícito en una de las primeras metáforas del feminismo: lo personal es político. Pues, ¿de qué otro modo podrían proyectarse los valores sociales y los sistemas simbólicos en la subjetividad si no es con la mediación de los códigos (las relaciones del sujeto en el significado, el lenguaje, el cine, etc.) que hacen posibles tanto la representación como la auto-representación?

La impía alianza del feminismo, la semiótica y el cine es ya antigua. En el cine las apuestas por las mujeres son especialmente altas. La representación de la mujer como espectáculo —cuerpo para ser mirado, lugar de la sexualidad y objeto del deseo—, omnipresente en nuestra cultura, encuentra en el cine narrativo su expresión más compleja y su circulación más amplia. Con la intención de desmitificar la estereotipación sexista de las mujeres la crítica feminista de cine de finales de los 60 y principios de los 70 se valió de la crítica marxista de la ideología y señaló los beneficios que sacaba el patriarcado de la divulgación de la idea de la mujer como poseedora de una esencia femenina eterna, ahistórica, una cercanía a la naturaleza que servía para mantener a las mujeres en “su” lugar. La teoría semiótica de que el lenguaje y otros sistemas de significación (por ejemplo sistemas visuales o icónicos) producen signos cuyos significados son establecidos por códigos específicos, inmediatamente se vio que era

relevante para el cine y, en particular, capaz de explicar cómo construían la imagen de la mujer los códigos de la representación cinematográfica. Claire Johnston, en un artículo de 1974, expone brillantemente cómo quedaron integrados los dos marcos teóricos, el marxismo y la semiótica, en la primera crítica feminista al cine de Hollywood. Por ejemplo:

La idea de que el arte es universal y, por ello, potencialmente andrógino es básicamente una noción idealista: el arte sólo se puede definir como discurso dentro de una particular coyuntura —en lo que concierne al cine de mujeres, la ideología sexista burguesa del capitalismo dominado por el hombre. Es importante señalar que los progresos de la ideología no suponen un proceso de engaño/intencionalidad. Para Marx, la ideología es una realidad, no es una mentira... Evidentemente, si aceptamos que el cine implica la producción de signos, la idea de una no-intervención es pura mistificación. El signo es siempre un producto. Lo que la cámara capta en realidad es el mundo “natural” de la ideología dominante. El cine de mujeres no puede alimentar tal idealismo; la “verdad” de nuestra opresión no puede ser “capturada” en el celuloide con la “inocencia” de la cámara: ha de ser construida/manufacturada. Hay que crear nuevos significados destruyendo el armazón del cine burgués masculino dentro del texto de la película<sup>5</sup>.

La referencia a la no-intervención apunta a un debate con la otra postura fundamental dentro de la realización y la crítica feminista, postura contra la teoría que se basa en la idea de una creatividad femenina enterrada en lo hondo de cada mujer artista y que esperaba ser liberada y expresada mediante el cine de mujeres. De este modo, los primeros trabajos de la llamada cultura feminista del cine muestran los senderos que iba a recorrer la siguiente década y plantean los términos de una “discusión”, contra la cultura dominante y

---

<sup>5</sup> Claire Johnston, ed., *Notes on Women's Cinema*, Londres, SEFT, 1974, págs. 28-29.

dentro del propio feminismo, que se adentraría en otros campos de la escritura crítica y se desarrollaría dentro de la teoría feminista.

Los ensayos de este libro continúan y amplían esa discusión. Hay que considerar cada ensayo como una interpretación excéntrica, una confrontación con los discursos teóricos y las prácticas expresivas (cine, lenguaje, narrativa, imagen) que construyen y llevan a cabo una cierta representación de “la mujer”. Con “la mujer” hago referencia a una construcción ficticia, un destilado de los discursos, diversos pero coherentes, que dominan en las culturas occidentales (discursos críticos y científicos, literarios o jurídicos), que funciona a la vez como su punto de fuga y su peculiar condición de existencia. Un ejemplo nos será útil. Digamos que este libro trata de la mujer de la misma forma que la ciencia ficción trata del futuro: una especulación sobre la realidad social actual modelada por una perspectiva particular cuyo punto de fuga es “el futuro”, ya sea éste, “1984”, “2001” o “mañana hace un año”. A partir del estado actual de la teoría y la investigación científicas, el autor de ciencia ficción extrae y proyecta las posibilidades que, si pudieran ser realizadas y concretadas en una tecnología social, formarían un mundo alternativo; ese futuro, por tanto, sería a la vez el punto de fuga de la construcción ficticia y su condición textual específica de existencia, es decir, el mundo en el que existen los personajes y sucesos ficticios. Del mismo modo, *la mujer*, lo-que-no-es-el-hombre, (naturaleza y Madre, sede de la sexualidad y del deseo masculino, signo y objeto del intercambio social masculino) es el término que designa a la vez el punto de fuga de las ficciones que nuestra cultura se cuenta sobre sí misma y la condición de los discursos en los que están representadas esas ficciones. Pues no habría mito sin una princesa por casar o una bruja que vencer, ni cine sin la atracción que ejerce la imagen sobre la mirada, ni deseo sin objeto, ni parentesco sin incesto, ni ciencia sin naturaleza, ni sociedad sin diferencia sexual.

Con *mujeres*, por el contrario, quiero referirme a los seres históricos reales que, a pesar de no poder ser definidos al margen de esas formaciones discursivas, poseen, no obstante,

una existencia material evidente, y son la condición misma de este libro. La relación entre las mujeres en cuanto sujetos históricos y el concepto de mujer tal y como resulta de los discursos hegemónicos no es ni una relación de identidad directa, una correspondencia biunívoca, ni una relación de simple implicación. Como muchas otras relaciones que encuentran su expresión en el lenguaje, es arbitraria y simbólica, es decir, culturalmente establecida. Lo que el libro intenta explorar son las formas y los efectos del establecimiento de esa relación. Y como una de sus estrategias retóricas es poner en cuestión los términos en los que se ha formulado la relación entre *las mujeres* y *la mujer*, mantendré la diferencia entre ambos.

Los intereses de este libro son teóricos en la medida en que cada uno se nutre del trabajo actual sobre varios dominios teóricos, de la semiótica y el psicoanálisis a la antropología y la percepción visual. Pero el libro no se alinea totalmente con una única teoría ni encaja perfectamente dentro de los límites de una sola disciplina; tampoco constituye un resumen de ningún saber disciplinar y menos que nada del feminismo. Al desarrollar “mi discusión” con esos discursos críticos y ejercicios textuales, bien leyendo entre los signos, bien relejendo un texto contra su sentido literal, mi propósito es doble. Uno de los objetivos es poner en duda los modos en que se ha establecido la relación entre la mujer y las mujeres y revelar/descubrir/trazar los modelos epistemológicos, las presuposiciones y las jerarquías de valor implícitas que actúan en cada representación de la mujer. A veces la representación está descaradamente focalizada y claramente articulada: en las teorías psicoanalíticas de Freud y Lacan, en los escritos de Lévi-Strauss o Calvino, en las películas de Hitchcock o de Snow. En otros casos, como los filmes de Nicolas Roeg, la “historia de la sexualidad” de Foucault, la semiótica de Eco o de Lotman, la representación es excesiva, ambigua, confusa o está reprimida.

El segundo objetivo de este libro es confrontar estos textos y discursos con la teoría feminista y *su* articulación de lo que constituyen las ideas culturales de la feminidad, la fun-

ción del deseo en la narración, las configuración de la empatía afectiva en la identificación cinematográfica y en el hecho de ser espectador, o la mutua determinación del significado, la percepción y la experiencia. Por ejemplo, la metáfora de Virginia Woolf de la mujer como espejo presentado al hombre (“Las mujeres hemos servido todos estos siglos de espejos, con el poder, mágico y delicioso, de reflejar la figura del hombre al doble de su tamaño natural”) queda reformulada en la metáfora de la mujer como imagen y soporte de la mirada, que Laura Mulvey elabora en su teoría cinematográfica y cuyas consecuencias para las espectadoras indaga<sup>6</sup>. ¿Qué sucede, me pregunto, cuando la mujer sirve de espejo presentado a las mujeres? ¿O, más aún, y empleando otra metáfora, cuando las mujeres se miran en el escudo de Perseo mientras Medusa está siendo degollada?

Cuando Luce Irigaray reescribe el ensayo de Freud sobre “Feminidad”, introduciendo su propia voz crítica dentro de esa argumentación soberbiamente tejida y creando un efecto de distancia, como un eco discordante, que rompe la coherencia de su pretendido destinatario y disloca el significado, está llevando a la práctica y decretando la división de las mujeres en el discurso<sup>7</sup>. Cuando otras tras ella —escritoras, críticas, realizadoras— le den la vuelta a la pregunta misma y rehagan la historia de Dora, la *Bohème*, Rebeca, o Edipo, abriendo un espacio de contradicción en el que poder demostrar la falta de coincidencia entre la mujer y las mujeres, también desestabilizarán y finalmente alterarán el significado de esas representaciones.

Las estrategias de la escritura y de la lectura son formas de resistencia cultural. No sólo pueden volver del revés los discursos dominantes (y mostrar que puede hacerse) para poner en evidencia su enunciación y su destinatario, para desen-

---

<sup>6</sup> Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, Nueva York y Londres, Harcourt Brace Jovanovich, 1929, pág. 35; Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, *Screen*, 16, núm 3, otoño 1975, págs. 6-18.

<sup>7</sup> Luce Irigaray, “La tache aveugle d'un vieux rêve de symétrie”, en *Speculum de l'autre femme*, París, Minuit, 1974, págs. 7-162.

terror las estratificaciones arqueológicas sobre las que han sido levantados; al afirmar la existencia histórica de contradicciones, irreductibles para las mujeres, en el discurso, también desafían la teoría en sus propios términos, los términos de un espacio semiótico construido en el lenguaje, que basa su poder en la validación social y en formas bien establecidas de enunciación y recepción. Tan bien establecidas que, paradójicamente, la única manera de situarse fuera de ese discurso es desplazarse uno mismo dentro de él —rechazar las preguntas tal y como vienen formuladas, o responder taimadamente, o incluso citar (pero en contra del sentido literal). El límite que se plantea, pero que no traspasa, este libro es, por tanto, la contradicción de la propia teoría feminista, a la vez excluida del discurso pero aprisionada en él. El horizonte del presente trabajo es la cuestión, apenas esbozada dentro de la teoría feminista, de la política de la auto-representación.

El primer ensayo “A través del espejo”, examina la posición del sujeto en las últimas teorías del cine que se desarrollan a partir de la semiótica y del psicoanálisis. Partiendo de una breve ficción de Italo Calvino y usándola como parábola, el ensayo devuelve los presupuestos de la semiología clásica y del psicoanálisis lacaniano al patrimonio común de la lingüística estructural, al concepto de función simbólica de Lévi-Strauss y sus hipótesis relativas a las estructuras de parentesco. Defiende que, aunque la semiología desatienda los problemas de la diferencia sexual y la subjetividad como no pertinentes para su campo teórico, y el psicoanálisis los adopte como su objeto primario, ambas teorías niegan a las mujeres el estatuto de sujetos y de productoras de cultura. Como el cine, sitúan a la mujer a la vez como objeto y fundamento de la representación, a la vez fin y origen del deseo del hombre y de su impulso de representarlo, a la vez objeto y signo de (su) cultura y creatividad. En este contexto, la subjetividad, o los procesos subjetivos, están inevitablemente definidos en relación con un sujeto masculino, es decir, con el hombre como único término de referencia. De aquí que la posición de la mujer en el lenguaje y el cine sea no-coherente;

se encuentra a sí misma sólo en un vacío de significado, el espacio vacío que media entre los signos —el lugar de las espectadoras en el cine entre la mirada de la cámara y la imagen que aparece sobre la pantalla, un lugar no representado, no simbolizado, y así robado a la representación subjetiva (o a la auto-representación).

“La creación de imágenes”, el título del segundo ensayo, designa inicialmente en términos generales las formas en que se asocian los significados a las imágenes. Pero un estudio de los análisis teóricos de la imagen que ofrecen la semiótica y recientes trabajos sobre la percepción, y una reconsideración del problema de la articulación cinematográfica a la luz de los discutidos juicios críticos de Pasolini, conducen a otra concepción del proceso de creación de imágenes. Como el espectador es interpelado personalmente por la película y está subjetivamente comprometido en el proceso de recepción, están ligados a las imágenes no sólo valores sociales y semánticos, sino también el afecto y la fantasía. Podemos, entonces, entender la representación cinematográfica más específicamente como un tipo de proyección de la visión social sobre la subjetividad. En otras palabras, el hecho de que el cine asocie la fantasía a imágenes significantes afecta al espectador como una producción subjetiva, y, por ello, el desarrollo de la película inscribe y orienta, de hecho, el deseo. De esta forma, el cine participa poderosamente en la producción de formas de subjetividad que están modeladas individualmente, pero son inequívocamente sociales. La segunda parte de este capítulo se ocupa de uno de los temas básicos del cine de mujeres, el debate sobre el papel de la narración dentro de los trabajos cinematográficos alternativos o de vanguardia que ha sido central en la teoría del cine desde que Laura Mulvey estableció sus condiciones en *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. A la vista de la redefinición del concepto de creación de imágenes, el ensayo sostiene que la tarea actual del cine de mujeres no es la destrucción del placer narrativo y visual, sino más bien la construcción de otro marco de referencia, uno en donde la medida del deseo no sea ya el sujeto masculino. Porque lo que está en juego no es tanto cómo “ha-

cer visible lo invisible”, sino cómo crear las condiciones de visibilidad para un sujeto social diferente.

Los dos capítulos siguientes tratan de dos películas recientes y dotan de concreción a los argumentos previos al enfrentarlos con ellas o apoyarlos con textos específicos. El análisis de cada película se sitúa en el contexto de los temas que suelen tratar la crítica de cine y la realización independiente, en particular los temas de la narración, la identificación y el espectador. Aunque muy diferentes entre sí, ambas películas confían en el montaje como código específico que permite alcanzar o subvertir la narración. En “Snow y el estadio edípico”, mi interpretación de *Presents* de Michael Snow (1981) se enfrenta al proyecto vanguardista de romper el nexo de la mirada y la identificación con el fin de poner de manifiesto las operaciones ilusionistas, naturalizadoras e hilvanadoras del cine narrativo. Sin negar la excelencia artística de los filmes de Snow o la importancia crítica de su prolongado trabajo sobre los códigos de la percepción cinematográfica, defenderé la idea de que *Presents* investiga el problema de la percepción como un problema de enunciación o de modalidades expresivas, un problema de “arte”, y que, como tal, no plantea la cuestión del destinatario, o de cómo puede resultar comprometido el espectador en la creación de imágenes filmicas; así, si las espectadoras se encuentran situadas prácticamente en la misma posición que la que tenían en el cine clásico, se debe a que no se pone en duda la inscripción de la diferencia sexual en la(s) imagen(es), sino que se da por sentada. En consecuencia, afirmaré que incluso en películas no narrativas, como *Presents*, la narratividad es lo que determina la identificación, las relaciones del espectador con el filme, y, por tanto, la interpretación misma de las imágenes.

*Contratiempo* de Nicolas Roeg (1980) es un filme narrativo, aun cuando funcione en contra de la narración o intente introducir rupturas en su desarrollo. Mi análisis partirá de ciertas nociones contenidas en los escritos de Michel Foucault, que han ido adquiriendo una importancia progresiva en la teoría del cine, y las adoptará a partir de una postura feminista crítica. De nuevo la interpretación será excéntrica: argu-

menta a la vez con y contra los conceptos de Foucault de (1) la sexualidad como tecnología del sexo, (2) lo social como campo de actividad en donde se desarrollan las tecnologías —en nuestro el caso el cine— y (3) la relación de la “resistencia” con los aparatos del “poder/saber”. Finalmente sugiere otros términos en los que articular, teórica y cinematográficamente, las ideas de resistencia, diferencia y espectador (la relación de quienes ven la película con el texto y la representación cinematográfica).

En los últimos capítulos del libro se despliega un interés especial por la narración, y no por casualidad. La narración y la narratividad (con “narratividad” me refiero a la confección y funcionamiento de la narración, su construcción y sus efectos de significado) son temas fundamentales en la semiótica y el cine. Y si no puede haber estudios sobre el cine sin una teoría de la narración, cualquier teoría de la narración debería estar impregnada del discurso crítico sobre narrativa que ha sido elaborado dentro de la teoría del cine. Como ocurre con el feminismo crítico, la vuelta teórica a la narración significa también la oportunidad de releer ciertos textos sagrados y plantear cuestiones largo tiempo aplazadas, escamoteadas o desplazadas por otros intereses. De este modo, el quinto capítulo, “El deseo en la narración”, cubre una amplia parcela. Parte del análisis estructural de la narración que apareció en los tempranos escritos de Propp y Barthes, y la compara con perspectivas semióticas posteriores como la tipología de la trama de Lotman; confronta el postulado semiótico de que la narración es universal y transhistórica con recientes estudios de su presencia en distintos géneros —del mito y el cuento popular a la narración científica o a lo que Victor Turner llama “drama social”, de la literatura al cine y de la narración histórica a los casos clínicos; lleva la contraria a críticos literarios, antropólogos, psicoanalistas, teóricos del cine y directores. La pregunta decisiva es: ¿de qué formas crea la obra narrativa al sujeto en el desarrollo de su discurso, en tanto que define las posiciones del significado, la identificación y el deseo? El relato de Freud sobre la feminidad, la teoría de Heath del cine narrativo como drama edípico, y la noción de

Metz de la identificación son puntos de partida para una comprensión más adecuada y específica de los procesos subjetivos a los que se ve sometida la espectadora femenina, es decir, las operaciones mediante las cuales la narración y el cine provocan el consentimiento de las mujeres y, con un excedente de placer, esperan seducir a las mujeres para la feminidad.

El último capítulo, “Semiótica y Experiencia”, recoge varios flecos de un “argumento” esbozado en el primer ensayo bajo la forma de pregunta y desperdigado a lo largo del libro: ¿cómo escribe o habla una como mujer? ¿Cómo podemos pensar en las mujeres desde fuera de la dicotomía masculino/no-masculino, la “diferencia sexual” en la que se basa todo discurso? ¿Cómo percibir a las mujeres como sujetos en una cultura que objetiviza, aprisiona, y excluye a la mujer? La semiótica y el psicoanálisis han ofrecido teorías distintas sobre el sujeto, pero ninguna es capaz de responder a estas preguntas. Con el re-examen de la interpretación que hace Eco de Peirce y el debate en la teoría del cine de la noción lacaniana del sujeto, el ensayo intenta colocar sus límites en su fracaso o su negativa a ligar la subjetividad a la práctica y a introducir en su teoría la noción de experiencia. El ensayo defiende que éste es uno de los objetivos más importantes de la teoría feminista.

El formato de este libro no sigue una estructura narrativa, un modelo con principio, medio y final. No es, por supuesto, un libro de ficción. Ni comienza formulando una hipótesis, para presentar pruebas en su apoyo y terminar por confirmar la hipótesis. No es un teorema, un tratado filosófico, o un alegato. Pero curiosamente, el lector puede pillarle haciendo el papel de abogado del diablo de Freud y de la acusación pública contra personajes más inocuos; restableciendo a Edipo y rememorando el encuentro con la Esfinge; en suma, dibujando sus propias alegorías y mapas de malentendidos. Contará algunas historias y recontará otras. Recordará algunas películas con una intención perversa. Hará preguntas, interrumpirá, luchará y emitirá suposiciones. Y una y otra vez

volverán los mismos temas, preocupaciones e intereses a lo largo de los ensayos, difractados cada vez por un prisma textual diferente, vistos a través de lentes críticas con un objetivo diferente. No existen, ni qué decir tiene, respuestas definitivas.

## A través del espejo: Mujer, Cine y Lenguaje

Desde allí, después de seis días y siete noches de camino, se llega a Zobeida, la ciudad blanca, expuesta a la luna, con calles plegadas sobre sí mismas como en una madeja. Cuentan esta historia sobre su fundación: hombres de varias naciones tuvieron un sueño idéntico. Vieron a una mujer que corría de noche por una ciudad desconocida; la veían de espaldas, con sus largos cabellos, y estaba desnuda. Soñaron que la perseguían. Cuando doblaron la esquina, todos la perdieron. Tras el sueño, se pusieron a buscar esa ciudad; la ciudad, nunca la encontraron, pero se encontraron unos a otros; decidieron construir una ciudad como la del sueño. Para trazar las calles, cada uno siguió el curso de la persecución; en el punto en que habían perdido la pista de la fugitiva, dispusieron espacios y muros diferentes a los del sueño, para que ella no pudiera escapar de nuevo.

Esta fue la ciudad de Zobeida, donde se establecieron, esperando que la escena se repitiera una noche. Ninguno, dormido o despierto, volvió a ver a la mujer. Las calles de la ciudad eran calles adonde iban a trabajar todos los días, sin otro lazo de unión entre ellos que la caza del sueño. Que, por otra parte, ya habían olvidado hacía mucho tiempo.

Llegaron nuevos hombres de otras tierras, hombres que habían tenido el mismo sueño, y en la ciudad de Zobeida, reconocieron parte de las calles del sueño, y cambiaron la posición de arcadas y escaleras para que recordaran más de cerca el camino de la mujer perseguida y así, en el punto en que la mujer se había desvanecido, no quedó ninguna posible escapatoria. Aquellos que habían llegado los primeros no podían entender lo que había empujado a esta gente a Zobeida, esa ciudad tan fea, esa trampa.

Italo Calvino, *Ciudades Invisibles*

Zobeida, ciudad edificada por culpa de una mujer soñada, debe ser reconstruida sin cesar para mantener cautiva a la mujer. La ciudad es una representación de la mujer; la mujer, el cimiento de esa representación. En una circularidad sin fin (“calles plegadas sobre sí mismas como un ovillo”), la mujer es, a la vez, el objeto de deseo del sueño y la razón de su plasmación objetiva: la construcción de la ciudad. Es tanto el origen del impulso de edificar como su meta última, inalcanzable. Así, la ciudad, que ha sido construida para capturar el sueño de los hombres, sólo consigue inscribir la ausencia de la mujer. El relato de la fundación de Zobeida, quinto de la categoría “Las ciudades y el deseo” perteneciente a *Ciudades Invisibles* de Italo Calvino, cuenta la historia de la conversión de la mujer en texto.

*Ciudades Invisibles* es una especie de ficción histórica, un *Decamerón* postmoderno, donde Marco Polo, eterno exiliado y comerciante de símbolos, describe a Kublai Khan, emperador de los tártaros, las ciudades que ha visto<sup>1</sup>. De la misma forma que el diálogo entre las voces de Marco Polo y Kublai Khan, atravesando continentes y siglos, resume una

---

<sup>1</sup> Italo Calvino, *Invisible Cities*, trad. William Weaver, Nueva York, Harcourt Brace Jovenovich, 1974, de Italo Calvino, *Le città invisibili*, Turin, Einaudi, 1972. He alterado ligeramente la traducción de Weaver de la página 52 de la edición italiana.

visión del proceso histórico sustentado por la dialéctica del deseo, el texto entero reformula y reduplica, sin posibilidad de cierre final, la imagen de la mujer inscrita en la ciudad de Zobeida. Todas las ciudades invisibles descritas por Marco Polo al hegeliano Khan tienen nombre de mujer y, significativamente, Zobeida aparece mencionado en *Las mil y una noches* como nombre de la mujer del califa Harún-al-Rashid.

Así pues, la mujer es el cimiento mismo de la representación, objeto y soporte de un deseo que, íntimamente ligado al poder y la creatividad, es la fuerza impulsora de la cultura y la historia. La obra de construcción y reconstrucción de la ciudad, en un continuo movimiento de cosificación y alienación, es la metáfora que emplea Calvino para representar la historia humana como productividad semiótica; el deseo proporciona el impulso, el instinto de representación, y el sueño, los modos de representación<sup>2</sup>. De tal productividad semiótica, la mujer —la mujer del sueño— es a la vez origen y fin. Sin embargo, esa mujer, por la cual se ha construido la ciudad, no está en ninguna parte del escenario de su actuación. (“Esta fue la ciudad de Zobeida, donde se establecieron, esperando que *la escena* se repitiera *una noche*. Ninguno, dormido o despierto, volvió a ver a la mujer.”)

La ciudad es un texto que narra la historia del deseo masculino mediante la puesta en escena de la ausencia de la mujer y la presentación de la mujer como texto, como pura representación. El texto de Calvino es, por ello, una representación exacta del estatuto paradójico de las mujeres en el discurso occidental: aun cuando la cultura tiene su origen en la mujer y se levanta sobre el sueño de su cautiverio, las mujeres no están sino ausentes de la historia y del proceso cultural. Probablemente sea por esto por lo que no nos causa sorpresa el que en esa ciudad primordial, edificada por hombres, no haya mujeres, o el que en la seductora parábola de Calvino sobre la historia “humana”, las mujeres estén ausentes en

---

<sup>2</sup> He estudiado esto con detenimiento en “Semiotic Models, *Invisible Cities*”, *Yale Italian Studies*, 2, invierno, 1978, págs. 13-37.

tanto que sujetos históricos. Es también por ello por lo que he elegido este texto como pre-texto, como subterfugio, como señuelo, y como ejemplo con el cual plantear, a partir de la posición imposible de la mujer, el problema de su representación en el cine y en el lenguaje. Como el cine, la ciudad de Zobeida es un significante imaginario, una obra de lenguaje, un movimiento continuo de representaciones construidas sobre el sueño de la mujer, construidas para mantener cautivas a las mujeres. En el espacio discursivo de la ciudad, como en los constructos del discurso cinematográfico, la mujer está a la vez ausente y cautiva: ausente en cuanto sujeto teórico, cautiva en cuanto sujeto histórico. La historia de Zobeida es, por tanto, un pretexto, por mi parte, para dramatizar e interpretar la contradicción del propio discurso feminista: ¿qué significa hablar, escribir, hacer películas como mujer? Por ello, el presente ensayo está escrito en el viento, a causa del silencio que el discurso me prescribe a mí, mujer escritora, y a través del abismo de su paradoja, que me mantiene, a un tiempo, ausente y cautiva.

La especulación crítica reciente ha elaborado una teoría del cine donde aparece estudiado como tecnología social. Al considerar el aparato cinematográfico como una forma histórica e ideológica, ha defendido que hay que entender los hechos relativos al cine y sus condiciones de posibilidad como “una relación entre lo técnico y lo social”<sup>3</sup>. Irónicamente, a la vista de la ausencia / cautividad de la mujer como sujeto y de la pretendida incomodidad con que la mujer se enfrenta a la tecnología, ha empezado a ser evidente que tal relación no puede ser efectivamente articulada sin referencia a un tercer término —la subjetividad o la construcción de la diferencia sexual— y que las preguntas de las mujeres, no sólo ocupan un espacio crítico dentro de toda teoría histórica materialista del cine, sino que conciernen directamente a sus premisas básicas.

---

<sup>3</sup> Teresa de Lauretis y Stephen Heath, eds., *The Cinematic Apparatus*, Londres, Macmillan, y Nueva York, St. Martin Press, 1980, pág. 6.

Como seres sociales, las mujeres se construyen a partir de los efectos del lenguaje y la representación. Al igual que el espectador, punto final de la serie de imágenes filmicas en movimiento, queda apresado en las sucesivas posiciones del significado y es arrastrado con ellas, una mujer (o un hombre) no es una identidad indivisible, una unidad estable de “conciencia”, sino el término de una serie cambiante de posiciones ideológicas. Dicho de otra manera, el ser social se construye día a día como punto de articulación de las formaciones ideológicas, encuentro siempre provisional del sujeto y los códigos en la intersección histórica (y, por ello, en continuo cambio) de las formaciones sociales y su historia personal. Mientras que los códigos y las formaciones sociales definen la posición del significado, el individuo reelabora esa posición en una construcción personal, subjetiva. Toda tecnología social —el cine, por ejemplo— es el aparato semiótico donde tiene lugar el encuentro y donde el individuo es interpelado como sujeto. El cine es, a la vez, un aparato material y una actividad significativa que implica y constituye al sujeto, pero que no lo agota. Evidentemente, el cine y las películas interpelan a las mujeres lo mismo que a los hombres. Sin embargo, lo que distingue a las formas de esa interpelación está lejos de ser obvio (y articular las diferentes formas de interpelación, describir su funcionamiento en cuanto efectos ideológicos en la construcción del sujeto, quizás sea la tarea crítica fundamental con la que se enfrentan la teoría del cine y la semiótica).

Ya pensemos en el cine como suma de las experiencias propias, como espectadores en la situación socialmente determinada de la recepción, o como conjunto de relaciones entre el carácter económico de la producción de películas y la reproducción ideológica e institucional, el cine dominante instala a la mujer en un particular orden social y natural, la coloca en una cierta posición del significado, la fija en una cierta identificación. Representada como término negativo de la diferenciación sexual, espectáculo-fetichismo o imagen espectacular, en todo caso ob-scena (esto es, fuera de la escena), la mujer queda constituida como terreno de la representación,

imagen que se presenta al varón. Pero, en cuanto individuo histórico, la espectadora aparece en las películas del cine clásico también como sujeto-espectador; está, así, doblemente ligada a la misma representación que la interpela directamente, compromete su deseo, saca a la luz su placer, enmarca su identificación, y la hace cómplice de la producción de (su) feminidad. De esta relación crucial entre la mujer tal como queda constituida en la representación y las mujeres en tanto que sujetos históricos dependen igualmente el desarrollo de la crítica feminista y la posibilidad de una teoría semiótica materialista de la cultura. Pues la crítica feminista es una crítica de la cultura, tanto desde dentro como desde fuera; de la misma forma que las mujeres están tanto *en* el cine como representación y *fuera* del cine como sujetos de sus actividades. Por tanto, no es el mero peso cuantitativo (las mujeres sostienen la mitad del cielo) lo que obliga a toda especulación teórica sobre la cultura a escuchar las preguntas de las mujeres, sino su incidencia crítica directa sobre sus condiciones de posibilidad.

En el desarrollo actual de la teoría del cine, desde la semiología clásica a los más recientes estudios metapsicológicos, y en la formulación de los conceptos de significación, intercambio simbólico, lenguaje, inconsciente y sujeto, están envueltos dos modelos conceptuales fundamentales: un modelo lingüístico-estructural y un modelo psicoanalítico dinámico. En ambos casos, al ser el cine un aparato de representación social, las relaciones que establecen la subjetividad y la diferencia sexual con el significado y la ideología resultan básicas para la teoría del cine. El modelo lingüístico-estructural, que excluye cualquier reflexión sobre el destinatario y la diferenciación social de los espectadores (lo que quiere decir que excluye el problema global de la ideología y de la construcción del sujeto dentro de ella), considera la diferencia sexual como una simple complementariedad dentro de la “especie”, más como un hecho biológico que como un proceso socio-cultural. El modelo psicoanalítico, por el contrario, sí reconoce la subjetividad como construcción a partir y dentro del lenguaje, pero la articula en procesos (instinto, deseo, simbo-

lización) que dependen del factor básico de la castración y que, por tanto, se predicen exclusivamente de un sujeto masculino.

Así pues, en estos dos modelos la relación de la mujer con respecto a la sexualidad o queda reducida y asimilada a la sexualidad masculina, o está contenida en ella. Pero mientras que el modelo lingüístico-estructural, cuyo objeto teórico es la organización formal de los significantes, considera la diferencia sexual como contenido semántico preestablecido y estable (el significado del signo cinematográfico), el modelo psicoanalítico teoriza sobre él de una manera ambigua y circular: por una parte, la diferencia sexual es un efecto de significado que se produce en la representación; por otra, es el fundamento mismo de la representación. Ambos modelos, no obstante, contienen ciertas contradicciones que se producen textualmente y son, por tanto, verificables históricamente, pues pueden ser localizadas en los discursos teóricos y en las obras que los han provocado<sup>4</sup>. Por ejemplo, como veremos, la ecuación

mujer : representación :: diferencia sexual : valor de la naturaleza

(donde la mujer como signo o la mujer como falo equivale a la mujer como objeto de intercambio o la mujer como realidad, como Verdad) no es la fórmula de una equivalencia ingenua o perversamente planteada, sino el resultado final de una serie de operaciones ideológicas que recorren toda una tradición filosófico-discursiva. En estas operaciones es donde una teoría del cine debe cuestionar a sus modelos de la misma forma que cuestiona las operaciones del aparato cinematográfico.

En el discurso crítico sobre el cine se viene planteando con más y más frecuencia en términos lingüísticos la relación

---

<sup>4</sup> En este contexto no hay que entender “provocar” como intencionalidad o designio por parte de los individuos que propagan esos discursos, sino más bien en el sentido en que Marx describe las determinaciones sociales por las cuales un capitalista no es una “mala” persona, sino una función dentro de un sistema específico de relaciones sociales.

representación / sujeto / ideología, con lo que el lenguaje se convierte en la sede de su unión y articulación. Cine y lenguaje. ¿Qué relación expresa esa y? La semiología clásica unía cine y lenguaje mediante una relación que podríamos definir como metonímica: todos los sistemas de signos están organizados como el lenguaje, que es el sistema universal de signos; y el cine es un sistema entre otros, una rama o un sector de esa organización multinacional de signos. Últimamente, la teoría de las actividades significativas basada en el discurso psicoanalítico ha establecido entre el cine y el lenguaje algo así como una relación metafórica: aunque realizados en distintos tipos y aparatos materiales, tanto el cine como el lenguaje son producciones simbólico-imaginarias de la subjetividad, y sus diferencias son menos relevantes que la similitud de su funcionamiento como procesos subjetivos y dentro de ellos.

He empleado los términos “metonímico” y “metafórico” no irreflexivamente sino como cita irónica, para subrayar que dependen de un lenguaje común a las reflexiones semiótica y psicoanalítica (lo que es evidente en el último trabajo de Metz); esta dependencia inclina la balanza de la relación y revela una jerarquía obvia: la subordinación del cine al lenguaje. Aún me atrevería a decir más: lo mismo que la metáfora y la metonimia —en el marco lingüístico— se deslizan continuamente (“se proyectan”, en palabras de Jakobson)<sup>5</sup> la una sobre la otra, así se implican mutuamente ambos discursos, convergen y se confabulan; y en la medida en que tienen su origen en un modelo lingüístico-estructural del lenguaje, circunscriben una zona teórica del cine *como* lenguaje, representando cada uno un eje, un modo de operación discursiva.

Por ello, he comenzado afirmando que los discursos semiótico y psicoanalítico sobre el cine son, en cierta medida, similares; y a partir de la estrategia retórica que he utilizado

---

<sup>5</sup> Roman Jakobson, “Closing Statement: Linguistics and Poetics”, en *Style in Language*, ed. Thomas Sebeok, Cambridge, Mass: The MIT Press, 1960, pág. 368.

(el pretexto de una parábola sobre la mujer en cuanto representación), el lector podría inferir correctamente que mi argumentación tiene alguna relación con la mujer. La semiótica nos dice que la similitud y la diferencia son categorías relacionales, que sólo pueden establecerse en función de algún término de referencia, que se convierte, entonces, en la clave de la articulación teórica; y, ciertamente, *ese* término determina los parámetros y las condiciones de la comparación. Si tomáramos otro término de referencia, la relación y sus términos pasarían a articularse de modo diferente; la primera relación quedaría perturbada, desplazada o trasladada a otra relación. Los términos, y quizás los parámetros y las condiciones de la comparación cambiarían, y lo mismo ocurriría con el *valor* y el “y”, que en nuestro caso expresa la relación del cine con el lenguaje.

El término de referencia y el punto de articulación que he elegido (que son, lector, ambos, ficciones representadas) serán la mujer ausente inscrita en la ciudad de Calvino. Igual que la ciudad, la teoría del cine está construida históricamente, inscrita en discursos y realizaciones específicas desde el punto de vista histórico; y mientras que esos discursos han asignado tradicionalmente a la mujer una posición de no-sujeto, las realizaciones concretas determinan, fundamentan, y sostienen el concepto mismo de sujeto y, con ello, los discursos teóricos que lo contienen. Por tanto, como la ciudad de Zobeida, la teoría del cine no puede desentenderse del problema provocado por la mujer, de los problemas que ella plantea a los mecanismos discursivos.

La hipótesis de la semiología clásica de que el cine, como el lenguaje, es una organización formal de códigos, específicos e inespecíficos, pero que funciona de acuerdo con una lógica interna al sistema (cine o película), aparentemente no se dirige a mí, que soy mujer y espectadora. Es una hipótesis científica y como tal se dirige a otros “científicos” en intercambio restringido de discursos. Al construir la ciudad, la semióloga quiere saber cómo se colocan los ladrillos para hacer una pared, un pasaje, una escalera; pretende que no le con-

cierne por qué o para quién se construye todo ello. No obstante, si le preguntaran por la mujer, no tendría ninguna duda acerca de lo que es la mujer, y admitiría que ha soñado con ella, en las pausas de su trabajo de investigación. La mujer, diría, es un ser humano, como el hombre (la semiología, después de todo, es una ciencia humana), pero su función específica es la reproducción: la reproducción de la especie biológica y el mantenimiento de la cohesión social. El presupuesto implícito en esta respuesta —la diferencia sexual es, en última instancia, una cuestión de complementariedad, una división del trabajo dentro de la especie humana—, aparece formulada de forma totalmente explícita en la teoría del parentesco de Lévi-Strauss, que, junto con la lingüística saussuriana, constituye históricamente la base conceptual del desarrollo de la semiología.

Por supuesto que la semióloga ha leído a Lévi-Strauss y a Saussure, junto con algo de Freud y probablemente de Marx. Ha oído que la prohibición del incesto, el suceso “histórico” que instituye la cultura y fundamenta toda sociedad humana, exige que la mujer sea poseída e intercambiada entre los hombres para asegurar el orden social; y que aunque las regulaciones del matrimonio, las reglas del juego del intercambio, varían enormemente en las distintas sociedades, dependen, en último término, de las mismas estructuras de parentesco, que realmente son muy parecidas a las estructuras lingüísticas. Esto, subraya Lévi-Strauss, sale a la luz sólo al aplicar el método analítico de la lingüística estructural al “vocabulario” del parentesco, es decir, al “*tratar* las regulaciones del matrimonio y los sistemas de parentesco *como una especie de lenguaje*”<sup>6</sup>. Entonces una entiende que las mujeres no son simplemente bienes u objetos que intercambian los hombres entre ellos, sino también signos o mensajes que circulan entre “individuos” y grupos, asegurando la comunicación social. También las palabras, como las mujeres, tuvieron una

---

<sup>6</sup> Claude Lévi-Strauss, *Structural Anthropology*, Garden City, Nueva York, Doubleday, 1967, pág. 60. La cursiva es mía.

vez el valor de objetos (mágicos); y en la medida en que las palabras se han convertido en propiedad común, “la chose à tous”, perdiendo, así, su carácter de valores, el lenguaje “ha contribuido al empobrecimiento de la percepción y a despojarla de sus implicaciones afectivas, estéticas y mágicas”. No obstante, “en contraste con las palabras, que se han convertido completamente en signos, la mujer ha seguido siendo a la vez un signo y un valor. Esto explica por qué las relaciones entre los sexos han conservado la riqueza afectiva, el ardor y el misterio que sin duda impregnaba originalmente todo el universo de la comunicación humana”<sup>7</sup>.

En suma: las mujeres son objetos cuyo valor se funda en la naturaleza (“valiosas *par excellence* para la crianza de niños, para la recolección de alimentos, etc.); al mismo tiempo son signos en la comunicación social establecida y garantizada por los sistemas de parentesco. Pero sucede que al situar el intercambio como abstracción teórica, como estructura, y, por tanto, “No constitutiva en sí misma de la subordinación de las mujeres”, Lévi-Strauss pasa por alto, sin verla, una contradicción que se encuentra en la base de su modelo: para que las mujeres tengan (o sean) un valor de intercambio, debe haberse producido previamente una simbolización de la diferencia sexual biológica. El valor económico de las mujeres debe ser “predicado de una *división sexual* dada de antemano y que ha de ser ya social”<sup>8</sup>. En otras palabras, en el origen de la sociedad, en el momento (mítico) en que quedan instituidos el tabú del incesto, el intercambio, y, con ello, el estado social, los términos y los objetos del intercambio están ya constituidos en una jerarquía de valores, están ya sujetos a una función simbólica.

¿Cómo no se percató Lévi-Strauss de un hecho tan notorio? En mi opinión, es una consecuencia ideológica del tipo de discurso al que pertenece el de Lévi-Strauss (es un “efecto

---

<sup>7</sup> Claude Lévi-Strauss, *The Elementary Structures of Kinship*, Boston, Beacon Press, 1969, pág. 496.

<sup>8</sup> Elizabeth Cowie, “Woman as a Sign”, *m/f*, núm. 1 (1978), pág. 57.

del código”)<sup>9</sup> y de las diferentes funciones semióticas que posee el término “valor” en los modelos teóricos que se enfrentan en la teoría de Lévi-Strauss: por una parte, el modelo saussuriano, que define el valor totalmente como relación sistemática diferencial; por otra, la noción marxista de valor, invocada para defender la tesis —la atracción humanística de Lévi-Strauss— de que las mujeres contribuyen al bienestar de la cultura como objetos de intercambio y como personas, como signos y como “generadoras de signos”. De aquí la confusión, el doble estatuto de la mujer como soporte de un valor económico positivo y la mujer como soporte de un valor semiótico negativo de diferencia.

La asimilación de la noción de signo (que Lévi-Strauss toma de Saussure y traslada al terreno de la etnología) a la noción de intercambio (que toma de Marx, haciendo coincidir valor de uso y valor de intercambio) no es producto del azar: procede de una tradición epistemológica que durante siglos ha buscado la unificación de los procesos culturales, que ha procurado explicar “económicamente” el mayor número posible de fenómenos diferentes, totalizar lo real y, bien como humanismo bien como imperialismo, controlarlo. Pero el asunto es éste: el proyecto universalizador de Lévi-Strauss —reunir los órdenes semiótico y económico en una teoría unificada de la cultura— depende de que él coloque a la mujer como elemento funcionalmente opuesto al sujeto (el hombre), lo que lógicamente excluye la posibilidad —la posibilidad teórica— de que las mujeres sean sujetos y productoras de cultura. Y, lo que es más importante, aunque quizás no sea tan evidente, esta construcción tiene su base en la peculiar representación de la diferencia sexual que hay implícita en el discurso de Lévi-Strauss.

Así no es un asunto de probar o desmentir sus “datos” etnológicos, las condiciones “reales” de las mujeres, el que sean o no sean bienes muebles o signos del intercambio masculino en el mundo real. Es en su teoría, en su conceptualiza-

---

<sup>9</sup> Jean Baudrillard, *The Mirror of Production*, St. Louis, Telos Press, 1975.

ción de lo social, en los propios términos de su discurso donde las mujeres están doblemente negadas como sujetos: primero, porque son definidas como vehículos de la comunicación masculina —signos de su lenguaje, transportes de sus hijos—; segundo, porque la sexualidad de las mujeres está reducida a la función “natural” de la concepción, lo que las coloca en un lugar intermedio entre la fertilidad de la naturaleza y la productividad de la máquina. El deseo, como la simbolización, es propiedad de los hombres, propiedad en los dos sentidos del término: algo que poseen los hombres, y algo que es inherente a los hombres, que constituye una cualidad. Leemos:

El nacimiento del pensamiento simbólico debe haber exigido que las mujeres, como las palabras, sean cosas para el intercambio. En esta nueva situación, de hecho, éste era el único medio de salvar la contradicción por la cual la misma mujer era vista en dos sentidos incompatibles: por una parte, como objeto del deseo personal, que, por tanto, excita los instintos sexual y de propiedad; y, por la otra, como sujeto [*sic*] del deseo de otros, y por tanto, como medio de ligar a los otros con una alianza<sup>10</sup>.

¿Quién habla en este texto? El sujeto lógico y sintáctico es un nombre abstracto “el nacimiento del pensamiento simbólico”, y los verbos están en forma impersonal como si se estuviera hablando un lenguaje puro —científicamente hipotético, libre de valores, y sin sujeto. Y, sin embargo, ha dejado su huella un sujeto hablante, un sujeto de enunciación *masculino*. Tomemos la oración: “la misma mujer era vista... como objeto del deseo personal, que, por tanto, excita los instintos sexual y de propiedad.” Dejando al margen una sociedad homogéneamente homosexual (de la cual no podría haber descendido Lévi-Strauss), el deseo personal y los instintos sexual y de propiedad deben de pertenecer al hombre, que se convierte, así, en término de referencia del deseo, la sexualidad y la propiedad.

---

<sup>10</sup> Lévi-Strauss, *Elementary Structures of Kinship*, pág. 496.

Y así esa mujer, vista como “sujeto del deseo de otros”, es, ¡sorpresa!, el mismísimo personaje que corría desnudo por las calles de la ciudad. Pero si preguntáramos a la semióloga por la mujer del sueño, no nos diría que ella es sólo eso: un sueño, una fantasía imaginaria, un fetiche, un recuerdo de la pantalla, una película. De repente, los años han pasado, y la semióloga ha estado leyendo a Jacques Lacan y ha olvidado a Lévi-Strauss.

La ciudad, comienza a pensar, es el escenario donde habla el inconsciente, donde muros, pasajes, y escaleras representan un sujeto que aparece y desaparece en una dialéctica de la diferencia. En el momento de entrar en la ciudad, el viajero es raptado y trasladado por el orden simbólico de su trazado, la disposición de los edificios y los espacios vacíos por los cuales persigue el viajero reflejos imaginarios, apariciones, fantasmas del pasado. Aquí y allá el viajero cree reconocer un cierto lugar, se detiene un momento; pero ese lugar es realmente otro lugar, desconocido, diferente. Y así, recorriendo la ciudad —levantada hace cientos de años, pero siempre nueva para cada viajero que penetra en ella y en continua metamorfosis, como el océano de *Solaris* de Lem— el recién llegado se convierte en sujeto.

Verdaderamente, es una ciudad interesante, piensa la semióloga, según va leyendo. Quiere saber si el viajero, convertido ya en residente, por así decir, en sujeto-en-proceso por la ciudad, puede hacer algo para cambiar algunos de sus aspectos exageradamente opresivos; por ejemplo, para hacer desaparecer los guetos. Pero se encuentra con que la ciudad está gobernada por un agente —El Nombre del Padre— que es lo único que no sufre ninguna metamorfosis y que, en realidad, controla y determina de antemano toda planificación urbana.

Llegada a este punto, la semióloga vuelve a releer a Lévi-Strauss y se da cuenta de que la concepción lacaniana del lenguaje como registro simbólico está forjada sobre la formulación de Lévi-Strauss del inconsciente como órgano de la función simbólica:

El inconsciente deja de ser el resguardo último de las peculiaridades individuales —el almacén de una historia única que hace de cada uno de nosotros un ser irremplazable. Es reducible a una función: la función simbólica, que, sin duda, es específicamente humana, y que se lleva a cabo de acuerdo con las mismas leyes para todos los hombres, y realmente corresponde al precipitado de esas leyes... El preconscious, como embalse de recuerdos e imágenes acumulados en el curso de la vida, es simplemente un aspecto de la memoria... El inconsciente, por el contrario, está siempre vacío —o, más precisamente, es tan ajeno a las imágenes mentales como el estómago a los alimentos que pasan por él. Como órgano de una función específica, el inconsciente se limita a imponer leyes estructurales sobre elementos inarticulados que se originan en otro sitio: impulsos, emociones, representaciones y recuerdos. Podemos decir, por tanto, que el preconscious es el lexicón individual donde cada uno de nosotros acumula el vocabulario de su historia personal, pero que este vocabulario se carga de significado para nosotros y para otros, sólo en la medida en que el inconsciente lo estructura de acuerdo con sus leyes y lo transforma, así, en lenguaje<sup>11</sup>.

No localizado ya en la psique, el inconsciente de Lévi-Strauss es un proceso de estructuración, un mecanismo universal de articulación de la mente humana, la condición estructural de toda simbolización. Igualmente, el simbólico lacaniano es la estructura, la ley que gobierna la distribución-cir-

---

<sup>11</sup> Lévi-Strauss, *Structural Anthropology*, págs. 198-99. En este ensayo, titulado "The Effectiveness of Symbols", Lévi-Strauss interpreta un conjuro cuna llevado a cabo por un chamán para facilitar el parto. Varios de los términos empleados aquí por Lévi-Strauss vuelven a aparecer como metáforas en el lenguaje de la lectura que hace Lacan al juego infantil *fortda* descrito por Freud: "Es con su objeto [la cuchara, el objeto pequeña a] con lo que el niño salta los límites de su dominio transformados en agujeros, galerías, y con lo que comienza su conjuro." Jacques Lacan, *Le Seminaire IX*; citado por Constance Penley, "The Avant-Garde and Its Imaginary", *Camera Obscura*, núm. 2, otoño, 1977, pág. 30

culación de los significantes, a la cual accede el individuo, niño o *infans*, en el lenguaje, convirtiéndose en sujeto. Al trasladar la atención al sujeto, Lacan se aparta del estructuralismo de Lévi-Strauss, pero la prohibición del incesto y la estructura del intercambio garantizadas por el nombre (y la negativa) del Padre son aún la condición —la condición estructural— del rito de paso del sujeto por la cultura. Así, observaba Gayle Rubin, el mismo conjunto de conceptos subyace a ambas teorías:

En un sentido, el complejo de Edipo es expresión de la circulación del falo en el intercambio intrafamiliar, una inversión de la circulación de las mujeres en el intercambio interfamiliar.... El falo pasa por intermedio de las mujeres de un hombre a otro: del padre al hijo, del hermano de la madre al hijo de la hermana, etc. En este círculo familiar Kula, las mujeres van por un lado, el falo por otro. Está donde nosotras no estamos. En este sentido, el falo es más que una característica que distingue a los sexos; es la encarnación del estatuto masculino, al que acceden los hombres y en el que residen ciertos derechos: entre ellos, el derecho a una mujer. Es una expresión de la transmisión del dominio masculino. Las huellas que deja incluyen la identidad sexual, la división de los sexos<sup>12</sup>.

Es a esta estructura a la que el psicoanálisis lacaniano considera responsable de la no-coherencia o división del sujeto en el lenguaje, postulándola como la función de la castración. De nuevo, como ocurría con Lévi-Strauss, el origen de la enunciación (y el término de referencia) del deseo, del instinto y de la simbolización es masculino. Pues, aun cuando la castración ha de ser entendida estrictamente respecto de la dimensión simbólica, su significante —el falo— sólo puede concebirse como extrapolación del cuerpo real. Cuando Lacan escribe, por ejemplo, que “la interdicción contra el auto-

---

<sup>12</sup> Gayle Rubin, “The Traffic in Women: Notes on the ‘Political Economy’ of Sex”, en *Toward an Anthropology of Women*, ed. Rayna R. Reiter, Nueva York, Monthly Review Press, 1975, págs. 191-92.

erotismo, centrado en *un determinado órgano*, que por esa razón *adquiere el valor de símbolo último (o primero) de la carencia (manque)* tiene el impacto de una experiencia central”, no hay duda de a qué órgano en particular se está refiriendo: el pene / falo, símbolo de la carencia y significante del deseo<sup>13</sup>. A pesar de las repetidas afirmaciones de Lacan y los lacanianos de que el falo no es el pene, el contexto de los términos que he subrayado en la cita deja claro que el deseo y la significación se definen, en última instancia, como un proceso inscrito en el cuerpo masculino, puesto que dependen de la experiencia inicial —y *central*— del propio pene, de tener un pene. En las discusiones de *Encore* (1972/73), seminario que dedicó Lacan a la pregunta “¿Qué quiere una mujer?” formulada por Freud, Stephen Heath critica la “confianza absoluta de Lacan en una representación y en su visión”, su creencia en la estatua de Santa Teresa de Bernini como evidencia visible de la *jouissance* de la mujer<sup>14</sup>. Contra las consecuencias efectivas de la teoría psicoanalítica que él mismo desarrolló, Lacan retrotrajo el análisis a la biología y al mito, reinstauró la realidad sexual como naturaleza, como origen y condición de lo simbólico. “El límite constante de la teoría es el falo, la función fálica, y la teorización de este límite se elude constantemente, se deja en la distancia, al hacer entrar la castración en un escenario de visión”; así, en la distinción supuestamente básica entre pene y falo, para Heath, “Lacan

---

<sup>13</sup> Jacques Lacan, “Pour une logique du fantasme”, *Scilicet*, núms. 2/3 (1970), pág. 259; citado por John Brenkman, “The Other and the One: Psycho-analysis, Reading, the *Symposium*”, *Yale French Studies*, números 55/56 (1977), pág. 441; la cursiva es mía.

<sup>14</sup> “Donde la concepción de lo simbólico como movimiento y producción de la diferencia, como cadena de significantes donde el sujeto se realiza en la división, debería impedir la idea de una presencia de la que se derive la diferencia; Lacan instaura lo visible como la condición del funcionamiento simbólico, con el falo el modelo de la visibilidad como requisito: es evidente a partir del órgano masculino.” Stephen Heath, “Difference”, *Screen* 19, núm. 3, otoño, 1978, págs. 52 y 54. Véase También la crítica de Luce Irigaray a este seminario, “Cosi fan tutti”, en *Ce sexe qui n'en est pas un*, París, Minuit, 1977, págs. 84-101.

no suele ir más allá de los límites de la pura racionalización analógica”<sup>15</sup>.

En la perspectiva psicoanalítica de la significación, los procesos subjetivos son esencialmente fálicos; es decir, son procesos *subjetivos en la medida* en que se instituyen en un orden establecido de lenguaje —lo simbólico— por la función de la castración. De nuevo queda negada la sexualidad femenina, queda asimilada a la masculina, con el falo como representante de la autonomía del deseo (del lenguaje) en lo que respecta al cuerpo femenino. “El deseo, en cuanto se desprende de la necesidad de adoptar como norma universal el falo, es sexualidad masculina, que define su autonomía al depositar en la mujer la tarea de garantizar la supervivencia (tanto la supervivencia de la especie como la satisfacción de la necesidad de amar)”<sup>16</sup>.

La semióloga está confundida. Primero, se da por supuesto que la diferencia sexual es un efecto de significado que se produce en la representación; luego, paradójicamente, resulta que es el soporte mismo de la representación. Una vez más, como en la teoría del parentesco, se postula una equivalencia para dos ecuaciones inconsistentes. Decir que la mujer es un signo (Lévi-Strauss) o el falo (Lacan) es equiparar a la mujer con la representación; pero decir que la mujer es un objeto de intercambio (Lévi-Strauss) o que es lo real, o la Verdad (Lacan) implica que su diferencia sexual es un valor fundamentado en la naturaleza, que preexiste o excede a la simbolización y la cultura. Que esta inconsistencia es una contradicción fundamental tanto de la semiótica como del

---

<sup>15</sup> Heath, “Difference”, págs. 54 y 66. La ambigüedad existente en la distinción pene / falo la destacan J. Laplanche y J.-B. Pontalis en *The Language of Psycho-Analysis*, trad. Donald Nicholson-Smith, Nueva York, Norton, 1973, págs. 312-14. Véase también Anthony Wilden, “The Critique of Phallogocentrism”, en *System and Structure*, Londres, Tavistock, 1972.

<sup>16</sup> Lea Melandri, *L'infamia originaria*, Milán, Edizioni L'Erba Voglio, 1977, pág. 25. La traducción es mía.

psicoanálisis, debido a su herencia estructuralista común, lo confirma el trabajo reciente de Metz<sup>17</sup>.

En *The Imaginary Signifier* Metz pasa del estudio semiótico del significante cinematográfico (su materia y forma de expresión) al “análisis psicoanalítico del significante” (página 46), al estudio del significado cinematográfico “como efecto del significante” (pág. 42). La gran línea divisoria en esta investigación es el concepto lacaniano de la fase del espejo, que genera la ambigua noción de “significante imaginario”. El término “significante” tiene un doble estatuto en este texto —que corresponde a los dos lados de la inconsistencia mencionados más arriba— y, así, llena un hueco, salva la solución de continuidad que existe en el discurso de Metz entre la lingüística y el psicoanálisis. En la primera parte del trabajo, la manera en la que usa el término está en consonancia con la noción saussuriana de significante; de hecho, habla de que los significantes están “emparejados” con los significados, del guión como “significado manifiesto”, y del “material filmico manifiesto como conjunto”, que incluye significantes y significados (págs. 38-40). Sin embargo, en otras partes, presenta el significante cinematográfico como un efecto subjetivo, inaugurado en o instituido por el ego —en cuanto sujeto trascendental pero radicalmente engañado— (pág. 54): “En el cine ... yo soy el *omni-perceptor* ... un gran ojo y oído sin el cual lo percibido no tendría a nadie para percibirlo, la instancia *constitutiva*, en otras palabras, del significante cinematográfico (soy yo quien hace la película)” (pág. 51). El material filmico en cuanto “imaginario realmente percibido”, en cuanto ya imaginario, y en cuanto objeto, se vuelve significante (se convierte en un significante imaginario) para un sujeto perceptivo en el lenguaje. Así pues, Metz abandona el significado del signo en cuanto noción excesivamente inge-

---

<sup>17</sup> Christian Metz, *Le signifiant imaginaire*, París, UGE, 1977. Todas las referencias a las páginas de aquí en adelante pertenecen a la traducción inglesa de Ben Brewster, “The Imaginary Signifier”, *Screen* 16, número 2, verano, 1975, págs. 14-76, reeditado ahora en *The Imaginary Signifier*, Bloomington, Indiana University Press, 1981.

nua del significado global (del que nunca se preocupó el propio Saussure) sólo para incluir, para subsumir el significado en el significado del signo. El problema que plantea esta noción de significado es que, siendo coextensivo con el significado del signo en cuanto efecto subjetivo, el significado sólo puede ser abordado como algo dado siempre de antemano en ese orden fijo que es lo simbólico. A este respecto Laplanche y Pontalis pueden decir que “el falo resulta ser el significado —es decir, lo que se *simboliza*— que se esconde tras las ideas más diversas”; como significante del deseo, el falo debe ser también su significado, de hecho el único significado<sup>18</sup>. Y, así, cogido entre la espada y la pared, Metz, en última instancia, vuelve a la equiparación de código(s) cinematográfico(s) y lenguaje, llamado ahora simbólico. Habla del “espejo de la pantalla, aparato simbólico” (pág. 59) y de las “inflexiones peculiares del funcionamiento de lo simbólico como, por ejemplo, el orden de los ‘fotogramas’ o el papel del ‘sonido en off’ en algunos subcódigos cinematográficos” (pág. 29). Es decir, regresa a una noción sistemática y lineal de la significación tal y como ocurre en la lingüística<sup>19</sup>.

El doble estatuto del significante de Metz —como materia / forma de la expresión y como efecto subjetivo— llena, sin salvarlo, un vacío donde se asienta, eludido temporalmente pero no exorcizado, el referente, el objeto, la realidad misma (la silla en el teatro “al final” es una silla; Sarah Bernhardt “en cualquier caso” es Sarah Bernhardt —no su fotografía; el niño ve en el espejo “su propio cuerpo”, un objeto

---

<sup>18</sup> Laplanche y Pontalis, pág. 313.

<sup>19</sup> Después de afirmar que “el itinerario psicoanalítico es *desde sus inicios semiótico*” (pág. 14), Metz destaca la lingüística y el psicoanálisis como ciencias de lo simbólico *par excellence*, “las únicas dos ciencias cuyo objeto único e inmediato es el hecho de la significación como tal”, que de forma específica exploran, respectivamente, los procesos primarios y secundarios, y que “entre ellas .. cubren el campo entero del *hecho de la significación*” (pág. 28). Entonces, ¿dónde se encuentra la semiótica (o la semiología) con respecto al hecho de la significación? ¿Qué distingue el proyecto teórico de la semiótica de los de la lingüística y el psicoanálisis?

real, por tanto, a partir de ahí *sabe* que es su propia imagen en cuanto se opone a las imágenes “imaginarias” que aparecen en la pantalla, etc., págs. 47-49). En el modelo lingüístico, ese vacío, esa discontinuidad sustancial entre el discurso y la realidad, no puede ser salvado, ni puede hacerse un plano del territorio que representa. Por el contrario, el objetivo de la semiótica debería ser precisamente ese plano: ¿cómo se captan como signos, como vehículos del significado social, las propiedades físicas de los cuerpos?, ¿cómo generan los códigos esos signos culturalmente?, y ¿de qué forma están sujetos a los modos históricos de producción de signos? Lévi-Strauss retuvo el marco conceptual lingüístico en su análisis del parentesco y del mito como estructuras semánticas, y Lacan reinstaló esa estructuración en los procesos subjetivos. Por esto es por lo que, finalmente, la visión psicoanalítica del cine, a pesar del esfuerzo de Metz, sigue proponiendo a la mujer como meta y origen del deseo fálico, como la mujer soñada siempre perseguida y situada para siempre más allá, vislumbrada e invisible sobre otro escenario.

Conceptos tales como el voyeurismo, el fetichismo, o el significante imaginario, por muy apropiados que puedan parecer para describir los mecanismos del cine clásico, aunque parezcan converger —quizás precisamente porque lo parezcan— con su evolución histórica en cuanto estrategia de la reproducción social, están directamente implicados en un discurso que circunscribe a la mujer en lo sexual, la ata a la sexualidad y ata su sexualidad; hace de ella la representación absoluta, el escenario fálico. Lo que sucede, entonces, es que los efectos ideológicos que se producen en y a través de esos conceptos, de ese discurso, cumplen, al igual que el cine clásico, una función política al servicio de la dominación cultural que incluye, sin limitarse a ello, la explotación sexual de las mujeres y la represión o contención de la sexualidad femenina.

Consideremos el análisis que hace Yann Lardeau de cine pornográfico. Se ha dicho hasta la saciedad que el cine pornográfico vuelve a proponer la sexualidad como campo de conocimiento y poder, poder en el desvelamiento de la verdad

(“la mujer desnuda ha sido siempre, en nuestra sociedad, la representación alegórica de la Verdad”). El primer plano es su mecanismo de verdad, con la cámara enfocando constantemente el sexo de la mujer, exhibiéndolo como objeto de deseo y sede definitiva de la *jouissance* sólo para evitar la castración, “para distanciar al sujeto de su propia carencia”: “demasiado marcado como término —siempre susceptible de castración— el falo es irrepresentable.... El cine porno se construye sobre la *negación de la castración, y su estrategia de la verdad es una estrategia fetichista*”<sup>20</sup>. El cine, para Lardeau, es *pour cause* un modo de expresión privilegiado de la pornografía. La fragmentación y la fabricación del cuerpo femenino, el juego de la piel y del maquillaje, de la desnudez y del vestido, la constante recombinación de los órganos como términos equivalentes de una combinatoria no son sino la repetición, dentro de un escenario erótico, de las estrategias y técnicas del aparato: fragmentación de la escena por los movimientos de la cámara, construcción del espacio de la representación mediante la profundidad del ángulo, la difracción de la luz y los efectos de color —en suma, el proceso de realización de la película desde el desglose del guión al montaje. “Todo transcurre como si el cine porno sacara a juicio al cine.” De aquí el mensaje final de la película: “es el cine mismo, como medio, lo pornográfico.”

Disociado, aislado (autonomizado) del cuerpo por el primer plano, circunscrito a su materialidad genital (cosificado), [el sexo] puede entonces circular libremente fuera del sujeto —como los bienes circulan en el intercambio independientemente de sus productores o como los signos lingüísticos circulan como valores independientemente de los hablantes. Libre circulación de productos, personas y mensajes en el capitalismo: esta es la

---

<sup>20</sup> Yann Lardeau, “Le sexe froid (du porno au delà)”, *Cahiers du cinéma*, núm. 289, junio, 1978, págs. 49, 52 y 61, respectivamente. La traducción es mía.

liberación que lleva a cabo el primer plano, el sexo convertido en pura abstracción<sup>21</sup>.

Esta denuncia de que el cine y la sexualidad en el capitalismo son mecanismos para la reproducción de relaciones sociales alienadas es, sin lugar a dudas, aceptable en principio. Pero, a la larga, toman forma dos objeciones, una a partir de la otra. La primera es que como la referencia explícita a los modelos discutidos más arriba está planteada en términos críticos en lo que respecta al modelo lingüístico tan solo, mientras que se acepta, sin criticarla, la perspectiva lacaniana de los procesos subjetivos, el análisis de Lardeau no hace sino duplicar la perspectiva única, masculina, inherente a la concepción fálica de la sexualidad; en consecuencia, reafirma a la mujer como representación y propone de nuevo a la mujer más como escenario de la sexualidad que como sujeto de ella. La segunda es que, por muy aceptable que parezca, la afirmación de que el cine es pornográfico y fetichista se resuelve en el cierre del silogismo; ansiando una respuesta e incapaz de poner en duda sus premisas, esta crítica es incapaz de promover la participación social y el cambio histórico.

No obstante, podría objetárseme, el cine pornográfico es precisamente *ese* tipo de participación social; se dirige sólo a los hombres, está hecho para ellos. Considérese entonces, el cine narrativo clásico de Hollywood, incluso el subgénero conocido como “cine de mujeres”.

Pensemos de nuevo en *Carta de una desconocida* y en su arrebatadora contemplación del cuerpo iluminado de Lisa / Joan Fontaine, la película, el teatro de ello.... Con el aparato asegurando su terreno, la narración arriesga, es decir, a partir de la castración reconocida y denegada, un movimiento de diferencia en lo simbólico, el objeto perdido, y la conversión de ese movimiento dentro de los límites de una memoria fija, un imaginario invulnerable, el objeto —y con él el dominio, la unidad del sujeto— recu-

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, págs. 51 y 54.

perado. Como el fetichismo, la cine narrativo es la estructura de una *memoria-espectáculo*, el perpetuo relato de una “única vez”, un descubrimiento perpetuamente rehecho con ficciones seguras<sup>22</sup>.

Una y otra vez el cine narrativo ha sido desenmascarado como producción del drama de la visión, de una memoria espectáculo, de una imagen de la mujer como belleza —deseada e intocable, deseada *en tanto que* recuerdo. Y los mecanismos que el aparato despliega en tal producción —economía de la repetición, rimas, serie de miradas, coordinación imágenes-sonido— están destinados a conseguir la coherencia de un “espacio narrativo” que incluya, ligue y entretenga al espectador situado en el vértice del triángulo de la representación como sujeto de la visión<sup>23</sup>. Por tanto, la obscuridad es la forma de la expresión y del contenido del cine no sólo en las películas pornográficas, sino también en el “cine de mujeres”.

Donde se hace más patente la paradoja de esta condición del cine es en aquellas películas que plantean abiertamente el problema de la sexualidad y la representación en términos políticos, películas como *Salò* de Passolini, *Portero de noche* de Cavani, o *El imperio de los sentidos* de Oshima. Es en estas películas donde se ponen de manifiesto las dificultades de la teorización actual y lo urgente de una reformulación radical de las cuestiones de la enunciación, el destinatario y los procesos subjetivos. Por ejemplo, en contraste con el cine narrativo clásico que produce una visión subjetiva fija, Heath nos pide que consideremos la película de Oshima como la película de incertidumbre en la visión. Es, escribe, “una película que trabaja sobre un problema... el problema de ‘ver’ en lo que toca al espectador”<sup>24</sup>. Al trasladar al espectador el problema

---

<sup>22</sup> Stephen Heath, *Questions of Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1981, pág. 154.

<sup>23</sup> Véase, en especial, Stephen Heath, “Narrative Space”, en *Questions of Cinema*, págs. 19-75.

<sup>24</sup> “*El imperio de los sentidos* está atravesado por esa posibilidad de no ver nada, que es el problema mismo de la representación, pero esa posibilidad no se plantea, como si dijéramos, desde fuera; por el contrario, se

de “las relaciones de entre lo sexual y lo político en el cine”, y obligarle a pensar en ello, al señalar las dificultades —quizás la imposibilidad— planteadas por su articulación en la representación, la película incorpora la perspectiva del espectador dividida, perturba la coherencia de la identificación por dirigirse a un sujeto escindido. De esta forma, la lucha es todavía lucha dentro de la representación —no fuera o contra ella— una lucha en el discurso de la película y sobre la película.

No es fruto de la casualidad que la atención crítica de las mujeres en lo que respecta al cine insista en las nociones de representación e identificación, que son los términos en los que se articula la construcción social de la diferencia sexual y el lugar de la mujer, a la vez imagen y receptor, espectáculo y espectadora, en esa construcción.

Una de las conexiones fundamentales entre la experiencia de la mujer en esta cultura y la experiencia de la mujer en el cine es precisamente la relación entre espectador y espectáculo. Como las mujeres son espectáculos en su vida cotidiana, hay algo en llegar a un acuerdo con el cine desde la perspectiva de lo que significa ser un objeto de espectáculo y lo que significa ser un espectador, que es realmente aceptar que esa relación existe tanto sobre la pantalla como en la vida cotidiana<sup>25</sup>.

---

produce como resultado de una contradicción dentro del sistema dado de representación, de la máquina ya establecida” (Heath, *Questions of Cinema*, pág. 162). El argumento está más elaborado en el siguiente pasaje: “El orden de la mirada en la película no es ni el tema del voyeurismo (nótese el desplazamiento del sujeto de esa mirada de los hombres a las mujeres) ni la cohesión estructural de la disposición narrativa clásica (donde la mirada del personaje es un elemento a la vez de la forma del contenido, la definición de la acción en el movimiento del cruce de miradas, y de la forma de la expresión, la composición de las imágenes y su disposición, su ‘enlace’). Su registro no se sitúa ‘fuera del fotograma’, el *hors-champ* que ha de ser recapturado en el filme mediante el proceso de cohesión espacial de ‘folding over’, cuyo mecanismo más obvio es el de campo/contracampo, sino el de enfilar cada imagen, cada fotograma con vistas a que el espectador problematice su ‘mirada’” (*ibid.*, pág. 150).

<sup>25</sup> Judith Mayne, en “Women and Film: A Discussion of Feminist Aesthetics”, *New German Critique*, núm. 13, invierno, 1978, pág. 86.

En la teoría psicoanalítica de la película como significante imaginario, representación e identificación son procesos referidos a un sujeto masculino, que se predicen de un sujeto del deseo fálico, y lo predicen; que dependen de la castración en tanto que instancia constitutiva del sujeto. Y la mujer, en un orden fálico, es a la vez el espejo y la pantalla —imagen, fundamento y soporte— de *esta* proyección e identificación del sujeto: “el espectador *se identifica consigo mismo*, consigo mismo en cuanto puro acto de percepción”. Y “puesto que se identifica consigo mismo en tanto que mirada, el espectador no puede sino identificarse con la cámara”<sup>26</sup>. La mujer no puede evitar ser “el objeto cinematográfico del deseo”, el único imaginario de la película, único en el sentido de que cualquier diferencia es apresada en esa disposición estructurada, en esa relación fija en la que se coloca y mantiene la película, a la que están sujetos los tiempos, los ritmos y excesos de su tejido simbólico y del drama narrativo de la visión”<sup>27</sup>.

Como la ciudad de Zobeida, esos discursos especifican a la mujer en un orden social y natural concreto: desnuda y ausente, cuerpo y signo, imagen y representación. Y la misma historia se cuenta del cine y su institución: “hombres de varias naciones tuvieron un sueño idéntico. Vieron una mujer corriendo de noche por una ciudad desconocida; estaba desnuda, tenía el pelo largo y la veían de espaldas...” (pues el sexo femenino es invisible para el psicoanálisis, y en la semiología ni siquiera existe). Lo que no puede aprobar esta teoría del cine, dada su premisa fálica, es la posibilidad de una relación diferente entre el espectador-sujeto y la imagen filmica, de que se produzcan unos efectos de sentido diferentes y de que éstos produzcan al sujeto en la representación y la identificación —en suma, la posibilidad de que existan otros procesos subjetivos en esa relación. Este tema, las modalidades de la recepción, conforma el debate, en la teoría y la prác-

---

<sup>26</sup> Metz, “The Imaginary Signifier”, págs. 51 y 52.

<sup>27</sup> Stephen Heath, “Questions of Property”, *Cine-Tracts*, núm. 4, primavera-verano, 1978, pág. 6.

tica del cine de vanguardia, sobre la representación narrativa y abstracta, sobre cine ilusionista frente estructural-materia- lista; también constituye el contexto y el punto de mira de la intervención feminista<sup>28</sup>. Como señala Ruby Rich,

De acuerdo con Mulvey, la mujer no es visible entre un público, concebido siempre como masculino; según Johnston, la mujer no es visible en la pantalla... ¿Cómo formular una comprensión de una estructura que insiste en nuestra ausencia incluso en nuestra cara? ¿Qué hay en una película con lo que se pueda identificar una mujer? ¿Cómo pueden usarse estas contradicciones en la crítica? ¿Y cómo influyen todos estos factores lo que una hace como realizadora, o específicamente como realizadora fe- minista?<sup>29</sup>

Lo que una puede hacer, en tanto que realizadora femi- nista, son películas “que aborden un problema”, en palabras de Heath. Tal debe ser también la labor del discurso crítico de forma provisional: oponerse al simplista cierre totalizador de las afirmaciones sumarias (el cine es pornográfico, el cine es voyeurista, el cine es el imaginario, la máquina del sueño de la caverna de Platón, etc.); desvelar las contradicciones, la heterogeneidad, las rupturas que existen en el andamiaje de la representación, andamiaje desarrollado para contener —si eso es posible— el exceso, la división, la diferencia, la resisten- cia; abrir espacios críticos en el límpido espacio narrativo construido por el cine clásico y por los discursos dominantes

---

<sup>28</sup> Véanse, por ejemplo, Maureen Turim, “The Place of Visual Illu- sions”; Peter Gidal, “Technology and Ideology in/through/and Avant- Garde Film: An Instance”; y Jacqueline Rose, “The Cinematic Apparatus: Problems in Current Theory”; todos en de Lauretis y Heath, págs. 143-86.

<sup>29</sup> Ruby Rich, en “Women and Film: A Discussion of Feminist Aesthe- tics”, pág. 87; Rich se refiere aquí al artículo de Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, *Screen* 16, núm. 3, otoño, 1975, págs. 6- 18; y al de Pam Cook y Claire Johnston, “The Place of Woman in the Cinema of Raoul Walsh”, en *Raoul Walsh*, ed, Phil Hardy, Edimburgo, Edinburgh Film Festival, 1974, págs. 93-109.

(el psicoanálisis, desde luego, pero también el discurso que considera la tecnología una instancia autónoma, o la noción de una manipulación total de la esfera pública, la explotación del cine, con intereses puramente económicos); por último, desplazar esos discursos que ignoran las reivindicaciones de otras instancias sociales y niegan la efectividad de la intervención en la evolución histórica.

No se puede negar la importancia del psicoanálisis para el estudio del cine y de las películas. Ha servido para hacer caer la teoría del cine del pedestal cientificista, incluso mecanicista, de la semiología estructural y ha tomado a su cargo la instancia del sujeto; igualmente, la importancia histórica de la semiología reside en su afirmación de la existencia de reglas de codificación y, por tanto, de una realidad socialmente construida allí donde se pensaba que se manifestaba una realidad trascendental, la naturaleza (“la ontología de la imagen” de Bazin). Con todo, la naturaleza se resiste a desaparecer, aunque quede sólo como residuo, en los discursos semiológico y psicoanalítico; permanece bajo la forma de no-cultura, no-sujeto, no-hombre, en última instancia como base y soporte, espejo y pantalla de su representación. Por ello, nos dice Lea Melandri en otro contexto:

El idealismo, la oposición de la mente y el cuerpo, de la racionalidad y la materia, se origina en un doble ocultamiento: el del cuerpo de la mujer y el de la fuerza de trabajo. Cronológicamente, sin embargo, incluso antes de los bienes y de la fuerza de trabajo que los ha producido, el asunto negado en su concreción y peculiaridad, en su “forma plural relativa”, es el cuerpo de la mujer. La mujer entra en la historia después de perder su concreción y singularidad: la mujer es la máquina económica que reproduce la especie humana, y la mujer es la Madre, ecuación más universal que el dinero, el patrón más abstracto inventado jamás por la ideología patriarcal<sup>30</sup>.

---

<sup>30</sup> Melandri, pág. 27. (La traducción es mía.)

El hecho de otorgar la preeminencia jerárquica al “lenguaje” como patrón universal, que fue el error de la semiología clásica, también lo heredó la teoría lacaniana del estructuralismo. En la primera corriente, el lenguaje de la lingüística era el modelo privilegiado para todos los sistemas de significación y sus mecanismos “internos”; en la segunda, se toma lo simbólico en cuanto estructura fálica como modelo primario de los procesos subjetivos. Siempre que se aplican estos modelos al cine, se vacían y se evitan ciertos problemas, excluyéndolos del discurso teórico o sacudiéndoselos de encima a toda velocidad. Por ejemplo, el problema de la materialidad: aunque se defiende la heterogeneidad material del cine en relación con el lenguaje, no se ha tomado en serio la posibilidad de que formas diversas de la producción semiótica, o modos diferentes de producción de signos puedan implicar otros procesos subjetivos<sup>31</sup>. Se plantea entonces el problema de la historicidad del lenguaje, del cine y de los demás mecanismos de representación; sus desiguales ratios de evolución, sus formas específicas de interpelación, sus relaciones peculiares con la práctica, y sus efectos combinados, quizás incluso contradictorios, sobre los sujetos sociales.

Mientras camino invisible y cautiva por la ciudad, voy pensando que los problemas de la significación, la representación y los procesos subjetivos en el cine han de ser reformulados con una perspectiva del significado menos rígida que la determinada por el psicoanálisis lacaniano; y que una teoría materialista de la subjetividad no puede partir de una noción dada de sujeto, sino que debe acercarse al sujeto desde los

---

<sup>31</sup> Muchos han defendido que el modelo lacaniano es una teoría materialista del lenguaje, y en particular, una reescritura materialista del discurso idealista sobre el amor que comienza en Platón (véase John Brenkman, “The Other and the One: Psychoanalysis, Reading, the *Symposium*”). Pero cuando la dialéctica es el movimiento del paso del sujeto por el lenguaje, y, por tanto, de su historia “personal”, no me resulta del todo claro si esa dialéctica es materialista o hegeliana; en un orden estructural prestablecido, una lógica del significante que está ya predeterminada para cada sujeto que accede a ella, la historia personal corre el riesgo de terminar escrita con una H mayúscula.

mecanismos, las tecnologías sociales en que éste se construye. Estos mecanismos son distintos, si no totalmente disparejos, en su especificidad e historicidad concreta, lo que explica por qué no podemos calcular con facilidad su co-participación, ni el efecto de su combinación. Así, por ejemplo, aunque la novela, el cine y la televisión sean todos “máquinas familiares”, no podemos equipararlas sin más. Como tecnologías sociales destinadas a la reproducción de la institución familiar, entre otras cosas, se solapan en una cierta medida, pero la cantidad de superposición o redundancia está compensada, precisamente, por su especificidad material y semiótica (modos de producción, modalidades de enunciación, de inscripción del espectador / interlocutor, de interpelación). La familia que ve junta la televisión realmente es una institución diferente; o mejor dicho, el sujeto resultante no es el mismo sujeto social que el que resulta de una familia que sólo lea novelas. Otro ejemplo: la reelaboración de los códigos de la percepción visual en un espacio narrativo en las películas sonoras, admirablemente analizada por Stephen Heath<sup>32</sup>, recrea, desde luego, algunos de los efectos que produce en el sujeto la pintura de perspectiva, pero nadie se tomaría en serio que la pintura del Renacimiento y el cine de Hollywood, como aparatos sociales, se dirigen a un sujeto único e idéntico en lo que respecta a la ideología.

Sin duda, el lenguaje es uno de tales aparatos sociales, y quizás universalmente dominante. Pero antes de erigirlo en representante absoluto de las formaciones subjetivas, deberíamos preguntarnos: ¿qué lenguaje? El lenguaje de la lingüística no es el lenguaje hablado en la sala, y el lenguaje que hablamos fuera de la sala de cine no es el mismo que se hablaba en Plymouth Rock<sup>33</sup>. Es una cuestión demasiado evidente para insistir en ella. Para expresarlo con brevedad, después de todo los estudios que se han hecho sobre la influencia de có-

---

<sup>32</sup> Heath, *Questions of Cinema*, págs. 19-75.

<sup>33</sup> Plymouth Rock es un lugar de Plymouth, Massachusetts, donde se dice que los peregrinos del Mayflower desembarcaron al llegar a América en 1620. [*N. de la T.*]

digos visuales como la perspectiva, la cámara fija y la cámara móvil, etc., ¿se puede seguir pensando que las distintas formas de reproducción mecánica del lenguaje (visual y sonoro) y su incorporación a prácticamente todos los mecanismos de representación no tienen ningún impacto en sus efectos sociales y subjetivos? A este respecto, deberíamos tener en cuenta no sólo el problema del lenguaje interno en el cine, sino también el posible problema de la perspectiva o visión interna del lenguaje (“habla visible”, *visible parlare*, es el término de la imagen de Dante, la inscripción que coloca en las puertas del Infierno), los cuales invocan, ambos, la problemática de la relación del lenguaje con la percepción sensorial; la problemática de lo que Freud llamaba la presentación con palabras y la presentación con cosas en la interacción de los procesos primarios y secundarios<sup>34</sup>.

Si se puede decir que el cine es un “lenguaje”, es precisamente porque el “lenguaje” no *es*; el lenguaje no es un campo unificado, fuera de discursos específicos como la lingüística o *The Village Voice*. Hay “lenguajes”, estrategias lingüísticas y mecanismos discursivos que producen significados; hay diferentes modos de producción semiótica, formas distintas de invertir esfuerzo para producir signos y significados. En mi opinión, la manera de emplear ese esfuerzo, y los modos de producción implicados, tienen una relevancia directa, incluso material, para la constitución de los sujetos dentro de la ideología: sujetos diferenciados por la clase, la raza, el sexo y cualquier otra categoría diferencial que pueda tener valor político en situaciones vitales concretas y momentos históricos determinados.

Se ha dicho que si bien podemos considerar que el lenguaje es un aparato, como el cine, que produce significados a partir de medios físicos (el cuerpo, los órganos articulatorios

---

<sup>34</sup> Veáanse Paul Willemsen, “Reflections on Eikhenbaum’s Concept of Internal Speech in the Cinema”, *Screen* 15, núm. 4, invierno, 1974/75, págs. 59-70; y “Cinematic Discourse: The Problem of Inner Speech”, *Screen* 22, núm. 3 (1981), págs. 63-93; y Stephen Heath, “Language, Sight and Sound”, en *Questions of Cinema*, págs. 194-220.

y auditivos, el cerebro), la enunciación cinematográfica es más cara que el habla<sup>35</sup>. Es verdad. Es necesario hacer esta observación para comprender el cine como aparato social (con los consiguientes problemas de acceso, monopolio y poder), observación que subraya su peculiaridad en comparación con otros modos de producción de significado; pero el parámetro económico no basta para definir la especificidad de su producción semiótica. El problema no es, o no es solamente, que el cine opere con muchos materiales diferentes de expresión y más “caros”, con una “maquinaria” menos accesible que el lenguaje natural. El problema es, más bien, que los significados no se producen *en* una película determinada, sino que “circulan entre la ideología social, el espectador y la película”<sup>36</sup>. La producción de significados, parafraseo, siempre exige no un solo mecanismo específico de representación, sino varios. Aunque cada uno de ellos pueda ser descrito analíticamente en sus aspectos expresivos o en sus condiciones socio-económicas de producción (es decir, las modalidades tecnológicas o económicas de, pongamos, el cine sonoro), lo que está en cuestión es la posibilidad de dar cuenta de cómo funcionan conjuntamente sobre el espectador y, *por tanto*, la producción de significados para un sujeto y/o la producción de un sujeto en el significado a partir de una pluralidad de discursos. Si —para expresarlo sin ambages— el sujeto es donde se forman los significados y si, al mismo tiempo, los significados constituyen al sujeto, entonces la noción de productividad semiótica debe incluir la de los modos de producción. De esta forma, “el problema de cómo se construyen, se leen y se instalan los valores semánticos en la historia” se convierte en un problema mucho más pertinente<sup>37</sup>.

He defendido que únicamente podremos desarrollar una teoría del cine como tecnología social, como relación entre lo técnico y lo social, si prestamos una atención crítica cons-

---

<sup>35</sup> Metz, en *The Cinematic Apparatus*, pág. 23.

<sup>36</sup> Heath, *Questions of Cinema*, pág. 107.

<sup>37</sup> Paul Willemen, “Notes on Subjectivity”, *Screen* 19, núm. 1, primavera, 1978, pág. 43.

tante a sus estrategias discursivas y somos conscientes de su inadecuación actual. En este punto, quisiera subrayar que la teoría cinematográfica debe procurar una respuesta a las cuestiones de la representación y de la construcción del sujeto sin recurrir a la significación fálica y al predominio absoluto del significante; que debemos buscar otras formas de explorar el terreno en que se producen los significados. Con este fin, podría resultar útil la noción de código, algo marginada por la actual teoría del cine después de su auge en la semiología, e interesantemente redefinida por Eco en su *Teoría semiótica*.

En la formulación estructural de la semiología clásica, un código estaba construido como sistema de valores en oposición (la *langue* de Saussure o el código de la puntuación cinematográfica de Metz), situados a contracorriente de los significados producidos contextualmente en la enunciación y la recepción. Se suponía que los “significados” (los *signifiés* de Saussure) se subsumían en los respectivos signos (los *signifiants* de Saussure), y mantenían una relación estable con ellos. Así definido, podemos afrontar y describir un código, al igual que una estructura, independientemente de toda intención comunicativa y de cualquier situación real de comunicación. Para Eco, esto no es un código, sino una estructura, un sistema; un código es un marco significante y comunicativo que liga elementos diferenciales del plano de la expresión con elementos semánticos del plano del contenido o con comportamientos. De la misma manera, un signo no es una entidad semiótica fija (la unión relativamente estable de un significante y un significado) sino una “función sígnica”, la correlación mutua y transitoria de dos funtivos que denomina “vehículo sígnico” (el componente físico del signo en el plano de la expresión) y “unidad cultural” (unidad semántica del plano del contenido). En el proceso histórico, “el mismo funtivo puede entrar también en otra correlación, y convertirse, de ese modo, en un funtivo diferente y dar lugar a una nueva función sígnica”<sup>38</sup>. En la medida en que están social-

---

<sup>38</sup> Umberto Eco, *A Theory of Semiotics*, Bloomington, Indiana University Press, 1976, pág. 49.

mente establecidos y son reglas operativas que *generan* signos (mientras que en la semiología clásica los códigos *organizan* signos, los códigos están históricamente relacionados con los modos de producción de signos; de ahí que los códigos cambien siempre que se asocien culturalmente contenidos diferentes y nuevos al mismo vehículo signico o siempre que se produzcan nuevos vehículos signicos. De esta forma, un nuevo texto, una nueva interpretación de un texto —toda práctica discursiva nueva— crea una configuración diferente del contenido, introduce otros significados culturales que, a su vez, transforman los códigos y reestructuran el universo semántico de la sociedad donde se produce. Es importante señalar que, en esta noción de código, el contenido del vehículo signico es también una unidad de un sistema semántico (aunque no necesariamente binario) de valores opuestos. Cada cultura, por ejemplo, segmenta el continuum de la experiencia “marcando ciertas unidades pertinentes y considerando a otras simplemente como variantes, ‘alófonos’”<sup>39</sup>.

Cuando se dice que la expresión “Estrella vespertina” denota un cierto “objeto” físico de considerable tamaño y forma esférica, que viaja por el espacio a varias veintenas de millones de millas de la Tierra, debería decirse, en realidad, esto: la expresión en cuestión denota “una cierta” *unidad cultural* a la que refiere la hablante y que ha aceptado de la forma descrita en la cultura en la que vive, sin haber tenido experiencia del referente real. Y esto es así hasta tal punto que sólo el lógico sabe que la expresión en cuestión tiene el mismo *denotatum* que la expresión “Estrella matutina”. Quienquiera que emitiera o recibiera este último vehículo signico, pensaba que eran *dos cosas diferentes*. Y tenía razón en el sentido de que los códigos cul-

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, pág. 78. Esta es una razón por la que toda traducción presenta problemas y por la que una película puede ser interpretada de formas diferentes en diferentes culturas o en diferentes situaciones de recepción; por ejemplo, el polémico documental de Antonioni sobre China, *Chung Kuo*, analizado por Eco en una entrevista con William Luhr en *Wide Angle* 1, núm. 4 (1977): págs. 64-72.

turales a los que se refería le ofrecen dos unidades culturales diferentes. Su vida social no se desarrolló en función de cosas, sino en función de unidades culturales. O más bien, para ella, como para nosotras, las cosas eran conocidas sólo a partir de unidades culturales que el universo de la comunicación puesto en circulación *en lugar de las cosas*<sup>40</sup>.

Incluso dentro de una cultura, la mayor parte de los campos semánticos se disuelven muy rápidamente (a diferencia del campo de los colores o de los términos de parentesco, que han sido estudiados de forma sistemática precisamente porque, además de estar compuestos de unidades enormemente estructuradas, han constituido, como la sintaxis o la estructura fonológica, sistemas durativos). La mayor parte de los campos semánticos son constantemente reestructurados por movimientos de aculturación y de revisión crítica; esto es, están sujetos a procesos de cambio debidos a las contradicciones existentes dentro de cada sistema y/o a la aparición de nuevos sucesos materiales procedentes del exterior del sistema. Ahora bien, si se pueden reconocer las unidades culturales en virtud de sus mutuas oposiciones en varios sistemas semánticos, y pueden ser identificadas o aisladas por la serie (indefinida) de sus intérpretes, entonces pueden ser consideradas, hasta cierto punto, independientemente de las organizaciones sistemáticas o estructurales de los vehículos sígnicos.

La existencia, o más bien la hipótesis teórica, de los campos semánticos hace posible concebir un espacio semántico no lineal construido no por un sistema —el lenguaje— sino por la acción en diferentes niveles de muchos vehículos sígnicos y unidades culturales heterogéneos, al ser los códigos las redes de las correlaciones *entre* los planos del contenido y de la expresión. En otras palabras, la significación supone varios sistemas o discursos en intersección, sobrepuestos o yuxtapuestos unos a otros, mientras los códigos dibujan senderos y

---

<sup>40</sup> Eco, *A Theory of Semiotics*, págs. 65-66. La cita ha sido ligeramente alterada.

posiciones en un espacio semántico virtual (vertical) que se constituye discursivamente, textual y contextualmente, en cada acto de significación. Lo que distingue a esta noción de código es que ambos planos, expresión y contenido, están implicados a la vez en la relación de significado. Así, parece estar muy cercana a la noción de aparato cinematográfico en cuanto tecnología social: no un mecanismo técnico o *dispositivo* (la cámara o la “industria” del cine), sino una *relación* entre lo técnico y lo social que implica al sujeto como (inter)locutor, instaura al sujeto como lugar de esa relación. Solamente en este sentido, según Eco, puede una hablar de transformación de los códigos, de los modos de producción, de los campos semánticos, o de lo social.

La insistencia de Eco es productivista: su idea de la producción de signos, y especialmente del tipo que denomina invención, asociándolo con el arte y la creatividad, adopta la perspectiva del emisor, del hablante, el artista, el *productor* de signos. Pero, ¿qué pasa con la mujer? Ella no tiene acceso a los códigos de la ciudad invisible que la representa y la ausenta; ella no ocupa el lugar designado por Eco para el “sujeto de la semiosis”, el *homo faber*, el constructor de la ciudad, el productor de signos. Ni está tampoco en la representación, que la inscribe como ausente. La mujer no puede transformar los códigos; sólo puede transgredirlos, crear problemas, provocar, pervertir, convertir la representación en una trampa (“esta horrible ciudad, esta trampa”). Finalmente, también para la semiótica el cuento fundador sigue siendo el mismo. Aunque ahora el lugar del sujeto femenino en el lenguaje, en el discurso, y en lo social puede entenderse de otra manera, es una posición igualmente imposible. Ella se encuentra ahora en el espacio vacío que media entre los signos, en un vacío de significado, donde no es posible ninguna reclamación, ni accesible ningún código; o bien, volviendo al cine, se encuentra en el lugar del espectador femenino, entre la mirada de la cámara (la representación masculina) y la imagen de la pantalla (la fijación especular de la representación femenina), no una o la otra, sino ambas y ninguna.

No poseo ningún plano de la ciudad donde vive el sujeto

femenino. Para mí, mujer en la historia, los discursos no son coherentes; no hay un término específico de referencia, ni un punto certero de enunciación. Como el lector femenino del texto de Calvino, que, al leer, al desear, al construir la ciudad, se excluye y se aprisiona simultáneamente, las preguntas que nos hacemos sobre la representación de la mujer en el cine y en el lenguaje es en sí misma una re-presentación de una irreductible contradicción para las mujeres en el discurso. (¿Qué significa hablar “como mujer”?) Pero una interpretación feminista crítica de un texto, de todos los textos de una cultura, ilustra la conciencia de esa contradicción y el conocimiento de sus términos; de esta forma, convierte la representación en una realización que sobrepasa al texto. Para las mujeres, llevar a la realidad esa contradicción es demostrar la falta de coincidencia de la mujer y las mujeres. Dar realidad a los términos de la producción de la mujer como texto, como imagen, es resistirse a la identificación con tal imagen. Es no haber pasado a través del espejo.

Como ya habrá descubierto la lectora, el título de este ensayo tienen poco o nada que ver con el libro de Lewis Carroll o con su heroína. No obstante, algo tienen que ver con un texto que no he citado expresamente, pero a cuya presencia aquí, como en mucha de la escritura feminista, le debe nuestra memoria histórica: *Woman's Consciousness, Man's World* de Sheila Rowbotham. En la Primera Parte, titulada también “A través del espejo”, Rowbotham describe su propia lucha como mujer con y contra el marxismo revolucionario, que estaba dominado por lo que ella denomina “la falta de experiencia masculina” de la situación material concreta de las mujeres. Podría hablar de muchas otras cuando dice: “Cuando la liberación femenina estalló en mis oídos vi, de repente, que ideas que habían estado pasando por mi cabeza salían con la forma de otras gentes: las mujeres. De nuevo comencé a sentir acabados todos mis sufrimientos. Pero esta vez pasábamos juntas a través del espejo” (pág. 25). De entre los muchos pasajes lacerantes y conmovedores que podría citar, el siguiente es especialmente relevante para la conclusión de este ensayo:

La conciencia dentro del movimiento revolucionario sólo puede llegar a ser coherente y auto-crítica cuando su visión del mundo se aclara no simplemente dentro de sí misma, sino cuando se sabe en relación con lo que ha creado fuera de sí misma. Cuando podemos mirarnos a nosotras mismas en el pasado a partir de nuestras creaciones culturales, nuestras acciones, nuestras ideas, nuestros panfletos, nuestra organización, nuestra historia, nuestra teoría, empezamos a integrar una nueva realidad. Cuando empezamos a sabernos en una nueva relación de los unos con los otros, podemos empezar a entender nuestro movimiento en relación con el mundo exterior. Podemos empezar a utilizar estratégicamente nuestra conciencia. [págs. 27-28]

## La creación de imágenes

El cine ha sido estudiado como mecanismo de representación, como máquina de imágenes desarrollada para construir imágenes o visiones de la realidad social y el lugar del espectador en ella. Pero, en la medida en que el cine está directamente implicado en la producción y reproducción de significados, valores e ideología *tanto* en el terreno social *como* en el subjetivo, sería mejor entenderlo como una actividad significativa, un trabajo de semiosis: un trabajo que produce efectos de significado y percepción, auto-imágenes y posiciones subjetivas para todos los implicados, realizadores y receptores; y, por tanto, un proceso semiótico en el que el sujeto se ve continuamente envuelto, representado e inscrito en la ideología<sup>1</sup>. El último aspecto está muy en consonancia con

---

<sup>1</sup> Se puede encontrar una formulación compacta y totalmente articulada de estos conceptos en lo que se refiere al cine en Stephen Heath, *Questions of Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1981; especialmente en el capítulo 1, "On Screen, In Frame: Film and Ideology", y en el capítulo 10, "The Cinematic Apparatus: Technology as Historical and Cultural Form". Sobre la noción de actividad significativa, véase también Julia Kristeva, "Signifying Practice and Mode of Production", *Edinburgh '76 Magazine*, Londres, British Film Institute, 1976, págs. 64-76.

los intereses actuales del feminismo teórico y su esfuerzo por articular las relaciones del sujeto femenino con la ideología, la representación, la praxis, y su necesidad de reconceptualizar la posición de la mujer en lo simbólico. Pero las teorías actuales sobre el sujeto —la de Kristeva y la de Lacan— plantean muy serias dificultades a la teoría feminista. Parte del problema, como ya he sugerido, yace en su herencia lingüística y en la apabullante dependencia respecto de esta disciplina. Podría ser, entonces, que parte de la solución residiera en empezar por otro lugar, lo que no quiere decir que debamos ignorar o abandonar un concepto tan útil como el de actividad significativa, sino más bien que nos reunamos con ella desde otro sendero crítico.

Si las feministas se han comprometido tanto con el trabajo cinematográfico como realizadoras, críticas y teóricas, ha sido porque en este terreno las apuestas son especialmente altas. La representación de la mujer como imagen (espectáculo, objeto para ser contemplado, visión de belleza —y la concurrente representación del cuerpo femenino como *locus* de la sexualidad, sede del placer visual, o señuelo para la mirada), está tan expandida en nuestra cultura, antes y más allá de la institución del cine, que constituye necesariamente un punto de partida para cualquier intento de comprender la diferencia sexual y sus efectos ideológicos en la construcción de los sujetos sociales, su presencia en todas las formas de la subjetividad. Aún más, en nuestra “civilización de la imagen”, como la ha llamado Barthes, el cine funciona en realidad como una máquina de *creación de imágenes*, que al producir imágenes (de mujeres o no) tiende también a reproducir a la mujer como imagen. Las apuestas para las mujeres en el cine, por tanto, son muy altas, y nuestra intervención, importantísima en el nivel teórico, si queremos alcanzar una comprensión conceptualmente rigurosa y políticamente útil de los procesos de creación de imágenes. En el contexto de la discusión de la significación icónica, la crítica feminista de la significación ha planteado muchas cuestiones que exigen atención crítica y mayor elaboración. En términos muy generales, ¿cuáles son las condiciones de la presencia de la imagen en el cine y

en las películas? y viceversa, ¿cuáles son las condiciones de la presencia del cine y de las películas en la creación de imágenes, en la producción del imaginario social?

Más específicamente, ¿qué está en juego, para la teoría del cine y para el feminismo, en la noción de “imágenes de mujeres”, imágenes “negativas” (literalmente *clichés*) o, su alternativa, imágenes “positivas”? La idea circula libremente y ha adquirido un puesto en las conversaciones privadas tanto como en los discursos académicos que van desde la crítica de cine a la charla de café, de los cursos académicos dentro de los estudios sobre la mujer a las conferencias universitarias y a la prensa especializada<sup>2</sup>. Tales análisis de las imágenes de

---

<sup>2</sup> Aunque algunos trabajos parten de la idea de que el cine y las películas crean y ponen en circulación ciertas imágenes de las mujeres, y por consiguiente, las examinan y clasifican, otros parten de la premisa de que el cine y las películas construyen a la mujer en cuanto imagen, y se ponen como tarea la comprensión de ese proceso en relación con los espectadores, con cómo les afecta. Como incluir una lista de las referencias bibliográficas clásicas sería demasiado extensa, sólo citaré unos pocos libros. En la primera categoría, véanse Marjorie Rosen, *Popcorn Venus: Women, Movies and the American Dream*, Nueva York, Avon Books, 1973; Joan Mellen, *Women and Their Sexuality in the New Film*, Nueva York, Horizon Press, 1974; Molly Haskell, *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*, Nueva York, Holt, Rinehart y Winston, 1974. La idea de imágenes de las mujeres se analiza críticamente en las siguientes obras: Claire Johnston, “Feminist Politics and Film History”, *Screen* 16, núm. 3, otoño de 1975, págs. 115-24; Griselda Pollock, “What’s Wrong with Images of Women”, *Screen Education*, núm. 23, verano de 1977, págs. 25-33; Elizabeth Cowie, “Women, Representation and the Image”, *Screen Education*, núm. 23, verano de 1977, págs. 15-23. En cuanto a la segunda categoría, a la que me referiré como crítica feminista de la representación, los siguientes son trabajos generales y/o visiones de conjunto que proporcionan referencias adicionales y específicas: Claire Johnston, ed., *Notes on Women’s Cinema*, Londres, SEFT, 1974; Julia Lesage, “Feminist Film Criticism: Theory and Practice”, *Women and Film*, núms. 5/6, págs. 12-14; “Feminism and Film: Critical Approaches”, editorial, *Camera Obscura*, núm. 1, otoño de 1976, págs. 3-10; Karyn Kay y Gerald Peary, eds., *Women and Cinema: A Critical Anthology*, Nueva York, Dutton, 1977; Christine Gledhill, “Recent Developments in Feminist Criticism”, *Quarterly Review of Film Studies* 3, núm. 4 (1978), págs. 457-93; Laura Mulvey, “Feminism, Film and the Avant-Garde”, *Framework*,

las mujeres descansan en una oposición, a veces encarnizada, entre lo positivo y lo negativo, que no sólo está incómodamente cercana a los estereotipos populares del tipo buenos contra malos, o chica decente *versus* mala mujer, sino que contiene también una implicación menos evidente pero más peligrosa. Pues da por sentado que los receptores absorben directamente las imágenes, que cada imagen es inmediatamente interpretable y significativa en y por sí misma, sin tener en cuenta el contexto o las circunstancias de su producción, circulación y recepción. A su vez se presume que los receptores son a la vez históricamente inocentes y puramente receptivos, como si ellos también existieran en el mundo inmunes a otras prácticas sociales y discursos, pero inmediatamente sensibles a las imágenes, a un cierto poder de la iconocidad, a su efecto de verdad o de realidad. Pero esto no es así. Y es precisamente la crítica feminista de la representación la que ha demostrado fehacientemente cómo toda imagen perteneciente a nuestra cultura —y por supuesto cualquier imagen de la mujer— está situada dentro, y es interpretable desde el contexto abarcador de las ideologías patriarcales, cuyos valores y efectos son sociales y subjetivos, estéticos y afectivos, e impregnan, evidentemente, toda la construcción social y, por ello, a todos los sujetos sociales, tanto mujeres como hombres. Así, puesto que la inocencia histórica de las mujeres no es una categoría crítica sostenible para el feminismo, deberíamos pensar más bien en las imágenes como productoras (potenciales) de contradicciones tanto en los procesos sociales como subjetivos. Esta propuesta conduce a un segundo conjunto de preguntas: ¿por qué procesos producen las imágenes de la pantalla la creación de imágenes dentro y fuera de ella, articulan significados y deseos, para los espectadores? ¿Cómo se perciben las imágenes? ¿Cómo *vemos*? ¿Cómo atribuimos significado a lo que vemos? ¿Y cómo permanecen ligados es-

---

núm. 10 (1979), págs. 3-10; Annette Kuhn, *Women's Pictures*, Londres, Routledge y Kegan Payul, 1982; E. Ann Kaplan, *Women and Film: Both Sides of the Camera*, Londres y Nueva York, Methen, 1983.

tos significados a las imágenes? ¿Qué pasa con el lenguaje? ¿Y el sonido? ¿Qué relaciones establecen el lenguaje y el sonido con las imágenes? ¿Creamos imágenes de la misma forma que imaginamos, o es la misma cosa? Y entonces tenemos que volver a preguntarnos qué factores históricos intervienen en la creación de imágenes. (Los factores históricos pueden incluir discursos sociales, codificación de género, expectativas de la audiencia, pero también la producción inconsciente, la memoria y la fantasía.) Finalmente, ¿cuáles son las “relaciones productivas” de la creación de imágenes en la realización de películas y en la recepción de las mismas, en el hecho de ser espectador? Y ¿productivas de qué y en qué medida?

Estas preguntas no agotan en absoluto el intrincado problema de la creación de imágenes. Además, exigen que se las considere desde diferentes campos teóricos, que son indispensables en el estudio de la significación y representación cinematográficas: la semiótica, el psicoanálisis, la ideología, y las teorías sobre la recepción y la percepción<sup>3</sup>. En las siguientes páginas, estudiaré algunos aspectos del tema que aparecen en las explicaciones teóricas de la imagen que ofrecen la semiótica y recientes estudios sobre la percepción; y al hacer esto intentaré precisar más la noción de creación de imágenes en cuanto proceso de articulación del significado con las imágenes, la implicación de la subjetividad en ese proceso, y la proyección de una visión social dentro de la subjetividad.

---

<sup>3</sup> Las obras básicas en estos campos, en lo que se refiere al cine, incluyen Teresa de Lauretis y Stephen Heath, eds., *The Cinematic Apparatus*, Londres, Macmillan, y Nueva York, St. Martin's Press, 1980; Christian Metz, *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, trad. Michael Taylor, Nueva York, Oxford University Press, 1974, *Language and Cinema*, La Haya, y París, Mouton, 1974, y *The Imaginary Signifier*, Bloomington, Indiana University Press, 1981; *Screen Reader 1*, Londres, SEFT, 1980 y *Screen Reader 2*, Londres, SEFT, 1981; Bill Nichols, *Ideology and the Image*, Bloomington, Indiana University Press, 1981.

Es costumbre comenzar estos relatos épicos con un verso clásico como invocación propiciatoria. Así pues: En el principio era la palabra. En sus primeras etapas la semiología se desarrolló tras la huella de la lingüística saussuriana como marco conceptual y analítico con que estudiar los sistemas de signos —o mejor, un determinado funcionamiento de ciertos elementos, llamados signos, en la producción social del significado. En el modelo saussuriano, el sistema lingüístico queda definido por la doble articulación de sus unidades elementales, sus signos, las unidades mínimas dotadas de significado (los morfemas, que podemos equiparar un poco rudimentariamente a las palabras). La primera articulación es la combinación, el encadenamiento o la ordenación secuencial de morfemas en oraciones de acuerdo con las reglas de la morfología y de la sintaxis; la segunda articulación es la combinación de ciertas unidades distintivas, sonidos carentes de significado en sí mismos (los fonemas), en unidades con significado, en signos, de acuerdo con las reglas establecidas por la fonología. Cada signo, dice Saussure, está constituido por un lazo arbitrario o convencional (socialmente establecido) entre la *imagen de un sonido* y un *concepto*, un *significante* (*signifiant*) y un *significado* (*signifié*). Hay que señalar que, desde el principio, en semiología la idea de imagen, de representación aparece asociada al significante, no al significado, que queda definido como “concepto”<sup>4</sup>. Esta puede ser

---

<sup>4</sup> “Lo que el signo lingüístico une no es una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen acústica. La imagen acústica no es el sonido material, cosa puramente física, sino su huella psíquica, la representación que de él nos da el testimonio de nuestros sentidos; esa imagen es sensorial, y si llegamos a llamarla “material” es solamente en este sentido y por oposición al otro término de la asociación, el concepto, generalmente más abstracto.” Ferdinand de Saussure, *Curso de Lingüística General*, trad. española de Amado Alonso, Buenos Aires, Losada, 1945, pág. 128.

la causa del olvido en que cayó el significado. Si tuviéramos que llamar al significado “imagen mental”, asociando, por tanto, el significado a la representación y no a lo puramente conceptual, obtendríamos, en mi opinión, una idea más acertada de la complejidad del signo. Pues la representación (verbal, visual, sonora) se encuentra en ambos componentes del signo; mejor aún, la representación *es* la función del signo, la labor social del signo<sup>5</sup>.

El modelo saussuriano provocó la suposición de que mecanismos análogos funcionaban en sistemas de signos no verbales —sistemas compuestos de imágenes, gestos, sonidos, objetos— y los aparatos de representación que los empleaban: pintura, publicidad, cine, teatro, danza, música, arquitectura. Si bien las primeras investigaciones semiológicas serias sobre el cine dieron como resultado que no había tal paralelismo exacto, que no podía establecerse ninguna homología con el lenguaje verbal, sin embargo, la semiótica ha seguido interesándose por las modalidades y condiciones de la codificación icónica, las reglas de la comunicación visual. Así puede ser útil esbozar algo de la historia de la semiótica a partir del debate sobre la articulación cinematográfica que tuvo lugar a mediados de los sesenta en relación con la *Mostra del nuovo cinema* de Pesaro, Italia (también conocida como el Festival de Cine de Pesaro) y donde prácticamente nació el análisis semiológico del cine<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Para la redefinición del signo como función sígnica, véase Umberto Eco, *A Theory of Semiotics*, Bloomington, Indiana University Press, 1976. Las referencias posteriores a esta obra aparecerán citadas en el texto.

<sup>6</sup> Eco ofrece un sucinto resumen del debate en *La struttura assente*, Milán, Bompiani, 1968, págs. 149-60, y en Stephen Heath, “Film / Cinetext / Text”, *Screen* 14, núms. 1/2, primavera/verano, 1973, págs. 102-27, ahora en *Screen Reader 2*. Este *Reader* es todo él un documento muy útil del primer impacto de la semiología en la cultura cinematográfica británica (aunque sean fundamentalmente obras francesas).

El debate sobre la articulación que tuvo lugar en los primeros años de la semiología pareció centrarse en la oposición entre signos lingüísticos y signos icónicos, entre el lenguaje verbal y las imágenes visuales. Se pensó que las diferencias entre ellos eran inherentes a dos modos irreductibles de percepción, significación y comunicación: el lenguaje verbal parecía mediatizado, codificado y simbólico, mientras que los iconos se suponían inmediatos, naturales, directamente unidos a la realidad. El cine se encontraba en el ojo de este huracán teórico, pues su carácter de sistema semiótico (de lenguaje, pues entonces se suponía que todo sistema semiótico debía serlo) dependía de la posibilidad de definir una articulación, preferiblemente doble, para los signos cinematográficos. Aunque la estricta noción lingüística de articulación había resultado ser una especie de carga teórica y ya no era adecuada para los intereses de la teoría del cine, seguían estando presentes preguntas como: “¿qué es la articulación cinematográfica?, ¿cómo está articulado el cine?, ¿qué articula?”. De aquí la importancia de revisar los términos de la discusión y seguir su evolución a través del tiempo.

Según el primer trabajo de Metz sobre el tema, “Le cinéma: langue ou language?” (1964), donde adoptó una postura que luego sometió a revisión, el cine sólo puede ser descrito como lenguaje sin código o sistema (“Un langage sans langue”), pues carece de la segunda articulación (el nivel fonémico). Aunque posean significado, las imágenes cinematográficas no pueden ser definidas como signos en el sentido saussuriano, porque son motivadas y analógicas en vez de arbitrarias o convencionales, y porque cada imagen no es generada por un código con una serie de reglas fijas y operaciones (más bien inconscientes), como lo es una palabra o una oración. Por el contrario, la imagen cinematográfica es una combinación única, momentánea, de elementos que no pueden ser catalogados, como las palabras, en un lexicón o diccionario.

Saussure había dicho que el lenguaje es un almacén de signos, del cual se sirven los hablantes por igual. Pero no se puede afirmar tal cosa del cine; no existen paradigmas, ni almacenes de las imágenes que une. En la imagen cinematográfica, concluye Metz, se extrae el significado del significante total de forma natural, sin recurrir a ningún código<sup>7</sup>.

Por el contrario, Pasolini sostenía que el cine era un lenguaje con una doble articulación, aunque diferente del lenguaje verbal y de hecho más parecido al lenguaje escrito, cuyas unidades mínimas eran los diversos objetos que aparecían en el encuadre o fotograma (*inquadratura*); a estas unidades las llamó *cinémi*, “cinemas”, por analogía con *fonemi*, fonemas. Los cinemas se combinan en unidades más amplias, los fotogramas, que son las unidades significantes básicas del cine, correspondientes a los morfemas del lenguaje verbal. De este manera, para Pasolini, el cine articula la realidad precisamente por medio de su segunda articulación: la selección y combinación de objetos o sucesos prefilmicos reales (rostros, paisajes, gestos, etc.) en cada fotograma. Son estos sucesos u objetos prefilmicos y profilmicos de la realidad (“oggetti, forme o atti della realtà” —y por ello, objetos ya *culturales*—) los que constituyen el paradigma del cine, su almacén de imágenes significantes, o signos-imágenes (*im-segni*).

Los cinemas tienen este mismo carácter de obligatoriedad: no podemos sino elegir de entre los cinemas que existen, es decir, los objetos, formas y sucesos de la realidad que podemos captar con nuestros sentidos. A diferen-

---

<sup>7</sup> “La expresividad del mundo (del paisaje o del rostro) y la expresividad del arte (el melancólico sonido de un oboe wagneriano) están regidos esencialmente por los mismos mecanismos semiológicos: *El ‘significado’ se deriva naturalmente del significante en conjunto, sin recurrir a un código*. Es en el nivel del significado, y sólo allí, donde aparece la diferencia: En el primer caso el autor es la naturaleza (expresividad del mundo) y en el segundo es el hombre (expresividad del arte).” Christian Metz, *Film Language*, pág. 79. La cursiva es mía.

cia de los fonemas, que son pocos en número, los cine-  
mas son infinitos, o al menos incontables<sup>8</sup>.

Sin embargo, objetó Eco, otro de los participantes en el debate, los objetos que aparecen en el encuadre no tienen el mismo estatuto que los fonemas del lenguaje verbal<sup>9</sup>. Incluso dejando a un lado el problema de la diferencia cualitativa que existe entre los objetos y su imagen fotográfica (una diferencia fundamental en semiótica, pues el objeto real, el referente, no es ni el significado ni el significante sino “la precondition material de cualquier proceso de codificación”)<sup>10</sup>, los objetos que aparecen en el fotograma son ya unidades con significado, y, por ello, más parecidas a los morfemas. De hecho, dentro de la idea de cine como sistema de signos, se puede describir mejor el código cinematográfico atribuyéndole no dos (como decía Pasolini), ni una (como decía Metz) sino tres articulaciones, que Eco define como sigue. El llama *seme* (semas, núcleo semántico, unidad con significado) a cada forma reconocible (el “objeto” de Pasolini); cada sema está compuesto de *signos icónicos* más pequeños del tipo /nariz/ u /ojo/; cada signo icónico puede ser, a su vez, analizado en *figurae* (por ejemplo, ángulos, curvas, efectos de claroscuro, etc.), cuyo valor no es semántico, sino posicional y oposicional como el de los fonemas. Los signos icónicos (nariz, ojo, calle) estarían formados, de este modo, a partir de un paradigma de posibles *figurae* icónicas (ángulos, curvas, luz); y ésta sería la tercera articulación. A su vez, los signos icónicos se combinarían en un sema (figura humana, paisaje), la segunda articulación. Finalmente, la combinación de semas en un plano constituiría la primera articulación. Pero el proceso no termina aquí. No sólo los semas se combinan para formar

---

<sup>8</sup> Pier Paolo Pasolini, *Empirismo eretico*, Milán, Garzanti, 1972, página 207. Todas las referencias posteriores a esta obra aparecerán citadas en el texto.

<sup>9</sup> El análisis que hace Eco de la articulación cinematográfica, que analizo ahora, se puede encontrar en *La struttura assente*, págs. 154-58.

<sup>10</sup> Emilio Garroni, *Semiotica ed estetica*, Bari, Laterza, 1968, pág. 17.

un encuadre, sino que, dado que el cine son fotos en movimiento, se da otra combinación más en la proyección de la película, en el paso del encuadre (o del plano) al fotograma. En este momento cada signo icónico y cada sema icónico genera lo que la quinésica denomina *cinemorfos*, esto es, unidades significantes de movimiento, unidades gestuales. Si, continúa Eco, la quinésica tiene dificultades para identificar la unidades sin significado, las *figurae*, de un gesto (el equivalente de los fonemas), el cine no: es la propiedad específica de la cámara lo que permite al cine romper la unidad del movimiento percibido, el continuum gestual, en unidades discretas que en sí mismas carecen de significado. Y precisamente la cámara cinematográfica ofrece una forma de analizar los signos quinésicos en sus unidades no significativas, diferenciales, algo de lo que es incapaz la percepción humana.

Aunque la línea del razonamiento de Eco es bastante correcta, debemos añadir otra distinción. Eco desglosa el movimiento en fotogramas de una forma un tanto mecánica, muy parecida a como lo hacían, por ejemplo, los cuadros futuristas. Las “unidades de movimiento” se establecen en función de la velocidad de la cámara, no son unidades discretas de los gestos mismos, mientras que los fonemas son distinguibles y finitos en número dentro del lenguaje. Entonces, puesto que el cine depende de los objetos cuyas huellas inscriben los rayos de luz en el material fotográfico, sería necesario distinguir también entre la articulación del movimiento *real* (el movimiento de los objetos, que estudia la quinésica), el movimiento cinematográfico (el movimiento de los planos que lleva a cabo el mecanismo de impulsión de la cámara o los *blades* del obturador del proyector) y el movimiento aparente (percibido por el receptor). Y es aquí donde la semiótica debe aliarse con el estudio de la percepción visual y del movimiento<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Cfr. Joseph y Barbar Anderson, “Motion Perception in Motion Pictures”; y Susan Lederman y Bill Nichols, “Flicker and Motion in Film”, ambos en de Lauretis y Heath.

Pero supongamos con Eco que el cine, considerado como sistema de signos (es decir, independientemente de la situación de recepción y considerado de hecho simplemente como banda de imágenes) posee una triple articulación. Esta postura explicaría, por ejemplo, la mayor riqueza perceptiva que experimentamos —la llamada impresión de realidad— y nuestra convicción de que el cine está mejor equipado que el lenguaje verbal para transmitir, captar o expresar la realidad; también daría cuenta de las diversas metafísicas del cine, como señala el propio Eco. La cuestión es ésta: aun suponiendo que podamos hablar correctamente de una triple articulación de los signos cinematográficos, ¿merece la pena el hacerlo? La noción de articulación es una noción analítica, cuya utilidad reside en su capacidad para explicar el fenómeno (lenguaje, cine) de forma económica, para dar cuenta de un máximo de hechos con un mínimo de unidades combinables. Ahora bien, el “fenómeno”, los hechos del cine no son el fotograma, la imagen detenida, sino como poco la toma (cf. la insistencia de Pasolini en la *inquadratura*), las imágenes en movimiento que constituyen no sólo un movimiento lineal sino también una profundidad, una acumulación de tiempo y espacio que es esencial al significado, a la interpretación de la(s) imagen(es)<sup>12</sup>. En la conclusión de esta fase de la discusión Eco admitió que, si se puede decir que el cine en cuanto lenguaje posee una triple articulación, la película en cuanto discurso está construida sobre, y pone en juego, muchos otros códigos —verbal, iconográfico, estilístico, perceptivo, narrativo. Por tanto, como señaló él mismo, “la honestidad exige que nos preguntemos si la noción de triple articulación no está en sí misma confabulada con una metafísica *semiótica*”<sup>13</sup>.

Con el paso de la noción de lenguaje a la noción de discurso comenzaron a aparecer las limitaciones, teóricas e ideo-

---

<sup>12</sup> Precisamente es esta relación espaciotemporal lo que quería identificar Pasolini, y lo que denominó “ritmema”, en un breve trabajo titulado “Teoria delle giunte” (Teoría de la juntura), ahora en *Empirismo eretico*.

<sup>13</sup> Eco, *La struttura assente*, pág. 159.

lógicas, de los primeros análisis semiológicos. Primeramente, la determinación de un código articulado (con una articulación única, doble o triple), aun cuando fuera posible, no ofrecía una garantía ontológica o epistemológica del hecho, de lo que es el cine —para citar el título del famoso libro de Bazin. Pues, en realidad, como observa Stephen Heath, uno nunca se encuentra con “el cine” o “el lenguaje”, sino sólo con muestras de lenguaje o muestras de cine<sup>14</sup>. Y esto, me atrevería a afirmar, es lo que Pasolini estaba intentando formular, sin éxito: la idea del cine como actividad significativa, no del cine como sistema. Segundo, esa noción de articulación, interesada como estaba por las unidades mínimas y la homogeneidad del objeto teórico, y “viciada [en palabras de Pasolini] por el molde lingüístico”, se predicaba de una unidad imaginaria, si no metafísica, del cine como sistema, es decir, independiente de la situación de recepción. Por ello, tendía a ocultar o a considerar no pertinentes los otros componentes del proceso significativo; por ejemplo, a ocultar el hecho de que la significación cinematográfica y la significación en general no son procesos sistemáticos sino más bien discursivos, que no sólo implican y combinan múltiples códigos, sino también situaciones comunicativas distintas, condiciones de recepción, de enunciación y de interpelación peculiares, y, con ello, de forma crucial, la recepción —la ubicación de los espectadores en y por la película, en y por el cine. En este sentido, por ejemplo, Claire Johnston escribe,

no se puede seguir viendo la actividad cinematográfica feminista en función de la efectividad de un sistema de representación, sino más bien como un proceso de producción llevado a cabo por unos sujetos que están ya in-

---

<sup>14</sup> “Si el lenguaje está por todas partes, no es un simple sistema, sino, exactamente, una actividad. Uno no encuentra ‘lenguaje’ o ‘un lenguaje’, sino muestras de lenguaje; el lenguaje existe sólo como una actividad significativa —las ‘formaciones discursivas’: muestras de lenguaje dotadas de significado— y en sí mismo no ofrece una unicidad a la que poder referir el sujeto y la significación.” Stephen Heath, “The Turn of the Subject”, *Cine-Tracts*, núms. 7/8, verano/otoño, 1979, pág. 43.

mersos en actividades sociales que siempre implican posturas heterogéneas y a veces contradictorias en lo que respecta a las ideologías.... Los lectores reales son sujetos históricos y no simples sujetos de un único texto<sup>15</sup>.

En resumen, los espectadores no están, como si dijéramos, ni en el texto filmico *ni* simplemente fuera de ese texto; más bien, podríamos decir que atraviesan la película al mismo tiempo que son atravesados por el cine. Por tanto, lo que debemos discutir es la utilidad de esa noción de articulación icónica y cinematográfica y su pretensión de proporcionar una definición semiótica adecuada del fenómeno cinematográfico.

Dicho esto, la iconicidad —la articulación de significados en imágenes— sigue siendo, con todo, un problema para la semiótica y para la teoría del cine. No deberíamos abandonarlo rápidamente como algo irrelevante, falso o ya resuelto, al menos por dos razones. Por una parte, es importante atacar la cuestión de la representación icónica y su productividad en las relaciones de significado como una especie de resistencia teórica: no debemos someternos mansamente a la corriente actual de la semiótica, que busca una gramaticalización creciente de los mecanismos discursivos y textuales, es decir, que busca la formalización lógico-matemática. Por otra parte, sigue siendo necesario salvar la iconicidad, el componente visual del significado (incluidos el placer visual y las cuestiones relacionadas de la identificación y la subjetividad) no tanto *del* dominio de lo natural o *de* una inmediatez con respecto a la realidad referencial, como salvarla *para* lo ideológico; arrancar lo visual de la visión, o, como si dijéramos, con Metz, salvar lo imaginario de la imagen para la simbología del cine.

Esta no es una tarea sencilla. Pues aun cuando hemos aceptado como convencionales (codificadas) muchas formas de comunicación visual, nuestra idea de lo que constituye “la

---

<sup>15</sup> Claire Johnston, “The Subject of Feminist Film Theory/Practice”, *Screen* 21, verano, 1980, pág. 30.

realidad” ha cambiado. La paradoja de la televisión en directo, nuestra “ventana al mundo”, es que la realidad sólo es accesible si es televisada, si ha sido captada por una cámara. La paradoja del cine clásico de Hollywood es que la realidad debe sobrepasar en fascinación visual los horrores de, por ejemplo, *Halloween* de Carpenter, o de *La noche de los muertos vivientes* de Romero; debe ser fantasmagoría, revelación, apocalipsis aquí y ahora. El problema es que se han desplazado los términos mismos de la dicotomía realidad-ilusión. De esta forma, no es simple fruto del azar que películas recientes conviertan en temas filmicos y traspasen todas las fronteras entre naturaleza y cultura: incesto, vida/muerte (vampiros, zombis y otros muertos vivientes), humano/no-humano (alienígenas, clónicos, semillas del diablo, nieblas asesinas, entes, etc.), y la diferencia sexual (andróginos, transexuales, travestidos, o transilvanos). Se ponen en cuestión los límites y ya no sirven los antiguos ritos de paso. El cine mismo ya no puede ser el espejo de una realidad no mediatisada, prístina, originaria, desde el momento en que la tecnología industrial ha envilecido nuestros derechos sobre la tierra, que hemos perdido por culpa del desastre ecológico. Sin embargo, sólo la tecnología puede simular la plenitud edénica de la naturaleza y recordárnosla. Pensemos en un paisaje pastoril desplegándose ante nuestros ojos a pleno color, bañado por el sonido estereofónico de la Sexta de Beethoven, en la amplia pantalla de la cámara mortuoria de *Soylent Green* (*Cuando el destino nos alcance*), cuyo ambiguo título esconde una horripilante ironía. La película habla a la vez de esa pérdida del Paraíso y su propia pérdida de la inocencia, de esa ingenua creencia en la perfecta capacidad del cine para reproducir la perfección del Paraíso, para transmitir la realidad en su totalidad y belleza. Pero la elegía misma es una simulación del cine actual, donde la realidad es hiperrealidad, no sólo codificada, sino *absolutamente* codificada, artificial, amañada, maquillada, disfrazada, travestida o perversa, sí, pero además para siempre; transformada irreversiblemente, como la mirada de los espectadores. Los ojos de Tommy/David Bowie en *The Man Who Fell to Earth* son una adecuada

metáfora metacinematográfica de esta elegía del cine y de la glorificación de su artificialidad simultáneamente, de su inmenso poder de visión.

La hiperrealidad del cine, su simulación total —como diría Baudrillard— está *creada* de una forma precisa y patente, está construida visual y auditivamente y representada como tal (pensemos en Truffaut tocando el xilófono en *Encuentros en la Tercera Fase*, o en la música enlatada y en los suaves tonos pastel de *American Gigolo*). Y el lenguaje se convierte progresivamente en un elemento accesorio, como lo era la música en el cine mudo, con frecuencia simplemente redundante, o vagamente evocativo, alusivo, mítico. “Los hombres huecos” de Eliot que declama Kurz/Brando en *Apocalypse Now*, las arias operísticas de *La Luna* de Bertolucci, sirven solamente para aludir, referir a un orden simbólico, un código abstracto, y no para comprometerse con él; no para integrar el código de la ópera con todo su peso histórico y cultural como hace Visconti en *Senso*, o con su cierre narrativo, temático y rítmico como hace Potter en *Thriller*, como hace Rainer en *Film About a Woman Who...* La ópera en *La Luna* y el mito en *Golden Bough* de Coppola ya no son códigos inteligibles. Pero no importa. Lo que importa es una vez más el espectáculo, como en los primeros tiempos del cine. La contradicción, la paradoja, la ambigüedad tanto en la imagen como en la banda sonora, el lenguaje y la imagen textualizados ya no producen efectos distanciadores al dejar al desnudo el mecanismo cinematográfico y provocar así la racionalidad y la toma de conciencia. *Constituyen el espectáculo*, el placer, ya no ingenuo, sino excesivo, “perverso”, del cine actual.

En suma, la creación de imágenes en el cine, su compleja iconicidad, la superposición de procesos de codificación visuales, auditivos, lingüísticos, etc., continúa siendo un problema crucial. Y como ha resultado desplazada la vieja polaridad natural-convencional, no sólo en la teoría del cine y la semiótica, sino en el imaginario social a causa del efecto de realidad producido por la tecnología social que es el cine, me atrevo a proponer que la cuestión de la creación de imágenes —la articulación del significado en la imagen, el lenguaje y el

sonido, y el compromiso subjetivo del espectador en ese proceso— debe ser reformulada en términos que están aún por elaborar, refundir o replantear. ¿Adónde iremos a buscar claves o ideas? Actualmente yo me inclino por volver atrás y releer, repensar algunas de las nociones que dimos por supuestas o que empleamos quizás precipitadamente. De hecho, también la semiótica ha seguido ese mismo camino, en cierta medida, hacia el análisis de los procesos de lectura y la pragmática del texto. La propia crítica de la iconicidad de Eco, al trasladar la concepción de articulación y la concepción mucho más clásica de signo a una posición menos central en su teoría de la semiótica, proporciona un punto de partida.

La crítica de Eco de los signos llamados icónicos, tan sólo apuntada en el debate de Pesaro, la ha desarrollado más ampliamente en *A Theory of Semiotics*. En esta obra, defiende que la iconicidad en realidad esconde muchos procedimientos semióticos, “es una colección de fenómenos reunidos bajo una etiqueta multiuso (al igual que en las Épocas Oscuras la palabra “plaga” escondía probablemente una multitud de enfermedades diferentes)” (pág. 216). Así, la diferencia entre la imagen de un perro y la palabra /perro/ no es la diferencia “trivial” que existe entre signos icónicos (motivados por similaridad) y signos arbitrarios (o “simbólicos”). “Más bien consiste en una serie compleja y en continua gradación de modos diferentes de producción de signos y textos, donde cada función-signo (unidad-signo o texto) es a su vez el resultado de muchos de esos modos de producción” (pág. 190), donde cada signo-función es, en realidad, un texto. Aun cuando en un continuo icónico determinado, en una imagen, podemos aislar unidades discretas pertinentes o *figurae*, en cuanto las detectamos, parecen fundirse de nuevo. En otras palabras, estos “pseudo-rasgos” no pueden organizarse en un sistema de diferencias rígidas, y sus valores contrastivos y semánticos varían de acuerdo con las reglas de codificación que define cada vez el contexto. Cuando uno estudia la significación icónica ve “que la noción clásica de signo se disuelve en una red, enormemente compleja, de relaciones cambiantes” (pág. 49). La noción misma de signo, insiste Eco, resulta

“insostenible” cuando se la hace equivaler a las nociones de *unidades* significantes elementales y correlaciones *fixas*. Por último, Eco llega a la conclusión de que no hay nada que podamos definir como signo icónico; sólo hay textos visuales, cuyas unidades pertinentes están establecidas, *en todo caso*, por el contexto. Y es el código, una correlación establecida expresamente entre unidades expresivas y semánticas, el que “decide en qué nivel de complejidad delimitar sus propios rasgos pertinentes” (pág. 235).

En esta argumentación, los conceptos claves son contexto, pertinencia, e intención (de los códigos). El contexto establece la pertinencia de las unidades, de lo que cuenta o funciona como signo en un texto icónico dentro de un cierto acto comunicativo, de una determinada “interpretación”. Y la intención de los códigos, que está incluida en cualquier actividad significativa como condición de la comunicación, determina el nivel de complejidad del acto comunicativo particular, es decir, qué y cuánto ve o “lee” uno en una imagen<sup>16</sup>. Evidentemente, la definición de contexto es crucial. Aunque por intención del código Eco no entiende la motivación idiosincrásica o la intencionalidad individual (los códigos se establecen social y culturalmente y suelen funcionar, al igual que las estructuras lingüísticas, por debajo de la conciencia de los espectadores), con todo, es posible ligar la intencionalidad a la subjetividad. El mismo Eco habla de actos comunicativos particulares que establecen nuevos códigos, y los llama invenciones o textos estéticos, admitiendo con ello la posibilidad de una intencionalidad subjetiva, como la creatividad de un artista, al menos

---

<sup>16</sup> La tesis de Eco de que la supuesta similitud de los signos icónicos con sus referentes es también un problema de convención cultural (“la similitud no concierne a la relación entre la imagen y su objeto, sino a la relación que hay entre la imagen y un contenido previamente culturalizado”, pág. 204) está reforzada con ejemplos de Gombrich, *Art and Illusion*. La función de las convenciones icónicas como “medidas de verdad” la trataremos más adelante, cuando discuta las ideas de Gombrich con más detenimiento. Para el concepto de pertinencia y su relación con las actividades humanas intencionales en el sentido marxista, véase Luis Prieto, *Pertinence et pratique*, París, Minuit, 1975.

para algunos casos de creación de códigos. Sin embargo, define el concepto de contexto de forma más restrictiva como contexto, como todo lo que aparece dentro del marco de un cuadro, para entendernos. Y aunque tiene en cuenta la función de la intertextualidad en la interpretación de una imagen, entiende intertextualidad también literalmente, como transposición a otras imágenes u otros textos; no la amplía para que abarque discursos no textualizados, formaciones discursivas, u otras actividades sociales heterogéneas, que, sin embargo, hay que suponer que configuran los procesos subjetivos del espectador<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> Por ejemplo, Eco cita el dibujo de Durero de un rinoceronte cubierto de escamas y placas imbricadas, como imagen que reaparece sin cambios en los libros de exploradores y zoólogos durante dos siglos; aunque los últimos habían visto rinocerontes reales y los conocían mejor, las placas imbricadas eran el signo gráfico convencional para denotar la aspereza de la piel. Por muy ridículo que pueda parecer hoy el dibujo, al compararlo con la fotografía actual de un rinoceronte, donde la piel parece uniforme y hasta tersa, la exagerada representación de Durero es más efectiva para transmitir la impresión de la rugosidad de la piel (en comparación, por ejemplo, con la piel humana) de la que uno tendría al mirar de cerca a un rinoceronte. Por ello, concluye, “El rinoceronte de Durero es mejor como retrato, si no del rinoceronte real, sí de nuestra concepción cultural de un rinoceronte. Quizás no retrate nuestra experiencia visual, pero sí retrata nuestro conocimiento semántico o, en cualquier caso, el compartido por sus destinatarios” (pág. 205). El problema que plantea el análisis de Eco salta a la vista: da por supuesto que los espectadores —los “destinatarios” de la imagen— constituyen una categoría homogénea y, por tanto, comparten no sólo un “conocimiento semántico” común, sino también la misma “experiencia visual”. La dificultad llega a ser insuperable si simplemente reemplazamos la imagen de un rinoceronte con la imagen de una mujer, que es un caso mucho más frecuente dentro de la historia de la iconografía occidental. Si admitimos (¿cómo es posible no hacerlo?) que hombres y mujeres no parten de la misma experiencia visual al mirar la imagen de una mujer, y aún menos el mismo conocimiento sobre las mujeres, ¿qué pasa con la comunión de significado y experiencia sobre la que supuestamente se apoya “nuestra concepción cultural” de la mujer? No obstante, el problema no reside tan sólo en el análisis de Eco, sino, lo que es más importante, en los modos de producción de imágenes de nuestra sociedad, donde se interpela a todos los espectadores como si fueran masculinos, o, cuando se sabe que son femeninos, se espera que comparten la concepción “cultural” masculina de la mujer, o se les obliga a ello.

Es evidente la importancia de esta noción de contexto para el tema que me interesa, la creación de imágenes; pero también su insuficiencia. En la medida en que la noción es aplicable a los espectadores de cine, no deja lugar a la posibilidad de que la interpretación de las imágenes filmicas sea diferente en hombres y mujeres, por ejemplo; es decir, no da cuenta del género y de otros factores sociales que determinan el compromiso de la subjetividad con el proceso semiótico de la recepción. A la luz de los desarrollos acaecidos dentro de la semiótica y especialmente de la crítica de la iconicidad de Eco, es interesante releer los ensayos de Pasolini sobre el cine, escritos a mediados de los sesenta y rechazados en su época por no semióticos, teóricamente insuficientes, o incluso reaccionarios<sup>18</sup>. Irónicamente, desde nuestra situación actual, parece que su visión de la relación del cine con la realidad toca quizás el tema central de la teoría cinematográfica. En particular, la observación de que las imágenes cinematográficas inscriben la realidad como representación y su insistencia en la “audio-visualidad” del cine (lo que yo llamo la articulación del significado en imágenes, lenguaje y sonido) atañen directamente al papel de la creación de imágenes en la producción de la realidad social.

El lema de Pasolini, frecuentemente citado, “el cine es el lenguaje de la realidad”, era en parte provocativamente escandaloso, en parte una definición hecha con toda sinceridad. Para ser exactos, sus palabras exactas (y que constituyen el título de uno de sus ensayos más conocidos sobre el cine)

---

<sup>18</sup> Como solía suceder con las posturas políticas de Pasolini, quien asumió voluntariamente el papel de crítico extremista de la cultura burguesa. Se puede encontrar una evaluación negativa de su obra teórica en Antonio Costa, “The Semiological Heresy of Pier Paolo Pasolini”, en *Pier Paolo Pasolini*, ed. Paul Willems, Londres, British Film Institute, 1977, publicado originalmente en 1974. Por el contrario, Geoffrey Nowell-Smith señala acertadamente que “Pasolini no era un cineasta teórico, a la manera de Godard, de Straub/Huillet o de Mulvey/Wollen, pero era, entre sus otras actividades intelectuales, un teórico del cine” (“Pasolini dans le cinéma”, en *Pasolini: Séminaire dirigée par Maria Antonietta Macciocchi*, París, Grasset, 1980, págs. 91-92).

fueron “el cine es el *lenguaje escrito de la realidad*”. Y lo explicaba como sigue: la invención del alfabeto y la tecnología de la escritura revolucionaron la sociedad al “revelar” el lenguaje a los hombres (hombres, ésta es la palabra que utilizó), al hacerlos conscientes del lenguaje hablado en tanto que representación; anteriormente, el pensamiento y el lenguaje deben haber parecido algo natural, mientras que el lenguaje escrito *instituyó una conciencia cultural del lenguaje como representación*. De la misma forma el cine es un tipo de “escritura” (*scrittura, écriture, writing*) de la realidad, pues permite la representación consciente de la acción humana; por ello, el cine es “el lenguaje escrito de la acción”, o “el lenguaje escrito de la realidad” (págs. 238-239). Para Pasolini, la acción humana, la intervención humana en lo real, es la expresión primera y capital de los hombres, su “lenguaje” primario; primario no (o no sólo) en el sentido de originario o prehistórico, sino primario en la medida en que abarca todos los demás “lenguajes”: verbal, gestual, icónico, musical, etc. En este sentido, Pasolini dice que lo que Lenin nos ha dejado —la transformación de las estructuras sociales y sus consecuencias culturales— es “un gran poema de acción.”

Del gran poema de acción de Lenin a las breves páginas de la prosa de acción de un trabajador de la Fiat o un adocenado funcionario del gobierno, la vida se aleja indudablemente de los ideales humanistas clásicos y se pierde en el pragmatismo. *El cine* (con las demás técnicas audiovisuales) *parece ser el lenguaje escrito de este pragmatismo*. Pero esto podría constituir su salvación, precisamente *porque lo expresa* desde dentro: al ser producto de este pragmatismo, [el cine] lo reproduce. [Pág. 211]

Otra afirmación: el cine, como la poesía (la escritura poética como actividad lingüística) es “translingüístico”. Codi-fica la acción humana en una gramática, un conjunto de convenciones, un vehículo; pero en cuanto un lector/espectador los percibe, escucha o recibe, desaparece la convención, y la acción (la realidad) “se recrea como una dinámica de sentimientos, afectos, pasiones, ideas” en ese lector/espectador.

De esta forma, en la vida, en la existencia práctica, en nuestras acciones, “nos representamos a nosotros mismos. La realidad humana es esta doble representación en la que somos a la vez actores y espectadores: un ‘happening’ gigantesco, si queréis”. El cine, por tanto, es el momento registrado, almacenado, “escrito” de un “lenguaje natural y total, que es nuestra acción en lo real”<sup>19</sup>.

Es fácil ver por qué se han desechado con tanta facilidad los argumentos de Pasolini. Él mismo, medio en broma, se preguntaba: ¿Qué horribles pecados se esconden en mi filosofía?” y hablaba de la “monstruosa” yuxtaposición de irracionalismo y pragmatismo, religión y acción, y otros aspectos “fascistas” de nuestra civilización (pág. 240). Con todo, permítaseme sugerir que una interpretación menos literal, menos mezquina, menos convencional de las afirmaciones de Pasolini (pues eso es lo que eran), una interpretación que aceptara sus provocaciones y trabajara sobre las contradicciones de su “empirismo herético”, sería muy provechosa para resistir, si no contrarrestar, la seducción más sutil de un humanismo lógico-semiótico.

No es éste el lugar para hacer una extensa interpretación de los ensayos, artículos, anotaciones en guiones, intervenciones y entrevistas que se extienden a lo largo de una década; o para reafirmar la originalidad de sus intuiciones referentes a, por ejemplo, la función del montaje como “duración negativa” en la construcción de una continuidad “fisis-psicológica” para el espectador o las cualidades de “fisicalidad” (*fisicalità*) y *oniricità*, el estado similar a los sueños que provoca la película en el espectador —intuiciones que intentó expresar dentro de los límites del discurso teórico de la semiología (y que no casaban con él), pero que, varios años después, reformuladas en términos psicoanalíticos, iban a tener un papel central en la teoría filmica concerniente al placer visual, la recepción, y el complejo lazo de unión entre imagen

---

<sup>19</sup> Pasolini, págs. 209-210. El verbo italiano *rappresentare* designa tanto representar como actuar. [Al igual que el verbo castellano *representar*. N. de la T.]

y significado, que Metz iba a situar en el “significante imaginario”. Esa relación entre la imagen y el lenguaje, escribía Pasolini en 1965, está *en* la película y *antes de* la película; hay que buscarla en “un complejo nexo de *imágenes significantes* [¿significantes imaginarios?] que *pre-figura* la comunicación cinematográfica y actúa *como su fundamento instrumental*”<sup>20</sup>. Lo que Pasolini toca aquí posiblemente sea uno de los problemas más importantes y más difíciles con los que se encuentran la teoría cinematográfica y la significación icónica y verbal: la cuestión del lenguaje interno —de las formas de “pensamiento imaginista, sensual prelógico” que defendían Eikhenbaum y Eisenstein ya en los años veinte para la relación de lenguaje con la percepción sensible, de lo que Freud llamó presentación de la cosa y presentación de la palabra en la interacción de los procesos primario y secundario. Una cuestión a la que, evidentemente, no podía responder la semiología, y que ha planteado más reciente y provechosamente Paul Willemen<sup>21</sup>.

Me gustaría tratar algunos otros puntos en relación con Pasolini. En primer lugar, él concibe el cine como representación consciente de la actividad social (él la denomina acción, realidad —realidad en cuanto actividad humana). Esto es exactamente, y explícitamente, lo que muchos realizadores independientes están haciendo o intentando hacer hoy. Por supuesto que Pasolini hablaba como realizador: *en poète*, como decía él. Le interesa la película como expresión, la actividad cinematográfica como oportunidad de un enfrentamiento directo con la realidad, no meramente personal, aun-

---

<sup>20</sup> “Un *complesso mondo di immagini significative* —sia quelle mimiche o ambientali che corredano i linsegni, sia quelle dei ricordi e dei sogni— *che prefigura e si propone come fondamento ‘strumentale’ della comunicazione cinematografica*” (*ibid.*, pág. 172).

<sup>21</sup> Véase Sergei Eisenstein, *Film Form* ed. y trad. Jay Leyda, Nueva York, Harcourt Brace Jovanovich, 1949, págs. 130-31; Boris Eikhenbaum, “Problems of Film Stylistics”, en *Poetika Kino* (1927), trad. en *Screen* 15, otoño, 1974, analizado por Paul Willemen (véase nota 33, capítulo 1).

que sí subjetiva. En concreto, no acepta, a diferencia de otros, el cine como institución, como tecnología social que produce o reproduce significados, valores, e imágenes *para* los espectadores. Pero sin embargo es agudamente consciente, en los pasajes que he citado y en otros, de que la escritura cinematográfica, su representación de la acción humana, constituye “una conciencia cultural” de ese enfrentamiento con la realidad. Y por ello dice —y ésta es mi segunda observación— que el cine, como la poesía, es *translingüístico*: sobrepasa el momento de enunciación, el mecanismo técnico, para convertirse en “una dinámica de sentimientos, afectos, pasiones, ideas” en el momento de la recepción. Es decir, el cine y la poesía no son lenguajes (gramáticas, mecanismos articulatorios), sino discursos, actividad lingüística, modos de representación —actividades significativas, podríamos decir nosotros; él dijo “el lenguaje escrito del pragmatismo.” No debemos tomar el predominio de lo subjetivo que encontramos en tres de los cuatro términos, “sentimientos, afectos, pasiones, ideas”, como predominio de lo puramente “personal”, es decir, de la respuesta existencial o idiosincrática de un individuo a la película. Por el contrario, apunta a la idea actual de recepción como sede de relaciones productivas, del compromiso de la subjetividad con el significado, los valores y las imágenes. Por tanto, supone que los procesos subjetivos que provoca el cine son “culturalmente conscientes”, que la unión que establece el cine entre la fantasía y las imágenes crean, *en* el espectador, formas de subjetividad que son en sí mismas inequívocamente sociales<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> Compárese, por ejemplo, la afirmación de Pasolini “En nuestras acciones, en la existencia práctica, nos representamos a nosotros mismos. La realidad humana es esta doble representación en la que somos a la vez actores y espectadores” con la concepción de actuación cinematográfica de Heath: “El cine está establecido como memoria de la realidad, el espectáculo de la realidad capturado y presentado. Toda presentación, sin embargo, es representación —una producción, una construcción de posturas u efectos— y toda representación es actuación —el tiempo de esa producción y construcción, de la realización de las posturas y los efectos. Por ello ...toda actividad cinematográfica vanguardista —y política— está im-

Podíamos seguir recontextualizando, intertextualizando, sobretexualizando las “extravagantes” afirmaciones de Pasolini. Pero debo volver a la semiótica, donde empezó todo —no sólo mi interpretación personal del texto de Pasolini, sino todo el discurso teórico sobre el cine al que he recurrido. La utilización que hizo Pasolini de la semiología, por muy aberrante que pueda parecer, fue en realidad profética. La noción de *im-segno* propuesta en los ensayos “Il cinema di poesia” y “La sceneggiatura como ‘struttura che vuol essere altra struttura’”, ambos de 1965, está mucho más cerca de la noción de función-signo de Eco de lo que nadie habría sospechado. Y lo mismo el intento de Pasolini de definir la “colaboración del lector” en el *scenotesto*, el guión como texto en movimiento, como estructura diacrónica o estructura en proceso —otra de sus escandalosas contradicciones, aunque no tanto si la comparamos con la reciente formulación de Eco del concepto de texto abierto<sup>23</sup>. En lo que respecta a la cuestión de la articulación cinematográfica y la iconicidad, el *contexto* del cine, como subraya Pasolini, el contexto que hace pertinentes ciertos “rasgos” y, de este modo, produce el significado y la subjetividad, no es tan sólo un contexto discursivo o un contexto textual (lingüístico o icónico), como lo define Eco; es el contexto de la actividad social, la acción humana que articula e inscribe la representación cinematográfica desde los dos lados de la pantalla, por así decir, para los realizadores y los espectadores en cuanto sujetos de la historia<sup>24</sup>.

---

plicada necesariamente al menos en una atención al funcionamiento real de la representación y, por tanto, implicada directamente en una problemática de la actuación, de la actuación cinematográfica.” (*Questions of cinema*, pág. 115).

<sup>23</sup> En *The Role of the Reader*, Bloomington, Indiana University Press, 1979 y *Lector in fabula*, Milán, Bompiani, 1979.

<sup>24</sup> Como señaló G. C. Ferretti en *La letteratura del rifiuto*, Milán, Mursia, 1968, pág. 209, Pasolini plantea el problema de cómo captar y ser plenamente consciente de los nuevos hechos sociales que son malentendidos o no aceptados por los movimientos organizados alineados con el marxismo oficial, y “ve el cine como la única posibilidad para llevar a cabo las ‘necesidades expresivas’ que producen o provocan esos mismos hechos.”

En ese ensayo de 1966 Pasolini insistía, “bisogna ideologizzare” [“es preciso ideologizar”]. Ideologizar, decía. En ningún lugar parecen más apropiadas esas palabras que en una discusión sobre la creación de imágenes. Para demostrar hasta qué punto son apropiadas tomemos un ejemplo de lo que podemos denominar literalmente articulación cinematográfica de la acción humana puede servir. Sabemos que la cámara puede utilizarse, y ha sido utilizada, para estudiar la relación del movimiento con el tiempo y el espacio. También sabemos que esos estudios, científicos o estéticos, están siempre incluidos en actividades históricas concretas, de hecho suelen estar dirigidos a objetivos económicos o ideológicos muy específicos. Frank Gilbreth, experto en negocios, desarrolló un mecanismo en particular, una cámara móvil conectada a un reloj, para determinar la proporción tiempo-movimiento de los obreros industriales e imponer, así, a los trabajadores una tasa más alta de productividad. En el libro *Book of Progress* (1915) se describe el “Cronómetro Gilbreth”:

Cada película [fotograma] revela las posturas sucesivas de un trabajador al realizar cada una de las fases mínimas de la tarea que se le ha encomendado. La posición de la aguja del cronómetro en las sucesivas películas indica la cantidad de tiempo que media entre las fases sucesivas. Se estudian estas películas con un microscopio, y se hace un detallado análisis de cada fase para delimitar el tiempo medio de cada una de ellas... Todo trabajador puede engañar, durante cierto tiempo, a un eficiente ingeniero sin experiencia... pero no puede engañar a la cámara... La película registra fielmente cada movimiento, y posteriores análisis y estudios revelan exactamente cuántos de esos movimientos eran necesarios y cuántos eran deliberadamente lentos o inútiles<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> *The Book of Progress*, ed. Alfred A. Hopkins, Nueva York, 1915, citado por Stuart y Elizabeth Ewen, *Channels of Desire: Mass Images and the Shaping of American Consciousness*, Nueva York, McGraw-Hill, 1982, pág. 36.

Este aparato al que “no se puede engañar” se emplea para establecer “un tiempo medio” en la producción industrial que elimina los movimientos “inútiles”, y así aumenta la producción. La imposición de tal tiempo medio restringe seriamente la inversión de fantasía (por utilizar un término y un concepto de Oskar Negt) del obrero en el trabajo, fantasía que tendrá que invertir, entonces, en las actividades del “tiempo de ocio”. De esta forma, la limitación industrial de la fantasía, las restricciones cuantitativas y cualitativas en la creación de imágenes relacionadas con el trabajo no son sino el envés de la unión que establece el cine entre la fantasía y ciertas imágenes, la articulación cinematográfica de significado y deseo, para los espectadores, en determinadas representaciones. Lo que llamamos géneros —la organización cinematográfica narrativa del contenido según codificaciones cinematográficas específicas en el western, las películas de terror, el melodrama, el cine negro, el musical, etc.— son también formas en que el cine articula la acción humana, establece significados en relación con las imágenes, y liga la fantasía a la vez con la imágenes y los significados. Esta asociación de la fantasía a ciertas representaciones, a ciertas imágenes significantes, afecta al espectador como una producción subjetiva. El espectador, ligado al movimiento espacio-temporal de la película, queda configurado como punto de inteligibilidad y origen de esas representaciones, como sujeto de esas imágenes y significados. De esta forma, el cine participa de forma efectiva y poderosa en la producción social de la subjetividad: tanto la desviación de la fantasía en la creación de imágenes relativas al trabajo (el efecto del cronómetro de Gilbreth) como la inversión de fantasía en la creación de imágenes cinematográficas (las películas como el gran escape) son modos de producción subjetiva que lleva a cabo el cine mediante la articulación de la acción humana, mediante su peculiar modo de creación de imágenes.

Según la fisióloga Colin Blakemore, nuestra visión, aparentemente unificada, del mundo exterior es, en realidad, el producto de las operaciones interconectadas de diversos procesos neuronales. No sólo hay diferentes tipos de neuronas o células nerviosas en el cerebro y en la retina (la retina, la membrana fotosensible del interior del ojo es realmente parte del córtex, y está compuesta del mismo tejido y de las mismas células nerviosas); y no sólo estas células nerviosas tienen diferentes funciones (por ejemplo, “la principal función del núcleo no es procesar la información visual mediante la transformación de los mensajes procedentes de los ojos, sino filtrar las señales, dependiendo de la actividad de los demás órganos sensoriales”)<sup>26</sup>; sino que cada neurona responde a un campo de respuestas específico, y su acción queda inhibida o excitada por la acción de otras células corticales adyacentes. Partes diferentes de la retina se comunican a través de los nervios ópticos con diferentes partes del córtex visual y del tallo cerebral (el colliculus superior en la parte inferior del cerebro), produciendo dos mapas del mundo visual o más bien un mapa discontinuo en donde aparecen representados ciertos rasgos de los objetos (bordes y formas, posición, orientación). En otras palabras, estos procesos interactivos no *registran* simplemente un espacio visual unificado o constituido previamente, sino que realmente configuran una *proyección* discontinua del mundo externo. “Proyección” es el término que emplea Blakemore: la actividad de las células ópticas y corticales constituye, en su opinión, “una proyección del espacio visual en la sustancia del cerebro” (pág. 14).

---

<sup>26</sup> Colin Blakemore, “The Baffled Brain”, en *Illusion in Nature and Art*, ed. R. L. Gregory y E. H. Gombrich, Nueva York, Scribner’s, 1973, pág. 26. Todas las referencias posteriores que aparecen en el texto pertenecen a esta edición.

El mecanismo de la percepción, por tanto, no copia la realidad, sino que la simboliza. Esto viene apoyado por el hecho de que la estimulación “antinatural” (quirúrgica, eléctrica o manual) de la retina o del córtex produce sensaciones visuales; de aquí la famosa verdad de los cómics de que un golpe en la cabeza hace ver las estrellas. Esto sucede porque “el cerebro siempre supone que un mensaje procedente de un determinado órgano sensorial es el resultado de la forma *esperada* de estimulación” (pág. 17). El término “esperada” implica aquí que la percepción trabaja mediante un conjunto de respuestas aprendidas, un modelo cognitivo, un código; y aún más, que el principio de organización o combinación del estímulo sensorial es un tipo de inferencia (se la ha denominado “inferencia inconsciente”)<sup>27</sup>. El mecanismo de la percepción, además, está sujeto a adaptación o calibración, pues las expectativas pueden reajustarse en función de nuevos estímulos o situaciones. Finalmente, la percepción no es simplemente una respuesta según patrones, sino una anticipación activa. En palabras de R. L. Gregory, la percepción es “predictiva”: “el estudio de la percepción muestra que no se ve nada tan ‘directamente’ como supone el sentido común”<sup>28</sup>. Percibir es hacer una serie continuada de conjeturas, en virtud de conocimientos y expectativas previas, aunque inconscientes.

También utiliza Eco el término “proyección”, lo que no carece de interés, para definir el proceso de la semiosis, la creación de signos, la producción de signos y significados (sin que haya, al menos que yo sepa, ninguna referencia intencionada a Blakemore o a la psicofisiología). Proyección es, para Eco, la transformación de lo percibido en unidades semánticas, en expresiones, una transformación que ocurre al transferir —proyectar— ciertos elementos pertinentes (rasgos que han sido reconocidos como pertinentes) de un continuo material a otro. Las reglas particulares de la articulación, las

---

<sup>27</sup> Cfr. Hermann von Helmholtz, *Handbook of Physiological Optics*, trad. y ed. J. P. Southhall, Londres y Nueva York, 1963.

<sup>28</sup> R. L. Gregory, “The Confounded Eye”, en *Illusions in Nature and Art*, pág. 61.

condiciones de reproducción o de invención, y el trabajo físico envuelto en todo ello son otros parámetros que hay que tener en cuenta en la clasificación que hace Eco de lo que él llama los modos de producción de signos. El enfoque de Eco sobre la producción de signos, especialmente del modo que denomina invención, asociándolo con el arte y la creatividad, parte de la perspectiva del *productor*: el hablante, el artista; procede de su formación en estética clásica y en marxismo. En *A Theory of Semiotics* define la invención como producción de códigos:

Podemos definir como invención un modo de producción por el cual el productor de la función-signo elige un nuevo material continuo no segmentado aún con ese propósito y propone una nueva forma de organizarlo (de darle forma) para *proyectar* dentro de él los elementos formales pertinentes de un contenido-tipo. Así, en la invención tenemos un caso de *ratio difficilis* realizada dentro de una expresión heteromaterial; pero puesto que no existe una convención previa para relacionar los elementos de la expresión con el contenido seleccionado, el productor de signos debe *postular*, en cierta medida, esta correlación para hacerla aceptable. En este sentido, la invención es radicalmente diferente del reconocimiento, la elección y la réplica. [Pág. 245]

Las invenciones son radicalmente diferentes porque, al establecer nuevos códigos, son capaces de transformar tanto la representación como la percepción de la realidad, y así, ocasionalmente pueden cambiar la realidad social. El modelo perceptivo, por el contrario, está focalizado en el espectador, por así decir, más que en el realizador de cine. Mientras que el modelo de Eco exige que, para cambiar el mundo, se produzcan nuevos signos, que a su vez produzcan nuevos códigos y significados o valores sociales diferentes, el otro modelo no dice nada sobre una actividad intencional y más bien acentúa la adaptación a los hechos exteriores. Pero esa adaptación es, con todo, un tipo de producción: de sensaciones, de cognición, de memoria, una ordenación y distribución de la

energía, una actividad constante para la supervivencia, el placer y la auto-conservación.

La noción de proyección común a esos dos modelos implica que ni la percepción ni la significación son reproducciones directas o simples (copia, mimesis, reflejo), y que no están predeterminadas inevitablemente por la biología, la anatomía o el destino; aunque están socialmente determinadas y condicionadas. Dicho de otra manera, lo que se llama reproducción —como muy bien saben las mujeres— no es nunca algo puramente natural o técnico, ni algo espontáneo, automático, que se produce sin esfuerzo, sin dolor, sin deseo, sin el compromiso de la subjetividad. Esto es así incluso para aquellos signos que Eco denomina réplicas, signos estrictamente codificados para los cuales ya está fabricado el código y que nunca exigen o permiten la invención<sup>29</sup>. Puesto que las réplicas, como todos los demás signos, se producen siempre en un contexto comunicativo, su (re)producción está siempre incluida en un acto de habla; siempre aparece dentro de un proceso de enunciación y de interpelación que exige la proyección de otros elementos o la pertinencia de otros rasgos, y ello también implica recuerdos, expectativas, decisiones, dolor, deseo: en suma, toda la historia discontinua del sujeto. Por tanto, si la subjetividad está comprometida en la semiosis en todos los niveles, no sólo en el placer visual sino en todos los procesos cognitivos, la semiosis (expectativas codificadas, patrones de respuesta, suposiciones, inferencias, predicciones, y, yo añadiría, la fantasía) se pone en funcionamiento, a su vez, en la percepción sensorial, inscrita en el cuerpo: el cuerpo humano y el cuerpo filmico. Finalmente, la noción de proyección sugiere un proceso, en marcha pero discontinuo, de percepción-representación-significación (quiero llamarlo “creación de imágenes”) que ni es lingüístico (discreto, li-

---

<sup>29</sup> Por ejemplo, la palabra /cine/: en términos lingüísticos, cuando uno profiere la palabra /cine/, simplemente la reproduce a partir del lenguaje; no la inventa, no puede ser creativo mediante el cambio de los fonemas o de los aspectos morfológicos de la palabra. Véase Eco, *A Theory of Semiotics*, págs. 182-83.

neal, sintagmático, o arbitrario), ni icónico (analógico, paradigmático, o motivado), sino ambas cosas a la vez, o quizás ninguna de ellas. Y en este proceso de creación de imágenes se ven envueltos diferentes códigos y modalidades de producción semiótica, y entre ellas, la producción semiótica de la diferencia.

La diferencia. Inevitablemente esta cuestión vuelve, volvemos a la cuestión de plasmar en imágenes la diferencia, la cuestión del feminismo. Que no es, que ya no puede ser, un asunto de simples oposiciones entre imágenes positivas y negativas, significación verbal e icónica, procesos imaginarios y simbólicos, percepción intuitiva y cognición intelectual, etc. Ni puede ser tampoco un mero problema de inversión de la jerarquía de valores inherente a cada par, y que asigna la preferencia a uno de los términos sobre el otro (como en las dicotomías femenino-masculino o hembra-macho). La propuesta fundamental del feminismo, la de que lo personal es político, provoca el desplazamiento de todos los términos de esas oposiciones, el cruce y la exploración del espacio que media entre ellos. No hay otro camino practicable si queremos reconceptualizar las relaciones que ligan lo social a lo subjetivo. Si adoptamos la noción de proyección, por ejemplo, y la dejamos actuar como un puente tendido entre los dos campos teóricos distintos de la psicofisiología y la semiótica, podemos vislumbrar una conexión, un sendero entre esferas de la existencia material, la percepción y la semiosis, que se suelen considerar cerradas e incompatibles.

Al igual que la semiología clásica oponía signos verbales e icónicos, se suele considerar que percepción y significación son procesos distintos, a menudo opuestos el uno al otro en tanto que pertenecientes respectivamente a la esfera de la subjetividad (sentimiento, afectividad, fantasía, procesos pre-lógicos, pre-discursivos o primarios) y la esfera de la sociabilidad (racionalidad, comunicación, simbolización, o procesos secundarios). Se piensa que muy pocas manifestaciones de la cultura, entre ellas el Arte, participan de ambas. E incluso cuando una forma cultural, como el cine, participa claramente de las dos esferas, su supuesta incompatibilidad dictamina

que hay que dar cuenta de las cuestiones de la percepción, identificación, placer, o displacer en función de la respuesta idiosincrática individual o del gusto personal, y por ello, no se discuten públicamente; mientras que el contenido social de una película, su significado último, o sus cualidades estéticas deben ser captadas, compartidas, o discutidas “objetivamente”, en un discurso generalizado. Así, por ejemplo, aun cuando la crítica feminista de la representación empezó con el agudo disgusto de las espectadoras ante la gran mayoría de películas, y se desarrolló a partir de él, no existía ningún otro discurso público anterior donde pudiera rastrearse la cuestión del sentimiento de disgusto ante la “imagen” de la mujer (y las consecuentes dificultades de identificación). De esta forma, siempre que las mujeres expresaban su desagrado, se rechazaba expeditivamente como reacción histérica, exagerada o excesivamente sensible por parte de la mujer individual. Tales reacciones parecían violar la regla clásica de la distancia estética, y con ella el carácter artístico-social del cine, con la invasión de lo subjetivo, lo personal, lo irracional. El hecho de que se haya convertido en fórmula tanto de la crítica como de la realización de cine el predominio de imágenes “positivas” de mujer es una muestra de la legitimación social de cierto tipo de discurso feminista y de la consiguiente viabilidad de su explotación ideológica y comercial (ténganse en cuenta la reciente cosecha de películas del tipo de *La mujer del teniente francés*, *Tess*, *Gloria*, *Cómo matar a su jefe*, *Ricas y famosas*, *Personal Best*, *Tootsie*, etc.).

Mientras tanto, la teoría feminista del cine ha ido más allá de la simple oposición de imágenes positivas y negativas, y ha desplazado los términos mismos de la oposición mediante una sostenida atención crítica al funcionamiento oculto del aparato<sup>30</sup>. Ha mostrado, por ejemplo, cómo funciona la na-

---

<sup>30</sup> La crítica de cine, por supuesto, no se limita a una serie de discursos críticos sobre el cine, sino que incluye actividades cinematográficas feministas, y en cierta medida, depende de ellas. Una breve lista de realizadoras cuya obra ha sido importante para la crítica feminista de la representación incluiría a Chantal Akerman, Dorothy Arzner, Liliana Cavani, Mi-

rratividad para asociar imágenes a puntos no contradictorios de identificación, de forma que la “diferencia sexual” resulta fortalecida al final y toda ambigüedad queda resuelta en el cierre de la narración. La lectura sintomática de las películas como textos filmicos ha trabajado en contra de ese cierre buscando el sub-texto invisible formado por las lagunas y los excesos de la narración o de la textura visual de una película, y encontrando allí, además de la represión de la mirada femenina, los signos de su elisión del texto. Así, se ha dicho que lo que aparece representado en las películas, más que una imagen positiva o negativa, es la elisión de la mujer; y que a lo que tiende la representación de la mujer *como* imagen, positiva o negativa, es a negar a las mujeres el estatuto de sujetos tanto en la pantalla como en el cine. Pero incluso así se produce una oposición: la imagen y lo que esconde la imagen (la mujer elidida), una visible y otra invisible, suenan a conjunto binario. En suma, continuamos enfrentándonos a la dificultad de elaborar un nuevo marco conceptual que no esté basado en la lógica dialéctica de la oposición, como parecen estarlo todos los discursos hegemónicos de la cultura occidental. La noción de proyección y el puente teórico que establece entre la percepción y la significación supone, más que una oposición, una interacción compleja y una implicación mutua entre las esferas de la subjetividad y la sociabilidad. Podría servir de modelo, o al menos de concepto guía para comprender las relaciones de la creación de imágenes, la forma en que el cine articula las imágenes con los significados, así como su papel en la mediación, la asociación o la proyección de lo social en lo subjetivo.

En el que actualmente se considera uno de los más importantes textos de crítica feminista de cine, Laura Mulvey afirmaba que un cine alternativo, política y estéticamente vanguardista, sólo podía constituir un contrapunto al cine co-

---

chelle Citron, Marguerite Duras, Valie Export, Bette Gordon, Bonni Klein, Babette Mangolte, Laura Mulvey, Ulrike Ottinger, Sally Potter, Yvonne Rainer, Jackie Raynal, Helke Sander.

mercial si se convertía en un análisis, una subversión y una negación total de las obsesiones de Hollywood sobre el placer y de su manipulación ideológica del placer visual. “El cine típico, incontestado, codifica lo erótico en el lenguaje del orden patriarcal dominante”; la mujer, inscrita en la película como representación/imagen, es a la vez, el soporte del deseo masculino y del código filmico, la mirada, que define al cine mismo (“ella sostiene la mirada, representa y significa el deseo masculino”).

Como el cine abunda en el estatuto de la mujer como objeto de la mirada, crea la forma en que ha de ser contemplada en el espectáculo mismo. Jugando con la tensión que existe entre la película como controladora de la dimensión temporal (montaje, narración) y la película como controladora de la dimensión espacial (cambios en la distancia, montaje), los códigos cinematográficos crean una mirada, un mundo y un objeto, y con ello producen una ilusión cortada a la medida del deseo. Son estos códigos cinematográficos y su relación con la estructuras constitutivas externas lo que hay que romper antes de que podamos poner en evidencia el cine clásico y el placer que proporciona.... Las mujeres, a quienes se les ha usurpado la imagen para utilizarla con esta finalidad, no pueden contemplar el declive de la forma filmica tradicional con otro sentimiento que no sea el de un cierto sentimentalismo<sup>31</sup>.

El desafío al cine narrativo clásico, el esfuerzo por inventar “un nuevo lenguaje del deseo” en un cine “alternativo”, implica nada menos que la destrucción del placer visual tal como lo conocemos. Pero si la respuesta no reside en un sentimiento de “desagrado intelectual”, como bien sabe Mulvey

---

<sup>31</sup> Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, *Screen* 16, núm. 3, otoño, 1975, págs. 17-18. Los pasajes citados más arriba pertenecen a la página 11. Sobre actividades cinematográficas alternativas, véase también Claire Johnston, “Women’s Cinema as Countercinema”, en *Notes on Women’s Cinema*, págs. 24-31.

(y sus películas luchan contra ese problema, también), ésa, sin embargo, parece ser la consecuencia inevitable de un conjunto binario cuyo primer término es el placer visual, cuando ese conjunto forma parte de una serie de términos opuestos subsumidos en categorías del tipo A y no A: “tradicional” (Hollywood y derivados) y “no tradicional” (vanguardia política y estética). Las limitaciones de su alcance teórico no deben disminuir la importancia del ensayo de Mulvey, que marca y resume una fase intensamente productiva del pensamiento y la actividad feminista sobre el cine. En realidad, el hecho de que no haya sido reemplazado es un potente argumento en favor de la vigencia de su análisis y de las cuestiones que plantea: por ejemplo, el punto muerto al que llegó una cierta concepción de vanguardia política, concepción que, como el cine de Godard, aún mantiene su fuerza crítica sólo si la convertimos en historia y la abandonamos como parangón o modelo absoluto de todo cine radical.

El propósito de la siguiente discusión, por tanto, es sustituir otra pareja de términos en oposición, tradicional y vanguardista, recorriendo el espacio que media entre ellos y proyectándolo de otra forma. Empezaré con una maravillosa oración, del pasaje que acabo de citar, que ofrece prácticamente todas las especificaciones —los términos, los componentes, el funcionamiento— del aparato cinematográfico: “*los códigos cinematográficos crean una mirada, un mundo y un objeto, y, con ello, producen una ilusión cortada a la medida del deseo.*” Es una descripción del cine sorprendentemente concisa y precisa, no sólo del cine como tecnología social, como funcionamiento de los códigos (una máquina, una institución, un aparato que produce imágenes y significados para la contemplación de un sujeto y junto con ella); sino también del cine como actividad significativa, como labor de semiosis, que compromete al deseo e instala al sujeto en los procesos mismos de la visión, del mirar y del ver. Es, o podría ser, una descripción perfecta del cine *tout court*. Pero en el contexto del ensayo de Mulvey la descripción solo se refiere al cine tradicional o de Hollywood. Dentro del marco discursivo que opone cine tradicional y de vanguardia, “ilusión” está aso-

ciada al primero y cargada de connotaciones negativas: realismo ingenuo de la teoría del reflejo, idealismo burgués, sexismo y otras mistificaciones ideológicas forman parte del cine ilusionista, como de toda forma narrativa y representativa en general. Por ello, en este programa brechtiano-godardiano, “el primer ataque contra la monolítica acumulación de convenciones cinematográficas tradicionales (que ya han llevado a cabo realizadores radicales) es liberar la mirada de la cámara en su materialidad temporal y espacial y la mirada de la audiencia en la dialéctica, en un desapego apasionado” (pág. 18). Por tanto, dentro del contexto de la argumentación, la actividad cinematográfica radical sólo podrá constituirse contra las determinaciones de ese tipo de cine, en contrapunto con él, y debe proponerse la destrucción de “la satisfacción, el placer y el privilegio” que proporciona. La alternativa es brutal, especialmente para las mujeres, a quienes no les resulta muy fácil alcanzar el placer y la satisfacción, en el cine y fuera de él. Y de hecho las realizadoras feministas no han seguido rigurosamente ese programa. Lo que no significa, una vez más, una crítica *post factum* de un análisis ideológico que ha provocado y sostenido la politización de la actividad cinematográfica, y de la actividad cinematográfica feminista en particular; por el contrario, lo que importa es calibrar su importancia histórica y situar su utilidad en los límites mismos que ha establecido y que permiten su valoración.

Supongamos, sin embargo, que sacamos la palabra ilusión del particular marco discursivo de la argumentación de Mulvey y la permitimos asumir las asociaciones semánticas que posee en la obra de E. H. Gombrich. ¿Sería, entonces, posible valorar de nuevo la pertinencia de su descripción para todo el cine, y reajustar, consiguientemente, las determinaciones del aparato cinematográfico? Según Gombrich, todas las teorías y filosofías de la estética han considerado la ilusión como una de las funciones o cualidades características del arte, aunque no sea de ningún modo propiedad exclusiva suya. Por culpa de su capacidad para confundir a la inteligencia y a la razón crítica (“la mejor parte del alma”, escribe Platón, es “la que deposita su confianza en la medida y la reflexión”), y

por apelar, por el contrario, a “los más bajos dominios del alma” y a los errores de los sentidos, Platón expulsa a la “pintura escénica” o al arte mimético, junto con la poesía, del Estado ideal en su *República*<sup>32</sup>. Por ello, en la historia de la filosofía y de la epistemología occidental, donde “ha prevalecido el platonismo a lo largo del tiempo”, se equipara normalmente la ilusión con el engaño y la decepción, de manera que incluso mostrar interés por el problema de la ilusión en pintura aún “conlleva la tacha de vulgaridad... como tratar el ventriloquismo en el estudio del arte dramático” (pág. 194). Sin embargo es por una ilusión, no muy diferente de la del ventriloquo, por lo que tomamos los sonidos y las palabras que salen de nuestros televisores o de los altavoces de un cine como si hubieran sido emitidos por las imágenes que aparecen en la pantalla, es decir, como sonidos diegéticos y habla (diálogo).

Para Gombrich, la ilusión es un proceso que opera no sólo en la representación, visual o no, sino en toda la percepción sensible, y un proceso realmente crucial para las posibilidades de supervivencia de cualquier organismo<sup>33</sup>. La per-

---

<sup>32</sup> Citado en E. H. Gombrich, “Illusion and Art”, en *Illusion in Nature and Art*, pág. 193. Este ensayo es un resumen conciso y revisado de las ideas de Gombrich sobre la ilusión, que inicialmente aparecieron en el famoso *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Londres, 1960. Todas las demás referencias que se citen en el texto pertenecen al ensayo de 1973, a menos que se indique lo contrario.

<sup>33</sup> En la posibilidad de anticipar acontecimientos, la capacidad para hacer algún tipo de inferencia a partir de los hechos “a veces reside la diferencia entre la vida y la muerte. Por tanto, la capacidad para tener reacciones anticipadas debe ser una de las ventajas más grandes que puede otorgar la evolución a un organismo.” De esta forma, Gombrich sugiere que la concepción conductista del aprendizaje a través de acciones provocadas o del condicionamiento estímulo-respuesta es tan insostenible como la separación platónica entre cognición y percepción que retoma. Si el perro de Pavlov no hubiera estado “confinado en un aparato”, el hambre le habría hecho buscar el alimento en su entorno. Y, en una situación no controlada, sería prácticamente imposible distinguir qué olores y qué visiones provocarían una reacción innata y cuáles serían fruto del aprendizaje. Por tanto, deberíamos más bien “imaginarnos el organismo escudriñando el mundo en busca de configuraciones con significado-con significado, es decir, en relación con sus posibilidades de supervivencia” (“Illusion and Art”, pág. 210).

cepción y la ilusión están inseparablemente unidas en la constante “búsqueda de significado” que describe la relación de cada individuo con su entorno. Como en la teoría de Gombrich, la percepción implica hacer juicios basados en la inferencia y en la predicción, examinar su consistencia, probar o falsear las expectativas despertadas por los indicios contextuales o situacionales. A lo largo de su análisis de diversas formas y mecanismos de la ilusión, Gombrich hace varias observaciones que son útiles para la presente discusión. En primer lugar, defiende que la dicotomía platónica entre opinión (*doxa*) y conocimiento (*episteme*) es insostenible, pues supone la equivalencia de ilusión con creencia errónea.

No hay ninguna antítesis entre reflejo y reflexión, sino un espectro continuo que se extiende del uno a la otra, o más bien una jerarquía de sistemas que interactúan en muchos niveles. El sistema inferior de impulsos y anticipaciones ofrece material a los centros superiores en una cadena de procesos que van desde la reacción inconsciente al análisis consciente y a los refinados métodos de comprobación desarrollados por la ciencia. [Pág. 219]

No hay antítesis, no hay oposición, sino que una interacción compleja liga reflejo y reflexión, las anticipaciones perceptuales (a las que también denomina “pre-imágenes” o “percepciones fantasma”) y la realidad que confirma o refuta las expectativas derivadas del conocimiento contextual —por tanto, la última contiene respuestas instintivas y reflejos “condicionados”. Por ejemplo, tanto el movimiento del cuerpo como el movimiento de los ojos, cualquier cambio en la atención, producen cambios en el entorno que exigen un juicio predictivo; “el estímulo que llega a nosotros desde el margen del campo de visión puede conducir a una anticipación de lo que encontraremos cuando nos pongamos a inspeccionar.” Si la confirmación o la refutación raramente alcanza el nivel de nuestra conciencia, ello se debe a que generalmente no tenemos necesidad de pararnos a reflexionar sobre lo correcto de nuestras hipótesis, y, así, “predicción y realidad se fusionan

en nuestra conciencia de la misma forma que las dos imágenes de las retinas se funden en la visión binocular.” Sin embargo, la existencia de una percepción previa al conocimiento puede salir a la luz en situaciones donde “el fantasma predictivo se vuelve accesible a la introspección... cuando falla el mecanismo de borrado en ausencia de percepciones contradictorias o cuando el fantasma se vuelve demasiado fuerte para doblegarse a las presiones de la refutación” (pág. 212). El caso más dramático es la alucinación, pero Gombrich sostiene que el proceso puede dar cuenta también del fenómeno de “cierre” estudiado por la psicología de la Gestalt, la tendencia del observador a llenar o a ignorar el hueco en un círculo que se expone a su vista un momento. Una vez más, el mecanismo que lleva a “completar”, la percepción fantasma, estaría determinado por expectativas contextuales, por “la interpretación de lo que está representado” (pág. 228).

La hipótesis de las percepciones fantasmas y su aparición en situaciones complejas que suponen otras percepciones, a menudo contradictorias, tiene un interés especial para la significación icónica y la representación visual, especialmente en el cine. Cuando Gombrich nos informa de un experimento (mirar una marina a través de un tubo) que oculta las percepciones contradictorias del marco y la pared, movilizándolo así nuestra respuesta y proyección, podría estar hablando igualmente de la situación de recepción del cine estándar: el tubo “elimina la disparidad binocular que normalmente nos permite percibir la orientación y la situación del lienzo”; elimina muchas de las percepciones contradictorias y hace difícil calcular la distancia del espectador al cuadro y la relación con él; y, por tanto, contribuye al funcionamiento de la ilusión, puesto que “donde se siente insegura nuestra percepción... más fácilmente entra en juego la ilusión” (pág. 232). (Este es el momento de recordar las condiciones en las que salen a la superficie las formaciones inconscientes en el sueño, mientras la censura relaja su vigilancia. Igualmente, la “suspensión voluntaria de la incredulidad” que marca nuestra complicidad con la ilusión, nuestro amor por la ficción, incluso la voluntad de realizar o sostener creencias que están en desa-

cuerdo con los sistemas cognitivos de nuestra cultura, no constituirían sino la forma general de los mecanismos específicos del fetichismo tal como lo describe Freud, y del cine tal como lo propone Metz)<sup>34</sup>. Sin embargo, añade Gombrich, lo que distingue el mundo de “la creencia” en los juegos y la fantasía del sueño es la lógica interna del juego —en la definición de Huizinga, el contrato social por el cual se abandona la consistencia externa o resulta en desventaja con respecto a la coherencia interna de la ilusión. (Y aquí nadie dejará de reconocer el proceso mismo en que se basa el cine.)

Significativamente, cuando Gombrich trata la ilusión cinematográfica *per se*, lo hace acudiendo al cine narrativo (y a la televisión). La pintura, según él, soporta una percepción doble —una que exige la concentración en lo que hay dentro del marco, la otra en la pared y el entorno; pero con el cine es “casi imposible” leer las imágenes y atender también a la pantalla, a su superficie, como si se tratara de un objeto más de la habitación. Y ello porque la “secuencia que se nos impone dentro del fotograma ... provoca las mismas confirmaciones y refutaciones que empleamos en las situaciones de la vida real” (pág. 240). En otras palabras, el cine “es coherente” de la misma forma en que lo es una “escena” real en nuestra percepción cotidiana. A partir de la teoría de Gombrich tenemos que llegar a la conclusión de que la impresión de realidad atribuida al cine por consenso general no es la huella física de objetos y figuras sobre la película, el apresamiento de la realidad en la imagen, sino más bien el resultado de la capacidad del cine para reproducir en la película nuestra propia percepción, para confirmar nuestras expectativas, hipótesis y conocimiento de la realidad.

¿Y qué pasa entonces con las percepciones fantasmas? Aunque no parece que Gombrich observe la presencia de

---

<sup>34</sup> Christian Metz, “The Imaginary Signifier”, trad. Ben Brewster, *Screen* 16, núm. 2, verano, 1975, págs. 67-76. Cfr. la fórmula de Metz (tomada de Octave Mannoni), “Je sais bien, mais quand même,” con la expresión italiana de Gombrich, “Non è vero, ma ci credo” (*Illusion and Art*, pág. 223).

otras percepciones contradictorias en la representación cinematográfica (lo que posiblemente se debe a una atención insuficiente o “acuñada” en otros dominios), la idea es muy interesante y digna de consideración. Por ejemplo, en lo que atañe a las actividades de vanguardia que ponen de relieve el encuadre, la superficie, el montaje y otros códigos o materiales cinematográficos que incluyen el sonido, el parpadeo, y los efectos especiales; ¿se pueden emplear percepciones fantasmáticas o contradictorias, no para negar la ilusión y destruir el placer visual, sino para problematizar su función en el cine? ¿No para negar toda coherencia a la representación, o para impedir cualquier posibilidad de identificación y de reflejo del sujeto, o para vaciar la percepción de cualquier creación de significados; sino para cambiar su orientación, para dirigir “la atención deliberada” hacia otro objeto de contemplación y construir otras formas de percepción? La cuestión es, a todas luces, relevante tanto para la teoría como para la práctica del cine, y volveré a ella más tarde. Por el momento, sin embargo, hay que prestar más atención a la relación que se establece entre la visión y el objeto de la visión.

Para Gombrich, la visión y la percepción son homólogas y están ligadas por igual al significado, dependen igualmente de la ilusión. El objeto de la visión, sea representado o sensible, imagen o mundo real, está construido por una atención deliberada a un conjunto selectivo de indicios que pueden reunirse en percepciones dotadas de significado.

Lo que puede hacer que una pintura se asemeje a lo que hemos visto al mirar por una ventana no es el hecho de que los dos puedan ser indiscernibles como lo es un facsímil del original; es la similitud entre las actividades mentales que provocan ambas, la búsqueda de significado, la comprobación de su coherencia, que expresan los movimientos del ojo y, lo que es más importante, los movimientos de la mente. [Pág. 240]

En suma, la similitud de los objetos representados (imágenes) con los objetos reales —que es el lastre de la iconi-

dad y el problema de toda teoría del realismo pictórico o cinematográfico— es transferida desde la representación al juicio del espectador. Pero ello no resuelve el problema, porque el juicio está en sí mismo anclado a la realidad, a la experiencia de la “vida real” y de los “objetos naturales”. La argumentación es circular, y sólo alcanza su cierre en el corolario de que hay que buscar las relaciones sistemáticas entre pintura y objeto pintado en “patrones de verdad” culturalmente definidos<sup>35</sup>. Esto, como señala Joel Snyder, “sólo recalca la futilidad de buscar un patrón de corrección que resida fuera de la relación recíproca entre esquemas de representación y esquemas de percepción”<sup>36</sup>. No podemos abandonar fácilmente la creencia en una relación natural o privilegiada de las imágenes con el mundo real, de la pintura con su referente (el objeto pintado), y esa creencia sigue burlándose de nosotros incluso cuando le oponemos una serie de refutaciones. Finalmente, en opinión de Snyder, la contumacia de la ilusión inherente a la representación icónica sólo puede ser convincentemente explicada si concebimos la visión misma como pictórica.

En “Picturing Vision”, Snyder afirma que el problema del realismo fotográfico se remonta a la evolución de la cámara. Designada y construida como herramienta para servir de ayuda a la pintura realista, la cámara incorpora los particulares modelos de representación pictórica establecidos en el primer Renacimiento y que estaban basados de hecho en una concepción medieval de la percepción visual. Como las teorías del cine se han ocupado de hacer una historia crítica de la cámara, no me detendré en esa sección de su ensayo, que es, no obstante, muy valiosa, y me centraré en lo que creo es su principal y más interesante aportación, la relectura del tratado

---

<sup>35</sup> Véase E. H. Gombrich, “Standards of Truth: The Arrested Image and the Moving Eye”, en *The Language of Images*, ed. W. J. T. Mitchell (Chicago y Londres, The University of Chicago Press, 1980, págs. 181-217.

<sup>36</sup> Joel Snyder, “Picturing Vision”, en *ibid.*, pág. 222. Todas las referencias posteriores a esta obra aparecen citadas en el texto.

*Della pittura* de Alberti<sup>37</sup>. En opinión de Snyder, este texto temprano y fundamental sobre la perspectiva lineal es, en primer lugar, una teoría de la percepción visual, y, en segundo lugar, un método o conjunto de reglas para hacer cuadros. “A lo largo de *De Pictura*, Alberti insiste en que el objetivo del pintor es pintar ‘cosas visibles’... El problema primordial de la interpretación del texto de Alberti es explicar lo que Alberti entiende por cosa visible, pues, como pienso demostrar, la definición de cosa visible conlleva en ella la forma y los medios del hecho de pintar” (pág. 238). El modelo de corrección pictórica de Alberti, que permite al artista “construir un equivalente pictórico de la visión” (pág. 234), así como su definición de cosa visible, proceden de la concepción científica de la visión y de los principios formales de la *perspectiva*, teoría medieval de la percepción basada en parte en el *De Anima* de Aristóteles<sup>38</sup>. El desconocimiento del papel central que posee la óptica medieval en la teoría renacentista de

---

<sup>37</sup> Para la historia crítica de la cámara y de los mecanismos cinematográficos, véase Jean-Louis Baudry, “Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus”, *Film Quarterly* 28, núm. 2, invierno, 1974-75, y “The Apparatus”, *Camera Obscura*, núm. 1, otoño, 1976; Jean-Louis Comolli, “Technique and Ideology: Camera Perspective, Depth of Field”, *Film Reader*, núm. 2 (1977), págs. 1232-38 [traducción de la primera parte de “Technique et idéologie” de Comolli, publicado en varios números de *Cahiers du cinéma*, a partir del núm. 299, mayo-junio, 1971 hasta el núm. 241]. Véase también Comolli, “Machines of the Visible” y Peter Wollen, “Cinema and Technology: A Historical Overview”, ambos en de Lauretis y Heath.

<sup>38</sup> La teoría formal de la visión que aparece en el sistema teórico de la *perspectiva* “exige que lo que veamos lo entendamos como producto de una construcción que se inicia con la impresión, pero que es informe en el nivel de la imaginación. Las reglas de la construcción de la perspectiva son, para Alberti, las mismas reglas que emplea la imaginación para dirigirse al mundo visible” (Snyder, pág. 231). Además, el sistema contenía sus propios patrones de verdad: sólo los juicios unificados o “certificados” sobre las cosas captadas por los sentidos son susceptibles de establecer los objetos como dotados de una existencia independiente de la percepción; únicamente estos juicios “alcanzan el objetivo de la visión. La pintura de apariencias incompletas y cambiantes supondría la incapacidad de actuar racional y armoniosamente” (pág. 236).

la perspectiva lineal es la causa de que los historiadores del arte la hayan adaptado a teorías sobre la visión más recientes (por ejemplo, la concepción de Panofsky de una “imagen visual” producida por rayos era completamente ajena a la óptica clásica o medieval) y, de esta forma, hayan dejado escapar la importancia del logro *conceptual* de Alberti. De acuerdo con la *perspectiva*,

la imágenes son juicios perceptivos completos sobre los objetos de los sentidos. Se forman en la mente allí donde uno esperaría encontrarlas: en la imaginación. Lo que hizo Alberti fue concebir una imagen visual como un cuadro... Esta metáfora del cuadro domina el texto. Pero la genialidad de Alberti no reside tan sólo en su concepción de la imagen visual como cuadro; también ofreció un método por medio del cual esa imagen podía ser proyectada y copiada por el arte. [Pág. 240]

La interpretación que hace Snyder muestra cómo Alberti, después de clasificar las “cosas que se ven”, los elementos del mundo visible que conciernen únicamente al pintor (por ejemplo, el punto, la línea, la superficie, la luz y el color), continúa con la descripción de cómo esos elementos se miden y se sitúan en relación mutua y en relación con el ojo del que los contempla a través de “rayos”, los “ministros” de la visión; y finalmente, ofrece un panorama pormenorizado de cómo el pintor, para hacer su cuadro, sigue, al mirar y ver, los mismos pasos que constituyen el proceso sistemático de la visión. En suma, como para Alberti “la estructura del acto de pintar es la estructura de la visión”, su sistema permite al pintor “pintar la estructura racional de los juicios perceptivos”. Y como “la ventana de Alberti es literalmente un marco de referencia con las unidades estándar de medida incluidas en su periferia... el espectador se encuentra con una medida para verificar sus propios juicios sobre las cosas visibles que aparecen pintadas sobre la superficie de la ventana” (pág. 245).

En esta teoría, el sistema de la perspectiva lineal parece mucho más que una técnica para la pintura, ya consideremos que concuerda con la estructura fisiológica del ojo, ya con la

estructura inherente a la realidad, y ya aceptemos que refleja “los movimientos de la mente” o la organización natural del mundo físico. Según lo que hemos especificado más arriba para el cine, lo que produce el objeto de la visión no es sólo un mecanismo técnico y conceptual-discursivo, sino también una actividad significativa, tanto en el pintor como en el espectador, que convierte la visión misma en representación y, lo que es más importante, en visión de un sujeto. La perspectiva lineal, verdadera tecnología social, produce y confirma una visión de las cosas, una *Weltanschauung*, que inscribe el juicio correcto sobre el mundo en el acto de ver; la congruencia de lo social y lo individual, la unidad del sujeto social, quedan corroboradas en la forma y contenido mismos de la representación. No nos sorprende, por tanto, que las demostraciones de Alberti tuvieran para sus contemporáneos el carácter de “milagros”; para el público del primer Renacimiento, “la contemplación de esas pinturas debe haber sido algo extraordinario —algo así como mirar dentro del alma” (pág. 246), como comenta Snyder. Lo que sí parece sorprendente es que nosotros podamos aún suscribir esa concepción medieval de visión y el concepto de pintura del Quattrocento. Ahora bien, ¿la suscribimos? Aun sin necesidad de invocar ejemplos contrarios a ella (juegos de video, fotografías en rayos X, y otros usos científicos y militares del cine y el video), a diario nos encontramos expuestos a formas de representación y de producción de imágenes, a todo tipo de trucos fotográficos, efectos especiales en el cine, retransmisiones televisivas de noticias o acontecimientos en directo, que no pueden ser contruidas de acuerdo con la perspectiva lineal. La relación que se postulaba entre esquemas de representación y esquemas de percepción supondría que hay algo más implicado en la relación existente entre percepción y significado, en la creación de imágenes.

El nombre de Alberti representa la confluencia, en un momento histórico determinado, de actividades artísticas y discursos epistemológicos que se funden para definir un cierto tipo de visión como conocimiento y medida del significado: el conocimiento y el significado del objeto de la visión

(el mundo sensible) están dados, representados, en la visión del sujeto<sup>39</sup>. Quisiera decir que, en nuestro siglo, el cine representa un caso parecido de confluencia. Ha cumplido una función similar en todos los aspectos a la que cumplió la perspectiva en siglos precedentes y, lo que es más, sigue configurando el imaginario social, a través de otros medios de comunicación y mecanismos de representación, de otras “máquinas de lo visible”, así como de otras actividades sociales.

Ahora es el momento de volver a la descripción de Mulvey: “los códigos cinematográficos crean una mirada, un mundo, un objeto, y con ello producen una ilusión cortada a la medida del deseo.” Solamente un término, deseo, no ha aparecido a lo largo de la discusión anterior sobre la visión y la ilusión. Y de hecho, si hay un término paradigmático de la sensibilidad del siglo XX, ligado directamente a la noción romántica y postromántica de memoria, a la experimentación lingüística y expresiva del modernismo, y diseminado subrepticamente en la economía libidinal del postmodernismo, ése es deseo. Se suele señalar que hacia 1900 nacen el cine y el psicoanálisis, y que ambos descienden de la novela, o mejor dicho, de lo novelístico, de su peculiar elaboración de lo verdadero, su “*verité romanesque*”. En ello se basa la relación de privilegio que mantiene el cine con el deseo: los mecanismos narrativos construyen un espacio visual global y unificado, donde tienen lugar los acontecimientos como drama de la visión y espectáculo de la memoria. La película recuerda (fragmenta y recompone) el objeto de la visión para el espec-

---

<sup>39</sup> De acuerdo con Panofsky, “la actividad artística en Italia durante los dos siglos previos a Alberti se dirigía, de hecho, hacia la equiparación de percepción y pintura, y esta equiparación fue [esencial] para el desarrollo de la perspectiva lineal” (Snyder, pág. 237). Y la *camera obscura* que describió por primera vez en un texto impreso Cesariano en 1521, casi un siglo después de la publicación del texto de Alberti, “es en todos sus elementos esenciales el mismo tipo de instrumento que emplearon los teóricos medievales de la *perspectiva*” (pág. 232). Como el cine, pues, la perspectiva no fue invención de una sola mente, sino el punto de encuentro de muchas actividades y discursos dentro de una única tecnología social hegemónica.

tador; el espectador se siente continuamente arrastrado por la progresión de la película (*cinematografía* es la escritura del movimiento) y constatemente instalado en su puesto, el puesto del sujeto de la visión<sup>40</sup>. Si la narratividad lleva al cine la capacidad de organizar significados, que es su función primordial desde la época de los mitos clásicos, la herencia de la perspectiva del Renacimiento, que llega al cine con la cámara, puede ser entendida como *Schauplust* (escopofilia), término que empleó Freud para designar el placer visual. El impulso visual que proyecta el deseo en la representación, y que es, por ello, esencial para el funcionamiento del cine y las relaciones productivas de lo imaginario en general, puede ser, él mismo, una función de la memoria social, que recuerda la época en que se alcanzaba y representaba como visión la unidad del sujeto con el mundo. Juntas, la narratividad y la escopofilia llevan a cabo los “milagros” del cine, el equivalente moderno de la perspectiva lineal para el público del primer Renacimiento. Si el inventor del psicoanálisis le dio el apodo de “camino real” al inconsciente, sin lugar a dudas el cine debe de ser nuestra forma de “mirar dentro del alma”.

En un cierto sentido, pues, la narratividad y el placer visual constituyen el marco de referencia del cine, el que proporciona la medida del deseo. Yo creo que esta afirmación debe aplicarse a las mujeres tal como se aplica a los hombres. La diferencia es, por decirlo de una manera bastante literal, que son los hombres quienes han definido las “cosas visibles” del cine, quienes han definido el objeto y las modalidades de la visión, del placer y del significado en función de esquemas perceptivos y conceptuales que han proporcionado las formaciones ideológicas y sociales patriarcales. En el marco de referencia del cine masculino, de las teorías narrativas y visua-

---

<sup>40</sup> Una vez más, en estas formulaciones fundamentales la teoría del cine es deudora de Stephen Heath; véase en particular “Narrative Space”, en *Questions of Cinema*. Para la noción de *vérité romanesque* o verdad novelesca, y su oposición a la mentira romántica del deseo triangular, véase René Girard, *Desire, Deceit, and the Novel*, Baltimore, The John Hopkins Press, 1965.

les masculinas, el hombre es la medida del deseo, al igual que el falo es su significante y el patrón de visibilidad en el psicoanálisis. El objetivo del cine feminista, por ello, no es “hacer visible lo invisible”, como se suele decir, o destruir totalmente la visión, sino, más bien construir otra visión (y otro objeto) y las condiciones de visibilidad para un sujeto social diferente. Con este fin, las intuiciones fundamentales de la crítica feminista de la representación deben extenderse y refinarse en un análisis continuo y autocrítico de las posiciones a las que puede acceder la mujer en el cine y el sujeto femenino en lo social. La tarea actual del feminismo teórico y de la actividad cinematográfica feminista es articular las relaciones del sujeto femenino con la representación, el significado y la visión, y al hacerlo definir los términos de otro marco de referencia, de otra medida del deseo. No se puede lograr esto destruyendo toda la coherencia de la representación, negando “el atractivo” de la imagen para impedir la identificación y el hecho de que el sujeto se sienta reflejado en ella, anulando la percepción de todo significado dado o preconstruido. Las estrategias minimalistas del cine materialista de vanguardia —su condena general de la narrativa y el ilusionismo, su economía reductivista de repetición, su configuración del espectador como la sede de una cierta “aleatoriedad de energía” para contrariar la unidad de la visión subjetiva— se atribuyen a un sujeto masculino (transcendental), incluso cuando trabajan en oposición a él<sup>41</sup>. Valioso como ha sido ese trabajo y

---

<sup>41</sup> Sobre estas estrategias del cine materialista de vanguardia véase Stephen Heath, “Repetition Time” en *Questions of Cinema*, y Constance Oenley, “The Avant-Garde and Its Imaginary”, *Camera Obscura*, núm. 2, otoño, 1977, págs. 3-33. Trabajos básicos sobre el cine estructural-materialista al que hacen referencia ambos ensayos son Peter Gidal, ed., *Structural Film Anthology*, Londres, British Film Institute, 1976, y Malcolm Le Grice, *Abstract Film and Beyond*, Londres, Studio Vista and Cambridge, Mass., MIT Press, 1977. En este sentido y con este énfasis, estoy de acuerdo con la crítica de Willems a “Visual Pleasure and Narrative Cinema”: “Mulvey pasa por alto el hecho de que en el llamado cine no narrativo están en juego exactamente los mismos mecanismos: escopofilia, fetichismo y sadismo. El artículo de Mulvey termina con lo que parece ser

como lo sigue siendo en cuanto análisis radical de lo que Mulvey denomina “acumulación monolítica de convenciones del cine tradicional”, su valor para el feminismo se ve seriamente coartado por su contexto discursivo, su “intencionalidad” y los términos de sus formas de interpelación. (Desarrollaré este punto en el capítulo 3, a partir de la interpretación de *Presents* de Michael Snow.)

A este respecto podemos recurrir, en mi opinión con provecho, a las ideas y conceptos que he examinado con la intención de presentar una concepción más flexible y articulada de la creación de imágenes: el concepto de proyección en cuanto intersección compleja y mutua de procesos perceptivos y semióticos; la sugerencia de que las percepciones contradictorias o fantasma, elididas expresamente por los códigos dominantes, son, con todo, un aspecto indeleble, aunque mudo, de la percepción (y, por tanto, pueden emplearse contra esos códigos dominantes para ponerlos en evidencia y reemplazarlos); por último, la complicidad de la producción de imágenes con las teorías sobre la percepción visual y los discursos sociales hegemónicos, pero también la coexistencia de los últimos con actividades y conocimientos heterogéneos e incluso contradictorios. Todo esto supone que no hay que concebir el placer visual y narrativo como si fuera propiedad exclusiva de los códigos dominantes, ni pensar que está únicamente al servicio de la “opresión”. Si se garantiza que las relaciones entre significados e imágenes sobrepasan el desarrollo de la película y la institución cinematográfica, entonces podemos

---

un error provocado por su interés por asociar la política feminista a una ortodoxia de vanguardia. Indudablemente, hay que atacar y destruir el tipo de placer voyeurístico que implica el placer sádico/fetichista a expensas de la cosificación de la imagen de las mujeres. Pero esto no significa que sea posible, o incluso deseable, expulsar esos impulsos del proceso filmico por completo, pues tal paso destruiría sencillamente el cine mismo. Si el cine quiere seguir existiendo es esencial garantizar al impulso escopofílico alguna satisfacción. *Lo que importa no es si ese placer está presente o ausente, sino la posición del sujeto con respecto a él.*” Paul Willemen, “Voyeurism, the Look and Dwoskin”, *Afterimage*, núm. 6 (1976), págs. 44-45; la cursiva es mía.

vislumbrar cómo utilizar, trabajar y dirigir las contradicciones perceptivas y semánticas para desestabilizar y subvertir las formaciones dominantes. La hegemonía que han alcanzado las instituciones cinematográficas y psicoanalíticas demuestra que, lejos de destruir el placer visual y sexual, el discurso sobre el deseo produce y multiplica esas instancias. El problema entonces es cómo reconstruir u organizar la visión a partir del “imposible” lugar del deseo femenino, el lugar histórico de la espectadora, situado entre la mirada de la cámara y la imagen que aparece en la pantalla, y cómo representar los términos de su doble identificación en el proceso que tiene lugar cuando se mira a sí misma mirando. La observación de Pasolini de que la representación cinematográfica es la inscripción y la presentación de la realidad social apunta en una dirección interesante: al poner de relieve el funcionamiento de los códigos, podemos obligar al cine a re-presentar el juego de los significados y percepciones contradictorias que suelen resultar elididos en la representación y a desvelar las contradicciones de las mujeres en cuanto sujetos sociales, a sacar a la luz los términos de la específica división del sujeto femenino en el lenguaje, en la creación de imágenes, en lo social. Que tal proyecto exige prestar atención a las estrategias de la figuración narrativa e imaginística se afirma explícitamente, por ejemplo, en *Film About a Woman Who...* de Yvonne Rainer. En capítulos sucesivos discutiré algunas de esas estrategias en relación con películas como *Thriller* de Potter y *Contratiempo* de Roeg, que intentan también articular el sujeto femenino e interpelar, así, a las espectadoras en el espacio contradictorio, pero no imposible, del deseo femenino.

## Snow y el estado edípico

La película *Presents* (1981) de Michael Snow se abre con un plano de lo que parece ser una línea blanca vertical que tiembla en el centro de la pantalla negra. Lentamente la línea comienza a ensancharse horizontalmente para formar una columna, luego un rectángulo, hasta revelar el contenido de la imagen, hasta “presentar” una imagen. Conforme crece, el “corte” vertical de la pantalla despliega su visión: una mujer desnuda reclinada sobre una cama. La imagen continúa ensanchándose, formando un rectángulo cada vez más alargado en el sentido horizontal, definido aún como “imagen” por los márgenes de la oscura pantalla que la enmarca por arriba y por abajo; cuando alcanza los dos lados verticales de la pantalla, se ha convertido ya en una línea horizontal. Entonces comienza a extenderse verticalmente, hasta que alcanza la proporción de una pantalla de cine, aunque más pequeña que la pantalla real cuyas proporciones mantiene. La imagen se revela ahora completamente como un desnudo, con el tamaño de un cuadro —pero el cuerpo de la actriz se ha estado moviendo intermitentemente todo el tiempo, como si durmiera: claramente es un desnudo filmado, no uno pintado, es una película, una imagen fílmica, no una foto fija o un cuadro.

El siguiente plano, marcando la transición hacia la segunda escena o fragmento de la película, muestra a la misma mujer, cama y habitación, pero ahora la imagen está en tonos pastel —rosa, azul, marfil— y ocupa la pantalla entera. Cesa el sonido de latidos de corazón que ha funcionado como banda sonora hasta ese momento. Llaman a la puerta. La mujer salta de la cama, se pone un vestido azul y unos zapatos rosa, y comienza a andar hacia el lado derecho de la pantalla, en dirección a una puerta que está fuera de ella. La cámara parece seguirla a una sala de estar, un local contiguo al dormitorio en lo que es con toda evidencia un escenario. Y es el escenario y no la cámara lo que se ha movido, rotando en la dirección opuesta, frente a una cámara fija.

La segunda escena de la película presenta a la mujer y a su visitante, un hombre completamente vestido que le trae flores. Los dos buscan algo (¿un papel, algo escrito, un guión?) olvidado en alguna parte de la sala estar. Se oyen ruidos de camión, mientras el escenario se ladea, tiembla y vibra. De nuevo la cámara parece seguir los movimientos de las dos personas, “transportándose” hacia delante y hacia atrás de un extremo a otro de la habitación —¿o lo que se mueve es el escenario? Entonces la cámara comienza a buscar por su cuenta, examinando objetos y muebles, que se tambalean y caen. Con una violencia en aumento, ataca a unas mesas, un sofá, el televisor, hasta que se agrietan, se rompen y saltan en pedazos. También los objetos aparecen reflejados en una superficie transparente, como una ventana, que se mueve con la cámara. En la pista de sonido, además de los ruidos de camión, hay registrado un chillido irritante, que recuerda mucho al que lanzaba el monstruo de *Alien* de Ridley Scott. (Como explicaba Michael Snow, la sensación de reflejo la obtuvo con una plancha de plexiglás montada delante de la lente; el temblor y la destrucción del decorado, mediante dos carretillas elevadoras [de ahí los ruidos como de camión], que levantaban y movían el escenario durante la filmación de la escena.)

La tercera sección de la película está compuesta de una secuencia de planos, con muy poca relación entre ellos, de

paisajes y líneas del horizonte, vehículos, pájaros en movimiento, mujeres andando, etc., algunos de los cuales explicitan su referencia geográfica y cultural (arces de la Costa Este, el Coliseo romano, los canales holandeses, la *Maja Desnuda* de Goya en el Museo del Prado, fotos de mujeres en portadas de revistas, playas, trineos e iglúes esquimales, vegetación tropical) como para sugerir un “documental de viajes”. Un golpe de tambor irregular subraya cada corte, realizando el final/principio de cada plano.

Incluso a partir de esta breve descripción, uno puede inferir algunas de las preocupaciones de la película: la representación cinematográfica y el placer voyeurístico, la actividad de la cámara como inscripción del impulso escópico y la sexualización del cuerpo femenino como objeto de la mirada; por la *mise en scène* y el montaje, la referencialidad y la significación; y varias modalidades expresivas y modos de producción de signos que van desde la pintura al vídeo pasando por la fotografía, del cine clásico (estudio, escenario) al cine “estructural” o de vanguardia.

En un primer momento, *Presents* parece muy diferente de otras obras de Snow, en principio porque en más de dos tercios de sus noventa minutos de duración el elemento dominante es el montaje. (Sin embargo, no resultaría difícil señalar referencias o al menos trazas de *Back and Forth* (  $\longleftrightarrow$  ) en el movimiento del escenario y de la cámara de la sección II; de *One Second in Montreal* en las imágenes de árboles y parques nevados en invierno; de *Wavelength* en los planos de olas, encuadrados y desencuadrados, y en la banda sonora continua y en la lenta transformación de la imagen de la sección I, así como en los fragmentos de narración —personajes mínimos, retazos de diálogo, la “búsqueda”— de la sección II; de *La région centrale* en los planos de nubes, cielo y tierra de la sección III, donde la omnidireccionalidad del movimiento es ahora resultado de la sala de montaje y no del encuadre de la cámara, y por tanto, es discontinuo en vez de continuo; etc.) Además, a diferencia de la coherencia estructural que hemos llegado a asociar con las películas de Snow desde *Wavelength* (1967) y *La région centrale* (1971), encon-

tramos en ésta una discrepancia formal, una ausencia de relación entre las dos primeras secciones, que dependen de un equipamiento material construido específicamente (el video usado para la filmación, el escenario, las carretillas elevadoras, la cámara “preparada”), y la tercera, cuyo principio constructivo, el montaje, es uno de los códigos básicos e intrínsecos del discurso cinematográfico. Que lo último pueda ser una novedad en la filmografía de Snow está fuera de lugar, pues es esa aparente discrepancia, más que el elemento nuevo del montaje, lo que constituye la novedad de la película y su coherencia textual, dados los términos en que está articulada su unidad estética.

En la discusión que siguió a su primera proyección en el Chicago Art Institute (abril de 1981), El propio Snow estableció una serie de relaciones entre las secciones segunda y tercera: interior/exterior; *mise en scène* en un escenario/planos del mundo real (tomados durante un año de viaje por Canadá, Europa y Estados Unidos); única toma general con cámara preparada y escenario/trabajo de tres meses en la mesa de montaje. La transición entre estas secciones, según sus palabras, está marcado por el tema de la Caída (travelings descendentes de edificios, de manzanas rojas y doradas en el otoño, y el eco de las cataratas del Niágara, al principio del montaje, los cristales que caen en la escena previa, al igual que ocurre con un cuadro de Adán y Eva más tarde); aunque la preocupación fundamental de las tres secciones sea la cámara: el hecho de mirar a través de ella y su forma de inscribir la distancia y el deseo. Por supuesto, estos temas son centrales en la primera sección también, que expresa convenientemente uno de los principales “temas” (para emplear las palabras de Snow), “las mujeres”.

El conjunto de oposiciones conceptuales identificado con tanta precisión por Snow y el tema mítico (narrativo) de la Caída que tan elocuentemente describió son perfectamente consistentes el uno con el otro, siendo el último la condición del primero. Es la caída del hombre, exiliado del Paraíso o prisionero en la oscura caverna del mito de Platón, alejado de la plenitud del cuerpo, la visión y el significado, lo que separa

obligatoriamente al hombre de la naturaleza, al yo del mundo. Después de la Caída, y en el esfuerzo por volver a alcanzar la perdida totalidad del ser, la unidad y la felicidad, se han forjado las oposiciones dialécticas que caracterizan nuestra cultura y la película de Snow: dentro/fuera, cámara/acontecimiento, mirada activa/imagen pasiva, hombre/mujer. “Las oposiciones son el drama”, dijo él una vez<sup>1</sup>.

Sería posible, siguiendo su ejemplo, interpretar las tres secciones de la película como un pasaje lacaniano: desde la contemplación infantil del pecho materno por parte del niño —un despliegue continuo y contiguo del cuerpo femenino (la totalidad de la imagen del video desplegándose en la pantalla, re-marcada por el sonido de fondo); hasta el estadio del espejo (el cuerpo de mujer como representación “pictórica”, como un desnudo artístico, enmarcado en un plano general), y la subsiguiente adquisición del lenguaje (en el tambaleante escenario de la sección II, el hombre y la mujer intercambian unas cuantas palabras); da ahí, a la agresividad de la cámara en el estadio edípico, y más allá, la entrada plena en lo simbólico (el montaje como el código que articula el lenguaje cinematográfico, subrayado y reforzado por la “puntuación” formal, musical, del rítmico golpe de tambor). Salvo que esta entrada en lo simbólico, aunque permita dejar atrás el espacio cerrado, constrictor, del escenario para acceder al mundo abierto e ilimitado de la realidad, es, de hecho, una “caída” en el lenguaje. Pues tal realidad no se puede nunca ver o aprehender en su totalidad: cuanta más variedad de vistas y objetos se ofrezcan a la visión, más obvio y restrictivo es el montaje como principio de articulación; y la duración de esta sección contribuye a que el espectador tome conciencia de esa restricción. Tampoco puede ser totalizada la realidad como significado, pues la finalidad del montaje de Snow, a diferencia del de Eisenstein, es impedir cualquier asociación entre planos contiguos o alternos. Así, su sucesión sugeriría, casi

---

<sup>1</sup> “Michael Snow”, en *Structural Film Anthology*, ed. Peter Gidal, Londres, BFI, 1978, pág. 37.

literalmente, una cadena de significantes del que se desliza el significado, con el movimiento de la cámara, en todas direcciones, mientras los golpes de tambor señalan los momentos de sutura, la aparición y desaparición del sujeto, el constante alternarse de lo imaginario y lo simbólico, etc.

Consistente con esta interpretación, que es posible debido a un marco teórico-estético cuyo fundamento es la mujer en cuanto objeto y en cuanto soporte de la representación y del deseo, podríamos ver también la película como una historia: una presentación y examen de la historia de la representación cinematográfica y sus modos de producción (pintura, fotografía, música, lenguaje, teatro, cine, video), de las estrategias narrativas que ligan la imagen al significado, de los discursos e instituciones que garantizan la circulación de la imagen: museos, revistas, películas de viajes, documentales, películas caseras, el cine desde las películas clásicas de estudio a las películas electrónicas y SFX (efectos especiales) contemporáneas.

Lo que es menos fácil, para mí, es reconciliar la postura crítica, e incluso auto-crítica, de la película con respecto a las formas de representación visual y a las actividades artísticas (cf. la ironía del título, Michael Snow presents [presenta]...) con su aceptación de la tradicional idea modernista de que el “origen” del arte es (está en) el artista, *cuyo* deseo se inscribe en la representación, *cuyo* distanciamiento, y anhelo, del objeto deseado está mediatizado y realizado por la lente, la cámara, el aparato; y *a quien* vuelve el filme como a su única posible referencia, su fuente de unidad y significado estéticos. Pues si la realidad no puede ser aprehendida y totalizada por lo simbólico del cine, que fragmenta, difumina, limita y multiplica el objeto de la visión, es precisamente esa visión, a la vez constreñida y construida por el aparato cinematográfico, lo que, en última instancia, representa *Presents*.

El cine narrativo clásico sitúa al espectador como sujeto de la visión, la “figura de”, y el término de referencia del “espacio narrativo” construido<sup>2</sup>. Y lo hace a través de los meca-

---

<sup>2</sup> Stephen Heath, “Narrative Space”, en *Questions of Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1981.

nismos de la narrativización, ese funcionamiento oculto de la narración, que las películas de Snow han sacado a la luz por exceso, exagerando sus reglas hasta sus mismos límites, casi más allá de la posibilidad de reconocerlos (por ejemplo, el zoom de 45 minutos de *Wavelength*). Con *Presents* el péndulo vuelve al realizador como sujeto de la visión; ¿quizás para examinar, desvelar, exceder *ese* límite? La pregunta es legítima tomando en cuenta la década, y aún más los trabajos críticos en y sobre el cine, trabajos que tratan directamente del lazo de unión entre la representación y la diferencia sexual, y de la falacia ideológica de la dicotomía sujeto-objeto, lo que nos hace pensar. Es muy tentador, en cierta forma, ver el filme de Snow como el despliegue de ese paradigma epistemológico-estético-ideológico hasta sus últimos límites, desde el desnudo artístico, pictórico a la pornografía comercial de la portada de las revistas, de la fantasía privada individual del dormitorio a la fantasía de los medios de comunicación sobre el mundo; ambos constituidos, como la visión del artista/sujeto, por los estereotipos de la cultura patriarcal. Tentador, pero quizás excesivamente generoso. Pero incluso así, la película presenta, y se presenta como, una afirmación, una toma de postura, una última avanzada. No es, como los primeros trabajos de Snow, una película que trate de un problema: al menos no de un problema para el espectador.

Durante algún tiempo el aparato cinematográfico ha soportado el examen escrupuloso de realizadores y teóricos. La mayor parte del trabajo llevado a cabo sobre el cine clásico y de vanguardia, el cine comercial y el independiente ha tenido como objetivo analizar o comprometerse con lo que Heath ha denominado “la problemática del mecanismo”. Por ejemplo, de la obra de Oshima escribe:

*El imperio de los sentidos* produce y fracciona el mecanismo de la mirada y de la identificación; y lo hace describiendo —en la acepción geométrica del término: *trazando*— la problemática de ese mecanismo; por eso su drama no lo es solamente “de la visión”, sino ... de las relaciones de la visión cinematográfica y de la demostra-

ción de los términos —incluida, sobre todo, la mujer— de esas relaciones<sup>3</sup>.

Pero hay problemas y problemas. Lo que importa aquí es el problema de la identificación, la relación de la subjetividad con la representación de la diferencia sexual, y las posturas permitidas a las espectadoras en el cine; en otras palabras, las condiciones de producción del significado y las modalidades de recepción para las mujeres. La observación de Heath de que la película de Oshima “produce y fracciona el mecanismo de la mirada y de la identificación” es importante porque sugiere que ambas son necesarias y que lo son simultáneamente; la ruptura y la producción de los términos que sostienen las relaciones de “la visión” (imagen y narrativa, luego placer y significado) deben ocurrir a la vez. Sin embargo, para que una película describa o establezca los límites del aparato no es suficiente que asegure esa ruptura; ni es suficiente, desde el punto de vista teórico, la concepción de Heath para explicar la relación de las espectadoras con el proceso filmico.

*Presents*, por ejemplo, al establecer (literalmente) algunos de los problemas y limitaciones del aparato, demuestra las relaciones y los términos de esa visión, incluida, ante todo, la mujer en cuanto objeto, terreno y soporte de la representación. Sin embargo, en esta película la unión de mirada e identificación se produce y se rompe en relación con el “cine” (“Todo es muy auto-referencial: referencial tanto consigo mismo como con el cine en general”, dice Snow), y, por ello, en relación con su espectador en tanto que tradicionalmente construido e sexualmente indiferenciado; y las espectadoras están instaladas, al igual que en el cine clásico, en una posición cero, un espacio de no significado. Como el paradigma epistemológico que garantiza la dicotomía sujeto-objeto, hombre-mujer sigue siendo operativa en esta obra, como lo es en el cine clásico, *Presents* dirige la ruptura de la mirada

---

<sup>3</sup> “The Question Oshima”, en *ibid.*, pág. 148. Todas las referencias a este trabajo aparecen citadas en el texto.

y la identificación a un sujeto-espectador masculino, cuya división, como la del sujeto lacaniano, tiene lugar en la enunciación, en el deslizamiento del significado, en el esfuerzo imposible para satisfacer la demanda, para “tocar” la imagen (mujer), para atrapar el objeto del deseo y asegurar el significado. La identificación del espectador, aquí, es con *este* sujeto, con *esta* división, con el sujeto masculino de la enunciación; en resumidas cuentas, con el realizador.

Preguntado, en una entrevista con Jonathan Rosenbaum, sobre “el uso que hace en sus películas de *pin-ups* y de cuerpos de mujeres como objetos... como la página de una revista femenina”, Snow responde:

*Hay ese único plano. Parece destacarse en tu memoria, es bonito, ¿no? (Risas.)*

J. R. Hay un montón de mujeres andando. Pero a los hombres no se les fotografía como a las mujeres.

M. S. No. ¿Debería? ...Hay tantos planos de mujeres, es realmente curioso que ése destaque, porque hay algunas mujeres bastante maduras, y montones de planos de mujeres trabajando en varias cosas. *Es* un panorama, sabes, y ese aspecto de la contemplación de las mujeres es importante, porque *yo* miro a las mujeres, y también lo hacen otros hombres, y otras mujeres<sup>4</sup>.

La duda de que esas tres entidades —“yo”, “otros hombres” y “otras mujeres”— puedan “mirar a las mujeres” de formas diferentes no cruza la película de Snow. Tampoco lo hace el hecho de que el ojo que mira a través de la cámara no es el ojo que mira a la pantalla. Si el ojo que ha mirado a través de la cámara es un “yo” dividido, caído, es, con todo, el único origen y el único punto de referencia de su propia visión, y la sede de toda posible identificación del espectador. En relación con esta película, entonces, las espectadoras se encuentran colocadas de nuevo en un espacio semántico negativo, entre la mirada “activa” de la cámara y la imagen “pa-

---

<sup>4</sup> *Film Comment*, mayo-junio 1981, pág. 37.

siva” de la pantalla, espacio donde, aunque rodeadas por el cono de luz que sale del proyector, no arrojan ninguna sombra. No están allí.

Este no es el único “presente” de la película para las teóricas feministas: nos permite entender y localizar con alguna precisión las modalidades de inscripción de la diferencia sexual en la realización de vanguardia no feminista, y, con ello, comenzar a especificar para nosotras mismas cómo la actividad cinematográfica feminista es en sí una actividad de la diferencia, que examina, como ha sugerido Kristeva, “las dos fronteras del lenguaje y de la socialización”: cómo ser “lo que no es dicho” y, al mismo tiempo, cómo hablar “de lo que está reprimido en el discurso”; cómo ser y hablar a la vez, cómo ser y representar la diferencia, la otredad, el otro lugar del lenguaje<sup>5</sup>. De ahí la magnitud de las apuestas que tienen las mujeres en la representación cinematográfica y la urgencia constante para comprometerse e intervenir en el cine hecho por hombres —pero no para demostrar el funcionamiento de la mujer como soporte de la visión masculina, o “la producción de la mujer como fetiche en una determinada coyuntura del capitalismo y del patriarcado”<sup>6</sup>. Esa ya no es labor de la actividad crítica del feminismo, aunque sea crucial para el trabajo de los hombres en tanto que intenten afrontar las estructuras de su sexualidad, los puntos ciegos de su deseo y de sus teorías<sup>7</sup>. Pues incluso en el gesto más abierto de oposi-

---

<sup>5</sup> Julia Kristeva, “Interview”, trad. Claire Pajaczkowska, *m/f*, números 5/6 (1981), pág. 166.

<sup>6</sup> Peter Wollen, “Manet: Modernism and Avant-Garde”, *Screen* 21, núm. 2, verano 1980, pág. 22.

<sup>7</sup> “Estoy cansada de que los hombres disputen entre sí sobre cuál es el más feminista, frustrados por un feminismo objeto que se ha convertido en una apuesta, en una rivalidad desplazada entre los hombres a causa de su negativa a examinar las estructuras de las relaciones que se establecen entre ellos”, escribe Claire Pajaczkowska; y “en la medida en que esta homosexualidad ... es también primordialmente una historia, o más precisamente, ese proceso no mencionado por el cual se desplaza la producción de historia de sus contradicciones discursivas, sigue existiendo el tema que deben tratar ahora los hombres: el de las sexualidades masculinas,

ción, en la reivindicación política de su irreductible diferencia, la crítica feminista no es negatividad pura ni absoluta, sino negación históricamente consciente; la negación de los valores culturales existentes, de las definiciones al uso, y de los términos de que se revisten las cuestiones teóricas. En una época en que cada vez más individuos e instituciones están planteando sus demandas y afirmando sus “derechos” a tratar “el problema de la mujer”, es especialmente necesario negociar la contradicción que amenaza al feminismo desde dentro, obligándolo a elegir entre negación y afirmación, entre la oposición sin calificativos, negatividad pura, por una parte, o acción puramente afirmativa en todos los terrenos, por la otra. Negocias esa contradicción, continuar avanzando, es resistir la presión del modelo epistemológico binario que empuja a la coherencia, la unidad y la creación de un yo/imagen fijo, una visión del sujeto, e insistir, por el contrario, en la producción de puntos contradictorios de identificación, de otro origen de la visión.

En este sentido, la concepción de un cine que trate del problema, “el problema que plantea al espectador el ‘ver’”, es un buen punto de partida. pero, ¿cómo produce y fracciona una película el mecanismo de la mirada y de la identificación? Hablando de *El imperio de los sentidos* de Oshima, película narrativa que busca deliberadamente articular lo sexual, lo político y lo cinematográfico en su problematización de la visión, Heath indica que hay implicados tres temas fundamentales: la narración, la identificación y el desplazamiento del problema del cine a los espectadores. En mi opinión, esos tres temas también están implicados en el cine de vanguardia, pues son básicos del cine en cuanto modo de producción semiótica.

Este orden de la mirada en la marcha de la película no es ni la temática del voyeurismo (nótese el desplazamiento

---

el problema de su propio deseo, el problema de su teoría”. “The Heterosexual Presumption: A Contribution to the Debate on Pornography”, *Screen* 22, núm. 1 (1981), pág. 92.

del sujeto de la mirada de los hombres a las mujeres) ni la estructura trabada de la disposición narrativa clásica... Su registro es.. el de afilar cada encuadre, cada plano, hacia el problema que le plantea al espectador el ‘ver’...

*El imperio de los sentidos* es la película de la imposibilidad de ‘lo visto’, atormentado no por un espacio ‘ausente’ que debe y puede ser recuperado sin cesar en una unidad, la posición de la mirada para el que mira, sino por un ‘no ver nada’ que vacía a las imágenes de toda presencia completa, de cualquier mirada adecuada. [pág. 150]

La posibilidad de ‘no ver nada’, esa incertidumbre de la visión que plantea la película de Oshima desde dentro del sistema de representación con el que trabaja, el cine narrativo, no es sólo el problema que plantea la película, sino el mecanismo mismo que permite que ese problema sea trasladado y planteado al espectador. Aunque la película de Snow, a diferencia de la de Oshima, no es narrativa en el sentido usual del término, la cuestión de la recepción —de la forma en que está incorporada la mirada del espectador, del lugar del espectador tal y como lo crea la enunciación y las formas de interpelación de la película— no resulta impertinente.

Como sugiere mi interpretación de *Presents*, la producción de significado y, por tanto, el compromiso de la subjetividad en los procesos de contemplación y de audición del cine nunca se sitúan fuera de la narración. Nunca quedan exentos de la tendencia a narrativizar, de la complicidad de la narración con el significado, siempre presente culturalmente. Si en el cine clásico es la lógica de la narración la que “ordena nuestra memoria de la película, *nuestra* visión”, como afirma Heath, con todo, según Barthes, los significados también se producen a través de una retórica de las imágenes, con el lenguaje funcionando como su anclaje. Mi propuesta es que la narratividad, quizás incluso más que el lenguaje, se pone en marcha en nuestras “formas de ver”, que su lógica, sus esquemas de repetición y diferencia, afectan a nuestra ordenación de los “datos” sensibles al menos tanto como los ritmos primarios de los tropos retóricos.

Analizando varias formulaciones de la identificación cinematográfica y sus consecuencias para las espectadoras, Mary Ann Doane señala que la influyente definición de Metz de la identificación cinematográfica primaria, basada en la analogía con el estadio del espejo, excluye en realidad a las espectadoras de forma muy parecida a como lo hace el cine clásico (o *Presents* de Snow); es decir, ofrece las dos conocidas polaridades de la identificación: con la mirada y el punto de vista narrativo masculinos y activos o con la posición femenina, masoquista y especular<sup>8</sup>. ¿Es accidental, se pregunta Doane, “que la descripción que traza Freud de la identificación en lo que respecta a la mujer gire, con frecuencia, en torno a ... el dolor, el sufrimiento, la agresión contra el propio yo”? ¿Y que “mientras que en el caso del niño, el super ego es el motor de la identificación, en la situación de la niña, sea el síntoma”? Doane continúa su estudio diciendo que Mulvey, a diferencia de Metz, supone que la identificación primaria y secundaria funcionan en un espacio común donde se articulan juntas: la identificación primaria, narcisista, que resulta implicada en la constitución del ego y que, por tanto, se considera precondition para las relaciones sujeto-objeto que constituyen la identificación secundaria, está, en realidad, “desde el principio, modulada y cubierta por la identificación secun-

---

<sup>8</sup> “La identificación cinematográfica primaria [para Metz] implica no sólo la identificación del espectador *con* la cámara, sino la *auto*identificación como condición de posibilidad de lo que se percibe en la pantalla. Todo el aparato cinematográfico sitúa al espectador, según Metz, como sede de la identificación: el espectador presta coherencia a la imagen y a su vez queda instalado como unidad coherente. [Pero] en el dominio de la actividad artística, la identificación por parte de la lectora o espectadora femenina no puede ser, como ocurre en el caso del hombre, un mecanismo por medio del cual se asegure el dominio. Por el contrario, si la identificación se asocia, aunque sea ‘provisionalmente’, con la mujer (como hace Irigaray), sólo puede resultar en un reforzamiento de su sumisión.” Mary Ann Doane, “Misrecognition and Identity”, *Cine-Tracts*, núm. 11, otoño 1980), págs. 28 y 30. Véase también el análisis que hace Kaja Silverman del masoquismo en Freud y en la película de Cavani *Portero de Noche*, en “Masochoism and Subjectivity”, *Framework*, núm. 12, (s. a.), págs. 2-9.

daria”, pues la última depende de “la existencia de un objeto ‘externo’ al sujeto”. Así, concluye Doane, el efecto del espejo no es una precondition para la comprensión de imágenes, sino “el resultado de un determinado modo de discurso”<sup>9</sup>.

Al afirmar que la identificación secundaria “se articula con el padre, el super-ego y el complejo edípico”, Doane no traza una conexión explícita entre secundarización y narración, o narratividad. Pero yo sí quisiera hacerlo, y continuando su argumentación, proponer que toda identificación imaginista y toda interpretación de la imagen, incluida su retórica, está modulada o cubierta por la lógica edípica de la narratividad; se ven envueltas en ella a través de la inscripción del deseo en el *movimiento* mismo de la narración, el despliegue del escenario edípico como *drama* (acción). ¿Puede ser accidental, me pregunto, que la estructura semántica de toda narrativa sea el movimiento de un actante-sujeto hacia un actante-objeto (Greimas), que en los cuentos de hadas el objeto de la búsqueda del héroe (acción) sea “una *princesa* (la búsqueda de una persona) y *su padre*” (Propp), que el mito Bororo, central en el estudio que hizo Lévi-Strauss de más de ochocientos mitos de toda América, sea una variante del mito griego de Edipo? Y ¿que el acto circense del león y del domador esté construido semióticamente como una narración, una trayectoria edípica?<sup>10</sup> En suma, lo que propongo es que la narratividad, al inscribir el movimiento y las posiciones del deseo, es lo que mediatiza la relación de la imagen con el lenguaje. Para realizadores y espectadores, en la medida en que son siempre sujetos históricos de actividades sig-

---

<sup>9</sup> “Misrecognition and Identity”, págs. 31, 29 y 30. El ensayo de Laura Mulvey citado es “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, *Screen* 16, núm. 3, otoño, 1975, págs. 6-18.

<sup>10</sup> A. J. Greimas, *Sémantique structurale*, París, 1966; V. Propp, *Morphology of the Folktale*, Austin, University of Texas Press, 1968, pág. 79; Claude Lévi-Strauss, *The Raw and the Cooked: Introduction to the Science of the Mythology*, vol. I, Nueva York, 1969; Paul Bouissac, “Poetics in the Lion’s Den: The Circus Act as a Text”, *Modern Language Notes* 86, núm. 6, diciembre, 1971, págs. 845-57.

nificativas, las imágenes están ya, “desde el principio”, determinadas por la narración a través de la inscripción simbólica del deseo. Las imágenes están asociadas con la narración, podríamos decir, como lo están los sueños con la secundarización en la actividad psicoanalítica, y como lo está el imaginario de Lacan o lo semiótico de Kristeva con lo simbólico en las actividades lingüísticas reales. Por tanto, las posturas de identificación, el placer visual mismo, se alcanzan sólo *après coup*, como efectos posteriores al compromiso de la subjetividad en las relaciones de significado; relaciones que implican y ligan mutuamente imagen y narración.

Si esto es así, la narración o la narratividad es algo más que uno de los códigos que emplea una película, cinematográfica o meta-cinematográficamente. Es una condición de los procesos de significación e identificación, y la posibilidad o imposibilidad misma de “ver” depende de ella. Que la obra reciente de Snow vuelva a un contenido referencial y representativo (“temático”), aunque siga interesado por el examen de los códigos cinematográficos específicos y de sus efectos sobre la percepción (movimiento y velocidad de la cámara, transformación de la imagen, sonido, lenguaje, y ahora también el montaje), podría testimoniar una conciencia de esa importancia de la narratividad para el significado de las imágenes y de la tendencia a la narrativización que encontramos en la percepción misma. En *Presents*, no obstante, esa tendencia se examina como modo de producción de la película, como un código del cine, inherente al material; y, en consecuencia, como un problema expresivo para el realizador con respecto a la forma y a la materia de la expresión: una lucha del artista con el ángel de su material, por así decir.

Al escribir sobre las relaciones textuales que existen entre los sistemas semióticos que tienen una estructura espacial y los que tienen una estructura temporal, entre los registros icónicos y verbales de un texto, J. M. Lotman defiende que la narración cinematográfica es “una forma más plena del texto narrativo icónico en cuanto combina la esencia semántica de la pintura con la cualidad sintagmática transformacional de la música. Sin embargo, [añade] la cuestión sería muy simple si

tal o cual arte realizaran automáticamente las posibilidades constructivas de su material... Es una cuestión de libertad con respecto al material, de esos actos de elección artística consciente que pueden o preservar la estructura del material o violarla”<sup>11</sup>.

El código específico de la narración (*fabula* y personajes) es recogido auto-reflexivamente, meta-cinematográficamente, en el “drama edípico” representado de *Presents*, donde la cámara misma es un actor, de hecho, el protagonista; mientras el ritmo musical (abstracto) del montaje en la sección III lucha precisamente contra la tendencia de las imágenes (representativas) a crear una historia mediante la asociación y la contigüidad. Con todo, los “significados” narrativos establecidos por las dos secciones previas no deben ser desechados. ¿Existirían sin esas dos secciones? Probablemente no. Como señala J. Hoberman, “los primeros planos de cirugía cardíaca o de la zona púbica de una mujer tendrán más impacto que los planos de coches y árboles, no importa lo frenéticamente que se desplace la cámara. *Presents* no desjerarquiza sus imágenes, las trivializa”<sup>12</sup>. Lo que, en última instancia, demuestra la película es la gran ilusión del cine no ilusionista tan caro a ciertos sectores del cine de vanguardia, y el peso ideológico de un cine puramente “materialista”.

Aunque no hay que disminuir la importancia del trabajo de Snow sobre la percepción y el código cinematográfico por lo que no hace esta obra, otras películas recientes han adoptado la representación cinematográfica como una producción de significado para los espectadores, planteando el problema de la contemplación, no como una de las modalidades expresivas, un problema de “arte”, sino como forma de cuestionar la identificación y la identidad del sujeto. No es fruto de la casualidad que tales películas, distribuidas de forma comercial o independiente, clásicas o de vanguardia, trabajen con y

---

<sup>11</sup> J. M. Lotman, “The Discrete Text and the Iconic Text: Remarks on the Structure of Narrative”, *New Literary History* 6, núm. 2, invierno, 1975, pág. 337.

<sup>12</sup> “Snow Drift”, *The Village Voice*, abril 22-28, 1981, pág. 48.

en contra de la narración y que para ellas, como para el filme de Oshima, “el problema reside en la articulación de lo sexual, lo político y lo cinematográfico, y en las imposibilidades descubiertas en el proceso de tal articulación” (pág. 48).

Una de esas “imposibilidades”, quizás la más seria para el feminismo, es que mientras que no pueden producirse “imágenes positivas” de la mujer mediante la simple inversión de papeles o cualquier temática de la liberación, mientras que no se puede ofrecer una representación directa del deseo salvo en los términos de la polaridad edípica masculino-femenino, sólo pueden tratarse las cuestiones de la identificación, del lugar y tiempo de las espectadoras dentro del filme. No hablo de “narrativa” en el sentido estricto de historia (*fabula* y personajes) o estructura lógica (acciones y actantes), sino en el sentido más amplio de discurso que transmite el movimiento temporal y las posturas del deseo, sean formas narrativas escritas, orales o filmicas: la historia de un caso, la carta postal en *Sigmund Freud's Dora*; la literatura pornográfica y las novelas sentimentales leídas en voz alta en *Salò* y *Song of the Shirt*, respectivamente; géneros narrativos estrictamente codificados como la ópera y el cine negro en *Thriller*; la “noticia” en *El imperio de los sentidos*; el mito en *Riddles of the Sphinx*; las películas porno y los anuncios de publicidad en *Dora*; la ciencia ficción en *The Man Who Fell to Earth*; (o más o menos: la escritura filosófica en *Salò*, la mitología política del nazismo/fascismo en *Portero de noche*, la escritura histórica y periodística en *Song of the Shirt*, el discurso médico-jurídico en *Contratiempo*); también como narración filmica en el narrador, el sonido sincronizado, y otras variedades. Cada una de estas películas incorpora una cantidad de discursos narrativos a lo largo del texto, mostrando su congruencia y su cooperación en el “despliegue de la sexualidad” generalizado, como lo llama Foucault, del cual el cine es una tecnología institucionalizada.

La posición privilegiada del cine (y de la televisión o, en menor medida, de la fotografía) en ese despliegue, y, por tanto, en la constitución de los sujetos sociales, tiene que ver con lo que solía llamarse la referencialidad de la imagen, su

“impresión de realidad” directa o analógica, que hoy, en un clima post-estructuralista o, mejor dicho, post-semiológico, se entiende con mayor precisión como representación imaginista. La fascinación ante el cuerpo humano, documentado por los historiadores del cine y garantizado por patrocinadores y productores se explica por la hipótesis de Foucault de la sexualidad como una “implantación” de placeres en el cuerpo, que sostienen la red social de las relaciones de poder<sup>13</sup>. Como resultado directo de la formación histórica de la sexualidad, por tanto, la representación del cuerpo en imágenes, el regalo cinematográfico del placer visual, es un punto clave de todo proceso de identificación, que ejerce una presión en el espectador sólo comparable a la tensión de la narratividad. Los escandalosos placeres que ofrecía Marlene Dietrich en sombrero de copa y frac haciendo de Maurice Chevalier ante la mirada de Cary Grant en *La Venus rubia*, la calada de Tim Curry en *The Rocky Horror Picture Show*, el Richard Gere de *American Gigolo*, o, con más sutileza, el cuerpo extraterrestre de David Bowie en *The Man Who Fell to Earth*, y la insistencia, más abiertamente ideológica, de la cámara de Pasolini en los pantalones de Terence Stamp en *Teorema* no son quizás más que violaciones menores del código estándar de la recepción, pero lo han roto hasta tal punto que, al ver de nuevo *Ben Hur* (1959), por ejemplo, nos percatamos con sorpresa de la insistencia de la cámara de Wyler en el torso y piernas desnudos de Charlton Heston.

Se ha objetado a menudo que la “feminización” del cuerpo femenino no altera la polaridad por la cual *el* cuerpo que es deseado, puede ser *contemplado* sólo como femenino. La objeción procede de los términos en los que se construye el deseo fálico, su rechazo, por tanto, del cine, del voyeurismo y

---

<sup>13</sup> “Es por el sexo —en realidad, un punto imaginario determinado por el despliegue de la sexualidad— por donde tiene que pasar todo individuo para tener acceso a su propia inteligibilidad [...] al conjunto de su cuerpo [...] a su identidad.” Michel Foucault, *The History of Sexuality, Volume I: An Introduction*, trad. Robert Hurley, Nueva York, Vintage, 1980, págs. 155-56.

del fetichismo. Pero yo no creo que se mantenga fuera de esa construcción. Una objeción más interesante sería la de que esas representaciones del cuerpo, como el “desnudo” de la película de Snow, no son meras imágenes, mero imaginario, sino que están implicadas ya en la narratividad, y, por ello, determinadas por ciertas posturas del deseo, por una cierta colocación de la identificación. Y es por esto por lo que no vemos androginia en el cuerpo de Tommy/David Bowie, sino el significado de una diferencia sexual no reducible a los términos de la polaridad fálica o edípica. No es la homosexualidad lo que vemos en el cuerpo, la mirada y los gestos de la Dietrich, sino la presencia simultánea de dos posturas del deseo, lo masculino (en su interpretación del travestismo) y lo femenino (en sus otros actos como bailarina, madre y “mujer perdida”), unidas perversa e hilarantemente en su imitación. Por la misma razón, la simple inversión de papeles no funciona tan bien. El cuerpo de John Travolta en *Vivir el momento* no es perturbador o excitante, sino sencillamente otro cuerpo hermoso sobre el escenario de Malibú; incluso carece de la posibilidad imaginaria, contenida explícitamente en la narración de *American Gigolo*, de que la función del cuerpo masculino no es nada más (¡ni nada menos!) que dar placer a las mujeres.

Es en el juego de esas dos tensiones, imagen y narración, no sólo en una o en otra, donde se queda prendida la subjetividad del espectador, en la doble presión de la creación de imagen, cuerpo y significado filmicos. Si podemos destruir la polaridad masculino-femenino para abrir otros espacios para la identificación, otras posiciones del deseo, el cine debería trabajar sobre estos problemas: cómo interpelar al espectador desde otros lugares de la contemplación, cómo construir una temporalidad narrativa diferente, cómo situar al espectador y al realizador no en el centro sino en los márgenes del estadio edípico.

## Ahora y en ningún lugar: *Contratiempo* de Roeg

- Tú dijiste que me amabas.
- Yo dije que te arrestaría.
- Sabes que significa lo mismo.

Angie Dickinson en el papel de “Feathers” a John Wayne en el del sheriff John T. Chance en *Río Bravo*, Hawks, 1959; guión de Lerigh Brackett.

El debate, ahora ya viejo, dentro del cine de vanguardia e independiente sobre los efectos ideológicos y la efectividad política del cine representativo, “ilusionista” o “antropomórfico” frente al abstracto o estructural-materialista han encontrado un nuevo vigor en los escritos de Michel Foucault, especialmente en su concepción de lo social como “campo práctico” en donde se despliegan las tecnologías y los discursos.

Ya se considere que el cine es un arte o una industria de masas, un experimento o pura diversión, un sistema lingüístico o una producción subjetiva fantasmal, el cine depende de la tecnología, o mejor, está implicada en ella. La ventaja es-

pecial de la metodología histórica de Foucault es que opone la tradición burguesa de la historia autónoma de las ideas en favor de la transcripción analítica de los “conocimientos empíricos”; de esta forma, evita el modelo base-superestructura que suele asociar la tecnología, y el lenguaje, a la base, como conjunto de medios puramente instrumentales o técnicos, mientras que considera que las “ideas” pertenecen a la superestructura. Redefinido como conjunto de procedimientos, mecanismos y técnicas regulados para el control de la realidad, desplegados por el poder, el concepto de tecnología se amplía hasta incluir la producción de sujetos, actividades y conocimientos sociales; en consecuencia, las ideas adoptan un carácter práctico, pragmático, en su articulación con las relaciones de poder.

Si quisiéramos adoptar, y adaptar, el método del análisis histórico de Foucault al cine, tendríamos que situar los términos de la cuestión “cine” lejos de las ideas del cine como arte, documentación o comunicación de masas y de la idea de la historia del cine como historia de las ideas; lejos de la teoría del autor y del proyecto de una historia económica del cine *per se*; lejos de la presunción de que una película expresa la creatividad individual del realizador, la inmersión “visionaria” del artista en el pozo de algún inconsciente colectivo; y lejos de la suposición de que la investigación histórica puede hacerse mediante la recolección y reunión de “datos”. También significaría abandonar —teóricamente— el concepto de desarrollo autónomo o interno de los “medios tecnológicos” del cine, sean mecánicos, químicos o electrónicos, las técnicas que se deriven de ellos, e incluso los estilos expresivos elaborados contra o a pesar de ellos; abandonar también la idea del cine como mecanismo para captar los fenómenos y garantizar su realidad y su existencia histórica. En suma, tendríamos que abandonar la idea del cine como sistema autónomo, semiótico o económico, imaginario o visionario.

En la teoría y práctica del cine ya se han producido algunos cambios de este tipo. Y por ello hay un interés creciente por la obra de Foucault y, quizás irónicamente, por parte no de los historiadores del cine, sino de personas que se dedican

a la realización y a la crítica y análisis. Las ideas de Foucault parecen tener una gran importancia para el cine, para la elaboración de sus géneros y de sus técnicas, para la evolución de las audiencias a través de las tácticas de distribución y exhibición, para los efectos ideológicos que produce (o intenta producir) en el espectador<sup>1</sup>. En este contexto, y sin pretender convertirlo en una “aplicación” de las propuestas de Foucault, sino en un intento de acercarme a ellas desde una postura feminista crítica, quiero presentar el siguiente análisis de *Contratiempo* (*Bad Timing: A Sensual Obsession*) de Nicolas Roeg.

Pero antes de nada debemos preguntarnos: ¿cuál es el campo práctico en el que se despliegan las tecnologías, por ejemplo, el cine? Es lo social en general, entendido como un entrecruzado de actividades específicas, que suponen relaciones de poder y de placer, con individuos o grupos que adoptan posiciones o posturas variables. El poder se ejerce “desde abajo”, dice Foucault, “desde innumerables puntos, en la interacción de relaciones no igualitarias y móviles”; y lo mismo las resistencias. En realidad, la existencia de relaciones de poder “depende de una multiplicidad de puntos de resistencia... presentes por todas partes en la red del poder.” Las resistencias no están “en una posición externa en relación con el poder, [sino] por definición, sólo pueden existir en el campo estratégico de las relaciones de poder.” Además, tanto las relaciones de poder como los puntos de resistencia pasan por

---

<sup>1</sup> Por recepción entiendo la especial relación de los espectadores con el texto filmico y con el cine como mecanismo de representación que compromete a los espectadores como sujetos. Representación, como declara Stephen Heath, “designa el proceso de implicación de la subjetividad en el significado, cuyos polos son el significado y el sujeto, pero que siempre es una producción compleja, histórica y social... Lo ideológico no está en la representación —que es, precisamente, el complejo proceso de la subjetividad— ni es equivalente a ella, sino que es la institución política constante de los términos productivos de la representación en un sistema generalizado de posiciones de intercambio.” “The Turn of the Subject”, *Cine-Tracts*, núm. 8, verano-otoño, 1979, págs. 44-45.

“aparatos e instituciones, sin que pueda localizárselas exactamente en ellos”, sino que más bien los atraviesan o se expanden por “las estratificaciones sociales y las unidades individuales”<sup>2</sup>. El mapa de lo social como campo de fuerzas (los discursos, y las instituciones que los fijan y los aseguran, son para Foucault —de forma muy parecida a lo que son, para Eco, los signos— fuerzas sociales), donde los individuos, los grupos y las clases se mueven adoptando posiciones variables, ejerciendo a la vez el poder y la resistencia desde innumerables puntos definidos por relaciones continuamente cambiantes, es una visión muy atractiva, casi optimista, de una semiosis política ilimitada. Los grupos se forman y se disuelven, las relaciones de poder no son fijas e igualitarias, sino múltiples y móviles. Si lo político es una continua producción de significados, posturas y combates en una variedad abierta de actividades y discursos, todo el mundo tiene una oportunidad para resistir. Los placeres están prácticamente garantizados.

Esta, incidentalmente, podría ser una de las razones, y no la de menor peso, por la que los escritos de Foucault, muy destacados en sí mismos, aparecen citados cada vez con mayor frecuencia en relación con el cine. La tecnología, el poder y el placer, la sexualidad y el cuerpo, la familia y otras formas de confinamiento, las prisiones y los hospitales, el psicoanálisis: ¿qué otro historiador o filósofo ha reunido y tratado cosas que conciernan de una forma tan directa al cine? ¿Quién puede resistirse a aplicar, por ejemplo, su concepto de sexualidad como “tecnología del sexo” al cine: un conjunto de procedimientos regulados que producen sexo y deseo por el sexo como resultado final, sexo no simplemente como objeto del deseo sino a la vez como su soporte mismo? En sus “sesenta años de seducción” (como la cadena ABC nos ha recordado recientemente), el cine ejemplifica y emplea, incluso perfecciona, esa tecnología del sexo. Ejemplifica el desplie-

---

<sup>2</sup> Michel Foucault, *The History of Sexuality, Volume I: An Introduction*, trad. Robert Hurley, Nueva York, Vintage, 1980, págs. 94-96.

güe de la sexualidad por sus investigaciones y confesiones sin fin, su desvelamiento y su encubrimiento; y perfecciona su tecnología al “implantar” imágenes y modelos de significado en el cuerpo del espectador, en la percepción y en la cognición, imponiendo los términos mismos de su creación de imágenes, sus mecanismos de captación y seducción, confrontación y reforzamiento mutuo. Pocos pueden resistirse a ello. Pero, en mi opinión, deberíamos hacerlo.

Podría haber algún peligro en aceptar sencillamente la representación de Foucault como descripción de lo social (a lo que podríamos llegar en virtud del hecho de que se presenta como escritura histórica, y no como escritura filosófica o literaria). Aunque no difiere, epistemológicamente, de varias concepciones neomarxistas de la esfera pública, desde Negt y Kluge a las ideas de Eco sobre la producción de signos, a diferencia de ellas tiende a explicar todo, sin dejar ningún fenómeno o acontecimiento fuera del alcance de su orden discursivo; nada sobrepasa el poder totalizador del discurso, nada escapa al discurso del poder<sup>3</sup>. Así, si alguien pregunta: ¿qué puede hacer el cine? ¿qué películas deberían hacerse o exhibirse? ¿deberían las mujeres realizadoras molestarse en ir a Hollywood? ¿deberían estudiar los estudiantes negros realización de cine?, etc., Foucault nos asegura que el poder viene

---

<sup>3</sup> Cuando Foucault afirma “Sin duda, es la codificación estratégica de estos puntos de resistencia lo que hace posible una revolución” (pág. 96) se nos viene a la mente la idea de Bloch de una “tendencia expectante” en la historia humana que se concreta en ciertas épocas, como la Revolución Francesa, la Comuna de París o la Revolución de Octubre, etc. En estas épocas, “las posibilidades real-objetivas se realizan”, y “el ‘potencial de la esperanza humana’ se asocia con las potencialidades que existen en el mundo” (Ernst Bloch, *On Karl Marx*, Nueva York, Herder and Herder, 1971, pág. 136). Para Bloch, esta tendencia utópica iba a encontrar una expresión concreta en el marxismo, que puede dar cuenta de ella en términos de totalidad “como proceso latente de un mundo aún inacabado”. Aunque el movimiento utópico-teleológico parece ausente de las “historias” discontinuas de Foucault, donde el mundo está a la vez acabado y en marcha, no abandona el interés por la totalidad (que, según Bloch, caracteriza a “toda auténtica filosofía”), sino que lo transfiere al discurso, refundiéndolo en términos puramente discursivos.

de abajo y que los puntos de resistencia están presentes por doquier en la red del poder. De acuerdo con él, debemos plantear la cuestión de la efectividad política en estos términos: ¿cómo buscamos “las relaciones de poder en curso más inmediatas, más locales”, cómo las analizamos, cómo medimos “el efecto de la resistencia y los contrapesos”?<sup>4</sup> Los instrumentos críticos para este tipo de historia, esta “microanalítica” del cine, están aún por desarrollar. Y aquí reside, en mi opinión, la utilidad de la obra de Foucault para la teoría y la práctica cinematográficas actuales. Pero hay que tomar precauciones para que la consistencia misma de las teorías de Foucault sobre los mecanismos sociales e ideológicos no nos oculte la complejidad de la tarea. La interpretación que ofrezco de *Contratiempo* pretende sugerir parte de esa complejidad y, en particular, la dificultad que existe para sopesar los efectos de la resistencia y de los contrapesos, tal y como pone en evidencia la recepción del cine.

*Contratiempo* de Roeg parece haber causado más disgusto que placer a prácticamente todo el mundo: al público en general (no fue un éxito de taquilla) y a los críticos de los medios de comunicación, por una parte, y a los grupos de mujeres integradas en la campaña antipornografía, por otra. La encontraron aburrida y confusa, pretenciosa y excesiva, “técnicamente bien” y ofensiva para las mujeres. La catalogación como X y la forma de exhibición (en cines de arte y ensayo, primero, e inmediatamente después en cines de restreño), unido al culto al director (*Performance*, *Amenaza en la sombra*, *Walkabout*, *The Man Who Fell to Earth*), colocan a la película en una categoría especial de cine no comercial pero que se distribuye comercialmente, categoría a la que pertenecen *El imperio de los sentidos* de Oshima, *Portero de noche* de Cavani, *Salò* de Pasolini o, en menor medida *Every Man for Himself* de Godard, y en una medida menor aún, *El último tango en París* de Bertolucci.

---

<sup>4</sup> Foucault, pág. 97.

Todas estas películas buscan la articulación de lo sexual, lo político y lo cinematográfico a través de un replanteamiento constante de la mirada y el poder; y aunque no hayan sido realizadas “de forma independiente” (y, por tanto, no merezcan los elogios morales que se hacen al cine de bajo presupuesto, las recompensas éticas del cine pobre), nos impulsan a reconsiderar las definiciones vigentes del cine con una fuerza no menor al de otras actividades más explícita y programáticamente “alternativas”: obras de vanguardia o cine político o lo que Solanas y Getino denominaron, en 1970, “tercer cine”, para distinguirlo del cine de arte y ensayo europeo por un lado, y del cine de Hollywood, por otro<sup>5</sup>. Hoy ya no hablamos solamente de tres tipos de cine; se han multiplicado las categorías, los discursos y las actividades se encavalgan y solapan (*The Love Boat* es una nueva versión de Busby Berkeley; Michael Snow hace un documental de viajes [*Presents*, 1981]; *Consejo de guerra* de Bruce Beresford, muestra finalmente que el realismo socialista puede ser realmente bello y más efectivo que Marlon Brando para protestar contra la guerra).

Siempre hay películas que parecen no encajar en ninguna categoría, y *Contratiempo* es una de ellas. Que no pertenezca al grupo del “gran cine de artista”, como la última maravilla de Fellini y Mastroianni (*La ciudad de las mujeres*) o *El último metro* de Truffaut, o a la categoría del “nuevo cine extranjero” —alemán, francés, australiano, etc.—, o a la de películas “independientes” de tema social como *The Return of the Seacaucus Seven* de John Sayle o *Rosie the Riveter* de Connie Field, es una razón más para que haya producido disgusto. Topamos, pues, con el problema del género: ni “thriller” ni historia de amor, aunque las canciones del comienzo y del final rindan homenaje a ambos géneros; ni apelación a la mitología política del fascismo o del nazismo; ni versión de una novela de James Cain, ni refundición metacine-

---

<sup>5</sup> Fernando Solanas y Octavio Getino, “Toward a Third Cinema”, *Cinéaste* 4, núm. 3, invierno, 1970-71, págs. 1-11.

gráfica de *Psicosis* o de *8 1/2*, *Contratiempo* tiene un título elegido a las mil maravillas. Y, sin embargo, Harvey Keitel es el actor favorito de todo el mundo, Theresa Russell es muy hermosa, la banda sonora es maravillosa, la fotografía, impresionante, como en todas las obras de Roeg, y el montaje le deja a uno casi tan pasmado como el de *Toro Salvaje* de Thelma Schoonmaker.

En mi opinión, el problema está, no en que provoque disgusto, sino en que *inhibe el placer*. *Contratiempo* reprime el placer de los espectadores al impedir la identificación visual y narrativa, al hacer literalmente difícil tanto ver como comprender los acontecimientos y su sucesión, su compás; y nuestro sentido del tiempo se vuelve inseguro en la película, como borrosa es su percepción. El lazo de unión entre mirada e identificación, que discutíamos en el capítulo 3 en relación con las películas de Snow y de Oshima, es básico también en la de Roeg, con el tema del voyeurismo doblemente utilizado a partir del esquema de género de la investigación policial, que, a su vez, encierra la investigación “confesional” de la sexualidad. Con todo, la película se interesa menos por la mirada que por la narración, ó mejor dicho, menos por el problema de *ver* que por el de *entender* acontecimientos, comportamientos y motivaciones. Una respuesta común del espectador a la “historia de amor” de *Contratiempo* es: ¿por qué está Milena con él? ¿por qué se siente atraída por él? ¿qué es lo que Milena *ve* en él (y que yo no veo? Él —Art Garfunkel en el papel del Dr. Alex Linden, un psicoanalista americano que es profesor en la Universidad de Viena, con fotos de Freud invadiendo las paredes tras la mesa de su despacho y el diván (la localización real es el Museo Freud), donde se tumba Milena dos veces (y una de ellas con Alex)—, él, para la mayor parte de los espectadores, es un personaje sin ningún atractivo especial, con sus trajes de *tweed*, su insulsa conversación, su voz apagada, y una personalidad insípida, sin gancho. Tampoco es una estrella, con el glamour que otorgan vidas anteriores o cotilleos de prensa. Es un antiguo compositor de canciones de los años 60, cuya imagen no ha variado con el paso del tiempo, no se ha hecho

punk ni cualquier otra cosa, y nunca ha tenido la versatilidad bisexual de un Mick Jagger o un David Bowie (que es el primer responsable del éxito de taquilla de la anterior película de Roeg, *The Man Who Fell to Earth*); o la belleza del actor de Oshima, Fuji Tatsuya. Si bien la belleza no es un elemento esencial del atractivo de los personajes y estrellas masculinos (ni siquiera importante, como lo prueba la atracción que ejerce sobre hombres y mujeres Harvey Keitel en el papel del Inspector Netusil), Garfunkel/Alex Lindel no parece tener ninguna de las cualidades que permite a los espectadores sentirse atraídos por él o identificados con él.

De esta forma, el punto de entrada a la narración de la película, el camino de acceso a la inscripción del deseo, es el personaje de Milena/Theresa Russell y lo que ella ve en él (que nosotros no vemos). Que para muchos ese camino no sea accesible, lo sabemos por las recientes películas de inversión de papeles, como *Vivir el momento* de Jane Wagner y, claro está, por la historia de la indiferencia que ha mantenido las obras de Dorothy Arzner confinadas en el depósito de cadáveres que son los archivos cinematográficos. De forma similar, en *Contratiempo*, el acceso al placer narrativo se ve bloqueado, más que incitado, por la contigüidad genética de la obra con esquemas genéricos de expectativas. La historia de amor *cum* investigación se desparrama en un espectro de géneros que va desde el “thriller” psicológico (*Marnie, la ladrona, Vértigo*) y el cine negro (*El sueño eterno, Perdición*) al “cine de mujeres” (*Rebeca, Carta de una desconocida*), y sólo este último género permite una cierta cantidad de identificación con la protagonista femenina y acceder, así, a través de ella, a la trayectoria narrativa del deseo (edípico). No obstante, en *Contratiempo*, el recuerdo de los momentos de la relación, que aparecen en flashback, no puede ser atribuido a Milena, que, en los términos del presente diegético, no es consciente de nada hasta la última escena.

Literalmente, Milena es el “objeto” del deseo de Alex; es más deseable aún cuando está inconsciente, cuando es un cuerpo sin voz, sin mirada o sin voluntad, en la ultrajante escena de la “violación”, que nosotros vemos, pero que Alex

nunca confiesa al inspector Netusil. Que él no la “confiese” es muy importante: plantea la violación no como una aberración individual, una desviación de la sexualidad “normal”, una perversión que hay que castigar o curar (Netusil no tiene ningún interés en la ley en cuanto tal ley; y Alex no es un psicoanalista en ejercicio, sino un “investigador”), admitir, o, sobre todo, “confesar” (“Confiese. Por favor, Dr. Linden, se lo pido como favor especial”, suplica Netusil; ¿qué es una solución, sino una confesión?... entre nosotros, eso podría ayudarle... Yo puedo ayudarle, Dr. Linden. Confiese, entre nosotros, dígame lo que no se atreve a decir”); y una vez que se ha confesado, algo que hay que atribuir a un cierto tipo de personalidad desviada o que sirva para caracterizarla<sup>6</sup>. Por el contrario, aunque no sea admitida y sea rechazada, la violación sigue siendo una fantasía sadofetichista inherente a la estructura masculina del deseo y completamente coherente con las relaciones de poder que sostienen otros discursos y actividades sociales que trata la película: jurídico, político-diplomático, psicoanalítico, legal, médico, quirúrgico. El “perfil” psicológico que traza Alex a partir del historial de Milena, archivado en un baúl cerrado con llave como si fuera un cadáver del depósito, transmite una escalofriante pasión necrofilica. La investigación de Netusil está motivada, de forma muy parecida a la de Quinlan en *Sed de mal*, por la “corazonada” de que el crimen real no es un suicidio o un asesinato, sino una violación; el examen vaginal llevado a cabo sobre el cuerpo inconsciente de Milena, por orden de Netusil, está in-

---

<sup>6</sup> Véase el análisis que hace Foucault de “la implantación perversa” por la cual las conductas sexuales “no naturales” fueron, al principio, catalogadas y etiquetadas, desde el punto de vista médico, como perversiones sexuales, y después, recibieron un estatuto jurídico con tipos de personalidad individual, en *The History of Sexuality*, págs. 36-49. Los fragmentos del diálogo de *Bad Timing*, citados en el texto, y todos los que aparezcan, pertenecen a la banda sonora de la película. Le estoy muy agradecida a Yale M. Udoff por su generosidad para discutir la película conmigo y por permitirme ver su guión original así como el script, que lleva el título “Nocilas Roeg’s Film *Illusions*” y la fecha de 27 de febrero de 1979 (copyright 1978, Recorded Picture Co., Londres).

terrumpido por los planos de la relación sexual que ella mantuvo con Alex; incluso los esfuerzos que hace el equipo de urgencias por reavivarla, por hacerla vomitar las anfetaminas que ha ingerido, muestra a los doctores introduciendo distintos objetos en su garganta —unido a una banda sonora de golpes, tragos de saliva y gemidos— antes de cortarle la traquea en un último intento por reanimarla. Tampoco queda exento el psicoanálisis de esta imagería, pues Milena, tumbada sobre el sofá del despacho de Alex, pregunta: “Bien, doctor, ¿hay alguna esperanza para nosotros?”

Siguiendo la argumentación de Foucault, la negativa de Alex a confesar, y, a colaborar con ello con los mecanismos de la “tecnología del sexo”, puede ser interpretada como resistencia ante el paradigma del poder/conocimiento; pero esa negativa es precisamente lo que le sitúa en una posición de poder con respecto a Netusil (“Lo que yo necesito es una confesión. ¿Le importaría confesar?” suplica el inspector). Pues Alex sabe que “mediante la gratificación de la curiosidad, uno adquiere conocimiento”, como le dice a sus alumnos, respaldado por las fotos, proyectadas al tamaño de una pantalla, de “varios espías famosos”, que incluyen “al primer espía” (un niño) y “lo primero que se espía” (una pareja haciendo el amor, “la escena original” del niño), y también de Freud, Edgar J. Hoover y Stalin (“a dos de ellos se les puede llamar voyeurs políticos”); y la equivalencia, conocimiento es poder, no puede estar más clara. “Prefiero calificarme a mí mismo de observador”, dice en una conferencia el Dr. Linden; “el voyeur atormentado por la culpa suele ser conservador en política.” No obstante, que él y Netusil juegan con las mismas reglas y son el doble uno de otro como lo son el psicoanálisis y el derecho, el conocimiento y el poder, queda patente tanto desde el punto de vista visual como auditivo a lo largo de la película, que empieza inmediatamente después de la escena de la conferencia, con una banda sonora de música clásica (la obertura de *Fidelio* de Beethoven, y no por azar) sobre planos cruzados de los dos hombres en sus respectivas casas, con los diplomas de Harvard en primer plano en el estudio de Netusil. El inspector es un hombre familiar, y también Alex, que

quiere casarse con Milena y volver a Estados Unidos. Es el rechazo de ella a casarse con él, su “resistencia” en palabras de Foucault, lo que los coloca en una situación comprometida ante la ley (“¿Marido? ¿Amante? ¿Novio?” pregunta la policía a Alex, quien responde a regañadientes “Se puede decir que amigo”) y lo que hace a Netusil sospechar que Alex ha cometido algún crimen. Pero hay que establecer una distinción entre la relación del hombre y de la mujer con las leyes.

La ofensa de Milena se dirige contra el decoro, es una ofensa no jurídica, sino moral: su exceso, el “desorden” sexual, físico y doméstico que, al menos en el cine, señala a la mujer que decide situarse al margen de la familia (“¿Qué desorden! Igual que el de mi hermana”, dice un agente judicial al registrar su apartamento); es una ofensa considerada por la ley, ni siquiera un atropello. La violación y la violencia sexual, por otra parte, son crímenes contra la propiedad, contra la institución legal del matrimonio como posesión sexual por parte del marido del cuerpo de la mujer (“tú no me posees, yo no te poseo”, protesta Milena en un principio, al rechazar la cohabitación). Al negarse a confesar y a reconocerse culpable, Alex rechaza el discurso sobre la sexualidad, “conservador desde el punto de vista político”, que sostiene el inspector de policía (“los individuos que viven en este tipo de desorden... esta especie de cloaca moral y física... la extienden a su alrededor como una enfermedad contagiosa... Envidian nuestra fuerza, nuestra capacidad para luchar, nuestra voluntad de dominar la realidad”)<sup>7</sup>. Pero esta resistencia procede del

---

<sup>7</sup> No es una casualidad que el papel del policía sea fundamental en el cine narrativo. Foucault habla de *policía*, en el amplio sentido que la palabra tenía en los siglos XVI y XVII, para designar la actividad o sistemática intervención de las instituciones públicas, especialmente el estado, en la vida social con el propósito de conducirlo hacia un orden ideal: “La casa de confinamiento de la época clásica constituye el símbolo más denso de esa ‘policía’ que se consideraba a sí misma como el equivalente civil de la religión para la construcción de la ciudad perfecta” (*Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason*, Nueva York, Random House, 1965, pág. 63). En la medida en que tal policía dependía de la reunión sistemática de información y necesitaba para ello de la organización

mismo mecanismo del poder/conocimiento y sólo es posible a partir de él; y termina ganando el discurso políticamente liberal de Alex, mientras que nuestra simpatía corre del lado de Netusil/Keitel, quien, aunque perfectamente correcto en su “afirmación de la verdad” y en la lógica de su descubrimiento —pues está funcionando con el mismo paradigma emocional y conceptual— ha sido burlado y sobrepasado.

Este tipo de resistencia, situada dentro de los términos de acciones y discursos distintos, pero coherentes, puede tener éxito y convertirse en poder (como sucede con Alex) o perder y terminar en el confinamiento, el depósito o el archivo (como ocurre con Milena y con las películas de Arzner). El hecho de que en materia sexual y cinematográfica sean hombres quienes se alinean con el poder y mujeres quienes terminan confinadas, no es especialmente nuevo o sorprendente. Pero hay que recordarlo cuando leemos la conclusión de Foucault, que sintetiza a la perfección la postura estratégica de Alex en la película:

No debemos pensar que por decir sí al sexo, uno dice no al poder...es de la mediación del sexo de lo que debemos huir, si queremos —mediante una inversión estratégica de los distintos mecanismos de la sexualidad— contrarrestar los lazos del poder con las exigencias de los cuerpos, el placer y el conocimiento, en su multiplicidad y su posibilidad de resistencia. El punto de encuentro en el contraataque contra el despliegue de la sexualidad no debe ser el deseo sexual, sino los cuerpos y los placeres<sup>8</sup>.

El punto de encuentro de Foucault, los cuerpos y los placeres, que está representado, en cierta forma, en el carácter de

---

del conocimiento, Gianna Pomata supone que podemos ver el concepto de poder/conocimiento de Foucault como “la formulación abstracta de esa concepción de ‘policía’: una ordenación de la realidad social que establece constantemente nuevas zonas de conocimiento y de control” (“Storie di ‘police’ e storie di vita: note sulla storiografia foucaultiana”, *Aut aut*, 170-71, marzo-junio, 1979, pág. 53; la traducción es mía).

<sup>8</sup> Foucault, *History of Sexuality*, pág. 157.

Milena, resulta ser útil y provechoso para Alex, y realmente perjudicial, imposible en realidad, para Milena.

Con todo, *Contratiempo* plantea la posibilidad de otro tipo de resistencia, y lo hace tanto temática como formalmente, mediante el funcionamiento de la temporalidad, la narración y el montaje. Supone una resistencia, dentro de la película y en la actividad cinematográfica, que ha de ser entendida como diferencia radical, como negatividad absoluta que se resiste a la integración dentro de los discursos del poder/ el conocimiento/ la visión. En realidad, Foucault también definió este otro tipo de resistencia (y por eso lo vamos a discutir ahora), pero su relación con el poder es mucho más ambigua; de hecho, Foucault no distingue muy bien entre los dos, y en *Historia de la Sexualidad* deja sin desarrollar la noción de resistencia, de forma que parece un auxiliar del poder. Escribe Foucault: “Las resistencias no proceden de unos pocos principios heterogéneos; pero no son un señuelo ni una promesa traicionada por necesidad. Son el término de más en las relaciones de poder; están inscritas en este último como opuesto irreductible”<sup>9</sup>. Para mí, irreductible y opuesto no concuerdan; un “opuesto” ya está “reducido”, arrastrado por la lógica de la unidad, la dialéctica o el diálogo. Hay que señalar, sin embargo, que en otros pasajes, él habla de negatividad pura, de una fuerza indeterminada capaz de escapar o esquivar todos los controles y restricciones, todos los procesos de normalización y determinación. Esta negatividad parece menos una resistencia, una fuerza que se puede oponer al poder, que una no-fuerza, una diferencia absoluta con respecto al poder. Pues este último, lejos de ser un elemento negativo de represión, es la condición positiva del conocimiento, la única fuerza productiva; en otras palabras, es el poder, no la negatividad o la resistencia, lo que se extiende por el cuerpo social como red productora de discursos, de formas de conocimiento y subjetividad. Los ejemplos que ofrece Foucault de esta negatividad

---

<sup>9</sup> *Ibid.* pág. 96.

pura —Pierre Rivière, la justicia popular como forma de guerrilla judicial, la idea casi mística de un “pueblo llano no proletarizado”— quedan indeterminados en su discurso<sup>10</sup>.

Llegados a este punto, nos sentimos arrastrados a hacer una comparación con la concepción de esfera pública proletaria o plebeya, elaborada por *Oeffentlichkeit und Erfahrung* de Negt y Kluge en oposición al análisis de Habermas de la esfera pública burguesa, y como desarrollo del mismo<sup>11</sup>. Sin embargo, a pesar de las similitudes, la resistencia plebeya de Foucault no está proletarizada, no es la mediación hacia una praxis política. De ahí la impresión de “conservadurismo paradójico” que ha generado, de “una suerte de misticismo de la indeterminación”<sup>12</sup>. Las masas no proletarias de Foucault pa-

---

<sup>10</sup> Véase I, *Pierre Rivière, having slaughtered my mother, my sister, and my brother...A Case of Parricide in the Nineteenth Century*, Nueva York, Pantheon Books, 1975, y Colin Gordon, ed. *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*, Nueva York, Pantheon Books, 1980.

<sup>11</sup> “Podemos entender la esfera pública proletaria como una forma necesaria de mediación, como el centro de un proceso de producción a lo largo del cual las experiencias varidas y fragmentarias de las contradicciones e intereses sociales se pueden combinar en una conciencia mediaticada teóricamente y en un estilo de vida dirigido a una praxis transformadora. De esta forma, el concepto de ‘esfera pública proletaria’ designa el proceso contradictorio y no lineal de evolución hacia la conciencia de clase...una forma de interacción que expresa los intereses vitales de la clase trabajadora de una forma específica ligándolos al mismo tiempo con la sociedad en su conjunto... mediando entre el ser y la conciencia sociales” (Eberhard Knoedler Bunte, “The Proletarian Public Sphere and Political Organization: An Analysis of Oskar Negt and Alexander Kluger’s *The Public sphere and Experience*”, *New German Critique*, núm. 4, invierno 1975, pág. 56. El autor hace referencia a Oskar Negt y Alexander Kluge, *Oeffentlichkeit und Erfahrung: Zur Organisationanalyse und proletarischer Oeffentlichkeit*, Frankfurt am Main, 1973.

<sup>12</sup> “El discurso genealógico sobre el poder parece fundirse en una suerte de misticismo de la indeterminación. De ahí la impresión de debilidad que produce el discurso de Foucault, su ‘conservadurismo’ paradójico, pese a su aparente carga revolucionaria: por una parte, cae en una especie de anarquía; por otra, en la ausencia de una alternativa concreta, el análisis de los mecanismos del poder se convierte simplemente en una

recen libres, en cierta medida, de ideología: cuando sienten a alguien como enemigo suyo y deciden castigarlo o reeducarlo, las masas, según él, “no confían en una idea universal abstracta de justicia”, sino más bien “en su propia experiencia, la de las injurias que han sufrido, la de la forma en que han sido maltratados, en que han sido oprimidos”; por ello, su justicia no se basa en “un principio de autoridad”, “no se apoya en un aparato estatal que tenga el poder de ejecutar sus decisiones; ellas *pura y simplemente* las llevan a cabo”<sup>13</sup>. ¿Pura y simplemente? Foucault habla como si ese “pueblo llano” no hubiera tenido ningún contacto con las ideas “abstractas”, ningún roce con los procesos simbólicos, la producción mítica, las estructuras patriarcales —en suma, como si fueran inmunes a la ideología, lo que es lo mismo que decir, como si estuvieran fuera de la cultura. Un poco más adelante, presionado por los “maoístas” (que objetan que la justicia popular durante la Resistencia francesa olvidó a su enemigo real para perseguir a las mujeres que se habían acostado con alemanes y rapar sus cabezas [cfr. Emmanuelle Riva/Nevèrs en *Hiroshima, mon amour*], en vez de castigar a los verdaderos colaboracionistas), Foucault se contradice elegantemente: “Esto no quiere decir que la plebe no proletarizada se haya conservado inmaculada... Los efectos de la ideología [burguesa] sobre la plebe son incontestables y profundos”<sup>14</sup>. No obstante, las masas sencillas y puras deben permanecer inmaculadas por el bien de su argumentación: “si el pueblo corrió tras las mujeres para afeitarles la cabeza fue porque se les dijo que era demasiado difícil tratar de esa manera a los colaboracionistas... contra los cuales deberían haber ejercido la justicia popular: se les dijo ‘Oh, los crímenes de esa gente son demasiado grandes, los llevaremos a los tribunales’... En

---

descripción de las modalidades universales de la construcción de la realidad” (Franco Crespi, “Foucault o il rifiuto della determinazione”, *Aut aut*, 170-71, marzo-junio, 1979, pág. 107).

<sup>13</sup> “On Popular Justice: A Discussion with Maoists”, en Gordon, páginas 8-9; la cursiva es mía.

<sup>14</sup> *Ibid.*, pág. 23.

este caso, los tribunales fueron utilizados como excusa para tratar las cosas de forma diferente a la acción de la justicia popular”<sup>15</sup>.

“Conservadurismo paradójico” es una expresión muy apropiada para hablar de un teórico fundamental de la historia social que escribe sobre el poder y la resistencia, sobre el cuerpo y el placer como si las estructuras ideológicas y los efectos del patriarcado y la diferenciación sexual no tuvieran nada que ver con la historia, como si carecieran de carácter discursivo o de consecuencias políticas. La violación y la extorsión sexual de niñas pequeñas llevada a cabo por hombres jóvenes o adultos es una “pizca de teatro”, un insignificante “incidente cotidiano de la vida de la sexualidad campesina”, “placeres bucólicos sin consecuencias”<sup>16</sup>. Lo que le importa realmente al historiador es el poder de las instituciones, los mecanismos por los cuales esas pizcas de teatro se vuelven, presumiblemente, placenteras para los individuos implicados en ellas, para los hombres y las mujeres —antes niñas pequeñas, proletarizadas o no— que luego se vuelven cómplices de esos mecanismos institucionales. Aquí es donde, pese a la elegante retórica y la política radical de Foucault (sus intervenciones en temas como la pena capital, los motines carcelarios, las clínicas psiquiátricas, los escándalos judiciales, etc.), sus esfuerzos por definir la resistencia política y la negatividad teórica se hundan como un barco de papel en un charco callejero.

Una definición más convincente de la negatividad, y que resulta directamente pertinente para mi interpretación de *Contratiempo*, es la de Julia Kristeva, aparecida también en una entrevista:

Creerse ‘una mujer’ es casi tan absurdo y obscurantista como creerse ‘un hombre’. Y digo casi porque todavía hay cosas que las mujeres deben alcanzar: libertad para abortar y para usar métodos anticonceptivos, facili-

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, págs. 14-15.

<sup>16</sup> Foucault, *History of Sexuality*, págs. 31-32.

dades para el cuidado de los niños, reconocimiento de su trabajo, etc. Por tanto, ‘somos mujeres’ debería seguir siendo un eslogan, para las reivindicaciones y la propaganda. Pero en un sentido más fundamental, las mujeres no pueden *ser*: la categoría mujer incluso es de las que no concuerdan con *ser*. Por ello, la actividad de la mujer sólo puede ser negativa, en oposición a lo que existe, decir ‘esto no es’ y ‘no es aún’. Lo que entiendo por ‘mujer’ es aquello que no está representado, lo que no se dice, lo que queda al margen de designaciones e ideologías<sup>17</sup>.

Este “no dicho” de la feminidad, este “no representado” o no representable, esta negatividad como cara oculta del discurso es el sentido en el que, como intentaré mostrar, inscribe la película de Roeg la figura de una diferencia radical e indestructible.

En la última escena de la película, la única en la que Milena no aparece en un flashback sino en el tiempo diegético posterior a su hospitalización —y, por tanto, el único tiempo “real” que posee como personaje independientemente del marco de la investigación— Alex la ve saliendo de un taxi en la ciudad de Nueva York. Él no está seguro, ni nosotros tampoco, de que sea Milena hasta que no vemos la cicatriz de su mejilla. Entonces, él la llama; ella le mira y permanece en silencio; la película vuelve a Alex que mira desde el taxi, luego a ella mientras se da la vuelta y sigue andando, luego a Alex y sigue al taxi mientras desaparece en el tráfico de la ciudad. El efecto de esta escena —se nos había contado previamente la curación de Milena— tiene algo de epílogo, de moraleja en el sentido brechtiano. Su mirada severa, silenciosa y el cambio en su conducta parecen el de un actor que, saliéndose de la obra (el drama del recuerdo de Alex), enfrente al público con el tema de la obra. La cicatriz que la identifica para nosotros y para Alex, como las cicatrices de mordeduras de serpiente sobre los cuerpos de los encantadores marroquíes de

---

<sup>17</sup> “Interview” (1974, reimpresa en *Polylogue*, París, 1977), trad. Claire Pajaczkowska, *m/f*, núms. 5/6 (1981), pág. 166.

serpientes, como las modificaciones quirúrgicas realizadas en el aparato sensorial de Tommy/David Bowie en *The Man Who Fell to Earth*, es una marca a la vez de sometimiento y de resistencia. Esa cicatriz es el signo de una diferencia radical inscrita y mostrada por el cuerpo, una resistencia no coherente, no conmensurable con la dialéctica del sistema, como es la de Alex, y por tanto, no su negación política, sino una negatividad absoluta.

Esta resistencia, sugiere la película, no está situada dentro de los términos de los mecanismos productivos del poder/conocimiento, pues allí no se configura ninguna “verdad” sobre el personaje de Milena; pero tampoco se sitúa fuera de esas acciones y discursos que constituyen el mundo social dado. Es, de una forma bien sencilla, la diferencia. El “hombre” que cayó a la tierra no puede volver al lugar de donde “él” vino. “El” permanecerá en la tierra indefinidamente como extranjero, marcado por una diferencia radical, aunque apenas perceptible. Igualmente, Milena no está ni atada a las reglas e instituciones del poder/conocimiento ni “libre” de ellas, y *esta* contradicción es lo que significa la cicatriz: su pasión y su silencio, su experiencia y su diferencia, su historia —pasado, presente— inscrita y mostrada en su cuerpo sexuado, que ahora, como en todas las imágenes de la película, está a la vez allí y no lo está, está consciente e inconsciente, en la contradicción, en el exceso de esas oposiciones dialécticas.

En *The Man Who Fell to Earth*, la diferencia —física y cultural— está representada primordialmente en términos espaciales; no obstante, es el hecho de que el cuerpo de Tommy no envejezca como el de los demás que le rodean lo que al final, pese a la intervención quirúrgica que le hace *absolutamente* imposible volver a su distante planeta, indica, irreversiblemente, su radical otredad. Posiblemente como la dimensión temporal expandida de Tommy y su superior (tele)visión son elementos de contenido que se explican por el código genérico de la ciencia ficción, el montaje de la película, insiste, juega fundamentalmente con el desplazamiento y las discontinuidades espaciales. En *Contratiempo*, como subraya el título, es la temporalidad el problema primero, y sus diferentes

ordenaciones deben ser establecidas simbólicamente, es decir, cinematográficamente. Tanto para Tommy como para Milena, la operación quirúrgica no es sino la representación simbólica del largo y múltiple proceso de determinación, acondicionamiento y adaptación cultural que la ha precedido. Mientras que la destrucción de la visión de Tommy ocurre hacia el final de la película, para Milena la intervención quirúrgica está allí desde el principio, de manera que la única forma de imaginarla “antes” —la única representación posible de la mujer en el discurso— es a través de los recuerdos de Alex; cuando la vemos en el tiempo “real”, “su” tiempo, fuera de la construcción fantasmagórica de Alex y de Netusil, que coincide con el tiempo de la narración, ella *ya* tiene la cicatriz. Y aunque la dimensión temporal lineal de la investigación intenta reducir su contradicción y plantearla como una oposición (a la ley, al patriarcado, al deseo fálico), el montaje se opone a ese tiempo, lo vuelve inútil, le impide sacar a la luz la verdad. La cuestión del tiempo, el “mal compás” de los órdenes en conflicto de la temporalidad y la representación filmica de registros temporales incongruentes, es el problema de la película, el planteamiento de y contra la narración: cómo articular lo sexual, lo político y lo cinematográfico y “las imposibilidades descubiertas en el proceso de tal articulación”<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> Heath, *Questions of Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1981, pág. 145. Un ejemplo inmediato de tales “imposibilidades” salta a la vista en las descripciones del personaje de Milena que ofrecen críticos y espectadores. Por ejemplo, “una joven misteriosa... cuyo comportamiento neurótico, exigente alimenta y frustra sus propias ansiedades”, Howard Kissel, “The fragmented Figments od Nicholas [*sic*] Roeg”, *W*, septiembre 12-19, 1980, pág. 20; o “la mujer, por accidente, de un coronel checo retirado, Stefan Vognic (Delholm Elliott), bastante mayor que ella y muy tolerante con sus impredecibles infidelidades sexuales (ella le deja siempre que le apetece, tiene aventuras)”, Ian Penman, “*Bad Timing*, a Codifying Love Story”, *Screen*, núm. 3 [1980], pág. 108. Tales descripciones no sólo proceden de una perspectiva enunciativa coherente con el punto de vista de Alex y Netusil y no tienen en cuenta todo el trabajo que hay en la película para romper esa “visión” (mediante el montaje, el desfase sonido-imagen, el epílogo final “brechtiano”, etc.); sino que en su

Tenemos el tiempo lineal de la investigación, con su sucesión lógica de causa y efecto, crimen y castigo, culpa y reparación, su movimiento hacia delante, hacia la resolución y hacia atrás, hacia la escena original, el momento traumático del drama edípico que la narratividad reconstruye sin cesar. Todo el cine narrativo, en cierto sentido, es la reparación de Edipo, la restauración de su visión por la representación (reencarnación) filmica del drama. El tiempo lineal, con su lógica de la identidad y de la no contradicción, su predicación de una identificación definida de personajes y acontecimientos, antes o después de un “ahora” que no es “no ahora”, un aquí donde “yo” estoy, y un allí donde “yo” no estoy, es una condición necesaria de toda investigación y de toda narración. Regula el descubrimiento de un “crimen” ya seguro y la recuperación de la visión de la película para los espectadores. En la película de Roeg ese tiempo “se ha perdido”, pues la sucesión de los acontecimientos que hay entre la llamada telefónica de Milena a Alex y el momento en que él llama a la ambulancia, y el lapso de tiempo que hay entre ellos, no pueden ser reconstruidos (excepto en su “confesión”); la “evidencia” es insuficiente. Al igual que la resolución del crimen por parte de Netusil depende de la confesión de Alex, nosotros dependemos de la estructuración que hace la película de las pistas visuales y auditivas, pero nos encontramos desorientados entre la narración y el encuadre, entre sonidos e imágenes disparejos. Por ejemplo, en varios puntos de la película suena una cinta con la voz de ella al teléfono, lo que sugiere los procesos ilógicos y sintomáticos de la repetición compulsiva; incluso la escena de la violación, inserta en el momento del enfrentamiento directo entre Alex y Netusil —el momento en que ambos van al escenario del voyeurismo

---

moralina (“impredecibles infidelidades sexuales”) y psicologismo facilón (“neurótica, exigente”), adoptan las mismas categorías de la definición de la mujer que ofrece el discurso narrativo clásico, que tiene al hombre (marido, amante y espectador masculino) como único término de referencia. En suma, adoptan y dan por supuesto lo que la película pone precisamente en duda.

y del fetichismo que sostienen su “obsesión sensual” común— no puede proporcionar ninguna prueba concluyente, factual o lógica.

Al no dar como resultado la verdad, al impedir una determinada identificación de los acontecimientos y de las conductas, la película niega la legalidad de este orden temporal y de la visión narrativa de la investigación. Nuestra simpatía por Netusil es una prueba de nuestra identificación con su derrota. De hecho, el orden temporal de la derrota, el segundo registro del tiempo “perdido” en la película, es el de la repetición sintomática y los procesos primarios, el retorno implacable, ingobernable, de una imagen fetiche —el cuerpo femenino, vendado, atado, violado, inerte, sin voz o con una voz casi inarticulada, sin vida— que señala la dimensión de la obsesión, su ritmo compulsivo, la ilegalidad de la visión<sup>19</sup>. Juntos, en una oposición sistemática que por definición “proyecta” al uno en el otro (como diría Jakobson, pero ¿también Foucault?), el orden metonímico secuencial de la investigación y el registro metafórico de la repetición obsesiva definen los tiempos legales e ilegales del deseo fálico masculino<sup>20</sup>. Pero la película plantea una tercera posibilidad, poniendo en duda las otras dos: la posibilidad de una temporalidad diferente, otro tiempo del deseo.

“¿Qué pasa con mi tiempo?”, grita Milena en un contexto donde tiempo está por deseo (y significativamente no en un apartamento de Viena, sino en una soleada terraza marroquí desde donde contempla a los encantadores de serpientes en la plaza del mercado); “¿y el ahora qué?...” pregunta ella en respuesta a la propuesta de matrimonio de Alex, que acompaña

---

<sup>19</sup> En la película se establece varias veces la conexión entre esta imagen y su valor para la libido, y, más explícitamente, en la escena del nightclub donde una actriz femenina, desnuda salvo una “gargantilla” y unos tirantes de cuero, se balancea en una red suspendida sobre el público.

<sup>20</sup> Para Jakobson, véase “Linguistics and Poetics”, en *Style in Language*, ed. Thomas Sebeok, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1960, pág. 358. Véase también Jacques Lacan, *Écrits: A Selection*, trad. Alan Sheridan, Nueva York, Norton, 1977, págs. 147-71.

no con un anillo de diamantes sino con un pasaje de ida de Casablanca a Nueva York<sup>21</sup>. Alex no replica, aunque en su mente resuena como un eco la respuesta que le dan todas las películas que recuerda: “Siempre tendremos París”. De hecho, no hay otra respuesta a esa pregunta en la película: el mecanismo del cine —tanto el cine narrativo clásico como el de vanguardia— se ha desarrollado en una cultura basada exclusivamente en la exclusión de todo discurso en el que pueda plantearse esa pregunta<sup>22</sup>. El “ahora” de Milena, su “tiempo”, el tiempo de su deseo está en otro registro, no coherente con el de Alex ni equivalente al de él, que avanza hacia la posesión-matrimonio y/o retrocede a la posesión feti-

---

<sup>21</sup> El diálogo entero, extraído de la banda sonora es el siguiente:

Alex: Digo que volvamos, nos casemos, construyamos algo sólido juntos.

Milena: ¿Y el ahora qué?

Alex: ¿Qué quieres decir con el ahora?

Milena: Esto, justo ahora, este minuto, este segundo, lo que somos...

Alex: ¿Olvidas que acabo de pedirte que te cases conmigo?

Milena: ¡No!

Alex: Pero, ¿de qué estás hablando? Te estoy pidiendo que te cases conmigo.

Milena: Me encantan estos días...

Alex: No sé. ¿No eras feliz? Tenías que ser feliz. Yo lo sentía.

Milena: Soy feliz... Era feliz... Soy feliz. Cuando estoy contigo, estoy contigo...Adoro estar contigo.

Alex: ¿Qué quiere decir “conmigo” , “no conmigo”? Tienes un marido que no quieres, pero tú...

Milena: Mi propia vida, mi propio tiempo. Puedes ser parte de él, la parte más grande de él, tú *eres* la parte más grande de él, te quiero...Vamos...¡mira dónde estamos!

<sup>22</sup> Cfr. el breve diálogo entre Feathers y el sheriff Chance en *Río Bravo* citado al principio de este capítulo, donde el hombre habla como “yo” y la mujer como “tú”. Sólo en la medida en que el sujeto lógico del discurso es uno —una unidad gramatical asegurada por la oposición dialógica entre el yo y el tú— y, por tanto, masculino, es posible el *diálogo* entre ellos, y todo lo que representa el diálogo: el amor, el matrimonio, el final feliz, el “sentido” de la historia, la narración misma.

chista. “Si te dijera que estuve casada, pensarías que lo digo a tu manera, y no fue así, por eso mejor yo....yo no creo que fuera una mentira....Palabras...[no es] importante”, explica Milena. “No es importante ¿para quién? ¿Para quién? ¿Para quién? ¿Para quién?”, golpea y acaricia la voz de Alex sobre el cuerpo de ella, que el montaje sitúa simultáneamente en su cama y en la mesa de operaciones.

A lo largo de la dimensión lineal del tiempo de Alex, en la trayectoria unificada del deseo fálico, el matrimonio y el amor sólo “tienen sentido” a su manera, el “ahora” de Milena no tiene sitio. Como él le dice, de nuevo a propósito de su estado marital, “o estás casada o divorciada, no puedes quedarte a la mitad. Quedarse a la mitad es no estar en ningún sitio”. Sobre el Danubio, que sirve como frontera y “tierra neutral” entre Viena, donde se desarrolla la historia de Alex y Milena, y Bratislava, donde vive Stefan, el marido de Milena, tiene lugar un diálogo no atípico entre ellos y que ejemplifica el desfase y la desincronización de sus registros de tiempo y deseo<sup>23</sup>. Esta escena es paralela a una del principio de la pe-

---

<sup>23</sup> Quizás toda película sobre la mujer debería estar localizada en Viena. El parecido con *Carta de una desconocida* va más allá del nombre de Stefan (amante e hijo de Lisa), el triángulo amoroso, el vals que se oye como fondo de dos conversaciones, el espacio de tiempo diegético de unas cuantas horas entre la noche y la mañana, en el cual se recuerda una relación entera y toda una vida. Como dijo Heath de *El imperio de los sentidos*, la película de Roeg es también una “versión ruinosa” de *Carta*. Lisa está exactamente donde no está Milena, justo en el centro de la trayectoria edípica, el tiempo narrativo de la visión y el deseo masculinos; su voz desencarnada sólo parcialmente fuera de la historia, queda finalmente contenida en ella por la temporalidad circular de la película. Pero ambas mujeres son unas desconocidas, excepto como figuras de una obsesión, huellas en la memoria en torno a las cuales la cámara flotante de Ophuls construye un espacio narrativo completo, y el montaje disyuntivo de Roeg, la sombra de una duda, una memoria fragmentaria de la diferencia. Y quizás no sea mera coincidencia que *Portero de noche* de Cavani, ese escenario perfecto del masoquismo, también esté localizada en Viena. Véase la interesante interpretación de Kaja Silverman sobre Freud y la película en “Masochism and Subjectivity”, *Framework*, núm. 12, [s.a.], págs. 2-9.

lícula, en la que Milena y Stefan se separan sobre el mismo puente fronterizo (y “esto no significa que me vaya”, dice ella). Ahora, ella viene de regreso a Viena:

Milena: ¿Qué estás haciendo?

Alex: ¿Qué pasa?

Milena: No te gusta ... cómo voy...Lo compré para ti [un vestido nuevo]...

Alex: Te has retrasado un día.

Milena: Te envié un telegrama, ¿no?

Alex (mientras ella retrocede por el puente hacia Bratislava): ¿Adónde vas?

Milena: A ninguna parte.

Y es la obra *No Man's Land* de Pinter lo que Yale Udoff, autor del guión de *Contratiempo* y dramaturgo él también, hace leer a Milena traducido al alemán, *Niemandsländ*.

Si “ninguna parte” y “ahora” son el lugar y el tiempo del deseo femenino, sólo pueden afirmarse como negatividad, como fronteras; esto es lo que al final dice la película, y es lo máximo que puede “decir”. Las fronteras no son vacíos —en una historia, en una cadena de significantes, en una supuesta continuidad del impulso desde la excitación a la descarga de la excitación— que puedan llenarse; colmarse, y por tanto, negarse. Los límites significan la copresencia, conflictiva en potencia, de culturas, deseos, contradicciones diferentes, que articulan o simplemente dibujan. Como el río entre dos ciudades, dos países, dos historias, en el sorprendente último plano de la película, las fronteras señalan su propia diferencia; una diferencia que no está en uno o en el otro, sino entre ellos y en ambos. No se puede representar la diferencia radical salvo como experiencia de fronteras. En la imagen temática del río, en las “conversaciones” imposibles, incongruentes, inconclusas, del puente de Viena, Casablanca, Nueva York, la película dibuja las figuras cinematográficas de la incoherencia: diálogos que quedan en suspenso, finales visuales y sonoros truncos, el desbordamiento del sonido más allá de “su” imagen, el vaciado de una imagen en otra, los cortes que articulan la narración y el encuadre y que los desemparejan.

Para mí, como espectadora, *Contratiempo* es más que una demostración de los límites de la visión cinematográfica, del funcionamiento de la mujer como soporte del deseo masculino y “término libre en las relaciones de poder”. Rompe con efectividad la complicidad narrativa de la mirada y la identificación con la cuña de una pregunta: ¿y el ahora qué? ¿qué pasa con mi tiempo y lugar en el mecanismo, en el nexo de la imagen, el sonido y la temporalidad narrativa? Decir que, para mí, la película de Roeg plantea esa cuestión, no es decir que sea “una película feminista” —etiqueta que, como mucho, sirve a los intereses económicos de la industria— sino defender que hay que considerarla cercana a obras más explícitamente políticas o vanguardistas, cercana a películas como *Thriller* de Sally Potter o *Sigmund Freud’Dora: A Case of Mistaken Identity* (que no es de Sigmund Freud, contra las reglas de la identificación gramatical y de la propiedad intelectual, sino de A. McCall, C. Pajaczkowska, A. Tyndall y J. Weinstock). Como esas películas, *Contratiempo* juega con dos narraciones simultáneas de la historia, varios registros temporales y una voz en alguna parte, en ninguna parte, que hace preguntas sin respuesta. Lo que se nos cuenta, en los tres casos, es “the same old story” (la misma historia de siempre), como canta Billie Holliday sobre los títulos finales de crédito,

The same old story  
Of a boy and a girl in love,  
The scene, same old moonlight,  
The time, same old June night,  
Romance’s the theme....

.....

The same old story,  
It’s been told much too before.  
The same old story.  
But it’s worth telling just once more...

[La misma historia de siempre  
de un chico y una chica enamorados,  
El escenario, el mismo claro de luna de siempre,

El tiempo, la misma noche de junio de siempre,  
El romance es el tema...

.....

La misma historia de siempre,  
Ya la han contado muchas veces antes.  
La misma historia de siempre.  
Pero merece la pena contarla una vez más...]

En *Sigmund Freud's Dora*, la otra narración de la historia es, claro está, la propia historia del caso de Sigmund Freud, género narrativo *par excellence*, pues depende del drama edípico y del “romance de familia”. *Thriller* implica a la ópera, en concreto la *Bohème* de Puccini, cuyos recursos narrativos están más cerca de la novela sentimental y del cine “lacrimógeno” que de los grandes espectáculos históricos de Verdi o el teatro total mítico-místico de Wagner. Y en *Contratiempo*, es el argumento del cine narrativo, desde *La culpa ajena* a *Chinatown*, o viceversa<sup>24</sup>. Empieza como cine negro y ter-

---

<sup>24</sup> La “*Invitation to the Blues*” de Tom Waits, cantada sobre la secuencia inicial donde desfilan los títulos de crédito con una cadencia de jazz mal articulada que sólo permite entender unas cuantas palabras clave (Cagney, Rita Hayworth) es como sigue:

Well she's up against the register,  
With an apron and a spatula,  
With yesterday's deliveries,  
And tickets for the bachelors.  
She's a moving violation  
From her conk down to her shoes,  
But it's just an invitation to the blues.  
And you feel just like Cagney.  
Looks like Rita Hayworth  
At the counter of Schwab's drugstore...

[Bueno, ella está de pie contra la caja registradora,  
con un delantal y una espátula,  
con los repartos de ayer  
y tickets para los solteros.  
Ella es una violación móvil  
desde el coco a los pies,

mina recuperando la historia de amor, pero ambos géneros desafinan, obstaculizados por la dificultad de ver y de comprender: la ambigüedad de las figuras de mosaico de Klimt, de los cuerpos perturbadores de Schiele, de los amantes de Blake; la incoherencia o ininteligibilidad del lenguaje (las palabras mal articuladas de Waits, la voz escasamente articulada de Milena en la cinta, el alemán del doctor, los mensajes del interfono de la embajada checa, el francés cortado de Alex y Milena haciendo auto-stop en Marruecos, la salmodia del encantador de serpientes); y el desfase de imagen y palabra, placer y significado en la conferencia con diapositivas de Alex. En esta última, la imagen, que se supone que va a parecer en la pantalla que hay enfrente de los estudiantes para acompañar las palabras del conferenciante, aparece de improviso en una pantalla situada detrás de ellos, pero en el momento en que los estudiantes/espectadores giran la cabeza, las palabras tratan de otra imagen que ahora está delante de ellos. Y cuando se vuelven de nuevo, esa imagen ya ha desaparecido también. Esta breve secuencia, sobre el tema del voyeurismo, es una metáfora condensada y perfecta de la labor misma que emprende la película con y contra el cine narrativo: frustra la esperada correspondencia entre mirada e identificación, poder y conocimiento, mientras que pone de relieve su complicidad histórica, social y cinematográfica.

Pero, como decía, algo más sucede en *Contratiempo*, como ocurre en *Thriller* y en *Sigmund Freud's Dora*: la ruptura de la mirada y de la identificación es simultánea a la dispersión de los registros narrativos, temporales, visuales y sonoros. Específicamente, estas películas construyen una doble temporalidad de acontecimientos, donde la dimensión lineal

---

pero es sólo una invitación al blues.  
Y te sientes como Cagney.  
Se parece a Rita Hayworth  
en el mostrador del drugstore de Schwab...]

Al oír esta canción, ¿quién no “ve” a Lana Turner en *El cartero siempre llama dos veces*, historia que ha demostrado que merece la pena contarse y no sólo “una vez más”?

de la narración, hacia adelante y hacia atrás (todas tienen algo de investigación), está constantemente puntuada, interrumpida y desactivada por un “ahora” que se burla, chilla y perturba (los anuncios de televisión y los clips porno en *Dora*, la sirena de ambulancia y la recitación de *Tel Quel* en *Thriller*). En *Contratiempo* ese “ahora” es la presencia constante del cuerpo sexuado de Milena, que el montaje logra presentar consciente e inconsciente a la vez, pues se mueve y respira, tiembla y emite quejidos —registrando sensaciones, percepciones desconocidas, sentimientos quizás— incluso en el coma profundo de la sala de urgencias y de la escena de la violación (especialmente entonces); nunca completamente consciente en el sentido de tener una total “presencia de espíritu” como Alex, pleno autocontrol o autodomínio; sino bebido, drogado, preso de una alegría o una depresión histéricas, gritando o casi mudo. Y entonces, gracias a este montaje, que une en el “ahora” registros temporales distintos y contradictorios, la cicatriz de su rostro que aparece en la última escena adquiere una importancia especial. Aún es la “herida” que identifica correctamente el psicoanálisis con la marca de la mujer, la inscripción de la diferencia (sexual) en el cuerpo femenino; al igual que Milena funciona en la película narrativamente todavía como “la mujer”, imagen ofrecida a la mirada, cuerpo del deseo. Pero la cicatriz *también* adquiere el valor de una diferencia mucho más radical que la ausencia de algo, sea el falo, el ser, el lenguaje o el poder. Lo que la imagen fílmica de la cicatriz inscribe es la figura de una diferencia irreductible, de lo que está elidido, al margen, lo que no está representado o es irrepresentable.

Es esa figura, construida por el montaje como memoria de fronteras, contradicción, aquí y allí, ahora y en ninguna parte, lo que me interpela a mí, como espectadora, como mujer en la historia. Y es en la fisura, en la incoherencia existente entre los registros del tiempo y del deseo, donde me resulta posible la identificación figurativa y narrativa, donde yo puedo plantear la cuestión de mi tiempo y de mi espacio en los términos de la creación cinematográfica de imágenes.

## El deseo de la narración

### LA CUESTIÓN DEL DESEO

“El sadismo exige una historia”, escribe Laura Mulvey en el ensayo ya citado en varias ocasiones. La formulación, con su insidiosa sugerencia de reversibilidad, es vagamente amenazadora. (¿Reclamará el sadismo toda historia, todas las historias?) La afirmación completa dice: “El sadismo exige una historia, depende de que ocurra algo, de forzar un cambio en otra persona, una batalla de la voluntad y de la fuerza, victoria/derrota, que tenga lugar en un tiempo lineal con un principio y un fin”<sup>1</sup>. Suena a descripción normal y corriente de la narración; sin embargo es una descripción del sadismo. ¿Tenemos que inferir que el sadismo es el agente causal, la estructura profunda, la fuerza generadora de la narración? ¿O que, al menos, es equiparable a ella? Preferimos pensar que la formulación es parcial o, como mucho, específica y pertinente de ciertos géneros narrativos como el thriller (después de todo, está hablando de las películas de Hitchcock),

---

<sup>1</sup> Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, *Screen* 16, núm. 3, otoño, 1975, pág. 14.

pero que seguramente no puede aplicarse a todas las narraciones, no es universalmente válida. Pues, como afirmó una vez Roland Barthes, la narración es universal, está presente en todas las sociedades, épocas y culturas:

Transmitida por el lenguaje articulado, oral o escrito, por imágenes estáticas o móviles, por gestos, y por la mezcla ordenada de todas estas substancias: la narración está presente en el mito, la leyenda, la fábula, el cuento, la novela, la épica, la historia, la tragedia, el drama, la comedia, el mimo, la pintura (pensemos en la *Santa Ursula* de Carpaccio), los escaparates pintados, el cine, el tebeo, las noticias, la conversación... Sin tener en cuenta la división entre buena y mala literatura, la narración es internacional, transhistórica, transcultural: sencillamente está allí, como la vida misma<sup>2</sup>.

El famoso ensayo de Barthes servía de introducción al número de 1966 de *Communications*, dedicado al análisis estructural de la narración, obra básica en lo que iba a ser la narratología y, sin lugar a dudas, piedra angular de la teoría narrativa. El volumen y el trabajo de los participantes debía mucho a varias fuentes, que iban desde la lingüística estructural al Formalismo ruso y a la poética de la Escuela de Praga, como le ocurrió a toda la investigación semiológica en sus primeros pasos; pero su nacimiento en esta época en concreto debe remontarse directamente a la publicación en 1958 de la *Anthropologie structurale* de Lévi-Strauss y a la traducción inglesa de *Morphology of the Folktale* de Propp<sup>3</sup>. Los prime-

---

<sup>2</sup> Roland Barthes, "Introduction to the Structural Analysis of Narratives", en *Image-Music-Text*, trad. Stephen Heath, Nueva York, Hill and Wang, 1977, pág. 79. Las referencias posteriores a este volumen aparecerán citadas en el texto.

<sup>3</sup> Los participantes del volumen incluyen a Claude Bremond, A. J. Greimas y Tzvetan Todorov (de cuyas obras se sirve enormemente Barthes para su modelo); más Umberto Eco y Christian Metz, cuyo artículo "La grande syntagmatique du film narratif" abrió el campo del análisis estructural-semiótico del cine.

ros estudios estructuralistas se interesaron por la lógica de las posibilidades narrativas, de las acciones y su disposición según esquemas, ya sea la lógica de un despliegue diacrónico de las acciones realizadas por los personajes (las “funciones” de Propp y las “*dramatis personae*”), o la lógica de una distribución paradigmática de macrounidades semánticas (los “mitemas” de Lévi-Strauss) y de las relaciones que existen entre ellas; o en el modelo de Barthes, articulado con mayor finura, la lógica de una integración vertical (“jerárquica”) de los casos narrativos y de los niveles de descripción.

Sin que tenga nada de sorprendente, ninguno de estos modelos defendería o incluso admitiría una conexión entre el sadismo y la narración que pueda presuponer la mediación del deseo. O más exactamente, ninguno admitiría una conexión *estructural* entre el sadismo y la narración; es decir, una conexión por la cual pudiera pensarse en la mediación del deseo como algo que funciona en esa lógica, en ese “orden más alto de relación”, en esa “pasión del significado” que excita en nosotros la narración, según Barthes. Los modelos estructuralistas considerarían al sadismo o al deseo como tipos de contenido temático, localizables en el nivel del contenido, y de esta forma, se adelantarían a la posibilidad de una relación integral, de una implicación estructural mutua de la narrativa con el deseo y *a fortiori* con el sadismo. Curiosamente, sin embargo, Barthes termina su ensayo con estas palabras: “Podría resultar significativo que sea en el mismo momento (alrededor de los tres años) cuando el pequeño humano ‘inventa’ a la vez la oración, la narración y el complejo de Edipo” (pág. 124). Por supuesto, rastreará la relación entre la narración y la estructuración edípica, en cuanto mediatizada por el lenguaje, en obras posteriores, de *S/Z* a *El placer del texto*. Pero al hacerlo —y esto puede resultar significativo— Barthes se alejará más y más de su propio modelo semiológico, y, lejos de intentar establecer un marco analítico estructural, su escritura se volverá cada vez más fragmentada y fragmentaria, más personal, un discurso subjetivo. No obstante, una vez apuntada, la conexión entre la narración y lo edípico, el deseo y la narración, no sólo parece incontestable, sino que, aleján-

dose del singular *iter* crítico de Barthes, invita a una reconsideración de la estructura narrativa —o mejor, de la narratividad.

Desde los primeros análisis estructuralistas, la semiótica ha desarrollado un enfoque dinámico de la significación en cuanto funcionamiento de los códigos, producción de significado que supone a un sujeto en un dominio social. El objeto de la teoría narrativa, redefinido de acuerdo con lo dicho, no es, por tanto, la narración, sino la narratividad; no tanto la estructura de la narración (sus unidades componentes y sus relaciones) sino su funcionamiento y sus efectos. Hoy la teoría narrativa ya no es, o no es primordialmente, un intento de formular una lógica, una gramática o una retórica formal de la narración; lo que pretende entender es la naturaleza de los procesos estructuradores y desestructuradores, incluso destructivos, en curso en la producción textual y semiótica. Fue de nuevo Barthes quien, con su concepción del texto, esbozó una dirección nueva y un fructífero enfoque crítico de la cuestión de la narratividad: “Podemos coger un producto con las manos, el texto sólo se puede coger en el lenguaje ... o una vez más, *el Texto se experimenta sólo en una actividad productiva*” (pág. 157). Preguntar de qué forma y por qué medio funciona el deseo paralelamente a la narratividad, dentro del movimiento del discurso, exige prestar atención a dos líneas de investigación distintas, pero interrelacionadas. En primer lugar, un nuevo examen de las relaciones de la narración con los géneros, por una parte, y con los marcos epistemológicos, por otra; y, con ello, la comprensión de las diversas condiciones de la presencia de la narración en formas de representación que van desde el mito y el cuento tradicional al drama, la ficción, el cine, y, más lejos, la narración histórica, los casos clínicos, hasta llegar a lo que Turner denomina “dramas sociales”. La narración ha sido el centro de atención de gran parte de las discusiones críticas recientes. Si comparamos, por ejemplo, el número especial de 1980 de *Critical Inquiry* sobre la narración con el de 1966 de *Communications* ya mencionado, observaremos un cambio de intereses. La perspectiva narratológica “transhistórica” parece haber dado paso

a un intento de historizar la noción de narración poniéndola en relación con el sujeto y con su implicación en la ley del significado, o su dependencia del orden social; o con los efectos transformativos que se producen en los procesos de lectura o en la práctica de la escritura. Pero con mucha frecuencia estos esfuerzos no hacen sino reafirmar una perspectiva integradora y, en última instancia, tradicional de la narratividad. Paradójicamente, pese al cambio metodológico que supuso abandonar el concepto de estructura en favor del de proceso, todos terminan por deshistorizar al sujeto y universalizar el proceso narrativo como tal. En mi opinión, el problema es que muchas de las actuales formulaciones del proceso narrativo no alcanzan a ver que la subjetividad está envuelta en la rueda de la narración y se constituye, en realidad, en la relación existente entre la narración, el significado y el deseo; de forma que el funcionamiento mismo de la narratividad es el compromiso del sujeto con ciertas posturas del significado y del deseo. En otros casos, no consiguen situar la relación de la narración y el deseo allí donde tiene lugar, donde se inscribe materialmente la relación —en un dominio de actividades textuales. Finalmente, y en consecuencia, no consiguen concebir un sujeto constituido material, histórica y experiencialmente, un sujeto engendrado, podríamos decir, por el proceso de su implicación en los géneros narrativos.

En segundo lugar, hay que buscar la relación entre narración y deseo dentro de la especificidad de la actividad textual, donde se inscribe materialmente. Esto resulta especialmente evidente cuando uno considera la narratividad en el cine, donde el problema de la especificidad material (y no simplemente de las “técnicas”) es inevitable y, de hecho, ha sido durante mucho tiempo un problema central de la teoría del cine —de aquí el valor, la importancia del cine para cualquier teoría general de la narración. Pero dentro de la teoría del cine también se ha producido un cambio de intereses en lo que atañe a la narración. Aunque el cine narrativo ha sido el campo de referencia primordial de los discursos críticos y teóricos sobre el cine, la estructuración narrativa ha recibido una atención mucho menor que los aspectos ideológicos, téc-

nicos, económicos y estéticos de la realización y de la recepción de películas<sup>4</sup>. Además, como hemos visto en capítulos anteriores, el tema de la narración ha servido como muro de contención, y como rígido criterio de delimitación entre el cine comercial dominante y los trabajos independientes o de vanguardia. La distinción no difiere mucho de la que se suele hacer entre ficción comercial y metaficción o antinarrativa; salvo que en el cine esa distinción queda articulada y definida en términos políticos.

Debido a la especificidad material del cine —su dependencia casi total y no mediatizada de lo tecnológico y lo económico— la teoría y la práctica cinematográfica están en íntima relación, ligadas por los fuertes lazos de la proximidad histórica. Así no es pura coincidencia que el retorno a la narración por parte de la teoría, su interés cada vez mayor por la narratividad, se corresponda con un retorno a la narración en los trabajos cinematográficos alternativos y de vanguardia. Esto no quiere decir que el resurgimiento de la narración señale un giro apolítico o reaccionario. Por el contrario, como señaló Claire Johnston ya en 1974, la narración es un tema fundamental en el cine de mujeres: una estrategia feminista debería combinar, más que oponer, las concepciones del cine como arma política y como entretenimiento. La labor, analítica, política del cine de mujeres es dar cuenta del hecho de que “el cine supone la producción de signos”, y de que “el signo es siempre un producto”; que lo que capta la cámara no es la realidad como tal sino “el mundo ‘natural’ [naturalizado] de la ideología dominante... La ‘verdad’ de nuestra

---

<sup>4</sup> La obra de Metz sobre la estructuración narrativa en el cine clásico —*Film Language: A Semiotics of the Cinema*, trad, Michael Taylor, Nueva York, Oxford University Press, 1974, y *Language and Cinema*, La Haya y París, Mouton, 1974—, tuvo un gran impacto en el desarrollo de la teoría del cine (véase, por ejemplo, Stephen Heath, “The Work of Christian Metz” en *Screen Reader 2*, Londres, SEFT, 1981, págs. 138-61); pero pronto fue ensombrecida por la siguiente obra del propio Metz, *The Imaginary Signifier*, trad, Ben Brewster et al., Bloomington, Indiana University Press, 1981, que condujo la atención en la dirección del psicoanálisis y de los problemas de la recepción.

opresión no puede ser ‘captada’ en el celuloide con la ‘inocencia’ de la cámara: hay que construirla, fabricarla.” Así pues, insistía Johnston, el objetivo de la crítica feminista de cine era construir un cuerpo sistemático de conocimientos sobre el cine y desarrollar los medios para plantear preguntas al cine burgués masculino; pero esos conocimientos deben entonces desembocar en trabajos de realización, donde lo que está en juego es “el funcionamiento”, la cuestión, del deseo “para contrarrestar nuestra cosificación en el cine, debemos liberar nuestras fantasías colectivas: el cine de mujeres debe encarnar el funcionamiento del deseo: este objetivo exige el uso del cine de entretenimiento”<sup>5</sup>. Dentro del mismo terreno, en un reciente ensayo sobre la identidad sexual en el melodrama, Laura Mulvey trata la cuestión del placer de las espectadoras y vuelve a considerar las posturas de identificación a su alcance en el cine narrativo, que están “provocadas por la lógica de la gramática narrativa”<sup>6</sup>.

Para la teoría feminista en particular, el interés por la narratividad desemboca en un *regreso teórico* a la narración y al planteamiento de cuestiones que han sido olvidadas o desplazadas por los estudios semióticos. Ese regreso conduce, como suele suceder con la crítica radical, a una relectura de los textos sagrados con una urgencia apasionada por plantear una cuestión diferente, una actividad diferente y un deseo diferente. Pues si el trabajo de Metz sobre *la grande syntagmatique* deja poco sitio a la consideración del deseo en la estruc-

---

<sup>5</sup> Claire Johnston, “Women’s Cinema as Counter-Cinema”, en Claire Johnston, ed., *Notes on Women’s Cinema*, Londres, SEFT, 1974, págs. 28 y 31.

<sup>6</sup> “En *Visual Pleasure* mi argumentación giraba en torno a un deseo por identificar un placer que era específico del cine, que es el erotismo y las convenciones culturales que giran alrededor de la mirada. Ahora, por el contrario, preferiría hacer hincapié en la forma en que el cine popular hereda las tradiciones del relato que son comunes a otras formas de cultura popular y de masas, que se acompañan de una fascinación distinta de la de la mirada.” Laura Mulvey, “Afterthoughts on ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’ inspired by *Duel in the Sun* (King Vidor, 1946)”, *Framework*, núms. 15/16/17 (1981), pág. 13.

turación narrativa, el discurso de Barthes sobre el placer del texto, a la vez erótico y epistemológico, también desarrolla su anterior corazonada de que existe una conexión entre el lenguaje, la narración y Edipo. El placer y el significado se mueven por el triple sendero que él fue el primero en señalar, y el trayecto parte del punto de vista de Edipo, es decir, su andadura es la del deseo masculino.

El placer del texto es...un placer edípico (desnudar, saber, conocer el origen y el fin), si es verdad que toda narración (todo desvelamiento de la verdad) es una puesta en escena del padre (ausente, escondido o hipostasiado) —lo que explicaría la solidaridad de las formas narrativas, de las estructuras familiares y de las prohibiciones de desnudez<sup>7</sup>.

La analogía que propone Robert Scholes entre la narración y el acto sexual afirma una vez más, en forma de *reductio ad absurdum*, lo que parece ser la masculinidad inherente de todo movimiento narrativo:

El arquetipo de toda ficción es el acto sexual. Con esto no quiero simplemente hacer recordar al lector la conexión entre todo arte y el erotismo humano. Ni pretendo simplemente sugerir una analogía entre la ficción y el sexo. Pues lo que liga la ficción —y la música— al sexo es el ritmo orgásmico fundamental de tumescencia y detumescencia, de tensión y resolución, de intensificación del punto de clímax y consumación. En las formas sofisticadas de la ficción, en la práctica sofisticada del sexo, gran parte del arte consiste en retrasar el clímax dentro del marco del deseo para prolongar el propio acto placentero. Cuando contemplamos la ficción en lo que atañe únicamente a su forma, vemos un esquema de acontecimientos diseñado para avanzar hacia el clímax y su resolución, contrarrestado por un contra-esquema de aconte-

---

<sup>7</sup> Roland Barthes, *The Pleasure of Text*, trad. Richard Miller, Nueva York, Hill and Wang, 1975, pág. 10.

cimientos diseñado para retrasar ese mismo clímax y su resolución<sup>8</sup>.

Deslizándose ligeramente hacia otro paralelismo que liga el contenido de la obra de ficción con el “posible contenido procreativo” y el “necesario contenido emocional” del acto sexual, Scholes se propone escudriñar lo que denomina “el significado del acto de ficción”. Aún se sostiene la analogía. En ambos casos, la ficción y el sexo, el acto “es una relación recíproca. Necesita a dos”. A menos que el escritor escriba o el lector lea “para su propia diversión”, persiguiendo placeres solitarios (“pero éstos son actos de masturbación mental”, observa el crítico, decidido a llevar su metáfora hasta el final), “en el acto ficcional pleno, comparten una dependencia mutua. El significado del acto de ficción mismo es algo parecido al amor”. Y al final, “cuando el escritor y el lector forman ‘un matrimonio de almas fieles’, el acto de ficción es perfecto y completo”.

Aquellos de nosotros que no sabemos el arte de retrasar el clímax o, al leer, no sentimos ninguna excitación incipiente, quedarán excluidos del placer de este “acto de ficción pleno”; y tampoco nos beneficiaremos del método rítmico con el cual se alcanza. Pero sabiendo, como sabemos, lo raro que es un matrimonio de almas fieles y lo raro que es que dure más allá de los primeros capítulos; y sabiendo, además, cómo marcha la historia, podríamos preguntarnos: ¿no tendrá razón Mulvey, después de todo, al ver una conexión entre el sadismo y la narración? Y la sugerencia de que esa conexión es de implicación mutua parece ya mucho menos traída por los pelos y, todo lo más, escandalosa. En las páginas que siguen, intentaré examinar la naturaleza de esa conexión que, sospecho, es constitutiva de la narración y del funcionamiento mismo de la narratividad.

---

<sup>8</sup> Robert Scholes, *Fabulation and Metafiction*, Urbana, University of Illinois Press, 1979, pág. 26. Las citas posteriores pertenecen a la pág. 27.

Supongamos que nos preguntásemos: ¿qué pasó con la Esfinge después de su encuentro con Edipo cuando éste iba camino de Tebas? O, ¿cómo se sintió Medusa al verse en el escudo de Perseo inmediatamente antes de que éste le cortara el cuello? Con toda seguridad, podríamos encontrar una respuesta hojeando un buen manual de mitología clásica; pero lo importante es que nadie lo recuerda; lo que es más, a casi nadie se le ocurre preguntarlo. Nuestra cultura, historia y mitologías no nos proporcionan una respuesta; pero tampoco lo hacen las mitologías modernas, las ficciones de nuestra imaginación social, las historias y las imágenes producidas por lo que podríamos llamar las psicotecnologías de nuestra vida cotidiana. Medusa y la Esfinge, como los demás monstruos de la antigüedad, han sobrevivido insertas en narraciones sobre héroes, en la historia de alguien más, no en la suya propia; por eso son figuras o marcas de posiciones —lugares y tópicos— por los cuales pasan el héroe y su historia en busca de su destino y de colmar el significado.

La mitología clásica, desde luego, está poblada de monstruos, seres peligrosos de mirar, cuyo poder para apresar la visión, hechizar la mirada, ya lo transmite el étimo mismo de la palabra “monstruo”. Pero sólo unos pocos han sobrevivido a las edades oscuras para pasar a la edad renacentista y más allá, la edad de la Razón hasta llegar al imaginario del modernismo; y quizás no sea una casualidad que los pocos que han sobrevivido estén narrativamente insertos en historias de héroes y semánticamente asociados a la frontera. Lo que significan estos monstruos, para nosotros, es la transposición simbólica del lugar en el que estén, el tópico literario es literalmente, en este caso, una proyección topográfica; el *limen*, frontera entre el desierto y la ciudad, umbral de los recovecos internos de la cueva o laberinto, es una metáfora del límite simbólico entre la naturaleza y la cultura, el límite y la prueba impuesta al hombre.

Los monstruos antiguos tenían un sexo, como los dioses, en una mitología cuya articulación, concienzudamente rica, de la diferencia sexual iba a quedar reducida a la rígida oposición platónica hombre/no-hombre. Y de nuevo, en las moder-

nas mitologías, el sexo de los monstruos, a diferencia del sexo de los ángeles, es una representación cuidadosamente elaborada. El Minotauro, por ejemplo, encerrado en el centro del laberinto de Creta, cobra su peaje en vidas humanas indiscriminadamente (siete doncellas, siete muchachos) como lo haría una plaga natural; más bestia que hombre, representa el lado bestial, animal del hombre, que hay que buscar y conquistar. Fruto de la unión antinatural de Pasífae con un toro, es descrito como “mitad toro y mitad hombre”, pero se refieren a él como “el toro de Creta” o incluso, con ironía involuntaria, por el patronímico “toro de Minos”<sup>9</sup>. El *Satyricon* de Fellini aparece representado con cuerpo de hombre y cabeza de toro. Medusa y la Esfinge, por el contrario, son más humanos que animales: ésta tiene el cuerpo de un león con alas, pero cabeza de mujer; Medusa es mujer y hermosa, aunque también esté impregnada de bestialidad (fue la amante de Poseidón y estaba embarazada cuando Perseo la mató, y de su cuerpo, después de cortarle la cabeza, salió el caballo alado Pegaso). El poder de Medusa para hechizar, que en muchas culturas recibe el nombre de “mal de ojo”, aparece directamente representado en su “mirada terriblemente fija”, que es un rasgo constante de sus representaciones figurativas y literarias; mientras que las serpientes que forman su cabello son un atributo variable de las tres Gorgonas, junto con otras características monstruosas como las alas, “una lengua colgona” o “sus caras burlonas”<sup>10</sup>.

El poder de Medusa, su mirada maligna, es más explícito que el de la Esfinge, pero ambos tienen los mismos efectos a largo plazo: no sólo matan o devoran, también ciegan. Las leyendas de Perseo y de Edipo en las que están insertas, dejan

---

<sup>9</sup> H. J. Rose, *The Handbook of Greek Mythology*, Nueva York, Dutton, 1959, pág. 183. Sobre la representación de la diferencia en la antigua sociedad griega, y el cambio que sufrió en la transición que va desde el discurso mítico-literario al filosófico entre los siglos V y IV a. de C., véase Page du Bois, *Centaur and Amazons: Women and the Pre-History of the Great Chain of Being*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1982.

<sup>10</sup> Rose, pág. 30.

muy claro que su amenaza se dirige contra la visión del hombre, y que su poder reside en su enigma y en su “atracción sobre la mirada ajena” (en palabras de Mulvey), su capacidad para arrastrar la mirada del hombre al “continente oscuro”, como dijo Freud, al enigma de la feminidad. Son obstáculos con que topa el hombre en el sendero de la vida, en su camino hacia la masculinidad, la sabiduría y el poder; deben ser degolladas o vencidas para que él pueda ir al cumplimiento de su destino —y de su historia. Por eso no sabemos lo que pasó con la Esfinge después de su encuentro con Edipo, aunque algunos afirmen que la han percibido en la sonrisa de la Mona Lisa y otros, como el mitologista H. J. Rose, simplemente digan que “se mató del disgusto”, después de que Edipo resolviera su acertijo —y se casara con Yocasta<sup>11</sup>. Desde luego, Medusa fue degollada, aunque todavía se esté riendo, según Hélène Cixous<sup>12</sup>. Saltan a la vista las preguntas que podríamos hacer. ¿Por qué se mató la Esfinge (como Yocasta), y por qué el disgusto? ¿Por qué Medusa no se despertó antes de que la degollaran o quizás *tenía* que estar dormida? Respondámoslas, si es que podemos.

En un ensayo titulado “Rereading Feminity” Shoshana Felman señala cómo al interrogarse Freud sobre el “enigma” de la feminidad, al preguntarse sobre la cuestión de “la mujer” (“¿Qué quiere una mujer?”), excluye paradójicamente a las mujeres de la pregunta, les prohíbe que ellas mismas se lo pregunten. Y cita las palabras de Freud:

A lo largo de la historia, la gente ha golpeado sus cabezas contra el enigma de la naturaleza de la feminidad.... Tampoco *vosotros* habréis logrado escapar de ese problema —quienes de entre vosotros sean hombres; esto no

---

<sup>11</sup> *Ibid.* pág. 188.

<sup>12</sup> Hélène Cixous, “The Laugh of the Medusa”, trad. Keith Cohen y Paula Cohen, en *New French Feminisms*, ed. Elaine Marks e Isabelle de Courtivron, Amherst, The University of Massachusetts Press, 1980, págs. 245-64. Todas las referencias posteriores a esta obra aparecen citadas en el texto.

se aplica a quienes sean mujeres— vosotras mismas sois el problema.

Y comenta:

Una pregunta es siempre una cuestión de deseo; surge de un deseo que es también el deseo de una pregunta. Considera a las mujeres, en cambio, simplemente como los *objetos* del deseo, y como los *objetos* de la pregunta. En la medida en que las mujeres “*son* la pregunta”, no pueden *enunciar* la pregunta; no pueden ser los *sujetos* hablantes del conocimiento o de la ciencia que busca la pregunta<sup>13</sup>.

Lo que se pregunta verdaderamente Freud, por tanto, es “¿qué es la feminidad —para los hombres?”. En este sentido es una cuestión de deseo: está provocada por el deseo de los hombres por la mujer, y por el deseo de los hombres por conocer. Permítaseme elaborar este punto un poco más. La pregunta de Freud se dirige a los hombres, tanto en el sentido de que no es una pregunta planteada a las mujeres (“esto no se aplica a quienes sean mujeres”) y que su respuesta es *para* los hombres, revierte a los hombres. La similitud entre este “enigma” y el enigma de la Esfinge es sorprendente, pues en este último el interpelado es también el hombre. Edipo es interpelado, resuelve el enigma, y su respuesta, el significado o contenido mismos del enigma es: el hombre, el hombre uni-

---

<sup>13</sup> Shoshana Felman, “Rereading Femininity”, *Yale French Studies*, número 62 (1981), págs. 19 y 21. El texto que cita es Freud, “Femininity”, en *New Introductory Lectures on Psychoanalysis*, trad. James Strachey, Nueva York, Norton, 1965, pág. 112. En su biografía de Freud, Ernest Jones afirma: “Hay pocas dudas de que Freud encontró más enigmática la psicología de las mujeres que la de los hombres. Él le dijo una vez a María Bonaparte: ‘La gran cuestión a la que nunca se ha dado una respuesta y que yo no he sido aún capaz de responder, pese a los treinta años que he dedicado al estudio del alma femenina, es: ¿Qué quiere una mujer?’” (*Sigmund Freud: Life and Work*, vol. 2, Londres, 1955, pág. 468).

versal, por tanto, Edipo. Sin embargo, el aparente paralelismo sintáctico de las dos expresiones, “el enigma de la Esfinge” y “el enigma de la feminidad” esconde una diferencia importante, el origen de la enunciación: ¿quién hace la pregunta? Mientras que Edipo es el que responde al enigma planteado por la Esfinge, Freud se coloca en ambos lugares a la vez, pues primero formula —define— la pregunta y luego la responde. Y veremos que esta pregunta, qué es la feminidad, actúa precisamente como impulso, como deseo que genera una narración, el relato de la feminidad, o cómo un bebé (femenino) con una disposición bisexual se convierte en niña y luego en mujer.

A este respecto, hay que señalar, por muy obvio que parezca, que la evocación de Freud del mito de Edipo está mediatizada por el texto de Sófocles. El Edipo del psicoanálisis es el *Edipo rey*, donde el mito está ya inserto en un texto, revestido de una forma dramática literaria, y así centrado en el héroe como resorte de la narración, centro y término de referencia de la conciencia y del deseo. Y de hecho en el drama es Edipo quien formula la pregunta y presiona para que se le dé una respuesta que recaerá sobre él como una venganza, por así decir. “Tú mismo, no Creonte, eres tu peor enemigo”, predice Tiresias. En lo que atañe a la Esfinge, se fue hace tiempo y ya no es más que una leyenda en el mundo de la tragedia, la ciudad de Tebas assolada por la plaga. Su única función fue la de poner a prueba a Edipo y calificarlo de héroe. Después de haber cumplido su función narrativa (la función del Donante, en palabras de Propp), su pregunta se subsume ahora en la de él; su poder en el de él; su don fatídico del conocimiento pronto será de él. Por tanto, la pregunta de Edipo, como la de Freud, genera una narración, se convierte en una búsqueda. Por eso no es sólo una pregunta, como dice Felman, sino una cuestión de deseo; también una narración es una cuestión de deseo.

Pero, ¿de quién es ese deseo que habla y a quién se dirige? Las interpretaciones tradicionales de la historia de Edipo, entre otras la de Freud, no dejan lugar a dudas. El deseo es el de Edipo, y aunque su objeto pudiera ser la mujer (o la

Verdad o el conocimiento o el poder), su término de referencia y su destino es el hombre: el hombre como ser social y sujeto mítico, fundador del orden social y origen de la violencia mimética; de ahí la institución de la prohibición del incesto, su defensa en el Edipo de Sófocles y en la venganza que se toma Hamlet por la muerte de su padre, el coste y el beneficio, una vez más, para el hombre. Sin embargo, no debemos limitar nuestra comprensión de la inserción del deseo en la narración a la historia de Edipo, que es, en realidad, el paradigma de toda narración. De acuerdo con Greimas, por ejemplo, la estructura semántica de toda narración es el movimiento de un actante-sujeto hacia un actante-objeto. A esta luz, no es casual que el mito básico Bororo en el estudio de Lévi-Strauss de más de ochocientos mitos americanos sea una variante autóctona del mito griego de Edipo; o de que la actuación circense del domador de leones, analizada por Paul Bouissac, esté semióticamente construida en forma de narración y de trayectoria claramente edípica<sup>14</sup>.

## EL SUJETO MÍTICO

Por muy variadas que sean las condiciones de la presencia de la forma narrativa en los géneros de ficción, los rituales o los discursos sociales, su desarrollo parece ser el de una transición, una transformación que se predica de la figura de un héroe, de un sujeto mítico. Aunque esto es conocido por todos, lo que sigue sin analizar es cómo esta perspectiva del mito y de la narración descansa en un determinado supuesto sobre la diferencia sexual. Pasaré a esbozar algunos momentos de la evolución de la concepción de trama a partir de la obra, aún fundamental, de Propp hasta recientes estudios sobre la relación del mito, la narración y Edipo.

En la *Morfología del cuento* la búsqueda o acciones del héroe se dirige a “la esfera de acción de una *princesa* (per-

---

<sup>14</sup> Véase la nota 10 del capítulo 3.

sona que se busca) y de *su padre*"<sup>15</sup>. Podemos entender mejor esta formulación, bastante sorprendente por parte de un investigador del folclore que trabaja al margen de la tradición psicológica de la exégesis mítica, en el contexto de sus estudios posteriores, y desgraciadamente menos conocidos, sobre las raíces históricas del cuento de hadas. En ellos, Propp ofrece, de forma convincente, la hipótesis de que la íntima conexión existente entre las funciones de la princesa y su padre en las narraciones populares deriva de su papel histórico clave en la sucesión dinástica, la transferencia del poder de un gobernante a otro y de una forma de sucesión, en un sistema matriarcal, a otra en el estado patriarcal.

En un ensayo fascinante y de una erudición espléndida, "Oedipus in the Light of Folklore", escrito en los años que van de la *Morfología* (1928) y "The Historical Roots of the

---

<sup>15</sup> V[ladimir] Propp, *Morphology of the Folktale*, segunda edición revisada y publicada por Louis Wagner, Austin y Londres, University of Texas Press, 1968, pág. 79. La primera traducción inglesa de *Morfologija skázki* de Propp (publicado originalmente en 1928) de Laurence Scott, ed. Svatava Pirkova-Jakobson, Bloomington, Ind., 1958, provocó mucho revuelo en los estudios de folclore y narración. Ya en 1960, Lévi-Strauss reaccionaba acusándole de formalismo y reduccionismo, a lo que replicó Propp con ocasión de la traducción al italiano (*Morfologia della fiaba*, trad. Gian Luigi Bravo, Turín, Einaudi, 1966), como cuenta Alan Dundes en su introducción a la segunda edición citada más arriba, pág. xii. Al establecer las diferencias entre Lévi-Strauss y Propp, el propio Dundes reitera la crítica del primero al afirmar que "Propp no hizo intento alguno por relacionar su extraordinaria morfología con la cultura rusa (o indoeuropea) en su conjunto" (pág. xiii). La ironía de esta afirmación erróneamente grosera sobre la obra de Propp es también una prueba del etnocentrismo de la erudición occidental: la obra de Propp desde 1928 ha estado dedicada precisamente a los fundamentos sociales e históricos de la narración popular y con un alcance metodológico tan amplio como lo permite "el análisis estructural [en tanto que] fin en sí mismo." Que su *Istoricheskie korni volshebnoj skázki* [Las raíces históricas del cuento de hadas] (San Petersburgo, 1946) no fuera traducida al inglés en 1968 —ni lo haya sido hasta ahora, según las noticias que tengo— no es culpa de Propp, sino nuestra: el hecho de que exista una traducción al italiano desde 1949 (*Le radici storiche dei racconti di fate*, trad. Clara Coisson, Turín, Einaudi, 1949) agrava el problema del etnocentrismo en etnografía.

Fairy Tale” (1946), Propp combina el estudio sincrónico o “morfológico” de los tipos de trama y de los motivos con sus transformaciones diacrónicas o históricas, que son debidas, en su opinión, a una estrecha relación entre la producción folklórica de una sociedad y las formas de producción material. Sin embargo, nos advierte, las tramas no “reflejan” directamente un orden social dado, sino que surgen del conflicto, de las contradicciones, de diferentes órdenes sociales conforme se suceden o se reemplazan unos a otros; la difícil coexistencia de órdenes diferentes de realidad histórica en el largo periodo de transición de uno a otro es precisamente lo que se manifiesta en las tensiones de las tramas y en las transformaciones o dispersión de los motivos y de los tipos de trama.

Un amplio estudio del folklore en su evolución histórica muestra que siempre que el cambio histórico crea nuevas formas de vida, nuevas conquistas económicas, nuevas formas de relaciones sociales, y todas ellas se filtran en el folklore, lo que es antiguo no muere, ni es completamente reemplazado por lo nuevo. Lo antiguo sigue existiendo con lo nuevo, paralelo a él o combinándose con él para dar lugar a distintas asociaciones de naturaleza híbrida [por ejemplo, el caballo alado, que emerge en el folklore cuando la función cultural del pájaro pasó al caballo domesticado] que no son posibles ni en la naturaleza ni en la historia... Una formación híbrida de ese tipo es la base del relato del personaje que mata a su padre y se casa con su madre<sup>16</sup>.

Edipo saldría a la existencia en la encrucijada histórica en la que se encuentran y chocan dos formas de sucesión: una más antigua en la que el poder era transferido del rey a su yerno a través del matrimonio con la hija del rey, es decir, a

---

<sup>16</sup> Este ensayo “Edip v svete fol’klora”, publicado por primera vez en *Serija filologičeskich nauk* 9, núm. 72 (1944), págs. 138-75, no es accesible en inglés, según mis noticias. Mi conocimiento deficiente del ruso me obliga a citar, retraduciendo, de la versión italiana, *Edipo alla luce del folklore*, ed. Clara Strada Janovic, Turín, Einaudi, 1975, págs. 85-87.

través de la mediación de la “princesa”, y una forma posterior en la que pasa directamente del rey a su propio hijo. Como la transferencia de poder implica la muerte necesaria, normalmente el asesinato, del viejo rey por el nuevo, la última forma de sucesión da origen en el folklore al tema del parricidio y su corolario, la profecía. En el folklore, “la profecía es absolutamente desconocida para los pueblos que no conocían aún el estado. La profecía aparece simultáneamente al sistema social del estado patriarcal” (pág. 97). El tema de la profecía, afirma Propp, está ausente de los cuentos que reflejan la forma anterior, matriarcal, de sucesión, donde la función del regicidio la lleva a cabo un yerno que es un extranjero, a menudo desconocido y sin lazos de sangre. Pero con el advenimiento del patriarcado y el reforzamiento del poder paterno como fundamento mismo del estado, esa función (el regicidio, no el parricidio) se vuelve extremadamente ambigua. Pues en tal sistema, un hijo no puede desear, y menos aún ejecutar, la muerte de su padre; Edipo es un criminal, aunque inconscientemente. De aquí el papel de la profecía: “el asesinato premeditado y voluntario [del rey] es sustituido por un asesinato exigido por los dioses, pues en el *interim* también los dioses han hecho su aparición” (pág. 97).

Propp analiza todas las funciones y variantes de la trama edípica, comparando sus cuatro tipos principales (Judas, Andeas de Creta, Gregorio y Albano —¡la historia de Edipo es el paradigma de los relatos medievales de las vidas de santos!—) diseminados en leyendas y cuentos populares de Europa, Asia y África. Para cada fase o tema, Propp muestra las mediaciones efectuadas por distintas variantes entre desarrollos externos (históricos) y motivaciones internas (formales). Al igual que Edipo, que es a la vez hijo del rey y yerno del rey (Propp defiende la identidad morfológica de la hija del rey y la viuda del rey), combina en su propia persona el choque de la antigua forma de sucesión con la nueva, muchas figuras y temas del mito representan las contradicciones reales que surgieron históricamente en la transición de un sistema social al otro. La Esfinge, por ejemplo, es una “asimilación de la princesa que plantea una tarea difícil o un enigma [al hé-

roe], y la serpiente que exige un tributo humano” (pág. 122). En los cuentos más antiguos, es “la princesa o *su padre*” (Propp no dice “el rey o su hija”) quienes asignan la tarea difícil a *su prometido* para ponerle a prueba y saber si la merece a ella y al poder (el trono) que sólo ella puede otorgar; su éxito le permite casarse con ella u acceder a su linaje, lo que refleja el matrimonio matriarcal. (Por esta razón, señala Propp, la princesa de los cuentos de hadas no suele tener hermanos: ella es la única que puede transferir el trono; el hermano sólo aparecerá en el folklore cuando adquiera una función en la historia, cuando el patriarcado le haga heredero del trono.)

En la historia de Edipo, que surgió durante el sistema patriarcal, el papel de la princesa tenía que ser atenuado, rebajado; sin embargo, no desaparece del todo. De ahí la figura de la Esfinge, condensación de la princesa y de la serpiente, que más tarde será una figura del estadio previo de la trama —la iniciación del héroe en el bosque, en donde recibe fuerza, sabiduría y la señal de liderazgo (en los cuentos populares ésta es la función del Donante). Pero, señala Propp, la Esfinge “contiene aún claramente la imagen de la mujer, y en algunas versiones Edipo la priva de su fuerza de la misma forma en que se suele privar a la princesa-hechicera de su poder, es decir, con la unión sexual” (pág. 122). El bosque, lugar de la educación del héroe, es un territorio femenino. El animal que alimenta al héroe niño es hembra (por ejemplo, la loba de la leyenda de la fundación de Roma), y representa a la madre carnal; y la naturaleza del rito de iniciación, al preparar al adolescente para la sexualidad adulta, está estrechamente ligado a la mujer-madre, a aquella que gobierna a los animales (por ejemplo, Circe). Posteriormente, una mujer sustituye al animal hembra como nodriza del niño, pero ésta suele ser una madre adoptiva (por ejemplo, Merope) o conserva las huellas del animal en su nombre.

Estas formaciones híbridas siguen apareciendo en los cuentos hasta el pleno establecimiento del patriarcado, cuando la importancia de la función paterna se manifiesta en el tema del héroe niño que no conoce a su padre y sale a bus-

carlo. (Podríamos especular fácilmente que esto es lo que provoca la insistencia temática en el padre bueno y nodriza en películas actuales como *Kramer contra Kramer* o *Gente corriente*: la necesidad de reafirmar el orden patriarcal que ha sido atacado violentamente por el feminismo y los movimientos de gays y lesbianas.) Según Propp, por tanto, la trama del complejo de Edipo parece estar localizada durante el periodo de transición y fusión de dos órdenes sociales cuya coexistencia difícil, conflictiva se inscribe en las muchas variantes de este mito tan extendido<sup>17</sup>. Si el relato de Edipo ha sido interpretado como tragedia, concluye Propp, a la luz de un hado de origen divino e inherente a la existencia humana, se debe a que se ha otorgado a los dos acontecimientos centrales —la victoria sobre la Esfinge y el involuntario asesinato del padre— una motivación metafísica más que económica. Si examinamos el mito en el contexto de sus múltiples asociaciones con el folklore, el concepto de hado debe abandonar su fuerza exegética a determinaciones histórico-sociales más auténticas (pág. 124).

---

<sup>17</sup> Lo que constituye un replanteamiento, sin variaciones, de los términos del viejo debate entre evolucionismo y funcionalismo en antropología sobre el tema de la transición y/ lucha de los sistemas matriarcales al patriarcado, aunque Propp parece más cercano al planteamiento de Bebel y Engels, *The Origin of the Family, Private property, and The State*, Nueva York, Pathfinder Press, 1972, que del de Fromm (véase “The Oedipus Myth”, en Eric Fromm, *The Forgotten Language*, Nueva York, Holt, Rinehart and Winston, 1951). Por el contrario, hay que buscar el valor que posee el trabajo de Propp para nosotros en su insistencia en que las actividades simbólicas (en las narraciones populares) están determinadas, y no unilateralmente causadas (no son un simple reflejo), por las relaciones sociales y económicas. Este es también el valor de la tensión que existe en la teoría de Freud entre una explicación evolucionista, filogenética, de la estructura de Edipo en la historia de la raza humana (su historia de la horda primitiva en *Totem y tabú* y *Moisés y el monoteísmo*) y el planteamiento posterior de Edipo como estructura formativa (la función de la castración) que inicia la posibilidad de la representación. Este último aspecto, señalado por las reinterpretaciones lacanianas de Freud, lo trata especialmente bien Rosalind Coward “On the Universality of the Oedipus Complex: Debates on Sexual Divisions in Psychoanalysis and Anthropology”, *Critique of Anthropology* 14, núm. 15, primavera, 1980, págs. 8-12.

Pasemos a un reciente ensayo sobre la tipología de la trama de Yuri Lotman, el semiótico soviético de cuyo trabajo sobre textos culturales podemos decir que pertenece a la misma tradición que el de Propp. Como los dos ensayos no sólo contienen una erudición similar, sino que se interesan ambos por la tipología de la narración, nos ofrecen una excelente oportunidad para examinar la transformación histórica del mismo discurso teórico. En seguida nos percatamos de que se ha producido una evolución epistemológica entre la época, años treinta y cuarenta, de Propp y la de Lotman, años sesenta y setenta, una evolución teórica que, en cierto sentido, es casi repetición de la transición histórica que va de los sistemas matriarcales al estado patriarcal, transición estudiada por Propp a través de sus manifestaciones en el folklore. Esa época, los años cincuenta y sesenta, está marcada en lo que atañe a la antropología y la teoría de la cultura por la creciente influencia de la lingüística estructural y, con la publicación de las obras fundamentales de Lévi-Strauss y de Lacan, por el establecimiento del estructuralismo como fundamento epistemológico de las “ciencias humanas”.

Según Lotman, el origen de la trama hay que remontarlo a un mecanismo de generación de textos situado “en el centro del *macizo* cultural” y, por tanto, coextensivo con el origen de la cultura misma<sup>18</sup>. Este mecanismo central engendra los mitos, o textos sujetos a un movimiento exclusivamente cíclico-temporal y sincronizados con el proceso cíclico de las estaciones, las horas del día y el calendario astral. Como las categorías lineales, como el principio y el fin, no son pertinentes para el tipo de texto así generado, no se ve la propia vida humana como encerrada entre el nacimiento y la muerte, sino como un ciclo recurrente, auto-repetitivo del que sólo se puede decir que empezó en algún punto. Aunque al contarlos, a nuestra conciencia moderna los textos míticos le parecen

---

<sup>18</sup> Yuri Lotman, “The Origin of Plot in the Light of Typology”, trad. Julian Graffy, *Poetics Today* 1, núms. 1-2, otoño, 1979, págs. 161-84; originariamente publicado en 1973. Todas las referencias posteriores a esta obra aparecen citadas en el texto.

textos con trama (es decir, basados en la sucesión de acontecimientos discretos), no lo eran en sí mismos, en opinión de Lotman.

Incluso si la narración trataba de la muerte de un dios, del desmembramiento de su cuerpo, y su posterior resurrección, lo que tenemos ante nosotros no es una narración con trama en el sentido en que nosotros lo entendemos. Se piensa que esos acontecimientos son inherentes a una cierta posición del ciclo y que se repiten desde tiempo inmemorial. La regularidad de la repetición hace de ellos, no un exceso, un acontecimiento fortuito, sino una ley, inherente de forma inmanente al mundo. [Pág. 163]

La función de tales textos, en el mundo no discreto del mito, era establecer distinciones y, a partir de ellas, construir un cuadro del mundo en donde los fenómenos más remotos pudieran verse en íntima relación unos con otros. Al reducir la diversidad y variedad de fenómenos y acontecimientos a imágenes invariables, esos textos podían cumplir el papel de la ciencia, “un papel de clasificación, estratificación y regulación. Reducían el mundo de los excesos y anomalías que rodeaba al hombre a norma y sistema” (pág. 162).

Con todo, el mecanismo textual cíclico requería como contrapartida otro mecanismo generador de textos capaz de fijar no las leyes, sino las anomalías. Y es este último el que, organizado según una sucesión temporal lineal de los acontecimientos, generaba cuentos orales sobre incidentes, calamidades, crímenes, acontecimientos fortuitos —en suma, sobre todo aquello que contravenía o excedía el orden de las cosas establecido míticamente. “Si un mecanismo fijaba el principio, el otro describía el suceso fortuito. Si desde el punto de vista histórico del primero se desarrollaron los textos normativos e institucionales de carácter sacro y científico, el segundo dio origen a textos históricos, crónicas y anales” (pág. 163). El último es también responsable primero (si podemos dar crédito a la etimología) del desarrollo de la novela (de *novella*, “noticia”), y, por tanto, de las narraciones de ficción en general, a las que Lotman denomina textos con trama,

después de añadir que el texto con trama moderno (literario) es el resultado de la influencia recíproca de las dos clases tipológicamente más antiguas de textos. De esta forma explica la aparición, tan frecuente en la comedia, el drama y las novelas de personaje modernos, de los personajes dobles (gemelos o parejas funcionales), que en un sistema mítico habrían “precipitado” en una imagen única o cíclica. Y lo mismo puede decirse de los textos con muchos héroes, donde héroes de sucesivas generaciones (por ejemplo, padre e hijo) funcionan como dobles diacrónicos el uno del otro (mientras que los gemelos son dobles sincrónicos). En lo que respecta a la totalidad de personajes diferentes distribuidos a lo largo del texto con trama, así es como explica Lotman su génesis en el sistema cíclico:

Podemos dividir los personajes en aquellos que son móviles, que disfrutan de la libertad en relación con el espacio de la trama, que pueden variar de lugar en la estructura del mundo artístico y cruzar la frontera, rasgo topológico básico de este espacio, y los que son inmóviles, que representan, de hecho, una función de este espacio. Desde el punto de vista tipológico, la situación inicial es que un cierto espacio de la trama está dividido por una *única* frontera en una esfera interna y otra externa, y un *único* personaje tiene la oportunidad de cruzar esa frontera; esta situación es reemplazada por otra derivada, más compleja. El carácter móvil se fragmenta en un grupo-paradigma de personajes diferentes situados en el mismo plano, y el obstáculo (la frontera), multiplicándose también en cantidad, da lugar a un subgrupo de obstáculos personificados —personajes-enemigos inmóviles fijos en puntos determinados del espacio de la trama (“antagonistas” para usar el término de Propp). [Pág. 167]

Hay que hacer varias consideraciones. En primer lugar, en la noción de personajes inmóviles u obstáculos personificados, fijos en un cierto punto del espacio de la trama y que representan y significan una frontera que sólo el héroe puede cruzar, reconocemos sin dificultad a la Esfinge (y a Edipo) y

a Medusa (y a Perseo); pero también, si bien de forma menos inmediata, a Yocasta y a Edipo, o a Andrómeda y Perseo. En segundo lugar, al reducir el número y funciones de lo que Propp denominaría las *dramatis personae* a las dos envueltas en el conflicto primario del héroe y de su antagonista (obstáculo), Lotman esboza un modelo de narración mítica enormemente evocadora de la que Mulvey adscribía al sadismo. En tercer lugar, al traducir a términos cíclicos la secuencia elemental de las funciones narrativas, que Propp había establecido en 31 en el texto de trama folklórico, Lotman sólo encuentra una sencilla cadena de dos funciones, abierta en ambos extremos y por ello repetible hasta el infinito; “entrada en un espacio cerrado y salida de él”. Y luego añade: “En la medida en que el espacio cerrado *puede ser interpretado* como ‘cueva’, ‘tumba’, ‘casa’, ‘mujer’ (y, en consecuencia, venir adornado de los rasgos de oscuridad, calor, humedad), la entrada en él *se interpreta* a distintos niveles como ‘muerte’, ‘concepción’, ‘vuelta a casa’, etc.: además todos esos actos *se ven como mutuamente idénticos*” (pág. 168; la cursiva es mía).

En esta mecánica mítico-textual, por tanto, el héroe debe ser masculino, independientemente del género de la imagen textual, porque el obstáculo, cualquiera que sea su personificación, es morfológicamente femenino y de hecho, el útero. Esta inferencia no deja de tener consecuencias. Pues si la labor de la estructuración mítica es establecer distinciones, la distinción primaria de la que dependen todas las demás no es, por ejemplo, vida y muerte, sino más bien la diferencia sexual. En otras palabras, la imagen del mundo que resulta del pensamiento mítico desde el comienzo mismo de la cultura descansaría, en primer y fundamental lugar, sobre lo que llamamos biología. Las parejas de opuestos como dentro/fuera, lo crudo/lo cocido, o vida/muerte, parecen simples derivados de la oposición fundamental entre frontera y paso; y si el paso puede darse en cualquier dirección, de dentro afuera o viceversa, de la vida a la muerte o viceversa, no obstante, todos esos términos se predicán de la figura *única* del héroe que cruza el límite y penetra en el otro espacio. Al hacer eso, el héroe, el sujeto mítico, se constituye como ser hu-

mano y como masculino; es el principio activo de la cultura, el que establece la distinción, el creador de diferencias. La mujer es lo que no es susceptible de transformación, de vida o de muerte; es un elemento del espacio de la trama, un topos, una resistencia, matriz y materia.

La distancia que media entre este enfoque y el de Propp no es meramente “metodológico”; es ideológico. Baste con señalar que en términos muy similares interpreta René Girard el mito de Edipo en su doble ligazón con la tragedia y con el sacrificio ritual, y define el papel de Edipo como el de la víctima vicaria. El sacrificio ritual, afirma Girard, sirve para restablecer un orden violado periódicamente por la erupción de una reciprocidad violenta, la violencia cíclica inherente a lo “carente de diferenciación”, o a lo que Lotman denomina “no discreto”. Gracias a su victoria sobre la Esfinge, Edipo ha cruzado la frontera y ha establecido su estatuto de héroe. Sin embargo, al cometer regicidio, parricidio e incesto, se ha convertido en el “destructor de las distinciones”, ha abolido las diferencias y contravenido el orden mítico. “El parricidio representa el establecimiento de la reciprocidad violenta entre padre e hijo, la reducción de la relación paterna a ‘venganza’ fraterna”, que está ejemplificada en los hermanos enemigos Eteocles y Polinices o por los cuñados Edipo y Creonte. El regicidio no es sino el equivalente, cara a la polis, del parricidio. Y, por tanto, con Edipo en Tebas,

la reciprocidad violenta queda como única dueña del campo de batalla. Su victoria apenas podría ser más completa, pues al oponer al padre contra el hijo, *ha elegido como fundamento de su rivalidad un objeto solemnemente consagrado como pertenencia del padre y formalmente prohibido al hijo*: esto es, la mujer del padre y madre del hijo. También el incesto es una forma de violencia, una forma extrema, y juega, en consecuencia, un papel extremo en la destrucción de las diferencias. Destruye esa otra distinción familiar básica, la que existe entre la madre y sus hijos. Entre el parricidio y el incesto, se cumple la violenta abolición de todas las diferencias familiares. El proceso que liga la violencia a la pérdida de las distin-

ciones percibe de forma natural el incesto y el parricidio como metas últimas. Entonces no queda posibilidad alguna de diferencia; ningún aspecto de la vida queda a salvo de la embestida de la violencia<sup>19</sup>.

Lo más importante de todo ello para el objeto de nuestra discusión es la relación del pensamiento mítico con la forma narrativa, el texto con trama. De la misma forma que Girard afirma que hay que entender la tragedia en su marco mitológico, que a su vez conserva su fondo de sacrificio ritual o violencia sagrada, también insiste Lotman en la influencia mutua de los dos mecanismos textuales, el texto mítico y el texto con trama. El investigador soviético ejemplifica su coexistencia o interrelación con una gran variedad de textos, desde la *Comedia de los errores* de Shakespeare a la obras de Dostoievski, Tolstoi y Pushkin, desde los mitos griegos y los cuentos populares rusos a los *Hechos de los Apóstoles*. Señala cómo, pese al hecho de que se transmitan ideas específicas desde el punto de vista histórico por medio del mecanismo de la trama lineal, el esquema mítico o escatológico se sigue imponiendo a la identidad secular de los personajes literarios; la aparición en textos modernos de temas tales como caída-renacimiento, resurrección, conversión o iluminación, es una prueba de su presencia. Y aún más, esta imposición tiene el efecto de modelar el mundo interior, individual del hombre ordinario según el modelo del macrocosmos, presentando al individuo como “colectivo organizado de manera conflictiva”. Así, termina Lotman, si “la trama representa un poderoso medio de dar sentido a la vida, se debe a que la trama (la narración) mediatiza, integra y, en última instancia,

---

<sup>19</sup> René Girard, *Violence and the Sacred*, trad. Patrick Gregory, Baltimore y Londres, The John Hopkins University Press, 1977, págs. 74-75. Lo que va en cursiva destaca la proximidad con Lévi-Strauss (“un objeto... perteneciente al padre y formalmente prohibido al hijo”; la concepción saussureana de “diferencia”, etc.) y el distanciamiento de Propp ([la “reciprocidad violenta” metafísica] ha escogido como fundamento de su rivalidad un objeto... perteneciente al padre”). Propp habla de princesas y donantes; Lotman y Girard de obstáculos y objetos.

reconcilia lo mítico y lo histórico, la norma y el exceso, los órdenes temporal y espacial, el individuo y la colectividad<sup>20</sup>.

No resulta ni fácil ni simplemente paradójico, a la luz de de una evidencia tan convincente, afirmar que si el crimen de Edipo es la destrucción de las diferencias, la conjunción de mito y de narración es la creación de Edipo<sup>21</sup>. La tarea del sujeto mítico es la creación de diferencias; pero como el mecanismo cíclico sigue en funcionamiento a través de la narración —integrando acontecimientos y excesos, modelando los personajes de ficción (héroes y villanos, madres y padres, hijos y amantes) a partir de los lugares míticos de sujeto y obstáculo, y proyectando esas posiciones espaciales en el desarrollo temporal de la trama— la narración misma asume la función del sujeto mítico. La función de la narración, por tanto, es la proyección de las diferencias y, ante todo, de la diferencia sexual en cada texto; y, de ahí, por una especie de acumulación, en el universo del significado, ficción, historia, representado por la tradición literario-artística y por todos los textos de cultura. Pero sabemos por la semiótica que la productividad del texto, su juego de estructura y exceso, implica al lector, espectador u oyente, como sujeto en (y para) su pro-

---

<sup>20</sup> “La trama representa un poderoso medio de dar sentido a la vida. Sólo como resultado de la emergencia de las formas narrativas del arte aprendió el hombre a distinguir el aspecto argumental de la realidad, es decir, a fragmentar el flujo continuo de acontecimientos en unidades discretas, a asociarlas a ciertos significados (esto es, a interpretarlas semánticamente) y a organizarlas en cadenas reguladas (a interpretarlas sintagmáticamente). El hecho de aislar los acontecimientos —unidades argumentales discretas— y adscribirles, por una parte, un significado determinado y, por otra parte, una regulación temporal, causa-resultado o no, es lo que configura la esencia de la trama” (Lotman, págs. 182-83).

<sup>21</sup> Cfr. Mia Camponi y Elizabeth Gross, “Little Hans: The Production of Oedipus”, en *Language, Sexuality and Subversion*, ed. Paul Foss y Meaghan Morris, Darlington, Australia, Feral Publications, 1978, págs. 99-122. Esta interpretación del famoso caso de Freud es deudora de Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, trad. Robert Hurley et al., Nueva York, Viking, 1977; la extensión que hago de la argumentación al análisis de la trama de Plot es deudora de Campioni y Gross.

ceso. De forma muy similar a como las formaciones y representaciones sociales recurren al individuo y lo sitúan como sujeto del proceso que denominamos ideología, la progresión del discurso narrativo mueve y sitúa al lector, espectador u oyente, en ciertas partes del espacio de la trama. Por tanto, decir que la narración es la creación de Edipo es decir que cada lector —masculino o femenino— está constreñido y definido dentro de las dos posiciones de una diferencia sexual concebida del modo siguiente: masculino-héroe-humano, en el lado del sujeto; y femenino-obstáculo-frontera, en el otro.

Si Lotman tiene razón, si el mecanismo mítico crea al ser humano como hombre y a todo lo demás como, ni siquiera “mujer”, sino no-hombre, abstracción absoluta (y esto ha sido así desde el origen del tiempo, desde el origen de la trama en el origen de la cultura), surge la siguiente pregunta: ¿cómo o con qué posición se identifican los lectores, espectadores u oyentes, dado que ya están socialmente constituidos como mujeres y hombres? En concreto, ¿qué formas de identificación son posibles, qué posiciones están al alcance de las lectoras, espectadoras u oyentes? Esta es una de las primeras preguntas que debe hacer o rearticular la crítica feminista; y aquí es donde hay que reconsiderar seriamente el trabajo de gente como Propp o Freud —el de Propp por su insistencia en la interdependencia entre relaciones sociales materiales y producción cultural, el de Freud por su insistencia en la inserción de esas relaciones en la esfera de la subjetividad. Pero, por el momento, podemos sacar una conclusión provisional del análisis previo: al “dar sentido” al mundo, la narración lo reconstruye sin cesar como un drama de dos personajes en el que la persona humana *se* crea y *se* recrea a partir de un otro abstracto o puramente simbólico: el útero, la tierra, la tumba, la mujer; que podemos, según Lotman, interpretar como meros espacios, “mutamente idénticos”. El drama posee el ritmo de un rito de paso, de una transgresión de fronteras, una transformación activa del ser humano en hombre. Y éste es el sentido en que, en última instancia, entendemos todo cambio, toda transformación social y personal, incluso física.

Tomemos la interpretación que hace Lévi-Strauss del conjuro cuna para facilitar los partos difíciles, interpretación que le lleva a trazar un osado paralelismo entre las prácticas de los chamanes y el psicoanálisis, y le permite formular su idea fundamental del inconsciente como función simbólica. La cura del chamán consiste, en su opinión, “en volver explícita una situación originariamente existente en el nivel emocional y en volver aceptable al espíritu dolores que el cuerpo no quiere soportar”, provocando una experiencia “mediante símbolos, es decir, equivalentes de las cosas, cargados de sentido, que pertenecen a otro orden de realidad”<sup>22</sup>. Mientras que los dolores arbitrarios son extraños e inaceptables para la mujer, los monstruos sobrenaturales evocados por el chamán en su narración simbólica forman parte de un sistema coherente sobre el que se fundamenta la concepción nativa del universo. Al recurrir al mito, el chamán incorpora los dolores a una totalidad conceptual y con sentido, y “proporciona a la mujer enferma [*sic*] un lenguaje por medio del cual pueden expresarse de forma inmediata estados físicos inexpressados e inexpressables de cualquier otra manera” (pág. 193). Tanto la cura del chamán como la terapia psicoanalítica, sostiene Lévi-Strauss, aunque con una inversión de todos los elementos, se llevan a cabo manipulando símbolos que constituyen un código con sentido, un lenguaje<sup>23</sup>. No obstante, en ese lenguaje,

---

<sup>22</sup> Claude Lévi-Strauss, *Structural Anthropology*, trad. de C. Jakobson y B. G. Schoepf, Garden City, Nueva York, Doubleday, 1967, págs. 192 y 196. Todas las referencias posteriores a esta obra aparecerán citadas en el texto.

<sup>23</sup> “La efectividad de los símbolos consistiría precisamente en esta ‘propiedad inductiva’, por la cual estructuras formalmente homólogas, construidas con diferentes materiales en niveles de vida diferentes —procesos orgánicos, mente inconsciente, pensamiento racional— se relacionan unas con otras. La metáfora poética proporciona un ejemplo conocido de este proceso inductivo, pero como regla no trasciende del nivel inconsciente. De esta forma nos percatamos de la importancia de la intuición de Rimbaud de que la metáfora puede cambiar el mundo” (*ibid.*, pág. 197). La “propiedad inductiva” que permite una conexión biunívoca entre “estructuras formalmente homólogas” es la función simbólica, esto es, la ca-

El vocabulario importa menos que la estructura. Si el individuo recrea el mito o lo toma prestado de la tradición, sólo saca de sus orígenes —individuales o colectivos (categorías entre las que hay constantes interpenetraciones o intercambios)— el conjunto de representaciones con las que opera. Pero la estructura permanece igual, y a través de ella se cumple la función simbólica. [Pág. 199]

Consideremos ahora la estructura del mito en cuestión y el valor interpretativo de la narración del chamán. El conjuro es un ritual, aunque basado en el mito; tiene un propósito práctico: pretende efectuar una transformación física, somática, en su destinatario. Los principales actores son el chamán, que lleva a cabo el conjuro, y la parturienta, cuyo cuerpo va a sufrir la transformación, va a verse activamente envuelto en la tarea de expulsar al feto y producir (dar a luz) al niño. En el mito que subyace al conjuro, esperaríamos que el héroe fuera una mujer o al menos un espíritu femenino, una diosa o un ancestro totémico. Pero no es así. No sólo el héroe es un hombre, personificado por el chamán, como lo son también sus ayudantes, simbolizados por atributos decididamente fálicos, sino que el funcionamiento mismo del conjuro obliga a la parturienta a identificarse con el héroe masculino en su lucha contra el villano (una *deidad* femenina que ha tomado posesión del cuerpo y del alma de la mujer). Y, lo que es más importante, el conjuro intenta desgajar la identificación o auto-percepción de la mujer de su propio cuerpo; pretende

---

pacidad específicamente humana para la representación simbólica o indirecta, cuyas leyes son atemporales e idénticas en todos los humanos. Como órgano de la función simbólica, “el inconsciente simplemente impone leyes estructurales a los elementos inarticulados que se originan en otro lugar —impulsos, emociones, representaciones y recuerdos.” Este otro lugar es el preconscious, “depósito de recuerdos e imágenes amontonadas en el transcurso de una vida”, “el lexicón individual donde cada uno de nosotros acumula el vocabulario de su historia personal”. Pero ese vocabulario se vuelve significativo, añade Lévi-Strauss, “sólo en la medida en que el inconsciente lo estructura según sus leyes y lo transforma, así, en un lenguaje” (págs. 198-99).

romper la identificación con un cuerpo que ella debe llegar a percibir como un espacio, el territorio donde se libra la batalla<sup>24</sup>. La victoria del héroe, por tanto, consiste en la reconquista del alma de la mujer, y su descenso por su cuerpo simboliza el descenso sin impedimentos (ahora) del feto por el canal del nacimiento. En suma, la efectividad de los símbolos —el funcionamiento de la función simbólica en el inconsciente— lleva a cabo una división de la identificación del sujeto femenino en las dos posiciones míticas del héroe (sujeto mítico) y frontera (objeto fijo en el espacio, obstáculo personificado). Aquí podemos reconocer una vez más un paralelismo con la identificación doble o fragmentada que, como ha sostenido la teoría, ofrece el cine a la espectadora: identificación con la mirada de la cámara, aprehendida en su dimensión temporal, activa o en movimiento, e identificación con la imagen de la pantalla, percibida como estática en el espacio, fija, enmarcada.

Apenas sí podemos exagerar hasta qué punto es válido tal reparto de las posiciones míticas de los agentes discursivos en la forma narrativa. En un texto médico popular ilustrado, por ejemplo, se describe el ciclo de la reproducción humana con el nombre de “el largo viaje”, y las proporciones épicas de la explicación convertida en relato bien merecen una breve digresión y una larga cita. Después de un preámbulo en el que se introduce a los principales actores del relato épico, el espermatozoide y el óvulo, se define en pocas palabras la dife-

---

<sup>24</sup> Esta idea de que “las mujeres son cuerpo”, como lo expresa Cixous, de que su cercanía a lo sensorial y lo somático a través de la identificación con el cuerpo materno hace difícil, en el mejor de los casos, articularlo simbólicamente y, de ese modo, separar el yo del cuerpo es una idea fundamental en las teorías francesas de lo femenino; y no por casualidad, dada la influencia del psicoanálisis lacaniano (cuya relación con Lévi-Strauss ha sido señalada en varias ocasiones) sobre los discursos franceses contemporáneos. Véase Hélène Cixous, “The Laugh of Medusa”, *op. cit.*; Luce Irigaray, “Women’s Exile”, *Ideology and Consciousness*, núm. 1, mayo, 1977, págs. 62-76; Michèle Montrelay, “Inquiry into Femininity”, *m/f*, núm. 1 (1978), págs. 83-101; Sarah Kofman, “Ex: The Woman’s Enigma”, *Enclitic* 4, núm. 2, otoño, 1980, págs. 17-28.

rencia entre el hombre y la mujer. “Consiste en su forma de reaccionar cuando la pituitaria envía sus hormonas estimulantes a la sangre en la primera pubertad. En él, equilibrio y disponibilidad constante; en ella, un continuo vaivén entre preparación y destrucción”<sup>25</sup>. Entonces comienza el capítulo titulado “El largo viaje”:

Viajando a lo largo de estas dos páginas [una foto en color ampliada de las células vistas con un microscopio ocupa la mitad superior de las páginas] tenemos a un batallón de espermatozoides, nadando desesperadamente en fila recta. Las colas ondulan por detrás y las cabezas apuntan en la dirección del movimiento mientras nadan por el moco cervical fluido, cristalino, el decimocuarto día del ciclo menstrual —el día en que el óvulo penetra en el oviducto... La penetración del espermatozoide en el moco cervical se parece mucho al avance de una flota de pequeños botes por un río lleno de troncos invisibles... Su potencia natatoria pronto será útil, cuando tengan que emprender la búsqueda del óvulo que los espera. Para la gran mayoría de los espermatozoides la ascensión por el útero y el oviducto es el camino hacia la destrucción. Millones sucumbirán en las ácidas secreciones de la vagina. La mitad, más o menos, de los que alcancen la cavidad uterina penetrarán por el conducto equivocado. El resto corre el riesgo de perderse en el laberinto de pliegues y repliegues de la parte más amplia del oviducto, donde el óvulo espera su llegada. Ha habido mucha especulación sobre la forma en que el espermatozoide encuentra el camino hasta el recóndito lugar en que se esconde el óvulo. Cuando los observamos en las probetas, los espermatozoides tienen tendencia a nadar contracorriente; tienen

---

<sup>25</sup> Axel Ingelman-Sundberg y Claes Wirsén, *The Everyday Miracle: A Child Is Born*, trad. Britt y Claes Wirsén, Annabelle MacMillan, Londres, The Penguin Press, 1967, pág. 26. (Copyright original: Albert Bonniers Forlag, Estocolmo, 1965; copyright de la traducción inglesa: Dell Publishing Co., Nueva York, 1966). Estoy en deuda con Anne Scott de la Universidad de British Columbia, Vancouver, por sugerirme el ejemplo y proporcionarme la referencia.

que nadar a contracorriente del fluido que desciende, por la acción de los cilios, de la cavidad abdominal hacia el útero. Aparentemente el óvulo envía algunas sustancias atrayentes también, para que los espermatozoides se dirijan directamente hacia él. Una estancia de unas cuantas horas en la secreción oviductal parece esencial; si se coloca un óvulo no fértil en esperma que no haya estado dentro del útero o del oviducto, no será muy grande el interés que sientan por él los espermatozoides. Después de la ovulación, el óvulo es susceptible de ser fertilizado sólo durante unas 24 horas, quizás menos. Pero los espermatozoides son valientes perseguidores. Pueden resistir al menos un par de días... Considerando todos los obstáculos del camino, podemos imaginar que gana el mejor. [Págs. 28-31].

Este sorprendente pasaje, al representar la diferencia biológica en términos totalmente míticos, es un apoyo a la teoría de Lévi-Strauss sobre la función simbólica. También demuestra cómo funciona el mecanismo mítico-textual de Lotman, en forma de narración (épica), dentro del discurso (pseudo)científico para constituir a la biología misma en mito y, en consecuencia, en *resultado* de “la diferencia sexual”. La paradoja que sacan a la luz el pasaje y su contenido es que la diferencia sexual no consiste en la producción de espermatozoides y óvulos en el organismo humano; por el contrario, la diferencia sexual es lo que permite que “los millones de espermatozoides” y el “óvulo” villano queden antropomorfizados como actores de un drama que el texto, con bastante propiedad, llama “El milagro cotidiano”. Es una ironía que haya sido Freud quien puso en duda la certeza de la ciencia anatómica (“el espermatozoide, y su vehículo, son masculinos; el óvulo y el organismo que lo acoge son femeninos”) y, con la teoría de la bisexualidad, llegó a la conclusión de que “lo que constituye la masculinidad o la feminidad es una característica desconocida que no puede aprehender la anatomía”<sup>26</sup>.

---

<sup>26</sup> Sigmund Freud, “Feminity”, en *The Standard Edition of the Com-*

La obra de Lévi-Strauss, situada culturalmente entre la etnografía y el psicoanálisis, arroja luz no sólo sobre la implicación de ambos con el orden mítico-narrativo, sino también sobre la influencia del psicoanálisis en los discursos críticos actuales; nos permite observar la presencia del mecanismo mítico en las mismas bases epistemológicas del estructuralismo y de la semiótica de la cultura. Aunque Lotman no sea freudiano, sus análisis de la narración y del mito, basados presumiblemente en suposiciones materialistas sobre la cultura, no hacen sino subrayar el logro único de la teoría del psicoanálisis de Freud y sus sugerencias radicales en potencia. De hecho, me atrevería a decir que son precisamente las teorías de la narración y del mito formuladas por estudiosos como Lotman y Girard y Turner las que hacen difícil ver en Freud, como hacen ellos, un racionalista incondicional, o, como se suele afirmar, el primer promotor de una teoría reaccionaria, integradora, o reductiva de la evolución humana<sup>27</sup>.

---

*plete Psychological Works of Sigmund Freud*, ed James Strachey, Londres, Hogarth Press, 1955, vol. 22, pág. 114. Las referencias posteriores a la Edición Estándar estarán indicadas por la abreviatura *SE* seguida del número del volumen.

<sup>27</sup> En un artículo muy breve que lleva el larguísimo título de “On the Reduction and Unfolding of Sign Systems (The Problem of ‘Freudianism and Semiotic Culturology’)”, en *Semiotics and Structuralism: Readings from the Soviet Union*, ed. Hanryk Baran, White Palins, Nueva York, International Arts and Science Press, 1974, Lotman sostiene que el complejo de motivos sexuales que subyace al modelo psicoanalítico de Freud y su concepción del inconsciente no es un hecho primario, sino secundario; surge como “resultado de una *traducción* de textos complejos, recibidos por los niños desde el mundo de los adultos, a un lenguaje considerablemente más simple de ideas específicamente infantiles” (pág. 301). En consecuencia, “el famoso ‘complejo de Edipo’ no es algo que se engendre espontáneamente como expresión de las propias atracciones sexuales e impulsos agresivos del niño, sino el fruto de la recodificación de un texto con un amplio alfabeto a un texto con uno pequeño” (pág. 304). La argu-

Por el contrario, no podemos sino admirar su valiente esfuerzo, hacia el final de toda una vida dedicada a replantear, en un constructo teórico fundamental, el conocimiento cultural de su época sobre la relación de amor del hombre con el mito, por hacer un sitio a la mujer en el mito —por imaginar a la mujer como sujeto de la cultura, por entender la subjetividad femenina, por responder a la pregunta “¿qué quiere una mujer?”— en suma, por contarle *a ella* el relato de la feminidad. Y si su relato (de ella) resulta ser su relato (de él), como pasará a mostrar, es menos por culpa de Freud que por obra del “mecanismo generador de textos” de Lotman, acuñado por una cultura patriarcal durante siglos y aún vigente en las epistemologías y tecnologías sociales contemporáneas.

No fue un accidente de la historia cultural el que Freud, lector ávido de literatura, escogiera al héroe del drama de Sófocles como emblema del paso de todo hombre a la vida adulta, su advenimiento a la cultura y a la historia. Toda narración, en su avance hacia la resolución y en su retroceso al momento inicial, al paraíso perdido, está impregnando de lo que se ha denominado lógica edípica —la necesidad íntima de drama— su “sentido de un final” inseparable del recuerdo de la pérdida y de la reconquista del tiempo. El título de Proust, *A la busca del tiempo perdido*, resume el desarrollo mismo de la narración: el despliegue del drama edípico como acción a la vez hacia delante y hacia atrás, su búsqueda del

---

mentación parece basarse por completo en el caso del pequeño Hans, probablemente el único caso en que Freud trató a un paciente infantil; aunque, incluso en ese caso, podríamos preguntarnos dónde puede encontrarse en Freud una justificación para lo que Lotman llama “los textos *espontáneos* de la conciencia infantil” (pág. 305; la cursiva es mía). En lo que respecta a la concepción del inconsciente (llamado aquí “subconsciente”) de Freud, “es pasmoso por su franco racionalismo... El subconsciente freudiano es un consciente enmascarado”. No sólo es “totalmente traducible al lenguaje de la conciencia”, sino que realmente “*es construido* por los metamodelos del investigador y, naturalmente traducido a ellos” (pág. 304). Lo más sorprendente, en este contexto, es encontrar los nombres de Lacan, Benveniste, Green y Kristeva (sumados a los de Voloshinov y Bakhtin) en la referencia que hace a pie de página a críticas a Freud “desde el punto de vista de la teoría semiótica”.

(auto)conocimiento mediante el descubrimiento de la pérdida, hasta la recuperación de la vista de Edipo y la restauración de la visión. O más bien, su acceso al orden superior alcanzado por Edipo en Colono, el ser superior capaz de trazar un puente entre el mundo visible y el invisible. Que Freud concibiera la evolución social humana en términos narrativos —como hicieron Dante y Platón, Vico y Marx, como lo hacemos la mayoría de nosotros cuando escribimos (auto)biografías o diarios o hablamos sobre nuestra vida personal o pública— no fue resultado de una elección accidental o idiosincrásica por su parte, sino el efecto y la demostración de “la capacidad de estructuración” (como podría haber dicho Lévi-Strauss) de la forma narrativa, su función codificadora en la atribución de significado, su configuración de la experiencia como acción épica o dramática. En mi opinión es bajo esta luz como debemos examinar el postulado semiótico de que la narrativa es trans-cultural y trans-histórica, de que “simplemente está ahí, como la vida misma”, como expresó de forma tan elegante Barthes; lo que también exige, desde luego, el examen de los discursos críticos y su búsqueda de conocimiento, su lógica edípica y antiedípica.

En un número reciente de *Critical Inquiry* dedicado a la narración, Victor Turner ve en el “drama social” la forma universal de los procesos políticos y de las transformaciones sociales dentro de una cultura. Sea en la Inglaterra medieval durante la lucha por el poder entre Enrique II y Thomas Beckett, o en los Estados Unidos del Watergate, o en la lucha por el liderazgo tribal entre los Ndembu de Zambia en el África central, el drama social tiene una doble conexión con la narración. Por una parte, los dramas sociales son “unidades espontáneas de procesos sociales y un hecho de la experiencia que posee todo el mundo en toda sociedad humana”<sup>28</sup>; en cuanto tales, constituyen “el fundamento social” de muchos tipos de narración, desde el mito, el cuento y la épica tradicio-

---

<sup>28</sup> Victor Turner, “Social Dramas and Stories About Them”, *Critical Inquiry* 7, núm. 1, otoño, 1980, pág. 149. Todas las referencias posteriores a este trabajo aparecen citadas en el texto.

nales, a las crónicas, las leyendas o los relatos de testigos presenciales. Por otra parte, éstos últimos, como los relatos míticos,

revierten en los procesos sociales, dotándolos de una retórica, de un argumento, y de un significado. Algunos géneros, en especial la épica, funcionan como paradigmas que modelan la acción de importantes líderes políticos —estrellas de grupos enormemente abarcadores como la iglesia o el estado— dándoles estilo, directrices, y a veces impulsándoles subliminalmente a seguir, en crisis públicas graves, un cierto curso de acción, proporcionándoles, con ello, un argumento para sus vidas. [Pág. 153]

La concepción del drama social como proceso político parece apuntar a una visión dinámica, dialéctica, de la narración, lo que exigiría un análisis del contexto histórico y de las actividades prácticas en las que se inscribe la narración. Pero la de Turner sigue siendo una perspectiva aristotélica, basada, como él mismo confiesa, en el hecho de que “hay una relación interdependiente, quizás dialéctica, entre los dramas sociales y los géneros culturales dramáticos tal vez en todas las sociedades” (pág. 153). Por ello, se arroga el derecho, sin riesgo de etnocentrismo, de considerar que los procesos sociales están formados de unidades “espontáneas”, dramas sociales, que contienen cada una cuatro fases (ruptura, crisis, reparación y reintegración o cisma) y que se corresponden en su forma con la descripción de la tragedia que aparece en la *Poética*. Así, mientras que la ruptura, la crisis y el resultado, proporcionan el contenido de los géneros dramáticos, su forma procede de los procedimientos legales y rituales de reparación, y es una forma de catarsis. Pese a su lucha contra el estructuralismo a propósito de la secuenciación (él insiste en que los estadios del drama social son irreversibles, el desarrollo del ritual es transformativo), el modelo de Turner es también un modelo muy integrador. Como “paradigma de la acción” y “ritual de reparación”, concluye Turner, la narración es “el instrumento supremo para ligar los ‘valores’ y las ‘metas’, en el sentido que da Dilthey a esos términos, que mue-

ven la conducta humana dentro de las estructuras situacionales del ‘significado’”<sup>29</sup>.

También para Hayden White la conexión inherente entre la narración y la historia social es una relación de implicación mutua, aunque diferente y mucho más abarcadora. Al hablar de la suerte que ha corrido la narración en la historiografía, señala que

la historiografía es un terreno especialmente apropiado para considerar la naturaleza de la narración y de la narratividad porque en él nuestro deseo de lo imaginario, lo posible, debe enfrentarse a los imperativos de lo real, lo factual. Si consideramos la narración y la narratividad como los instrumentos por medio de los cuales se median, se arbitran o se resuelven en un discurso las exigencias contrarias de lo imaginario y lo real, podemos empezar a comprender tanto el atractivo de la narración como los fundamentos para rechazarla<sup>30</sup>.

---

<sup>29</sup> Pág. 167. Como ejemplo de la relación entre la narración folklórica y la estructura política en las sociedades del África centrooccidental, Turner cita un relato en el que “el rey borracho Yala Mwaku se ve ridiculizado y golpeado por sus hijos, pero cuidado tiernamente por su hija Lweji Ankonde, a la que recompensó pasándole, a su muerte, el brazalete real, el *lukamu*..., otorgándole, de esta forma, el poder legítimo sobre los lunda. Otro relato cuenta cómo la joven reina [se enamora de] un joven y apuesto cazador, Chibinda... El se casa con ella y, entonces, recibe de ella el *lukamu* —ella ha de recluirse a causa de la menstruación, y le da a Chibinda el brazalete para que no resulte mancillado— con lo que se convierte en el gobernante del pueblo lunda. Los turbulentos hermanos de Lweji le niegan su reconocimiento y conducen lejos a su pueblo para labrarse nuevos reinos para sí y, como consecuencia, fragmentar la centralización política en un conjunto de sociedades sin estado” (pág. 148). El objetivo del relato es mostrar cómo la narración folklórica refleja la historia, el establecimiento del pueblo lunda y la posterior diáspora de sus grupos. Lo que no se pregunta Turner, pero se habría preguntado Propp, es: ¿qué hacemos con una reina que tiene la menstruación sólo en el momento del matrimonio?

<sup>30</sup> Hayden White, “The Value of Narrativity in the Representation of Reality”, *Critical Inquiry* 7, núm. 1, otoño, 1980, págs. 8-9. Todas las referencias posteriores aparecen citadas en el texto.

Según White, la perspectiva predominante entre los historiadores de la historiografía afirma que la narración histórica moderna es superior a las imperfectas formas anteriores de representación histórica como los anales y las crónicas, que consisten respectivamente en una mera lista cronológica de acontecimientos (anales) y un relato de los acontecimientos que aspira sin conseguirlo a alcanzar el cierre narrativo (crónicas) —pues “empieza por contar una historia pero irrumpe *in medias res*, en el presente del cronista” (pág. 9). La historia propiamente dicha, en su definición moderna, alcanza la narratividad y la historicidad llenando las lagunas dejadas por los anales y dotando a los acontecimientos de una estructura argumental y una ordenación significativa. Esto sólo se consigue cuando el historiador trabaja a partir de un marco ideológico de referencia, es decir, cuando la historia se basa en “la idea de un sistema social que sirve de punto de referencia fijo por el cual se puede dotar al flujo de acontecimientos efímeros de un significado específicamente moral” (pág. 25). Ese orden del significado moral, de acuerdo con las *Lectures on the Philosophy of History* de Hegel, sólo existe “en un Estado que conoce las Leyes”<sup>31</sup>. Por tanto, según White, “la historicidad es un modo específico de la existencia humana impensable sin la presuposición de un sistema de leyes en relación con el cual pueda construirse un sujeto específicamente legal” (pág. 17); y la autoconciencia histórica es concebible sólo en relación con ello. White subraya la “relación íntima” entre la ley, la historicidad y la narratividad sobre la que nos alertó Hegel: “donde no rige la ley, no puede haber tampoco ni sujeto ni el tipo de acontecimiento que se pliega a la representación narrativa... Y esto levanta la sospecha de que la narración en general, del cuento floklórico a la novela, de los anales a la ‘historia’ propiamente dicha, tiene

---

<sup>31</sup> “Es el Estado el primero que presenta a un sujeto que no sólo se adapta a la prosa de la Historia, sino que involucra la producción de tal historia en el progreso mismo de su propio ser”, G. W. F. Hegel, *The Philosophy of History*, trad. J. Sibree, Nueva York, 1956, págs. 60-61, citado por White, pág. 16.

que ver con los problemas de la ley, la legalidad, la legitimidad o, en términos más generales, con la *autoridad*” (págs. 16-17).

La argumentación de White se centra en el *valor* de la narratividad en el discurso histórico, al que denomina “el discurso de lo real”, oponiéndolo a la pura ficción, o “discurso de lo imaginario” (aunque reconoce que su empleo de la terminología lacaniana es muy libre). Ese valor, en su opinión, lo confiere el deseo que tiene el historiador de un orden moral que sostenga el aspecto estético de la representación histórica. Para los propios historiadores, el “valor ligado a la narratividad en la representación de acontecimientos reales surge del deseo de que éstos presenten la coherencia, la integridad, la globalidad y los límites de una imagen de la vida que es y sólo puede ser imaginaria” (pág. 27). Dejando a un lado los méritos de esta hipótesis en lo que concierne a la historiografía en cuanto tal —lo que no está dentro de mi competencia ni de los objetivos de este trabajo— hay dos puntos que resultan de interés para la teoría de la narración. Primero, el hecho de devolver los discursos semiótico y psicoanalítico sobre la narración a un origen raras veces reconocido, el paradigma hegeliano, puede ser de utilidad para volver a efectuar una evaluación crítica de cómo gran parte del menospreciado estructuralismo está aún vivo, aunque reprimido, en la llamada edad del post-estructuralismo<sup>32</sup>. En segundo lugar, y

---

<sup>32</sup> Cuando White escribe que la forma de representación histórica que ofrece la filosofía de la historia de Hegel sufre el desprecio universal porque “no consiste más que en un argumento” (y, por tanto, impregna la realidad con “un aroma de idealismo” que perturba a los historiadores que piensan que el argumento —el significado— debe estar en los acontecimientos mismos), no podemos dejar de pensar en el desdén casi universal a que está sometido Lévi-Strauss, y no sólo por parte de los antropólogos, casi por las mismas razones. Siguiendo con lo mismo, podríamos señalar que el simbolismo lacaniano, en el que queda escrita la historia personal del sujeto, es más afín a la Historia de Hegel que a cualquier tipo de materialismo histórico. La congruencia de muchos discursos críticos actuales con la propia narratividad ya la hemos señalado ampliamente en la páginas precedentes.

más relacionado con el asunto que nos ocupa, la relación íntima que liga la autoridad, la historicidad y la narración, la idea hegeliana de que es un orden moral de significado, un sistema de leyes, lo que regula la narración histórica la fórmula White, siguiendo los pasos de Barthes y Lacan, en una tríada ligeramente diferente: ley, deseo y narración. La equiparación de la narración con el significado, en otras palabras, está mediatizada por la intervención del deseo. Así es como formula inicialmente la cuestión:

¿Qué implica el descubrimiento del “verdadero relato” dentro o detrás de los acontecimientos que nos llegan en la forma caótica de “recuerdos históricos”? ¿Qué *deseo es activado*, qué *deseo es gratificado*, por la *fantasía* de que los acontecimientos reales aparecen representados adecuadamente cuando se puede demostrar que ofrecen la coherencia formal de un relato? En el *enigma de ese deseo, de ese anhelo*, tenemos una vislumbre de la función cultural del discurso narrativo. [Pág. 8; la cursiva es mía.]

El lenguaje mismo del pasaje, del autor de *Tropics of Discourse*, sigue y representa un cierto cambio teórico que asocia a Freud con Hegel, a través de la mediación de Lacan (y de Lévi-Strauss)<sup>33</sup>. Palabras como anhelo, deseo, fantasía, enigma pertenecen a ese universo de discurso que la interpretación que hizo Barthes del texto narrativo clásico de Balzac

---

<sup>33</sup> Permítaseme una mínima intrusión tropológica en el discurso del autor de *Tropics of Discourse*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1978: en el pasaje citado, el término de Freud *Wunsch*, traducido por Lacan como *désir* y expandido enormemente a través de la concepción del inconsciente como “le désir de l’Autre” [el deseo del Otro], genera los dos términos ingleses *wish* y *desire*, usados aquí como sinónimos. Así, en el contexto de este ensayo, la afirmación “En el enigma de este deseo, de este anhelo, podemos vislumbrar la función cultural del discurso narrativo” puede interpretarse del modo siguiente: “el discurso narrativo” (o la narratividad) es la ley hegeliana reformulada como el simbólico de Lacan. Por ello, este debe corresponder al tercer término de la famosa triada de Lacan —real, imaginario y simbólico— que no aparece de otra forma en el ensayo.

en *S/Z* coloca en la intersección de la semiótica y el psicoanálisis, con lo que se define un terreno para la investigación crítica. Este campo y esa intersección teórica estaban ya implícitas, como señalé, en la introducción del volumen del año 1966 de *Communications*, donde Barthes consideraba muy significativo que “el pequeño humano ‘invente’ a la vez la oración, la narración y lo edípico”<sup>34</sup>. En lo que atañe a la teoría de la narración, esta línea de investigación crítica puede verse como un intento de llevar a cabo una mediación entre Hegel y Freud, planteando el deseo como función de la narración y la narratividad como proceso que compromete a ese deseo. Pues si la función del deseo estaba ya implícita en la concepción del Otro de Hegel —y su importancia para la ficción literaria ha sido defendida por Girard en *Deceit, Desire and the Novel*— es Freud quien nos permite considerar, en el proceso mismo de la narratividad (el progreso de la narrativa, su necesidad dramática, su tensión) la inscripción del deseo, y, con él, —sólo con él— del sujeto y sus representaciones<sup>35</sup>.

Con frecuencia se ha señalado hasta qué punto el psicoanálisis mismo está involucrado en la narración: la teoría de los estadios evolutivos del psiquismo humano, marcados por

---

<sup>34</sup> Véase nota 2; y Roland Barthes *S/Z*, trad. Richard Miller, Nueva York, Hill and Wang, 1974.

<sup>35</sup> Un texto citado a menudo a este respecto es el trabajo de 1919 de Freud “A Child Is Being Beaten: A Contribution to the Study of the Origin of Sexual Perversion”, *SE*, vol. 17, págs. 177-204. El análisis de Freud de la fantasía de la agresión muestra que el auto-representación narrativizada del sujeto oscila bajo la doble presión del deseo y la represión. Así, mientras Freud reafirma de nuevo el papel central del complejo de Edipo en la formación de neurosis y perversiones, el ensayo se presta a interpretaciones antiédípicas como la de Jean-François Lyotard, “The Unconscious as Mise-en-scène”, en *Performance in Postmodern Culture*, ed. Michel Benamou y Charles Caramello, Madison, WI, Coda Press, 1977, págs. 87-98. Para otros ejemplos de interpretaciones centradas en la inscripción del deseo en el texto, dentro de la tradición crítica que he retrotraído a Barthes, véase *Yale French Studies*, número especial sobre *Literature and Psychoanalysis: The Question of Reading: Otherwise*, ed. Shoshana Felman, núms. 55/56 (1977); y “Rereading Femininity” de Felman.

las interacciones de agentes tales como el id, el ego, y el superego, establece un paralelismo con la historia metapsicológica de la evolución de los distintos modelos que construyó Freud del funcionamiento mental desde el modelo topográfico del Consciente/Preconsciente/Inconsciente hasta la última concepción energética o termodinámica del mecanismo psíquico. Estos están íntimamente conectados y encuentran su ejemplo paradigmático en el género de ficción psicoanalítico *par excellence*, el caso clínico. Sin embargo, en esta época de metaficción, la forma narrativa del caso debe quedar sujeta al examen crítico. Roy Schafer, por ejemplo, señala lo siguiente:

Psicoanalistas teóricos de distintas escuelas han empleado principios o códigos interpretativos diferentes —podríamos decir diferentes estructuras narrativas— para desarrollar su forma de hacer el análisis y hablar sobre él. Estas estructuras narrativas presentan o implican dos relatos coordinados: uno, del principio, del curso y del final del desarrollo humano; el otro, del curso del diálogo psicoanalítico. Estas estructuras, lejos de ser narraciones secundarias sobre los datos, proporcionan narraciones primarias que establecen lo que cuenta como datos. Una vez instaladas como estructuras narrativas de guía, se consideran válidas para desarrollar relatos coherentes de vidas y prácticas técnicas<sup>36</sup>.

Estos dos relatos no son meramente coexistentes, sino que están coordinados. Al ser el psicoanálisis un proceso dialógico de construcción y reconstrucción de la historia personal del “analizando” —pasada, presente y futura— es importante recalcar que “el analizado participa en la repetición del relato (redescribiendo, reinterpretando) conforme progresa el análisis. La segunda realidad se convierte en una empresa y

---

<sup>36</sup> Roy Schafer, “Narration in the Psychoanalytic Dialogue”, *Critical Inquiry* 7, núm. 1, otoño, 1980, págs. 29-30. Todas las referencias posteriores a esta obra aparecen citadas en el texto.

en una experiencia participativa” (pág. 50); y, por tanto, “la narración histórica secuencial de la vida que se desarrolla entonces no es más que un relato de segundo orden del análisis clínico” (pág. 52). En suma, para Schafer, la historia de la vida del individuo que se produce participativamente en la situación psicoanalítica no es, como podrían suponer algunos enfoques positivistas, un conjunto de descubrimientos sobre los hechos, una recuperación de acontecimientos de la vida real, sino más bien “una historia de segundo orden”, una “repetición del relato” del diálogo clínico. El principal problema narrativo del psicoanalista que toma nota de un caso, observa Schafer, no es “cómo contar una historia cronológica normativa de una vida; más bien, es cómo contar las distintas historias de cada análisis” (pág. 53). La sugerencia es clara: la historia de un caso es en realidad una metahistoria, una operación metadiscursiva en la que el “analizando” (y éste es el interés del neologismo y la causa de que se prefiera a “paciente”) ha tenido la misma oportunidad de participar. Sin embargo, a pesar de y contra esta importante intuición, Schafer concluye que hay que considerar los relatos que ofrecen las historias de casos como “estructuras narrativas completadas hermenéuticamente”; y con un juego de manos da la vuelta al sentido de la argumentación.

Las estructuras narrativas adoptadas *controlan* el relato de los acontecimientos del psicoanálisis, incluyendo los muchos relatos y repeticiones de la historia de la vida del analizando.... Las narraciones del analizando sobre su infancia, adolescencia y otros periodos críticos de la vida llegan a relatarse de una forma que *resume y justifica* lo que necesita el psicoanalista para hacer el tipo de trabajo psicoanalítico que está haciendo. [Pág. 53; la cursiva es mía.]

“Resume” y “justifica” son términos que señalan el continuo dominio del paradigma estructural-hegeliano que “controla”, a través de la mediación del psicoanalista (de su discurso y de su deseo), la producción de historias por parte del sujeto.

La contribución de Freud al pensamiento materialista, o al menos su exigencia de una reinterpretación materialista, es que los acontecimientos de sus relatos, los sucesos de la vida psíquica, que él presenta en forma de narración, no son elementos de un drama moral<sup>37</sup>. Pero, con todo, son elementos de un drama, el drama edípico. Freud lo afirma inequívocamente. En *Fragment of an Analysis of a Case of Hysteria*, el famoso caso de Dora, al hablar de la atracción sexual entre padres e hijos en la infancia, que, en su opinión, impregna todos los impulsos posteriores de la libido, escribe: “probablemente haya que considerar el mito de Edipo como una versión poética de *lo que es típico* de esas relaciones”<sup>38</sup>. Hay no poca ironía en el hecho de que esta reafirmación, por parte de Freud, de la naturaleza paradigmática del mito de Edipo aparezca en un relato que no puede concluirse. Al rechazar el análisis, “Dora” rechaza participar en el relato de su propia historia. A diferencia del “Pequeño Hans” (o más bien, de su padre), “Dora” pone en duda el relato del psicoanalista y le niega un cierre narrativo, convirtiendo lo que debería haber sido la historia de su caso en una crónica dudosa y no fidedigna. Sin embargo quisiera repetir que me siento en deuda con Freud más que con ningún otro teórico masculino por haber intentado escribir la historia de la feminidad, comprender la subjetividad femenina o simplemente imaginar a la mujer como sujeto mítico y social.

La historia de la feminidad de Freud. como es bien sabido, es la historia del viaje que emprende la niña por el peligroso terreno del complejo de Edipo. Al dejar el hogar, entra en la fase fálica, donde se encuentra cara a cara con la castración, se lanza en desigual batalla contra la envidia del pene y queda para siempre marcada por la cicatriz de la herida narcí-

---

<sup>37</sup> Como señala Hayden White, la exigencia de un cierre en el relato histórico es la exigencia “de un significado moral, una exigencia de que las secuencias de los acontecimientos reales sean valoradas en lo que atañe a su importancia como elementos de un drama moral” (pág. 24).

<sup>38</sup> Sigmund Freud, *Dora: An Analysis of a Case of Hysteria*, ed. Philip Rieff, Nueva York, Collier Books, 1963, pág. 73.

sista, siempre sangrante. Pero continúa su camino, y lo peor está por llegar. Cuando ya no es un “hombrecito”, privada del arma o del presente mágico, la niña entra en el estadio liminal en el que tendrá lugar su transformación en mujer; pero solamente si negocia con éxito la travesía, perseguida por la Escila y la Caribdis del cambio de objeto y del cambio de la zona erotogénica, hacia la pasividad. Si sobrevive, su recompensa es la maternidad. Y aquí se detiene Freud. Pero continuemos con la ayuda de Lotman, Lévi-Strauss, y los mitólogos. La maternidad trae consigo el poder ambiguo, negativo de Deméter —el poder de rechazar, de abandonar, de suplicar y de luchar de nuevo, y de sufrir la separación y la pérdida con cada cambio de estación. Su cuerpo, como el de Deméter, se ha convertido en campo de batalla y, paradójicamente, su única arma y posesión. Sin embargo no es suyo, pues también ella ha llegado a verlo como un territorio cercado por héroes y monstruos (cada uno con sus derechos y exigencias); paisaje planificado por el deseo, y espesura salvaje. Realmente la naturaleza, se lamenta Freud, ha sido menos amable con las mujeres. A la manera de una madrastra perversa, le ha asignado a la mujer “dos tareas extra” para que las realice en el curso de su desarrollo sexual, “mientras que el hombre, más afortunado sólo tiene que continuar en la época de su madurez sexual la actividad que llevaba previamente a cabo”<sup>39</sup>.

---

<sup>39</sup> Freud, “Feminity”, pág. 118. En recientes interpretaciones de este ensayo, del tipo de los dedicados a examinar primordialmente lo que el texto *no* dice y por tanto reprime *ipso facto*, se ha señalado frecuentemente cómo Freud, al citar cuatro líneas de *El Mar del Norte* de Heine, ha omitido, elidido, desplazado, enmascarado, burlado, escondido, mentido, incluso “castrado la estrofa” —en suma, reprimido junto con el nombre de Heine el contexto y el contenido del poema en cuestión (“Dime, ¿qué significa Hombre?”); esto se aduce como evidencia de que Freud ha reprimido al Hombre. Yo creo que el hecho de que Freud esté interesado por el *hombre* y *su* (de él) posición en el universo y en la sociedad es bastante evidente en el nivel manifiesto del texto. El exceso retórico desplegado en tales interpretaciones, por tanto, sólo afirma la atracción que ejerce el psicoanálisis sobre los que trabajamos con el lenguaje —por buenas razones.

Además, tenemos la impresión que se ha ejercido una mayor restricción a la libido cuando se pone al servicio de la función femenina, y que —para hablar teleológicamente— la Naturaleza hace menos caso de sus necesidades [las de esa función] que en el caso de la masculinidad. Y la razón para ello pudiera residir —de nuevo desde un punto de vista teleológico— en el hecho de que el cumplimiento del objetivo de la biología se ha hecho en cierta medida independiente del consentimiento de las mujeres. [“Feminity”, pág. 131]

El dificultoso viaje de la niña a la feminidad, en otras palabras, conduce al cumplimiento de su destino biológico, la reproducción. Pero la observación, objetiva aunque lamentable, de que la reproducción es “en cierta medida independiente del consentimiento de las mujeres” merece que nos detengamos. Recordemos el *ataque* lanzado por el ejército de espermatozoides sobre la plaza oculta del óvulo en el relato épico de *The Everyday Miracle*; la *batalla* que emprendían los espíritus fálicos del chamán dentro del cuerpo de la mujer encinta; de la *degollación* de Medusa; del héroe de Lotman que *penetra* en otro espacio y *vence* el obstáculo.... Y añadamos todas estas imágenes a la frase de Mulvey, “el sadismo exige un argumento”, aunque invertida: “Todo argumento exige sadismo, depende de que suceda algo, de forzar un cambio en otra persona, es una batalla de la voluntad y de la fuerza, una victoria/derrota, que tiene lugar en un tiempo lineal con principio y fin.” Todo lo cual es, en cierta medida, independiente del consentimiento de las mujeres. Pero, ¿en qué medida? Leamos de nuevo la historia de Freud, esta vez con más detenimiento.

El final del camino de la chica, si tiene éxito, la llevará a un lugar donde el chico la pueda encontrar, como a la Bella Durmiente, esperándole a él, su Príncipe Azul. Pues al chico le han prometido, en el contrato social suscrito en su fase edípica, que encontrará a la mujer esperándole al final de *su* camino (el de *él*). De esta forma, el itinerario del viaje de la mujer, que recorre desde el principio mismo el territorio de su propio cuerpo (la primera “tarea”) está guiado por una brújula

que señala, no a la reproducción como cumplimiento de su destino biológico (el de ella), sino más exactamente al cumplimiento de la promesa hecha al “hombrecito”, de su contrato social, de su destino biológico y afectivo (el de él) —y a la satisfacción de su deseo. Esto es lo que determina de antemano los lugares que ella debe ocupar en su viaje. El mito del que se supone que ella es sujeto, generado por el mismo mecanismo que generaba el mito de Edipo, en realidad sirve para constituir<sup>la</sup> en un “obstáculo personificado”; igualmente la narración transforma a un niño humano en un útero, “una cueva”, “la tumba”, “una casa”, “una mujer”. La historia de la feminidad, la pregunta de Freud, y el acertijo de la Esfinge tienen todos una única respuesta, uno y el mismo significado, un término de referencia y un destinatario: el hombre, Edipo, la persona humana masculina. Y por eso, la historia de la mujer, como cualquier otra historia, es un problema que plantea el deseo del hombre; como lo es la teleología que Freud achaca a la Naturaleza, ese “obstáculo” primordial del hombre civilizado.

Pero no todo funciona en Tebas. La tan prometida y deseada satisfacción del deseo ocurre sólo muy raras veces. El contrato social esconde una trampa en la letra pequeña; algo se esconde entre los bastidores del escenario edípico. Pues también las madres, como la Naturaleza, suelen ser menos amables con las niñas, y les ponen difícil a sus hijas identificarse con ellas y aprender cómo “cumplir su papel en la función sexual y realizar sus inestimables tareas sociales.”

También con esta identificación adquiere ella su atractivo para el hombre, cuyo apego edípico a la madre convertido en pasión. Pero ¡cuán a menudo sucede que quien obtiene aquello a lo que él aspiraba es su hijo! Uno tiene la impresión de que el amor del hombre y el amor de la mujer son fases psicológicamente discordes. [“Feminity”, pág. 134.]

Por tanto, se pone en duda el deseo mismo. Si el deseo es la pregunta que genera la narración y la narratividad como

drama edípico, es una pregunta abierta, en busca de un cierre que sólo es promesa, no garantía. Pues el deseo edípico exige en su objeto —o en su sujeto cuando éste es femenino, como en la niña de Freud— una identificación con la posición femenina. Y aunque “el objetivo de la biología” pueda ser alcanzado independientemente del consentimiento de la mujer, el objetivo del deseo (es decir, del deseo masculino heterosexual) no. En otras palabras, la mujer *debe o* consentir *o* ser seducida para dar su consentimiento a la feminidad.

Este es el sentido en el que el sadismo exige un argumento o un argumento exige sadismo, como se quiera, y de aquí la importancia siempre viva, para el feminismo, de una “política del inconsciente”; pues puede que no se alcance fácilmente el consentimiento de la mujer, pero siempre se alcanza, y ello, durante mucho tiempo, tanto a través de la violación y la coerción económica como a través de los efectos más sutiles y duraderos de la ideología, la representación y la identificación. La expresión “política del inconsciente”, que para mí reformula la idea feminista de que lo personal es político en términos más adecuados y provechosos, procede de la banda sonora de una película de Laura Mulvey y Peter Wollen, *Riddles of the Sphinx [Los enigmas de la Esfinge]*<sup>40</sup>. Me gustaría emplearla como puente para pasar a la última sección de este capítulo, en la que atacaré el problema de la identificación en el cine narrativo.

## EDIPUS INTERRUPTUS

La pregunta que me hacía al inicio de este capítulo, qué sintió Medusa al verse reflejada en el escudo de Perseo justo antes de ser degollada, entra de lleno en el contexto de una política del inconsciente. Es una pregunta retórica, pero que,

---

<sup>40</sup> La frase ha sido muy discutida; véase el estudio de Stephen Heath, “Difference”, *Screen* 19, núm. 3, otoño, 1978, págs. 50-112, en especial págs. 73-76. El guión de *Riddles of the Sphinx* está publicado en *Screen* 18, núm. 2, verano, 1977, págs. 61-77.

sin embargo, hay que plantear dentro del discurso feminista y que exige de él con urgencia mayor atención teórica. Es una pregunta retórica en el sentido de que, en mi opinión, algunas de nosotras conocemos cómo se sintió Medusa, porque lo hemos visto en el cine, desde *Psicosis* a *Blow Out*, ya sea la película una *Love Story* o una *Not a Love Story*. Sin embargo, los críticos de cine descalifican nuestro conocimiento y la experiencia de ese sentimiento por subjetivos e idiosincrásicos, y los teóricos del cine por ingenuo o ateórico. Algunos, por ejemplo, nos recordarían que cuando vemos cómo degüellan a Medusa (diaramente) sobre la pantalla, como espectadoras de cine y televisión, tenemos una identificación “puramente estética”<sup>41</sup>. Otros —y probablemente tú también, lector— objetarían que mi pregunta sobre Medusa es tendenciosa, pues finjo ignorar que en la historia Medusa estaba dormida cuando Perseo entró en su “cueva”; ella no vio nada, *ella no miraba*. Precisamente. ¿Acaso identificación “estética” no significa que, aunque “la miremos mirar” a lo largo de la película, nosotras, las espectadoras, estamos dormidas mientras la degüellan? ¿Y que sólo despertamos, como Blancanieves o la Bella Durmiente, si la película termina con el beso? Ahora bien, también podríais señalar que poco de ingenuidad al equiparar el escudo de Perseo con la pantalla cinematográfica. No obstante, ese escudo no sólo protege a Perseo de la mirada aviesa de Medusa, sino que más tarde, después de la muerte de ésta (en sus posteriores aventuras) funciona como marco y superficie en la que queda prendida su cabeza para petrificar a sus enemigos. Y así, prendida en el escudo de Atenea, la degollada Medusa sigue llevando a cabo su mortífera labor dentro de las instituciones del derecho y de la guerra... y del cine (esto último lo añado yo), para el cual acuñó Cocteau (no yo) la famosa definición “muerte en acción”.

En un famoso trabajo de 1922, titulado “Medusa’s Head” [“La cabeza de Medusa”], Freud reiteraba su teoría de que “el

---

<sup>41</sup> Seymour Chatman, “What Novels Can Do That Films Can’t (and Vice Versa)”, *Critical Inquiry* 7, núm. 1, otoño, 1980, pág. 139.

terror a la castración ...está ligado a la visión de algo”, los genitales femeninos; e igualmente, “la visión de la cabeza de Medusa hace que el espectador se paralice de terror, que se convierta en piedra”, pero al mismo tiempo tiempo le ofrece “consuelo.. la parálisis le reafirma”<sup>42</sup>. Esto es lo que parodia Cixous en “The Laugh of Medusa” [“La risa de Medusa”], cuando dice: [Los hombres] necesitan asociar la feminidad con la muerte; ¡es la mieditis lo que se la pone tiesa! ¡con su pan se lo coman!” (pág. 255). “¿Qué pasa entonces con la mirada de la mujer?”, pregunta Heath. “La respuesta que da el psicoanálisis procede del falo. Si la mujer mira, el espectáculo provoca, la castración está en el ambiente, la cabeza de Medusa no anda lejos; por ello, ella no debe mirar, está inserta en el lado de lo que se ve, viéndose verse, la feminidad de Lacan.” Y cita a la psicoanalista lacaniana Eugénie Lemoine-Luccioni: “Al ofrecerse así a la mirada, al darse a la vista, según la secuencia: ver, verse, darse a la mirada, ser vista, la niña —a no ser que caiga en la completa alienación de la histérica— provoca en el Otro un encuentro y una respuesta que le dé a ella placer”<sup>43</sup>. La réplica anti-lacaniana de Cixous ciertamente es más estimulante, pero sólo ligeramente más provechosa desde el punto de vista práctico o teórico: “sólo hay que mirar de frente a Medusa para verla. Y no es mortífera. Es hermosa y se ríe” (pág. 255). El problema es que mirar a la Medusa “de frente” no es tarea fácil, ni para los hombres ni para las mujeres; todo el problema de la representación reside precisamente ahí. Una política del inconsciente no puede ignorar las complicidades reales, históricas y materiales, incluso aunque se atreva a formular utopías teóricas.

Quizá sin saberlo, Freud desarrolló, en ese trabajito de dos páginas, la teoría definitiva del cine pornográfico y, como algunos han defendido, del cine *tout court*<sup>44</sup>. Muerte en ac-

---

<sup>42</sup> Sigmund Freud, “Medusa’s Head”, *SE*, vol. 18, págs. 273-74.

<sup>43</sup> Eugénie Lemoine-Luccioni, *Partage des femmes*, París, 1976, citado por Stephen Heath, “Difference”, pág. 85.

<sup>44</sup> Por ejemplo, Yann Lardeau, véase la nota 20 del capítulo 1.

ción. Pero, ¿la muerte de quién? ¿la acción de quién? y ¿qué tipo de muerte? Por tanto, mi pregunta de cómo se sintió Medusa al verse mientras era degollada y colgada en las pantallas, los muros, los paneles, y otros escudos de la identidad masculina, es en realidad una pregunta política que atañe directamente al tema de la identificación y recepción cinematográficas: la relación de la subjetividad femenina con la ideología en la representación de la diferencia sexual y del deseo, las posturas al alcance de las mujeres en el cine, las condiciones de visión y producción de significado para las mujeres.

Para tener éxito, una película tiene que cumplir su contrato, agradar a los espectadores o al menos inducirlos a sacar una entrada, comprar palomitas, revistas y demás parafernalias de la promoción. Pero para funcionar, para ser efectiva, *tiene que agradar*. Todas las películas deben ofrecer a sus espectadores algún tipo de placer, algún interés, ya sea técnico, artístico o crítico, o el tipo de placer que cae bajo los nombres de entretenimiento y evasión; y preferiblemente ambos. Estos tipos de placer y de interés, según la teoría del cine, están íntimamente relacionados con el problema del deseo (deseo de saber, deseo de ver), y, por ello, dependen de una respuesta personal, de la implicación de la subjetividad del espectador, y de la posibilidad de identificación.

El hecho de que las películas, como dice el dicho, hablen a cada uno y a todos, de que se dirijan a los espectadores tanto individualmente como en cuanto miembros de un grupo social, una cultura, una edad o un país determinados, implica que dentro de la película deben constituirse ciertos modelos o posibilidades de identificación. Esta es, sin lugar a dudas, una de las funciones de los géneros, y su desarrollo histórico a lo largo del siglo atestigua la necesidad del cine de mantener y ofrecer nuevas formas de identificación a la altura de los cambios sociales. Puesto que las películas se dirigen a los espectadores como sujetos sociales, entonces, las modalidades de identificación recaen directamente sobre el proceso de recepción, es decir, sobre las formas en que la subjetividad del espectador se implica en el proceso de percepción, compren-

sión (atribución de un significado), o incluso de *visión* de la película.

Si las espectadoras sacan su entrada y compran palomitas, podríamos pensar que el funcionamiento del cine, a diferencia del “objetivo de la biología”, necesita el consentimiento de las mujeres; y bien podemos sospechar que el cine narrativo en particular debe tener como meta, al igual que el deseo, la seducción de la mujer para la feminidad. ¿Qué tipo de seducción funciona en el cine para conseguir ese consentimiento, para alcanzar la identificación del sujeto femenino en la progresión de la narración, y cumplir así el contrato cinematográfico? ¿Qué tipo de seducción funciona en el cine para conseguir la complicidad de las espectadoras en un deseo cuyos términos son edípicos? En las páginas que vienen a continuación me ocuparé de la recepción femenina, y en especial de los tipos de identificación al alcance de las espectadoras y de la naturaleza del proceso por el cual se implica la subjetividad femenina en el cine narrativo; de esta forma, volveré a considerar los términos o posiciones del deseo tal y como queda configurado en el cine a través de las relaciones que mantienen imagen y narración.

El aparato cinematográfico, en la totalidad de sus operaciones y efectos, no produce simplemente imágenes, sino imaginiería. Asocia afectos y significados a imágenes mediante el establecimiento de límites de identificación, de la orientación del deseo y de la posición del espectador con respecto a ellas.

El cine expone una imagen, no inmediata ni neutral, sino enmarcada y centrada. Las imágenes de un sistema de perspectiva atan al espectador a su posición, la posición asociativa central que constituye el sentido de la imagen, que establece su escenario (en esa posición, el espectador *completa* la imagen como sujeto suyo). El cine también, pero se mueve asimismo en todo tipo de vías y direcciones, fluye con las energías, es en potencia un verdadero festival de afectos. Centrado, ese movimiento constituye todo el valor del cine en su desarrollo y explotación: reproducción de la vida e implicación del es-

pectador en el proceso de reproducción como articulación de coherencia. Lo que se mueve en la película, después de todo, es el espectador, inmóvil ante la pantalla. El cine es la regulación de ese movimiento, el individuo como sujeto colocado en el vaivén e instalación del deseo, la energía, la contradicción, en una retotalización completa de lo imaginario (el escenario de la imagen y el sujeto)<sup>45</sup>.

Lo que Heath denomina el “paso” del sujeto-espectador por la película (el movimiento del espectador considerado como sujeto, que provoca la película) se crea a partir del movimiento de la película, de su “regularización” del chorro de imágenes, su “modo de situar” el deseo. El proceso de regulación, en la economía clásica del cine, es la narrativización; y la “narración”, la “fusión” del espacio y del espectador, es la forma que adopta esa economía (pág. 43). “La narrativización es, por tanto, el meollo del entretenimiento cinematográfico: proceso y proceso contenido, sujeto ligado a ese proceso y las direcciones de su significado.... El espectador es *movido* y *asociado* como sujeto en el proceso y las imágenes de ese movimiento” (pág. 62). La formulación es poderosa y convincente, aunque no carece de ambigüedades. Aunque cualquiera que haya visto una película y haya reflexionado sobre la experiencia de la recepción podría estar de acuerdo en que, ciertamente, ver es ser movido y al mismo tiempo permanecer en una coherencia de significado y visión; sin embargo, esa misma experiencia es la que debe llevarnos a preguntar si —o, mejor, cómo— las espectadoras quedan “asociadas como sujetos” a las imágenes y movimiento cinematográficos.

En el cine narrativo el movimiento o paso del espectador está sujeto a una orientación, una dirección —una teleología, podríamos decir recordando los términos de Freud— que es la trayectoria narrativa. Asimismo, el cine narrativo, si damos crédito a la tipología de Lotman, es un proceso por el cual las

---

<sup>45</sup> Stephen Heath, *Questions of Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1981, pág. 53.

imágenes textuales distribuidas por la película (sean imágenes de personas, de objetos o de movimiento) se reagrupan finalmente en dos zonas de diferencia sexual, de las que toman su significado prefabricado culturalmente: el sujeto mítico y el obstáculo, la masculinidad y la feminidad. En el cine, el proceso se lleva a cabo de forma específica. Ya hemos visto los códigos mediante los cuales articula e inscribe el cine tanto la trayectoria narrativa como la entrada del sujeto en la película, los códigos que constituyen la especificidad del cine como actividad semiótica. Pero para los propósitos de la presente investigación es necesario recalcar un punto crucial: la centralidad del sistema de la mirada en la representación cinematográfica.

La mirada de la cámara (a lo profílmico), la mirada del espectador (a la película que se proyecta en la pantalla), y la mirada intradiegetica de cada personaje de la película (a otros personajes, objetos, etc.) se intersectan, se unen y descansan unas en otras en un complejo sistema que estructura la visión y el significado y define lo que Alberti denominaría las “cosas visibles” del cine. El cine “enciende” esta serie de miradas, escribe Heath, y, a su vez, esa serie proporciona el marco “de un modelo de identificaciones multiplicadas en serie”; dentro de este marco, tienen lugar tanto la “identificación del sujeto” como “el proceso del sujeto”<sup>46</sup>. “Es la colocación de

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, págs. 119-20. “La alternancia entre la primera y la segunda mirada establece la identificación del espectador con la cámara (construida rigurosamente, lo que plantea serias restricciones, por ejemplo, al movimiento de la cámara). Mirar la película constituye un compromiso con las relaciones de identificación del espectador con la imagen fotográfica (las particulares posiciones exigidas por el hecho mismo de lo fotográfico), con la figura humana que aparece en la pantalla (la atracción y la necesidad de una presencia humana ‘sobre la pantalla’), con la narración que da sentido al flujo de imágenes fotográficas (la guía del espectador a lo largo de la película, el fundamento que hay que adoptar para una recepción inteligible). Finalmente, las miradas de los personajes permiten el establecimiento de las identificaciones con los distintos ‘puntos de vista’ (el espectador mira con un personaje, cerca de la posición de la mirada de este último, o como personaje, la imagen que aparece marcada en cierta forma como ‘subjettiva’)” (pág. 120).

la mirada lo que define al cine”, especifica Mulvey, y rige su representación de la mujer. La posibilidad de cambiar, variar y exponer la mirada se emplea para establecer y contener la tensión que existe entre la mera demanda del impulso escópico y las demandas de la diégesis; en otras palabras, para integrar el voyeurismo en las convenciones del relato, y combinar, así, el placer visual y narrativo. El siguiente pasaje se refiere a dos películas en concreto, pero podemos considerarlo paradigmático del cine narrativo en general:

La película se abre con la mujer como objeto de la mirada combinada del espectador y de todos los protagonistas masculinos. Ella aparece aislada, fascinante, expuesta, sexualizada. Pero conforme avanza la narración se enamora del protagonista principal y se convierte en propiedad suya, perdiendo sus fascinantes características externas, su sexualidad generalizada, sus connotaciones de chica-espectáculo; su erotismo queda sometido a la estrella masculina<sup>47</sup>.

Si el mecanismo mítico fija la posición femenina en la narración en una cierta porción del espacio argumental, que el héroe cruza o adonde cruza el héroe, el mecanismo de las miradas que convergen en la figura femenina produce un efecto muy similar en el cine narrativo. La mirada de la cámara enmarca a la mujer como icono u objeto de la mirada: imagen hecha para que el espectador, cuya mirada está apoyada por la del personaje masculino, la mire. Este último no sólo con-

---

<sup>47</sup> Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, pág. 13. A este respecto hay que mencionar la idea de la “cuarta mirada” propuesta por Willemsen: una forma de interpelación directa al espectador, una “articulación de imágenes y miradas que pone en juego la posición y la actividad del espectador... Cuando se saca a la luz el impulso escópico, entonces el espectador corre el riesgo de convertirse en el objeto de la mirada, de ser contemplado en el acto de mirar. La cuarta mirada en la *posibilidad* de esa mirada y está siempre entre bastidores, por así decir.” Paul Willemsen, “Letter to John”, *Screen* 21, núm. 2, verano, 1980, pág. 56. Volveré a esta idea más adelante.

trola los acontecimientos y la acción narrativa, sino que es “el soporte” de la mirada del espectador. El protagonista masculino es, por tanto, “una figura en un paisaje”, añade Mulvey, “libre de dirigir el escenario...de la ilusión espacial en el que articula la mirada y crea la acción” (pág. 13). Las metáforas no podían ser más apropiadas.

En ese paisaje, escenario, o porción del espacio argumental, el personaje femenino puede estar representando y marcando literalmente, a lo largo de toda la película, el lugar que cruzará el héroe o el lugar adonde cruzará. Allí, ella se limita a esperar su regreso como Penélope; y eso es lo que hace en innumerables películas del Oeste, de guerra o de aventuras, proporcionando el “interés amoroso”, que en la jerga de la crítica periodística de cine pasó a denotar, primero, la función especial del personaje femenino, y luego, el personaje mismo<sup>48</sup>. O puede resistirse a su confinamiento en ese espacio simbólico y perturbarlo, pervertirlo, causar problemas, intentar traspasar los límites —visual y narrativamente— como ocurre en el cine negro. O, cuando la narración se centra en una protagonista femenina, en el melodrama, en el “cine de mujer”, etc., la narración se configura sobre un viaje, externo o interno, cuyos posibles resultados son los que señalaba el relato mítico de Freud sobre la feminidad. En el mejor de los casos, es decir, en el final “feliz”, la protagonista alcanzará el lugar (el espacio) donde pueda encontrarla un moderno Edipo y cumplir la promesa de su viaje (que no aparece en pantalla). Así pues, la posición de la mujer no es solamente la de una porción dada del espacio argumental; para ser más precisa, en el cine constituye el movimiento (acabado) de la narración hacia ese espacio. Representa el cierre narrativo.

En este sentido, Heath ha propuesto que la narración es un proceso de restauración que depende, en última instancia, de la imagen de la mujer, generalizada en lo que denomina la

---

<sup>48</sup> Véase Claire Johnston, “Women’s Cinema as Counter-Cinema”, página 27; y Pam Cook y Claire Johnston, “The Place of Women in the Cinema of Raoul Walsh”, en *Raoul Walsh*, ed. Phil Hardy, Edimburgo, Edinburgh Film Festival, 1974.

*imagen narrativa*, función de intercambio dentro de los términos del contrato cinematográfico. En *Sed de mal*, específicamente, “la narración debe servir para restaurar a la mujer como objeto bueno (la narración depende de esto); lo que la obliga a considerarla como objeto malo (la otra cara de la restauración que intenta llevar a cabo)”. Del cine narrativo en general, escribe:

La narración contiene las múltiples articulaciones de una película como si fueran una única articulación, sus imágenes como si fueran una única imagen (la “imagen narrativa”, que es la presencia de una película, cómo se puede hablar de ella, en función de qué puede venderse y comprarse, su representación —en los fotogramas que se exponen fuera del cine, por ejemplo)<sup>49</sup>.

Si la narración está regida por la lógica edípica, ello se debe a que se encuentra situada dentro del sistema de intercambio instaurado por la interdicción del incesto, donde la mujer funciona a la vez como signo (representación) y como valor (objeto) para ese intercambio. Y si tenemos en cuenta la observación de Lea Melandri de que la mujer en tanto Madre (materia y matriz, cuerpo y útero) es la medida primera de valor, “un equivalente más universal que el dinero”, entonces podremos comprender por qué la imagen narrativa en función de la cual se puede representar, vender, comprar la película, toda película, es, en última instancia, la mujer<sup>50</sup>. Lo que la publicidad coloca y expone en las carteleras de los cines, para atraer a los curiosos, no es meramente una *imagen de la mujer* sino la imagen de su posición narrativa, la *imagen narrativa* de la mujer —expresión feliz que supone la conjunción de imagen y relato, la intersección de los registros narrativos y visuales que lleva a cabo el mecanismo cinematográfico de

---

<sup>49</sup> Heath, *Questions of Cinema*, pág. 121. La referencia a *Sed de mal* aparece en la página 140.

<sup>50</sup> Lea Melandri, *L'infamia originaria*, Milán, Edizioni L'Erba Voglio, 1977, véanse las notas 16 y 30 del capítulo 1.

la mirada. También en el cine, por tanto, la mujer representa propiamente el cumplimiento de la promesa narrativa (que se le hizo, como sabemos, al niño), y esa representación tiene la función de sostener el estatuto masculino del sujeto mítico. La posición de la mujer, resultado final de la narrativización, es la figura del cierre narrativo, la imagen narrativa en la que, como dice Heath, “se resume” la película.

En lo que respecta a las espectadoras, la idea de un paso o movimiento del espectador a lo largo del cine narrativo parece extrañamente reñida con las teorías de la narración que hemos expuesto. O más bien, podría parecerlo si damos por supuesto —como se suele hacer— que los espectadores se identifican naturalmente con uno u otro grupo de imágenes textuales, con una de las dos zonas textuales, la masculina o la femenina, según su sexo. Si suponemos una única identificación indivisible de cada espectador con la figura femenina o masculina, el paso por la película simplemente ejemplificaría o confirmaría a los espectadores masculinos en la posición de sujeto mítico, de ser humano; pero sólo permitiría a las espectadoras la posición de objeto mítico, monstruo o paisaje. ¿Cómo pueden pasarlo bien las espectadoras como sujetos de la misma trayectoria que las coloca como objeto, que las convierte en la figura de su cierre mismo?

Evidentemente, al menos en lo que se refiere a las espectadoras, no podemos suponer que la identificación sea una o simple. En primer lugar, la identificación es en sí una trayectoria, un proceso subjetivo, una relación: la identificación (de uno mismo) con otra cosa (distinta a uno mismo). En términos psicoanalíticos se define sucintamente como el “proceso psicológico por el cual *el sujeto* asimila un aspecto, propiedad o atributo del otro y *se transforma*, total o parcialmente, según el modelo que ofrece el otro. Es por medio de una serie de identificaciones como se constituye y se particulariza la personalidad”<sup>51</sup>. Este último punto es crucial, y no se nos

---

<sup>51</sup> J. Laplanche y J. B. Pontalis, *The Language of Psychoanalysis*, trad. Donald Nicholson-Smith, Nueva York, Norton, 1973, pág. 205; la cursiva es mía.

puede escapar el parecido de esta formulación con el mecanismo de la mirada en el cine. La importancia del concepto de identificación, insisten Laplanche y Pontalis, deriva de su papel central en la formación de la subjetividad; la identificación “no es simplemente un mecanismo psicológico más entre otros, sino el mecanismo mismo por el cual se constituye el sujeto humano” (pág. 206). En suma, identificarse es quedar activamente implicado como sujeto en un proceso, en una serie de relaciones; un proceso que, subrayémoslo, está materialmente apoyado por actividades específicas —textuales, discursivas, relativas a la conducta— en las que queda inscrita cada relación. La identificación cinematográfica, en particular, se inscribe en dos registros que articula el sistema de la mirada, el narrativo y el visual (el sonido se convierte en un tercer registro necesario en aquellas películas que usan expresamente el sonido como elemento anti-narrativo o desnarrativizador).

En segundo lugar, nadie puede *verse* realmente como objeto inerte o cuerpo ciego; ni tampoco puede verse *globalmente* como otro. Después de todo, todo el mundo tiene su ego, incluso las mujeres (como diría Virginia Woolf), y por definición, el ego debe ser activo o al menos imaginarse de forma activa<sup>52</sup>. De ahí que Freud se vea obligado a postular la

---

<sup>52</sup> Esta afirmación es también de Mulvey, “Afterthoughts...inspired by *Duel in the Sun*” (véase nota 6 *supra*), quien, en función de la idea de feminidad de Freud, defiende que las espectadoras tienen acceso a la fantasía de la acción (de la película) “a través de la metáfora de la masculinidad”; el personaje de Pearl (Jennifer Jones), al dramatizar la oscilación del deseo femenino entre la feminidad “pasiva” y la “masculinidad regresiva”, resume la posición de la espectadora “en cuanto acepta temporalmente la ‘masculinización’ en recuerdo de su fase ‘activa’”. Sin embargo, la conclusión de Mulvey es que, como ilustra la historia de Pearl, la identificación masculina en la espectadora está siempre “en conflicto consigo misma, desasosegada por su travestismo” (pág. 15). Aunque mi análisis seguirá un camino bastante diferente, comparto completamente su preocupación por desplazar la dicotomía activo-pasivo, mirada-imagen de la teoría de la recepción y por repensar las posibilidades de la identificación *narrativa* como efecto subjetivo en las espectadoras, efecto que niega pertinazmente la idea dominante de una sobre-identificación narcisista de las

fase fálica en las mujeres: el esfuerzo de las niñas por ser masculinas se debe al reclamo activo de la libido, que sucumbe después al trascendental proceso de represión cuando “llega” la feminidad. Pero añade que la fase masculina, con su actividad libidinal, nunca desaparece totalmente y con frecuencia se deja sentir a lo largo de la vida de la mujer, en lo que él denomina “regresiones a las fijaciones de las fases pre-edípicas”. Podríamos destacar que el término “regresión” es un vector en el terreno del discurso narrativo (de Freud). Se rige por el mismo mecanismo mítico que subyace a la historia de la feminidad, y está dirigido por la teleología de (su) progresión narrativa: el avance lleva hacia Edipo, hacia el estadio edípico (que en su opinión señala el comienzo, la iniciación de la feminidad); la regresión aleja de Edipo, retardando o impidiendo incluso el desarrollo sexual de la mujer, como habría dicho Freud, o como yo creo, impidiendo la satisfacción del deseo masculino, a la vez que el cierre narrativo.

Con todo, se ha observado —y ello es relevante para la presente discusión— que nunca se alcanza o se renuncia por completo a la “masculinidad” o a la “feminidad”: “a lo largo de la vida de las mujeres existe una alternancia continuada entre periodos en los que predomina la feminidad o la masculinidad”<sup>53</sup>. Ambos términos, feminidad y masculinidad, no se refieren tanto a cualidades o estados del ser inherentes a una

---

mujeres con la imagen. Véase Mary-Ann Doane, “Film and Masquerade: Theorising the Female Spectator”, *Screen* 23, núms. 3-4, septiembre-octubre, 1982, págs. 74-87.

<sup>53</sup> Freud, “Feminity”, pág. 131. Merece la pena señalar que la perspectiva de Freud sobre la situación edípica de la mujer sufrió una transformación considerable. En “La disolución del complejo de Edipo” (1924) sostuvo que “el complejo de Edipo de la niña es mucho más simple que el del pequeño portador de pene.... muy pocas veces va más allá de ocupar el lugar de la madre y adoptar una actitud femenina hacia el padre”. En dos trabajos posteriores, “Algunas consecuencias psíquicas de la distinción anatómica de los sexos” (1925) y “Sexualidad femenina” (1931), esta situación se hace más y más compleja conforme Freud empieza a acentuar y a articular la naturaleza del apego pre-edípico femenino a la madre. Su último trabajo sobre “Feminidad” (1933) está más basado en análisis de pacientes femeninas adultas hechos por analistas femeninas.

persona como a posiciones que ocupa en relación con el deseo. Son términos de la identificación. Y la alternancia entre ellos, parece sugerir Freud, es una característica específica de la subjetividad femenina. Siguiendo esta perspectiva en lo que respecta a la identificación cinematográfica, ¿podríamos decir que la identificación en las espectadoras alterna entre los dos términos que pone en juego el mecanismo del cine: la mirada de la cámara y la imagen de la pantalla, el sujeto y el objeto de la mirada? La palabra alternancia transmite el sentido de una disyuntiva, o el uno o el otro en un momento determinado, no los dos a la vez. El problema que presenta la noción de alternancia entre imagen y mirada es que no son términos equiparables: la mirada es una figura, no una imagen. Vemos una imagen; no vemos la mirada. Para mencionar de nuevo una frase muy citada, uno puede “mirarla cuando mira”, pero uno no puede mirarse a sí mismo mirando. La analogía que liga la identificación con la mirada a la masculinidad y la identificación con la imagen a la feminidad se rompe cuando pensamos en un espectador que alterna las dos. No se puede abandonar una por la otra aunque sea sólo por un momento: no se puede identificar una imagen y no nos podemos identificar con una imagen, independientemente de la mirada que la inscribe como imagen, y viceversa. Si el sujeto femenino se relacionara con la película de esta forma, su división sería irreparable, no habría forma de recomponerla; no sería posible ninguna identificación ni ningún significado. Esta dificultad ha conducido a los teóricos del cine a ignorar, siguiendo a Lacan y olvidando a Freud, el problema de la diferenciación sexual *de los espectadores* y a definir la identificación cinematográfica como masculina, es decir, en cuanto identificación con la mirada, que tanto histórica como teóricamente es la representación del falo y la figura del deseo masculino<sup>54</sup>.

---

<sup>54</sup> Véase Jacqueline Rose, “The Cinematic Apparatus: Problems in Current Theory”, en *The Cinematic Apparatus*, ed. Teresa de Lauretis y Stephen Heath, Londres, Macmillan y Nueva York, St. Martin Press, 1980, págs. 172-86. Véase también Heath, “Difference”, y nota 43 *supra*.

El hecho de que Freud concibiera la feminidad y la masculinidad en términos más narrativos que visuales (aunque hiciera hincapié en la visión —en la aprehensión traumática de la castración como castigo— manteniendo su modelo dramático) puede ayudarnos a reconsiderar el problema de la identificación femenina. En su relato, la feminidad y la masculinidad son posiciones que ocupa el sujeto en relación con el deseo, y se corresponden respectivamente a los objetivos pasivo y activo de la libido<sup>55</sup>. Son posturas dentro de una progresión que conduce a niños y niñas a uno y al mismo destino: Edipo y el estadio edípico. Esa progresión, en mi opinión, es la progresión del discurso narrativo, que especifica e incluso crea la posición masculina como la perteneciente al sujeto mítico y la posición femenina como la del obstáculo mítico o, sencillamente, el espacio en que se produce esa progresión. Si transferimos por analogía esta concepción al cine, podríamos decir que la espectadora se identifica tanto con el sujeto como con el espacio de la trayectoria narrativa, con la figura de esa trayectoria y la figura de su cierre, la imagen narrativa. Ambas son identificaciones con figuras y ambas son posibles simultáneamente; más aún, ambas se sostienen y se implican mutuamente en el proceso de la narratividad. Esta forma de identificación apoyaría las dos posturas del deseo, tanto la activa como la pasiva: deseo del otro y deseo de ser deseado por el otro. Y este, en mi opinión, es, en realidad, el mecanismo por el cual la narración y el cine provocan el consentimiento y persuaden a las mujeres en favor de la feminidad: por una doble identificación, un plus de placer que producen las propias espectadoras en beneficio del cine y de la sociedad.

En otras palabras, si las mujeres espectadoras están “ligadas como sujetos” a las imágenes y a la progresión narrativa, como defiende Heath, es así en la medida en que quedan implicadas en un doble proceso de identificación, que mantiene dos series de relaciones de identificación diferentes. La pri-

---

<sup>55</sup> Esto resulta especialmente claro en los análisis de las fantasías de agresión física en hombres y mujeres. Véase “A Child is Being Beaten”, *op. cit.*

mera serie es bien conocida de la teoría del cine: la identificación activa, masculina, con la mirada (las miradas de la cámara y de los personajes masculinos) y la identificación pasiva, femenina, con la imagen (cuerpo, paisaje). La segunda serie, que ha recibido una atención mucho menor, está implícita en la primera como efecto y especificación, pues la produce el mecanismo que es condición misma de la mirada (es decir, la condición por la cual adquiere significado lo visible). Consiste en la doble identificación con la figura de la progresión narrativa, el sujeto mítico, y con la figura del cierre narrativo, la imagen narrativa. Si no fuera por la posibilidad de esta segunda identificación, la espectadora se escindiría en dos entidades inconmensurables, la mirada y la imagen. Esto es, la identificación sería o imposible, dividida sin remedio, o completamente masculina. La identificación con las figuras de la narración, por el contrario, es doble; la identificación con ambas figuras simultáneamente no sólo es posible, sino necesaria, pues son inherentes a la narración misma. Es esta identificación narrativa la que asegura “la captación de la imagen”, el anclaje del sujeto en el flujo de la progresión narrativa; y no, como propone Metz, la identificación primaria con el sujeto omniperceptor de la mirada<sup>56</sup>.

De hecho, podemos invertir el orden de prioridad que comportan la expresión “identificación cinematográfica primaria”: si el espectador puede identificarse “consigo mismo como mirada, como puro acto de percepción”, se debe a que tal identificación está apoyada en una identificación narrativa previa con la figura de la progresión narrativa. Cuando esta última es débil, o está limitada por una identificación simultánea y más fuerte con la imagen narrativa —como ocurre en las espectadoras con más frecuencia—, al espectador le resultará difícil mantener la distancia respecto de la imagen implícita en la idea de “acto puro de percepción”. La formulación que da Metz de la identificación cinematográfica primaria, que procede del concepto lacaniano de la fase del espejo, ha

---

<sup>56</sup> Metz, *Imaginary Signifier*, pág. 51.

sido objeto de críticas precisamente por la implicación estrictamente cronológica del término “primaria”<sup>57</sup>. En el discurso psicoanalítico, la identificación primaria designa un modo temprano o primitivo de identificación con el Otro (generalmente la madre) que no depende del establecimiento de una relación sujeto-objeto, es decir, previa a la conciencia del sujeto de la existencia autónoma del Otro<sup>58</sup>.

Con todo, el otro y más importante concepto freudiano de los procesos primario y secundario, arroja dudas sobre la utilidad de la idea de una identificación primaria o primitiva, al menos en la medida en que atañe a los espectadores adultos. Los procesos primarios (inconscientes), que constituyen una de las modalidades del mecanismo psíquico, no son los únicos que existen después de la formación del ego, cuya función precisamente consiste en inhibirlos. Por el contrario, siguen existiendo sólo en interrelación con, o en oposición a, la otra modalidad, los procesos secundarios (conscientes-preconscientes), tal y como funcionan en el pensamiento de la vigilia, el razonamiento, el juicio, etc. Aunque Metz reconoce que su analogía entre el espectador adulto y el niño en la fase especular no es más que eso: una analogía, no señala sus limitaciones, y una de las principales es que si podemos concebir al niño como un ser aún no sexuado, no podemos hacer lo mismo con el adulto. La hipótesis básica del psicoanálisis es que la diferenciación sexual tiene lugar entre los 3 y los 5 años, mientras que la fase del espejo se localiza entre los 6 y los 18 meses. Pero los espectadores entran en el cine como hombres o como mujeres, lo que no quiere decir que sean simplemente masculinos o femeninos, sino más bien que cada persona va al cine con una historia semiótica, personal y social, con una serie de identificaciones previas a través de las

---

<sup>57</sup> Véase Mary Ann Doanne, “Misrecognition and Identity”, *Cine-Tracts*, núm. 11, otoño, 1980, págs. 28-31 y mi análisis de este artículo en el contexto de *Presents* de Snow en el capítulo 3.

<sup>58</sup> Laplanche and Pontalis, pág. 336. Los autores señalan también, incidentalmente, que Freud difiere de esta perspectiva actual en el hecho de que el otro que sirve normalmente de modelo para el sujeto es el padre.

cuales se ha sexualizado en cierta medida. Y puesto que él o ella son sujetos históricos, que se ven continuamente envueltos en una multiplicidad de actividades significativas, que, como el cine o la narración, descansan sobre y perpetúan la distinción fundadora de la cultura —la diferencia sexual—, las imágenes cinematográficas no son para ellos objetos neutros de una percepción pura, sino “imágenes significantes”, como observó Pasolini; y significantes en virtud de su relación con la subjetividad del receptor, codificadas con un cierto potencial para la identificación, situadas en una cierta posición con respecto al deseo. Llevan en sí, incluso al inicio de la película, una cierta “posición de la mirada”.

Esta valencia de las imágenes, el hecho empírico del “impacto” que ciertas imágenes tienen sobre los receptores, no puede ser explicada en función de una idea simple de referencialidad; pero incluso el concepto semiótico más sofisticado de contenido de la imagen como unidad cultural, propuesto por Eco (y por Gombrich), necesita ser articulado en relación con códigos extratextuales, del tipo de la narración, que no son específicos de la forma y materia peculiares del signo icónico. Y aunque se ha estudiado la articulación de la narración en el cine, por ejemplo en los primeros trabajos de Metz, yo sostengo que la definición semiótica de la narración era y sigue siendo inadecuada, pues no consigue captar el funcionamiento del deseo ni en la progresión de la narración ni en el discurso crítico. Para presentar el problema de una forma más precisa, voy a permitirme una digresión y analizar un artículo reciente de Seymour Chatman, cuyo análisis comparativo de *Una partida de campo* (1936) con el cuento de Maupassant en que está basada, demuestra a la perfección cómo está determinado el valor o el impacto de la imagen por la inscripción narrativa del deseo. En el capítulo 3, yo sugería esa determinación al interpretar una película no narrativa. Aquí vuelvo sobre este punto haciendo una desviación por la interpretación que ofrece un crítico altamente cualificado en el análisis semiótico de una película narrativa<sup>59</sup>.

---

<sup>59</sup> Seymour Chatman, “What Novels Can Do That Films Can’t” citado

Para ejemplificar las diferencias entre una narración cinematográfica y una literaria, Chatman escoge dos escenas para establecer la comparación. La primera es la descripción del carro en la secuencia de apertura que introduce a la familia Dufour. Chatman señala que pese a la mayor capacidad del cine para representar los detalles visuales (compara el gran número de detalles que se nos ofrecen en la imagen del carro con los escasísimos, simplemente tres, que aparecen en el texto literario), la temporalidad fija de la percepción visual, a diferencia de la autodeterminación que supone la velocidad de lectura, paradójicamente nos impide verlos, porque estamos más preocupados por lo que va a suceder a continuación. Así, la ventaja específica del cine, su capacidad para la definición visual, se ve contrarrestada por una “presión narrativa” inherente a las imágenes; y esa presión está definida en función del relato o de la secuencia de acontecimientos. El segundo ejemplo de Chatman, la descripción de Mlle. Dufour, le da más trabajo. Chatman se ve obligado a recurrir a otro rasgo canónico de la narración, el punto de vista (que no era necesario en el caso del carro, donde bastaba el concepto de “descripción”), pues en este punto el problema es cómo presentar cinematográficamente no solamente a Mlle. Dufour, sino su carácter, o más bien, su capacidad de seducción. El texto de Maupassant dice:

Mademoiselle Dufour...era una hermosa joven de dieciocho años; *una de esas mujeres que excitan repentinamente nuestro deseo cuando nos cruzamos con ellas en la calle, y que dejan en nosotros un vago sentimiento de inquietud y cierta excitación en los sentidos.* Era alta, tenía una cintura pequeña y amplias caderas, su piel era oscura, sus ojos muy grandes y su pelo muy negro... Su sombrero, que había volado una ráfaga de aire, colgaba a su espalda, y conforme el columpio se elevaba más y más,

---

en la nota 41 *supra*. Todas las referencias posteriores aparecen citadas en el texto.

dejaba ver sus delicadas piernas hasta la altura de sus rodillas...<sup>60</sup>

Puesto que es fácil encontrar a una actriz que posea las características físicas señaladas, el problema que se le plantea a Renoir, y ahora a Chatman, reside en las líneas que he destacado en cursiva: cómo transmitir las consecuencias de “lo mostrado” (pues Mlle. Dufour no puede ser una exhibicionista, aunque el verbo “no excluya ni incluya la intención consciente”); cómo transmitir la ambigüedad entre la inocencia y el poder de seducción (“su inocencia inconscientemente seductora”) capaz de despertar en el espectador el mismo deseo que despertó en Maupassant y presumiblemente en sus lectores.

En una película, algunos planos funcionan y otros no. Por ejemplo, el plano de la joven con su familia —abuela, padre y prometido— sirve “para enmarcar a Henriette, para convertirla de nuevo en una hija burguesa y no en la inductora de vagos sentimientos de inquietud y de excitación de los sentidos” (pág. 134). Otro fotograma, un primer plano de su cara, funciona aún mejor, pues “resalta la diferencia entre la fresca esplendorosa de la joven, producto de la naturaleza, y la familia, pesada y y aburrida” (pág. 135). Pero un primer plano de ella en el columpio desde el punto de vista de Rodolphe, el barquero, da en el blanco: es “como si ella estuviera actuando para él, aunque, por supuesto, ella es completamente inocente de su existencia [de que él la está mirando]”. Un plano de este tipo empieza a dar cuenta de la ambigüedad del texto: “Henriette se mostrará sin ser consciente de ello, se revelará *malgré elle*” (pág. 134). Naturalmente, Renoir repite el plano, cada vez desde el punto de vista de un hombre diferente o de un grupo diferente de hombres. Chatman resume el efecto:

---

<sup>60</sup> Guy de Maupassant, “Une Partie de campagne”, *Boule de suif*, Paris, s. a., citado por Chatman, págs. 130-31; la cursiva es mía.

El efecto erótico de su presencia descrito explícitamente por el narrador del cuento de Maupassant está esbozado implícitamente en la película a través de los planos que muestran la reacción masculina. Algo de su atractivo aparece en las miradas de los rostros de diferentes edades de los hombres que la contemplan —los adolescentes que la miran a hurtadillas desde el seto, los seminaristas, Rodolphe y el anciano sacerdote que dirige a sus estudiantes. [Pág. 139]<sup>61</sup>

Para decirlo con mis propias palabras, el contrato cinematográfico extiende y generaliza el lazo masculino que une al autor y al lector del texto de Maupassant a las cuatro edades del hombre. Renoir, Edipo moderno, ha resuelto el enigma de la descripción cinematográfica. Pero que hubiera un enigma o un problema sugiere que una mujer en una película, *pace* Lotman, no es un carro. El valor diferencial de las dos imágenes, como demuestra el análisis de Chatman con

---

<sup>61</sup> A este pasaje le sigue el párrafo de la conclusión. “Una diferencia final entre la película y el cuento: las características físicas de Henriette que pormenoriza el narrador de Maupassant siguen un orden. En primer lugar, menciona su altura, sus formas, su piel, ojos, pelo, su forma de nuevo, sus brazos, su seno, su sombrero y finalmente sus piernas. El orden mismo parece a la vez clínico y acariciador, recorriendo el cuerpo de la joven de arriba abajo, confirmando nuestra impresión de que el narrador es un sensualista. No existen tales implicaciones en los planos de Renoir. La cámara *podría* haber pasado revista a su cuerpo en un plano estereotipado al estilo de Hollywood acompañándolo de un aullido de lobo. Renoir decidió no comprometer a la cámara: habría echado a perder el efecto global de una inocencia inconscientemente seductora. No se le exige a la cámara que comparta su punto de vista con el de Rodolfo y los otros tres grupos de voyeurs. Mantiene una distinción neta entre los planos que parten del punto de vista de Rodolfo y los que parten de un punto de vista neutral” (pág. 139). A estas alturas ya debe estar claro que yo no comparto la idea de Chatman de la neutralidad de la cámara, ni en este caso ni en cualquier otro. Renoir no pudo elegir el comprometer o no a la cámara porque el mecanismo cinematográfico, en cuanto tecnología social que trasciende el trabajo de los directores individuales, estaba y está totalmente comprometida con la ideología de la visión y de la diferencia sexual que se basa en la mujer como imagen, espectáculo, objeto y *locus* de la sexualidad.

tanta exactitud que debería leerse como texto compañero del ensayo de Mulvey sobre el placer visual, procede no de la presión de la narración como secuencia de acontecimientos sino de la presión de la narración como drama edípico, que provoca la narratividad mucho antes de que los espectadores entren en el cine y comience la película. No obstante, si Chatman hubiera leído a Mulvey, podría haber mejorado nuestra comprensión de los códigos narrativos mediante la elaboración de su interesante idea de la presión narrativa inserta en la imagen no simplemente en función de la historia, lo que viene a continuación, sino en función del deseo edípico; lo que constituye, evidentemente, la razón de que los espectadores *miren* a Henriette y no al carro. Podría haber dicho, por ejemplo, que el valor diferencial de las dos imágenes reside no en su ubicación dentro de una secuencia de acontecimientos, sino en que cada una inserta un distinto “lugar de la mirada”, define dos perspectivas y dos puntos de vista distintos para el espectador. Y que el dominio del punto de vista que posee la cámara de Renoir —que está lejos de ser “neutral” incluso cuando se separa de los “libidinosos pensamientos” de Rodolfo— consiste en articular, dentro del marco de referencia del cine y de sus códigos específicos y no específicos, una visión *para* el espectador; un cuadro de las “cosas visibles” del mundo, cuya norma de significado y medida del deseo queda inscrita, incorporada a la propia visión del espectador. Esto es lo que configura al espectador como Edipo, sujeto masculino, devolviéndole, como Edipo en Colono, una visión capaz de excitar el deseo de la princesa y de la serpiente, la inocencia y el poder de seducción, y permitiéndole de esta forma superar las contradicciones de su cada vez más difícil tarea en el estado patriarcal y capitalista en el que existe el cine.

El concepto de Willemen de “la cuarta mirada” parece más interesante en este contexto. La posibilidad de que el receptor pueda ser “contemplado en el acto de mirar” está enfatizado en la imaginaria pornográfica (y en el cine de ese tipo). A causa de su “efecto directo en los aspectos sociales y psíquicos de la censura”, la cuarta mirada “introduce lo social en

la acción misma de mirar”<sup>62</sup>. La actual proliferación de imagería porno sobre el placer femenino, en su opinión, lejos de constituir una evolución progresiva hacia la liberación de la imagen de la mujer, “hace hincapié en la centralidad del placer masculino e implica que la población masculina de las sociedades occidentales necesita ser reafirmada más a menudo, más directa y públicamente que antes” (pág. 60). La crisis de la sexualidad masculina es resultado de los cambios que se han producido en la definición de la mujer como efecto de la lucha de las mujeres; y la imagería porno “trata las mujeres mediante la representación de esos cambios, es decir, de la crisis que se ha producido en la sexualidad masculina”; de esta forma, reconocería la presencia de la mujer como “sujeto de la cuarta mirada para el hombre” (pág. 63). Aunque la afirmación de Willemen de que la lucha contra la pornografía “interesa igualmente a los hombres y a las mujeres” (pág. 64) no me produce ninguna adhesión entusiasta, estoy de acuerdo con su esfuerzo por introducir el peso de lo social y la importancia de ciertas actividades actuales en la interpretación de las imágenes.

En suma, para terminar con la digresión, si las imágenes están, ya desde el principio, comprometidas con la narratividad y determinadas por la inserción del movimiento y posiciones del deseo en ella, no puede existir una identificación previa, primitiva, primaria con ellas; las formas de identificación, el placer visual mismo, implicarán siempre no sólo a los procesos primarios y secundarios, sino también las actividades sociales y personales. Debemos pensar más bien en la relación que establece el sujeto con la(s) imagen(es) filmica(s) como en una relación figurativo-narrativa: la identificación del espectador con las imágenes filmicas (y la identificación de esas imágenes) estará ligada a la narratividad de la misma forma en que los sueños lo están a la secundarización en la actividad psicoanalítica o como lo están el imaginario de

---

<sup>62</sup> Paul Willemen, “Letter to John” (citado en la nota 47 *supra*), pág. 57. Todas las referencias posteriores a esta obra aparecen citadas en el texto.

Lacan o la “semiótica” de Kristeva a lo simbólico en la actividad lingüística<sup>63</sup>. Pues si posee algún valor la concepción del cine como actividad semiótica o significativa, debemos considerar a realizadores y espectadores como sujetos insertos en la historia<sup>64</sup>. Y, por ello, no sólo el significado, sino la visión misma, la posibilidad o imposibilidad de “ver” la película, dependerán de su capacidad para implicar a una subjetividad constituida social e históricamente.

La interpretación que hace Kaja Silverman de *Histoire d'O* ofrece una hipótesis interesante sobre la subjetividad femenina. La *Historia de O*, clásico de la literatura pornográfica atribuido a una tal Pauline Réage, es deudora a partes iguales de la escritura de Sade y del cine. Como reconoce Silverman en su subtítulo, “La historia de un cuerpo disciplinado y castigado”, no es una historia de la feminidad inferior a la del propio Freud. El análisis del texto es la excusa para construir un argumento especulativo de mayor alcance: “La estructuración del sujeto femenino comienza no con su acceso al lenguaje, o su subordinación a una parcela del deseo cultural, sino con la organización de su cuerpo” por medio de un discurso que habla por ella y al que no tiene acceso. El cuerpo “es planificado, dividido en zonas y obligado a conte-

---

<sup>63</sup> Para una explicación concisa y fructífera de la distinción entre “lo semiótico” de Kristeva y “el imaginario” de Lacan, véase Jane Gallop, *The Daughter's Seduction: Feminism and Psychoanalysis*, Ithaca, Nueva York, Cornell University Press, 1982, págs. 124-25.

<sup>64</sup> Como afirma Claire Johnston, subrayando la necesidad de plantear la cuestión de la subjetividad en términos históricos y sociales dentro de la teoría feminista del cine: “Ya no se puede considerar la actividad cinematográfica feminista simplemente en función de la efectividad de un sistema de representación, sino más bien como la producción de sujetos insertos ya en actividades sociales que implican siempre posturas heterogéneas y a veces contradictorias en lo que respecta a las ideologías. En otras palabras, la actividad cinematográfica feminista está determinada por la unión de actividades discursivas, económicas y políticas que dan lugar a sujetos inscritos en la historia.” “The Subject of Feminist Film Theory/Practice”, *Screen* 21, núm. 2, verano, 1980, pág. 30.

ner un significado, un significado que deriva totalmente de relaciones externas, pero que se aprehende siempre como condición o esencia interna”<sup>65</sup>. Esa condición interna, la esencia de la feminidad, es, por tanto, un producto del discurso. En primer lugar, el cuerpo femenino queda construido como objeto de la mirada y como sede múltiple del placer masculino —y así se internaliza, pues éste es el significado que comporta: femenino es equivalente a cuerpo, sexualidad es equivalente a cuerpo femenino. En segundo lugar, una vez que se hace coincidir el deseo femenino con el deseo del Otro, la mujer puede acceder al lenguaje y a ese discurso. Silverman cita un pasaje, de particular interés para el cine, en el que O “confiesa” los deseos masoquistas que le imputa su dueño, y al hacerlo acepta esos deseos, los hace suyos. Inmediatamente después O recuerda una pintura del siglo XVI que vio hace mucho tiempo (posee lo que Freud denominaría una memoria de pantalla) “en la que el tema de la culpa femenina no sólo es patente, sino que aparece en el marco de la familia”.

Sus ojos estaban cerrados, y por su mente cruzó una imagen que había visto varios años antes: un extraño grabado donde había una mujer de rodillas, como ella, ante un sillón. El suelo era de baldosas y en un rincón jugaban un perro y un niño. La mujer tenía la falda levantada, y de pie cerca de ella había un hombre que blandía un látigo para azotarla. Todos llevaban ropas del siglo XVI, y el grabado tenía un título que le desagradaba: Castigo familiar<sup>66</sup>.

Silverman observa:

Ante todo, O recuerda la imagen del sometimiento femenino como algo que pertenece a un momento no sólo

---

<sup>65</sup> Kaja Silverman, “*Histoire d’O: The Story of a Disciplined and Punished Body*”, manuscrito, pág. 6. Todas las referencias posteriores a esta obra aparecen citadas en el texto.

<sup>66</sup> Pauline Réage, *Story of O*, trad. Sabine d’Estrée, Nueva York, Grove Press, 1965, pág. 77.

lejano de su propia historia, sino de su cultura... En segundo lugar, se le aparece de la forma más mediatizada posible; no es sólo un recuerdo, sino el recuerdo de un cuadro. Por tanto, es el producto de dos niveles de representación, sin que se pueda recuperar el modelo inicial. Esta representación doblemente mediatizada estructura y otorga significado a un hecho “real” en el momento presente, Sir Stephen la está azotando. Sin embargo, el llamado recuerdo sale a la luz sólo como consecuencia de este último hecho [la flagelación], una de cuyas funciones parece ser la de *proporcionar a O un pasado edípico*. [Págs. 53-54; la cursiva es mía.]

Hay que señalar que, mientras que en el cine, donde predomina la imagen, la narratividad tiene a su cargo la tarea de proporcionar a los personajes un pasado edípico, aquí, en una novela pornográfica (¿cinematográfica?), la función se delega en el personaje femenino, y a través de él, en el lector, por medio de *una imagen*. De nuevo encontramos confirmada la mutua implicación de imagen y narración como complicidad necesaria. Pero además es importante recalcar que la imagen es un recuerdo y adquiere su significado subjetivo para O en conexión con la flagelación. En otras palabras, se le devuelve a O el significado cultural de la imagen, el sometimiento de la mujer, y se convierte en algo subjetivo por la relación con su propio cuerpo y por medio de una práctica social —el uso del castigo corporal para amonestar y educar— en la que se ve envuelto el cuerpo en su materialidad.

Volveré más adelante a los lazos que unen la subjetividad y las prácticas sociales. Por el momento me gustaría insistir en que la narratividad es lo que mediatiza o convierte la sensación física y la imagen en significado, en la unidad semántica “culpa y sometimiento femeninos”, significado que tiene como marco apropiadísimo a la familia, pues en sí no es más que una imagen narrativa creada por el mito burgués de los orígenes<sup>67</sup>. El cuadro que “recuerda” O condensa y sintetiza

---

<sup>67</sup> En *The Age of Desire: Reflections of a Radical Psychoanalyst*, Nueva

el drama edípico para la mujer, colocando al espectador (el personaje de O) en la posición o papel que el drama le asigna. Pero O, protagonista femenina, es a su vez una imagen narrativa, un punto de identificación para el lector, un espejo doble que reenvía la imagen de la culpa femenina, sin cambios aunque ahora esté investida de deseo. Las dos posiciones de la identificación figurativa, la imagen narrativa y la figura de la progresión narrativa, se funden en una: la posición masoquista, el lugar (imposible) de un deseo puramente *pasivo*.

En la película, la especularización o *mise en abyme* de la imagen de la mujer, que caracteriza la representación del drama edípico femenino, se corresponde con frecuencia con la centralidad temática del retrato, como ha mostrado Tania Modleski en su análisis de *Rebeca* de Hitchcock<sup>68</sup>. También aquí el cuerpo femenino está construido como sede del placer y de la sexualidad; la imagen de Rebeca, sugerida por el retrato de tamaño natural de la antepasada y por las representaciones verbales que hacen de ella, soporta el peso del significado y funciona como término de la identificación de la heroí-

---

York, Pantheon Books, 1981, págs. 17-18, Joel Kovel examina su disconformidad, como psicoanalista teórico y práctico, con la rígida atmósfera del psicoanálisis académico, con lo que llama “el tufillo del discurso”, y describe sus quejas: “¿Por qué la mayor parte de la obra psicoanalítica, incluso la teoría aparentemente más abstracta, tiene el aire de una lista de quejas dirigidas por un niño a su madre: el sujeto siempre es un “él”, el pariente molesto, que hace demasiado o demasiado poco, siempre es “ella”? No basta con pasar por alto ese hábito con la excusa de que es una necesidad impuesta por el lenguaje o de que es un reflejo de la actual estructura social. Esto es lo que intentan hacer siempre los psicoanalistas... Perdidos en una ideología de la contemplación pasiva, para ellos la práctica social es una estructura automática fijada, no un juego dialéctico de fuerzas en el que su propia actividad y las elecciones que hacen apoyan a uno u otro bando. Y el bando que parecen apoyar siempre los psicoanalistas es el del patriarcado: el vector de su obra apunta invariablemente a una ‘naturaleza’ representada por la mujer que alimenta lo humano representado por el hombre y contra lo que debe luchar éste y dominar al final.”

<sup>68</sup> Tania Modleski, “Never To Be Thirty-Six Years Old: *Rebecca* as Female Oedipal Drama”, *Wide Angle* 5, núm. 1 (1982), págs. 34-41. Todas las referencias posteriores a esta obra aparecen citadas en el texto.

na con la Madre. De nuevo aquí la posición de la mujer es la de la imagen narrativa, tanto en la diégesis como para el espectador, y el título mismo une imagen y narración, retrato y personaje, en una única imagen narrativa de la película. A diferencia de la *Historia de O*, sin embargo, *Rebeca* está atravesada por una doble mirada paterna y materna, aunque la más persistente sea la de la Madre. Las miradas inscriben la doble relación del deseo de la heroína con respecto al Padre y a la Madre (como imagen y como imagen internalizada como auto-imagen) en lo que he llamado doble identificación figurativa: con la imagen narrativa (Rebeca) y con la progresión narrativa de la que es sujeto, protagonista, la anónima heroína. Este doble conjunto de relaciones de identificación se delega en el espectador a través de la figuración de la heroína, que entonces funciona no como espejo, como superficie especular plana, sino más bien como prisma que difracta la imagen en la doble posición del deseo edípico femenino y mantiene la oscilación entre la “feminidad” y la “masculinidad”. Por esta razón, en mi opinión, pese a la resolución edípica convencional, Modleski puede defender que “la amplitud y el poder del deseo de la mujer ha sido tan poderosamente descrito que no podemos quedarnos tranquilos con el final ‘feliz’ de la película” (pág. 41). Y lo que es más importante aún, la película está “determinada a desembarazarse de Rebeca”, en palabras de Modleski, y sólo podrá llevarlo a cabo una “destrucción masiva”. “Finalmente, no le queda a la heroína nada más que desear la muerte de la madre, deseo que ....implica matar una parte de sí misma” (pág. 38).

¿Tenemos que sacar la conclusión de que toda representación del deseo femenino está irremediabilmente presa en *esta* fusión de imagen y narración, en la telaraña de la lógica edípica masculina? ¿Que la Esfinge *debe* matarse del disgusto y Medusa seguir durmiendo? ¿Que la niña no tienen otra salida que consentir y dejarse seducir para la feminidad? Lo que me sugiere la interpretación de Modleski, además de cualquier idea que tengamos sobre la interpretación “correcta”, va más allá de la actividad crítica textual dedicada a descubrir las rupturas, contradicciones o excesos, que permite

el texto para reintegrarlas, retotalizarlas o recogerlas al final. Por una parte, apunta a la utilidad teórica que tiene el reexaminar el concepto de especularización en el contexto de la identificación narrativa figurativa; y, por otra parte, a sus consecuencias para la realización y la política del cine de mujeres.

Si la imagen narrativa de Rebeca, como la memoria pictórica de *O*, sirve para proporcionar a la heroína un pasado edípico inscrito en una historia pictórica del pasado de la mujer, este pasado es mucho más rico en contradicciones; y lo que la película articula al intersectar las miradas con una doble contemplación paterna y materna, es precisamente la *duplicidad* del guión edípico. Por el contrario, el cuadro que aparece a través de la heroína de la novela pornográfica simplifica la situación edípica femenina y la reduce a ser un mero reverso del drama edípico masculino, el complejo de Electra, que el propio Freud rechazó como hipótesis inadecuada, como respuesta demasiado fácil a la cuestión de la evolución sexual femenina. La imagen de Rebeca que llega a nosotros a través de una heroína que actúa como un prisma de la especularización se difracta, por tanto, en varias imágenes, o posiciones de la identificación narrativa: “Rebeca”, como imagen propia y como rival, señala no sólo el lugar que ocupa el objeto del deseo masculino, sino también y de forma más importante, el lugar y el objeto del deseo femenino activo (el de Mrs. Danver). El “retrato” no es aquí, como en la *Historia de O*, un mero reflejo de su receptor o de la imagen en que debe convertirse el receptor, según el mecanismo ideológico por el cual las mujeres quedan representadas como la mujer (y son reducibles a ella); pues la narración se esfuerza precisamente en problematizar, encajar y desencajar la identificación de la heroína —y a través de ella, la del espectador— con esa imagen única. Lo que propongo, siguiendo la intuición crítica de Modleski y sin tener en cuenta el texto concreto que la ha provocado, es esto: si la identificación del espectador queda implicada y dirigida en cada película por códigos narrativo-cinematográficos específicos (el lugar de la mirada, las figuras de la narración), debería ser posible trabajar sobre esos

códigos para cambiar o redirigir la identificación a las dos posiciones del deseo que definen la situación edípica femenina; y si la alternancia entre ellas se mantiene el tiempo suficiente (como se ha dicho que ocurre en *Rebeca*) o en varias películas (y ya se han hecho varias así), el espectador puede llegar a sospechar que tal duplicidad, tal contradicción no puede y no tiene por qué ser resuelta. En *Rebeca*, claro está, lo es; pero no en *Los encuentros de Ana* de Chantal Akerman, por ejemplo, o en *Variety* (1983) de Bette Gordon.

Permítaseme precisar un poco más a riesgo de reiterarme. Si la heroína de *Rebeca* se ve obligada a matar a la madre, no se debe solamente a que las reglas del drama y el “mecanismo mítico” de Lotman exijan el cierre de la narración; también se debe a que, como ellos, el cine trabaja a favor de Edipo. Por tanto, la heroína tiene que continuar, como la niña de Freud, y alcanzar el lugar donde Edipo la encuentre esperándole. ¿Qué ocurriría si, una vez que él llega a su destino, se encuentra con que Alicia ya no vive allí? Se pondría de inmediato en camino para buscar a otra, para buscar a la verdadera mujer o al menos su imagen fidedigna. La Señora de Winter que quiere Maxim en el lugar de Rebeca es aquella que es verdadera para él; la imagen en la que Scottie se “re-hace” a Judy (literalmente la construye) en *Vértigo* debe ser la imagen fidedigna de Madeleine. Con su excepcionalmente agudo sentido de la convención cinematográfica, Hitchcock resume esta búsqueda de la imagen verdadera —búsqueda por parte del héroe, pero búsqueda igualmente por parte de la propia película— en una parábola visual. Cuando la antigua novia de Scottie y ahora “buena amiga” Midge, quiere presentarse a sí misma como objeto de su deseo, pinta un autorretrato en el que aparece vestida como Carlotta Valdes, la supuesta antepasada que aparece en el retrato del museo y que es el objeto del deseo y de la identificación de Madeleine. Como era de esperar, Scottie rechaza la oferta; Midge no ha comprendido que lo que atrae a Scottie no es la pura *imagen* de la mujer (si así fuera, estaría enamorado de Carlotta), sino su imagen narrativa, en este caso el deseo de la Madre (muerta) que representa y mediatiza para él Madeleine. De aquí el

comentario de Hitchcock: “Me intrigaba el esfuerzo del héroe por re-crear la imagen de una mujer muerta a partir de otra viva.... Para decirlo llanamente, el hombre quiere irse a la cama con una mujer que está muerta; se permite una cierta necrofilia”<sup>69</sup>. Evidentemente, Hitchcock se está refiriendo a la segunda parte del filme y a los esfuerzos de Scottie por rehacer a Judy como Madeleine. Pero la construcción *en abyme* de la película apoya, en mi opinión, esta interpretación de la secuencia del retrato.

En la segunda parte (tercer rollo) de *Vértigo*, después de la “muerte” de Madeleine, Scottie intenta rehacer a Judy a su imagen, modelarla, en un sentido bastante literal, para que se parezca a Madeleine. Irónicamente, es en el momento mismo en que ha logrado la transformación completa, y con ello, la identidad de las dos imágenes (y justo después de que una larga secuencia de beso, que termina con un fundido en negro, marque el momento de la consumación sexual), cuando descubre el engaño mediante el cual Judy se ha hecho pasar por Madeleine; lo que vuelve igualmente “falsas” ambas imágenes. Pero Judy ha estado de acuerdo con hacerse pasar por Madeleine *una segunda vez* por amor a Scottie; de esta forma, su deseo se revela al mismo tiempo que el engaño, simultáneamente y en absoluta complicidad. Ocurre lo mismo con el retrato de Midge, sólo que en esta ocasión lo que es falso no es simplemente la imagen (el retrato de Carlotta con la cara de Midge), sino la imagen narrativa de la mujer, pues Judy-Madeleine resulta estar viva y ser real —y, *por tanto*, falsa. A diferencia de *Rebeca*, las distintas imágenes y deseos que pone en juego *Vértigo* pasan por el protagonista masculino. El deseo de Madeleine por la Madre muerta (y su identificación con ella), al reflejar el propio deseo de Scottie, es imposible; la madre está muerta, y por eso muere Madeleine.

---

<sup>69</sup> François Truffaut, *Hitchcock*, Nueva York, Simon & Schuster, 1967, págs. 184, 186. Todas las referencias posteriores a esta obra aparecen citadas en el texto. Los papeles principales de *Vértigo* están interpretados por James Stewart (Scottie), Kim Novak (Madeleine y Judy) y Barbara Bel Geddes (Midge).

Los deseos de Judy y de Midge por Scottie son una trampa. La película se cierra, con toda propiedad, con la imagen de Judy muerta al borde del tejado y con Scottie mirándola<sup>70</sup>. Hitchcock dice:

Me puse a mí mismo en el lugar de un niño al que su madre le está contando un cuento. Cuando hay una pausa en su narración, el niño siempre dice: “¿Y qué pasó entonces, mamá?” Bueno, me pareció que la segunda parte de la novela estaba escrita como si no fuera a pasar nada más, mientras que en mi planteamiento, el niño, *sabiendo* que Madeleine y Judy son la misma persona, preguntaría. “¿Y Stewart no lo sabe, no? ¿Qué hará cuando lo descubra?” [Págs. 184-85]

Esta es la pregunta que trata la película, como muchas otras y como lo hace el análisis de Freud del psiquismo. Quizás no se pueda escribir ninguna historia “como si no fuera a pasar nada más”. Pero la cuestión del deseo siempre se plantea en estos términos: “¿que hará él cuando lo descubra?” pregunta el niño sobre el hombre o viceversa.

---

<sup>70</sup> Realmente, no *vemos* el cuerpo de Judy sobre el tejado, sino más bien lo imaginamos, al ver la mirada de Scottie. Para ser más precisos, la película lo imagina por nosotros al apelar al recuerdo visual del cuerpo de Madeleine en el tejado que parece en un plano anterior, donde la cámara ocupa la misma posición que ahora Scottie. Este es un ejemplo, de entre los muchos que podríamos mencionar, del funcionamiento de la narratividad en el texto filmico para construir un recuerdo, una visión y una posición subjetiva para el espectador. Es un ejemplo especialmente claro de la distinción que hacíamos entre imagen y figura. Aunque sea la imagen de Scottie la que contemplamos los espectadores, y Judy no aparezca en esa imagen, lo que vemos (imaginamos y comprendemos) es el objeto de su mirada; lo que estamos viendo no es a la mujer sino su imagen narrativa. Scottie es la figura de la progresión narrativa, su mirada y su deseo definen lo que es visible o puede ser visto; Judy/Madeleine es la figura del cierre narrativo, en la que convergen y reposan la mirada, el deseo y el significado. Así pues, sólo teniendo en cuenta la dimensión narrativa y figurativa subyacente a nuestra visión, a nuestra interpretación de una imagen, podemos entender la idea de “la mujer en cuanto imagen” en toda su complejidad.

Esta es la labor del cine tal como lo conocemos: representar las vicisitudes de su itinerario, lleno de falsas imágenes (su ceguera), pero siempre en busca de una visión verdadera que confirme la verdad de su deseo. Y por ello incluso en el género que Molly Haskell apellidó con acierto “cine de mujer”, que supuestamente representa la fantasía femenina o que, como *Rebeca*, pone en juego realmente los términos del deseo femenino, el cine comercial trabaja siempre para Edipo<sup>71</sup>. Si se rebaja al “relato psicológico a la antigua usanza”, al tono lacrimógeno de la “escuela de literatura femenina”, como se lamentaba Hitchcock a propósito del guión de *Rebeca*, es para conseguir el consentimiento de la mujer y cumplir, así, su contrato social, la promesa hecha al hombrecito<sup>72</sup>. ¡Ay!, todavía por su causa las mujeres deben ser inducidas a la feminidad y ser remodeladas sin cesar como la mujer. Así, cuando una película pone en juego, inconsciente o accidentalmente, un deseo dividido o doble (el de Judy-Madeleine que

---

<sup>71</sup> Esto lo demuestra de forma admirable Linda Williams en su amplia reseña de *Personal Best*, la famosa película de Robert Towne sobre dos mujeres que hacen pentatlón que son amigas y amantes y que compiten en los juegos olímpicos de 1980. Aunque afirme una nueva ética de apoyo y cooperación entre mujeres atletas, el filme niega o al menos reduce forzosamente la importancia de su lesbianismo y así destierra a una mujer de su conclusión narrativa en favor de la reafirmación de la heterosexualidad, adulta y correcta, de la otra. Williams concluye: “Esto permite al filme recuperar su placer sensual (innombrado) en su propio régimen de voyeurismo. En última instancia, se puede disfrutar de las abundantes escenas de desnudo y planos de genitales de una forma muy parecida a como se disfruta con las exuberantes lesbianas en la pornografía heterosexual tradicional —la gran excitación antes de que el pene haga su entrada triunfal.” Linda Williams, “*Personal Best: Women In Love*”, *Jump Cut*, núm. 27, julio, 1982, pág. 12.

<sup>72</sup> Pese al éxito de la película y al hecho de que ganara un Oscar, al propio Hitchcock no le gustaba *Rebeca*. Cuando Truffaut le preguntó si estaba satisfecho de su primera película en Hollywood, el director respondió: “Bueno, no es un retrato a lo Hitchcock; en realidad, es una novelita. La historia está pasada de moda; existía toda una escuela de literatura femenina en la época, y aunque no estoy en contra de ella, el hecho es que a la historia le falta humor...[La película] ha funcionado bastante bien durante años. No sé por qué.” *Hitchcock*, págs. 91-93.

desea tanto a Scottie como a la Madre), debe mostrar ese deseo como algo imposible o engañoso (el de Madeleine y el de Judy, respectivamente), en última instancia contradictorio (Judy-Madeleine está escindida en Judy/Madeleine para Scottie); y entonces pasa a resolver la contradicción de forma muy similar a como lo hacen los mitos y los mitólogos: con la destrucción total o con la territorialización de las mujeres.

Esto suena duro, pero no debemos renunciar a la esperanza. Las mujeres están resistiendo a la destrucción, y están aprendiendo los trucos para hacer e interpretar tanto los mapas como las películas. Y lo que ahora me parece posible para el cine de mujeres es el responder a la petición de “un nuevo lenguaje del deseo” que expresaba Mulvey en su trabajo de 1975. Y me parece posible incluso sin la brutal y estoica prescripción de la auto-disciplina, de la destrucción del placer visual, que parecía inevitable en la época. Pero si el objetivo del cine feminista —construir los términos de referencia de otra medida del deseo y las condiciones de visibilidad para un sujeto social diferente— tiene ahora mayores posibilidades y se ha convertido, en cierta medida, en algo real, se debe en su mayor parte al trabajo producido en respuesta a esa autodisciplina y al conocimiento generado por la práctica del feminismo y del cine.

Al final de su interpretación de *Historia de O*, Silverman defiende que sólo una “inmersión extrema” en el discurso puede alterar la relación del sujeto femenino con el monopolio actual que sostienen “los discursos masculinos”, y hacerla participar en la producción de significado. Para la teoría y la práctica del cine de mujeres, esto implicaría un trabajo continuo y sostenido con y contra la narración, para representar no sólo el poder del deseo femenino, sino su duplicidad y ambivalencia; o, como ha insistido Johnston desde los primeros días de la teoría feminista del cine, “El cine de mujeres debe encarnar el funcionamiento del deseo”. Esto no lo podrá llevar a cabo otra narración normativa más (parafraseando a Schafer) que gire en torno al tema de la liberación. La labor real es sacar a la luz la contradicción del deseo femenino, y de las mujeres en cuanto sujetos sociales, en los términos de

la narración; poner en práctica su figura de la progresión y del cierre narrativos, de la imagen y de la mirada, con la conciencia de que los espectadores se crean históricamente en la actividad social, en el mundo real y también en el cine.

Sin embargo, podría suceder que hubiera que contar la historia de otra manera. Tomemos, por ejemplo, a Edipo. Supongamos que Edipo no resuelve el acertijo. La Esfinge lo devora por su arrogancia; no *tenía que* haber ido a Tebas por ese camino. O que *él* se mata del disgusto. O, que al final comprende que la acusación de Tiresias (“Tú eres la llaga gangrenada de la ciudad”) significa que el patriarcado mismo, que representa Edipo en tanto representa al estado, es la plaga que asola Tebas —y *entonces* él se ciega a sí mismo; después de eso, quizás Artemisa hubiera asentido en convertirle en mujer, y la historia de Edipo habrá tenido un final feliz<sup>73</sup>. O podría empezar con la historia que traza Freud de la fe-

---

<sup>73</sup> La interpretación que hace Marie Balmory del mito de Edipo en *Psychoanalyzing Psychoanalysis: Freud and the Hidden Fault of the Father*, trad. Ned Lukacher, Baltimore y Londres, The John Hopkins University Press, 1982, acentúa el papel del padre en el destino del hijo como función de identificación. La interpretación de Balmory va en contra de la de Freud, y tiene lugar en el contexto de su reevaluación de la teoría del complejo de Edipo a la luz de la biografía de Freud: de la misma forma que Edipo estaba condenado a repetir, involuntariamente, con sus crímenes de incesto y parricidio, las faltas de Layo (la violación sexual del hijo de otro y el asesinato premeditado del suyo propio), Freud reprimió el conocimiento de la incontinencia sexual de su padre (las relaciones de Jakob Freud con Rebeca, su misteriosa segunda mujer, y luego con la madre de Sigmund, su tercera mujer). Según Balmory, fue la represión por parte de Sigmund de la “falta” de Jakob lo que provocó que Freud repudiara su primera teoría de la seducción, es decir que la histeria fuera el resultado de las proposiciones sexuales o de la seducción real del padre del paciente; y que rechazara la abundantísima evidencia clínica que había reunido en los diez años anteriores a la muerte de Jakob (1896) en favor de una teoría de la fantasía de la seducción basada en el repentino “descubrimiento” de que el complejo de Edipo era una estructura psíquica universal. Este último modelo “idealista”, defiende Balmory, no era sino una proyección de la propia realidad psíquica de Freud, de su identificación simbólica con el padre; y éste ha sido el precio para la teoría psicoanalí-

minidad y ser exactamente igual a ella, y esta versión podría terminar con un plano suyo como paciente de Charcot en la Salpêtrière. O.... Pero en cualquier caso si Edipo no resuelve la adivinanza, entonces la adivinanza ya no es tal; sigue siendo un enigma, irresoluble desde el punto de vista estructural porque sería impronunciable, como los de los Oráculos y las Sibilas. Y los hombres tendrán que imaginar otras maneras de tratar el hecho de que ellos, los hombres, están rodeados de mujeres. Pues éste es el objetivo último del mito, según Lévi-Strauss: resolver esa manifiesta contradicción y afirma, por mediación de la narración, el origen autóctono del hombre<sup>74</sup>. O quizás tendrán que aceptarlo *como* contradicción, de la cual seguirán naciendo en todo caso. Y en esta versión de la historia, la Esfinge no se matará del disgusto (las mujeres lo hacen con bastante frecuencia); sino que seguirá enunciando el enigma de la diferencia sexual, de la vida y de la muerte, y la pregunta del deseo. ¿Por qué, se pregunta Ursula LeGuin en su ensayo-ficción “It Was a Dark and Stormy Night: Why Are We Huddling about the Campfire?”, por qué no nos contamos otras historias. Probablemente, responde, para existir, para mantener el deseo incluso aunque

---

tica de su complicidad con la Ley. Desgraciadamente, el análisis de Balmary, realizado en un marco lacaniano, no saca consecuencias críticas de mayor alcance que las de una ética vagamente anti-edípica.

<sup>74</sup> Véase Lévi-Strauss, *Structural Anthropology*, págs. 212 y 226; “El mito tiene que ver con la incapacidad de una cultura que sostiene la creencia de que la humanidad es autóctona... para encontrar una transición satisfactoria entre esta teoría y el conocimiento de que los seres humanos nacen realmente de la unión del hombre y de la mujer. Aunque evidentemente el problema no puede resolverse, el mito de Edipo proporciona una especie de herramienta lógica que asocia el problema originario —¿nacido de uno o nacido de dos?— al problema derivado: ¿nacido de dos diferentes o de dos iguales?” (pág. 212). Y “como el objetivo del mito es proporcionar un modelo lógico capaz de superar una contradicción (objetivo imposible si, como sucede, la contradicción es real), dará lugar a un número, teóricamente infinito, de pizarras, cada una de ellas ligeramente diferente a las demás. Así pues, el mito crece en espiral *hasta que el impulso intelectual que lo ha producido queda exhausto*” (pág. 226; la cursiva es mía).

muramos por su causa<sup>75</sup>. La Esfinge, que según *Los Angeles Times* del dos de marzo de 1982, se está muriendo de cáncer, como Freud cuando escribía la conferencia sobre la feminidad, es el enunciador de la pregunta del deseo precisamente como enigma, contradicción, diferencia no reducible a la igualdad mediante la significación del falo o a un cuerpo existente fuera del discurso; un enigma que es estructuralmente impronunciable, pero que se articula a diario en las distintas actividades de la vida. Y éste sería el final de mi historia de Edipo, pero preferiría terminarlo con una nota esperanzadora<sup>76</sup>.

En lo que respecta a *Rebeca*, también pueden hacerse distintas versiones, algunas de las cuales ya se han convertido en películas: *Los encuentros de Ana*, o *Jeanne Dielman* (Chantal Akerman), *Thriller* (Sally Potter), quizás muchas otras. Podríamos considerar que *Sigmund Freud's Dora: A Case of Mistaken Identity* es una versión interesante de *Marnie*; y *Contratiempo* puede ser la versión definitiva de *Vértigo*. Etcétera. La lista de versiones y de nuevas interpretaciones debería dejar claro que no estoy proponiendo la sustitución ni la apropiación, ni, menos incluso, la mutilación de Edipo. Lo que estoy defendiendo es un alto en la triple banda mediante la cual quedan construidos el significado, la narración y el placer desde su punto de vista masculino. La labor más excitante del cine y del feminismo actual no es anti-narrativa o anti-edípica; más bien todo lo contrario. Es vengativamente

---

<sup>75</sup> Ursula K. LeGuin, "It Was a Dark and Stormy Night: Why Are We Huddling about the Campfire?", *Critical Inquiry* 7, núm. 1, otoño, 1980, págs. 191-99.

<sup>76</sup> El hecho de que en este momento de la historia sean las mujeres, las feministas, las que hablen desde el lugar de la Esfinge y quienes miren a Perseo mientras degüella a Medusa, debe de ser coherente con el paradigma hegeliano. Pero entonces, eso significaría que el orden moral del significado y las reglas de la ley del patriarcado ya no constituyen aquello respecto de lo cual se constituye la mujer como sujeto. En suma, ello significaría que nuestra época histórica señala el principio de lo que Kristeva ha denominado "el paso de la sociedad patriarcal". Ya lo dije, una nota esperanzadora.

narrativa y edípica, pues quiere acentuar la duplicidad de ese guión y la contradicción específica del sujeto femenino dentro de él, la contradicción por la cual las mujeres históricas deben trabajar con y contra Edipo.

Mucho tiempo después, Edipo, viejo y ciego, recorría los caminos. De repente sintió un olor familiar. Era la Esfinge. Edipo dijo: “Quiero preguntarte algo. ¿Por qué no reconocí a mi madre?” “Diste la respuesta equivocada”, dijo la Esfinge. “Pero eso fue lo que posibilitó todo lo demás”, dijo Edipo. “No”, replicó ella. “Cuando yo te pregunté, ¿Qué camina a cuatro patas por la mañana, a dos al mediodía y a tres por la tarde? respondiste, el Hombre. No dijiste nada de la mujer.” “Cuando se dice Hombre”, repuso Edipo, “se incluye también a las mujeres. Todo el mundo lo sabe.” Y ella replicó, “Eso es lo que tú te crees”<sup>77</sup>.

---

<sup>77</sup> Muriel Rukeyser, “Myth”, en *The Collected Poems*, Nueva York, McGraw-Hill, 1978, pág. 498.

## Semiótica y experiencia

Hay un famoso pasaje al principio de *Una habitación propia*, en el que el “yo” ficticio de Virginia Woolf, sentado en la ribera del río Oxbridge para meditar sobre el tema de las mujeres y la ficción, se siente repentinamente preso de una gran excitación, de un tumulto de ideas. Incapaz de seguir tranquilamente sentado, aunque perdido en sus pensamientos, “yo” se pone a caminar rápidamente por las praderas del campus.

De repente la figura de un hombre se irguió para interceptar mi camino. Al principio ni me di cuenta de que las gesticulaciones de un objeto de aspecto curioso, metido en un abrigo recortado y con una camisa de etiqueta, se dirigían a mí. Su cara expresaba horror e indignación. *El instinto más que la razón vino en mi ayuda; él era un bedel; yo era una mujer.* Estaba en el césped; allí estaba el sendero. Sólo se les permite el paso por aquí a Profesores y Estudiantes; mi lugar estaba en el sendero<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, Nueva York y Londres, Harcourt Brace Jovanovich, 1929, pág. 6; la cursiva es mía.

La ironía del pasaje, con su exagerado contraste y la enfática desproporción entre las dos figuras, “yo” y el guardián del patriarcado académico, llega a su máxima expresión en las oraciones que he subrayado. Pues lo que Woolf llama “el instinto más que la razón” en realidad no es instinto, sino una inferencia, esto es, el proceso mismo en que se basa el razonamiento; un razonamiento que (y este es el *quid* del pasaje) no se admite en las mujeres ni se les permite. Y, sin embargo, llamarlo “instinto” no es del todo inapropiado, porque ¿qué es el instinto sino un tipo de conocimiento internalizado a partir de la repetición secular y cotidiana de acciones, impresiones y significados, cuya relación causa-efecto o de cualquier otra clase se acepta como cierta o incluso necesaria? Pero como “instinto” comporta una connotación demasiado fuerte de respuesta automática, bruta, irreflexiva, quizá sea mejor buscar un término que sugiera mejor la forma peculiar de conocimiento o aprehensión del yo que conduce al “yo” de Woolf al sendero, a saber cuál es su lugar, y que ella no es *ni* Profesor *ni* Estudiante, sino positivamente una mujer. ¿Qué término, distinto de “instinto” o de “razón” puede designar mejor ese proceso de “comprensión”, cuyo análogo ficticio, su correlato objetivo, es el paseo por el campus (rápido, excitado, aunque “perdido en sus pensamientos”); ese proceso de auto-representación que define el “yo” como mujer o, en otras palabras, crea al sujeto como femenino? Peirce lo habría llamado “hábito”, como veremos. Pero yo propongo, al menos provisionalmente, el término “experiencia”.

“Experiencia” es una palabra que aparece una y otra vez en el discurso feminista, como en muchos otros que van desde la filosofía al habla conversacional cotidiana. Aquí sólo me interesa el primero. Aunque muy necesitado de aclaración y de elaboración, el concepto de experiencia me parece de una importancia crucial para la teoría feminista en la medida en que recae directamente sobre los grandes temas que han surgido a raíz del movimiento femenino: la subjetividad, la sexualidad, el cuerpo, y la actividad política feminista. Tengo que aclarar desde el principio que con experiencia no pretendo aludir al mero registro de datos sensoriales, o a la rela-

ción puramente mental (psicológica) con objetos y acontecimientos, o a la adquisición de habilidades y competencia por acumulación o exposición repetida. Tampoco uso el término en el sentido individualista e idiosincrásico de algo perteneciente a uno mismo y exclusivamente suyo, aun cuando los otros puedan tener experiencias “similares”; sino más bien en el sentido de *proceso* por el cual se construye la subjetividad de todos los seres sociales. A través de ese proceso uno se coloca a sí mismo o se ve colocado en la realidad social, y con ello percibe y aprehende como algo subjetivo (referido a uno mismo u originado en él) esas relaciones —materiales, económicas e interpersonales— que son de hecho sociales, y en una perspectiva más amplia, históricas<sup>2</sup>. El proceso es continuo, y su final inalcanzable o diariamente nuevo. Para cada persona, por tanto, la subjetividad es una construcción sin término, no un punto de partida o de llegada fijo desde donde uno interactúa con el mundo. Por el contrario, es al efecto de esa interacción a lo que yo llamo experiencia; y así se produce, no mediante ideas o valores externos, causas materiales, sino con el compromiso personal, subjetivo en las actividades, discursos e instituciones que dotan de importancia (valor, significado, y afecto) a los acontecimientos del mundo.

Pero si queremos ampliar nuestra comprensión crítica de cómo se engendra el sujeto femenino, lo que significa decir cómo se establece y se reproduce (al infinito, por lo que parece) la relación de las mujeres con la mujer, hay que elaborar teóricamente la idea de experiencia. Hay que confrontarla, por una parte, con las teorías relevantes del significado y de la significación y, por otra, con las concepciones relevantes del sujeto. Las páginas que siguen analizan las cuestiones más urgentes surgidas de tal confrontación, y esbozan algo así como un camino para la teoría feminista.

---

<sup>2</sup> Al proceso que denominé experiencia otros podrían haberle dado el nombre de ideología. Las razones de mi elección, si no son ya evidentes, se aclararán posteriormente.

En los últimos años el problema del sujeto se ha considerado fundamental en cualquier investigación, sea humanística o sociológica, consagrada a lo que podemos denominar en términos muy vagos la teoría de la cultura. En los años cincuenta se definieron los términos en los que se ha planteado y replanteado la cuestión del sujeto en distintas disciplinas, especialmente en la semiótica y en la teoría del cine, a partir del famoso debate entre Sartre y Lévi-Strauss, en el que el primero acusó al método estructuralista, recién nacido para las ciencias humanas, de ignorar al sujeto concreto, existencial, histórico, en favor de estructuras ahistóricas inmanentes a la mente. La réplica de Lévi-Strauss, cuya postura en el asunto iba a pesar poderosamente no sólo en la semiótica, sino en el psicoanálisis lacaniano y en la teoría de la ideología de Althusser, apareció en el último volumen de sus *Mythologiques*. Su título era *L'homme nu, El hombre desnudo*<sup>3</sup>. De esta forma, si uno aceptaba la definición estructuralista o la existencial, el sujeto humano estaba teóricamente inscrito —y por tanto, era concebible— en función de un orden simbólico patriarcal; y de ese sujeto, las mujeres representaban el componente o contrapunto sexual. Esta suposición implícita la expresó explícitamente Lévi-Strauss en su paradójica tesis de que las mujeres son iguales y diferentes de los hombres: son seres humanos (como los hombres), pero su función especial en la cultura y en la sociedad es servir de objetos de intercambio y de circulación entre los hombres (a diferencia de ellos). Su teoría descansa sobre la premisa de que, a causa de su “valor” como medio de reproducción sexual, las mujeres son los medios, los objetos, los signos, de la comunicación social (entre seres humanos)<sup>4</sup>. No obstante, como se resistía a renunciar al humanismo, no pudo excluir a las mujeres de la humanidad. Por tanto, llegó a un compromiso diciendo que las mujeres son también seres humanos, aunque en el orden

---

<sup>3</sup> Claude Lévi-Strauss, *Mythologiques, IV: L'homme nu*, París, Plon, 1971; *The Naked Man*, trad. John y Doreen Weightman Nueva York, Harper and Row, 1981, en especial, “Finale”, págs. 625-95.

<sup>4</sup> Véase capítulo 1 *supra*.

simbólico de la cultura no hablen, deseen, produzcan significado *por sí mismas*, como hacen los hombres mediante el intercambio de mujeres. La única conclusión que podemos sacar es que, en la medida en que las mujeres son seres humanos, son (como) hombres. En suma, esté vestido o desnudo por la cultura y la historia, el sujeto humano es masculino.

Se descubrió que había escondida una paradoja similar en el argumento “gramatical” de que “hombre” era el término genérico para humanidad. Como demuestran ciertos estudios sobre el uso lingüístico, si “hombre” incluye a las mujeres, (mientras que lo contrario no es verdad, pues el término “mujer” siempre tiene género, es decir, posee una connotación sexual), ello sólo es así en la medida en que, en ese determinado contexto, las mujeres sean concebidas como “seres humanos” no sexuados y, por tanto, una vez más, como hombres<sup>5</sup>. Los esfuerzos feministas por destruir esta suposición han caído, en su mayoría, en la trampa tendida por la paradoja. O han aceptado que “sujeto”, como “hombre”, es un tér-

---

<sup>5</sup> Véase Dale Spender, *Man Made Language*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1980. Al explicar la posición asimétrica de hombres y mujeres en el espacio semántico de la lengua inglesa (“los significados accesibles dentro del lenguaje”), Spender sostiene que la suposición de los gramáticos (hombres) de que el inglés es un lenguaje basado en un género natural, más que gramatical, ha corrido paralela a otra suposición, implícita: que el macho es la norma de lo natural. Así, las distinciones genéricas en el lenguaje se construyen con marcadores semánticos “más masculino” o “menos masculino” (es decir, femenino), con el resultado de que el espacio “positivo” queda reservado para lo masculino. Después de resumir una impresionante cantidad de investigación sociolingüística llevada a cabo a partir de la premisa de que tanto el lenguaje como la investigación lingüística tienen un sesgo contrario a las mujeres, Spender llega a la convincente conclusión de que toda interacción lingüística en un grupo mixto tiende, no ya a devaluar el habla de las mujeres, sino a “construir el silencio de las mujeres”; y esta tendencia se ve reforzada por la imposibilidad institucionalizada de las mujeres de acceder al habla de las demás, puesto que los lugares y las ocasiones de “las charlas de mujeres” han sufrido severas restricciones. De aquí, en su opinión, la importancia vital para las mujeres de que existan grupos de concienciación y una intervención feminista en el lenguaje, hablado y escrito, en forma de “política de la designación”.

mino genérico y como tal puede designar igual y simultáneamente a los sujetos femenino y masculino, con el resultado de borrar de la subjetividad la sexualidad y la diferencia sexual<sup>6</sup>. O se han visto obligadas a recurrir a una concepción opositiva del sujeto “femenino” definido por el silencio, la negación, una sexualidad natural o una cercanía a la naturaleza no comprometida con la cultura patriarcal<sup>7</sup>. Pero tal concepción —que simplemente vierte la mujer en el cuerpo y la sexualidad como inmediatez de lo biológico, como naturaleza— no tiene un soporte teórico autónomo y además es bastante compatible con el marco conceptual de las ciencias del hombre, como aclara Lévi-Strauss. Este sujeto femenino no es un sujeto diferente, engendrado o constituido semióticamente como femenino por un tipo especial de experiencia, sino que podemos seguir viéndolo como el componente o contrapunto sexual del sujeto genérico (masculino). Y ciertamente, no sólo se reafirma la masculinidad de ese sujeto humano y de su discurso, sino que se universaliza al teorizar a la mujer como su “espacio semántico negativo”, reprimido, o su fantasía imaginaria de coherencia.

Otro debate, no menos importante para nuestros objetivos que el más conocido que ya hemos mencionado, puede servir para demostrar la dificultad que tiene el construir una concepción de sujeto femenino a partir de los discursos actuales, al mismo tiempo que su necesidad teórica vital. El debate tuvo lugar en torno a la labor de la revista de cine británica *Screen*, cuyo número especial sobre Brecht (15 [Verano de 1974]) señaló el principio de un proyecto que debía desarrollar la revista a lo largo de varios años: una crítica de las estructuras ideológicas del cine clásico narrativo, representativo. El de-

---

<sup>6</sup> Esta es una postura más bien marginal en el feminismo americano, pero véase, por ejemplo, Ursula K. Le Guin, “Is Gender Necessary?” en *The Language of the Night*, Nueva York, 1979.

<sup>7</sup> Por ejemplo, Susan Griffin, *Woman and Nature: The Roaring Inside Her*, Nueva York, Harper and Row, 1979. Esta es la postura dominante, no sólo dentro del feminismo americano, y es demasiado amplia para citar aquí bibliografía.

bate lo provocó la respuesta de una crítica marxista-feminista americana a la introducción que hizo *Screen* de conceptos psicoanalíticos tales como fetichismo y castración (simbólica) dentro de la teoría del cine. Pese a la utilidad de poner al alcance de los estudiantes americanos de cine “estudios continentales de orientación marxista”, para Julia Lesage los redactores de *Screen* “utilizan ciertas premisas del freudianismo ortodoxo como base para sus argumentos políticos sobre la forma narrativa: premisas... que no sólo son falsas sino abiertamente sexistas y que como tales exigen la refutación política”<sup>8</sup>. La argumentación de Lesage se desarrolla en dos líneas. En primer lugar, se opone a la utilización de lo que denomina “freudianismo ortodoxo” en un proyecto crítico que de otra forma sería políticamente acertado; y en segundo lugar, se opone a la interpretación textual que ofrecen los redactores de *Screen*, que considera erróneas o distorsionadoras de los textos en cuestión, uno de los cuales es *S/Z* de Barthes. En el último caso, la mala interpretación la atribuye a “una interpretación estrictamente freudiana del uso que hace Barthes del término ‘fetichismo’ [que] socava toda la argumentación política de Heath en su interpretación de Freud” (págs. 80-81).

Aunque las dos líneas de la argumentación tienen su origen en una única objeción, la aversión de la autora a la “ortodoxia freudiana”, no se unen para producir la esperada “refutación”. Las analizaré por separado, empezando por la segunda.

El aspecto teórico de mayor importancia que resalta el volumen de *Screen* dedicado a Brecht es el de que el arte representativo —las narraciones de ficción donde existe un punto de vista omnisciente o

---

<sup>8</sup> Julia Lesage, “The Human Subject —You, He or Me? (Or, The Case of the Missing Penis)”, *Jump Cut*, núm. 4, noviembre-diciembre, 1974, reimpresso en *Screen* 16, núm. 2, verano, (1975) 73. Va seguido de un “Comentario” de los redactores en cuestión, Ben Brewster, Stephen Heath, Colin MacCabe, en las páginas 83-90. Todas las referencias posteriores a esta obra aparecen citadas en el texto.

los largometrajes donde se nos da un punto de vista superior desde el cual juzgar a los personajes— nos convierte en ‘sujetos’. Consumimos el conocimiento que nos ofrece la narración y, como espectadores, adquirimos un sentido de nosotros mismos como de algo unificado, no como seres que viven en la contradicción.

La alternativa que propone *Screen* y que defiende Lesage como políticamente correcta, es la de un “cine brechtiano”, como el de Godard, en el que “la posición misma del espectador ya no es la de un pseudo-dominio; más bien, aparece como crítica y contradictoria” (págs. 81-82). Hasta aquí, muy bien. Pero para la crítica feminista las dificultades comienzan cuando las premisas teóricas de este análisis (y del cine de Godard, me atrevería a insinuar) se hacen explícitas. Pues la concepción del sujeto que subyace a esta crítica de la representación clásica y de *su* sujeto unificado no proceden del freudianismo ortodoxo, como cree Lesage, sino de la interpretación que hace Lacan de Freud, y *en ella* la idea de castración ( y en consecuencia el fetichismo) no sólo son básicas sino que determinan de forma absoluta los procesos subjetivos<sup>9</sup>. En otras palabras, el sujeto escindido, no coherente, que puede quedar implicado o puede ser creado en un cine “brechtiano”, según lo entienden los redactores de *Screen*, es un sujeto constituido por la función simbólica de la castración. Y sólo con respecto a este sujeto (lacaniano), podemos decir que la representación es una estructura del fetichismo, que sirve para garantizar la autocoherencia imaginaria del su-

---

<sup>9</sup> Para ser más precisa, debo decir que la idea de sujeto que defienden Brewster, Heath y MacCabe en su réplica a Lesage procede en realidad de *su interpretación* de la interpretación que hace Lacan de Freud y de su perspectiva histórica materialista, lo que les conduce a atribuir a Lacan algo que quizá no sea suyo: “La restitución que hace Lacan del análisis freudiano como ‘teoría materialista del lenguaje’” (pág. 86). En cualquier caso, “el intento de articular los procesos subjetivos dentro del materialismo histórico” en lo que respecta a la teoría del cine no es de Lacan o de Althusser, sino, como ellos reconocen, suya.

jeto, la ilusión de una identidad estable. Y esto es lo que no puede aceptar Lesage: “Describen el fetichismo solamente en términos fálicos... Para Heath, los espectadores son todos iguales: todos masculinos” (pág. 83). Por ello, concluye Lesage, las “profundas consecuencias políticas” de la crítica de *Screen* están severamente socavadas por el hecho de situar al sujeto “como si fuera un monolito sin contradicciones: es decir como si fuera masculino” (pág. 82).

El problema reside en que, para bien o para mal, el psicoanálisis sólo puede describir el fetichismo en términos fálicos. Una descripción no fálica —suponiendo que sea posible— sencillamente escondería el fundamento discursivo del término, la red semántica en que adquiere su significado, su base conceptual dentro de una epistemología determinada; y en el mejor de los casos, nos volveríamos a encontrar con el sujeto del humanismo, masculino pero pretendidamente “ser humano”. Como señalan los redactores de *Screen* en su respuesta, “si ‘fálico’ se hace equivaler sin más a ‘masculino’ y de aquí a ‘represivo’, y consideramos el psicoanálisis como una ortodoxia monolítica, resulta muy fácil despreciar a Freud, pero a lo que alcanzará ese desprecio es a todo el problema de los procesos subjetivos” (pág. 89). Todo este juego de réplica y contrarréplica es un excelente ejemplo de cómo el discurso (incluido el discurso “político”) no sólo está plagado de trampas, sino que es en sí una trampa. La argumentación de Lesage cae en la misma “trampa” en la que acusa a Heath de haber caído; esto es, la trampa de la coherencia de la representación (¿la “razón” de Woolf?), la presión que lleva a fundir distintos órdenes de discurso en un único discurso que dé cuenta de las contradicciones y las resuelva. Los “términos fálicos” y los “espectadores masculinos”, por ejemplo, no pueden ir juntos; lo político como actividad (es decir, los grupos de concienciación) no se pueden reducir al adjetivo “político” entendido en el sentido de interpretación textual marxista o materialista; ni puede compararse ni contrastarse de manera inmediata el término “psicoanálisis”, referente a la elaboración de una teoría del inconsciente, con el “freudianismo”, que designa a a varios discursos populares y

heterogéneos sobre la sexualidad, desde Karen Horney a Kate Millett o Masters y Johnson, que cita Lesage contra la “ortodoxia freudiana”. Por último, si su argumento fracasa en la refutación de la crítica de *Screen* o de sus premisas, se debe a la incapacidad de Lesage para tirar el bebé “político” (el cine “brechtiano” y su sujeto escindido) con el agua de la bañera “sexista” (el orden fálico del simbólico lacaniano) en el que está metido.

El problema al que se enfrenta el feminismo teórico en su intento de asociar los discursos del psicoanálisis y del marxismo queda de manifiesto en la réplica de los redactores de *Screen* a la crítica que hace Lesage de su uso del pronombre “él” en referencia al sujeto. Admiten que ella tiene razón, pero, ¿qué pronombre hay que usar?

Lo que probablemente necesitamos en inglés es una transición entre ‘it’ [ello], el sujeto del psicoanálisis, masculino y femenino (recuérdese la importancia de la tesis de la bisexualidad), y ‘she’, el sujeto definido como valor de intercambio en la asignación ideológica del discurso en la medida en que ésta es la posición de una ‘masculinidad’ en la que se coloca y se desplaza la ‘feminidad’. [Pág. 86]

Como señalaba en capítulos anteriores, aunque el psicoanálisis reconoce la bisexualidad inherente al sujeto, para el cual la masculinidad y la feminidad no son cualidades o atributos sino posiciones en los procesos simbólicos de (auto)-representación, el mismo psicoanálisis está preso en “la asignación ideológica del discurso”, en las estructuras de representación, narración, visión y significado que intenta analizar, revelar o sacar a la luz. De aquí la tendencia al “él” en los escritos psicoanalíticos o al “ella”, con la feminidad *sous rature* (como diría Derrida)<sup>10</sup>. La afirmación de Lacan “~~La~~ mujer no

---

<sup>10</sup> Sobre la perspectiva de la feminidad de Derrida, véase Gayatri Chakravorty Spivak, “Displacement and the Discourse of Woman”, en *Displacement: Derrida and After*, ed. Mark Krupnick, Bloomington y Londres, Indiana University Press, 1983.

existe”, explica Jacqueline Rose, “significa no que las mujeres no existan, sino que su estatus como categoría absoluta o garante de la fantasía (exactamente *La* mujer) es falso (~~La~~). En su teoría del psicoanálisis, por tanto, ~~la~~ cuestión no reside tanto en la ‘dificultad’ de la sexualidad femenina tras la división fálica como en lo que significa, dada tal división, hablar de la ‘mujer’”<sup>11</sup>. Sin embargo, aunque a menudo se haga hincapié en que “feminidad” no es lo mismo que “ser mujer”, al igual que “la mujer” no es lo mismo que “las mujeres” (o que el falo no es lo mismo que el pene), los dos conjuntos de términos se funden y se deslizan el uno sobre el otro, incluso en los escritos de aquellos que insisten en que la distinción, por muy tenue que sea, es absoluta. Creo que hay que creer sus palabras<sup>12</sup>.

Que la feminidad *es* el reverso de la masculinidad —esto es lo que implica tomarlas al pie de la letra— no es menos evidente en la práctica de la investigación de Freud que en la teoría a que ha dado lugar: su obra en colaboración con Breuer sobre la histeria y las pruebas recogidas a partir de pacientes femeninos fueron relegadas hasta que la completa elaboración de la teoría edípica, hacia el final de su vida, exigió una investigación directa sobre la sexualidad femenina. Esto es de sobra conocido. ¿Por qué nos sorprendemos, entonces, o nos negamos a aceptar que, como el discurso de *Screen* sobre el sujeto, la teoría psicoanalista solamente pueda hablar de las mujeres como de la mujer, “ella” o “~~la~~ mujer”? Muy acertadamente señala Rose: “La descripción de la sexualidad

---

<sup>11</sup> Jacqueline Rose, “introduction-II”, en Jacques Lacan y la *école freudienne*, *Feminine Sexuality*, trad. Jacqueline Rose, ed. Juliet Mitchell y Jacqueline Rose, Nueva York y Londres, W. W. Norton, 1982, pág. 48.

<sup>12</sup> Así, por ejemplo, creo en otra explicación de Rose, que aparece un par de páginas más adelante en defensa de Lacan contra las “exigencias” de las psicoanalistas feministas: “Cuando Lacan dice que las mujeres no conocen, aunque, en un cierto nivel, deje a las mujeres fuera, y contra, el dominio de su propia afirmación, también estaba [*sic*] reconociendo el problema, o lo restringido, de los parámetros del conocimiento (‘el conocimiento masculino es un error sin remedio’)” (pág. 51). La mujer no es ni más ni menos que “un ‘síntoma’ para el hombre”, su costilla dolorida.

femenina es, por tanto, una revelación de los términos de su definición, justo lo contrario de una exigencia sobre lo que debería ser la sexualidad”<sup>13</sup>. Evidentemente, esta definición no es muy apropiada para la tarea actual de la teoría feminista, que, creo, debe tratar de las mujeres, no de la mujer, e interrogarse precisamente por la relación específica con la sexualidad que constituye el hecho de sentirse mujer en tanto que experiencia del sujeto femenino. Pero esta inadecuación, esta incapacidad de la teoría psicoanalítica para ofrecer una respuesta satisfactoria (que, por otra parte, no ofrece ninguna otra teoría), no es causa suficiente para ignorar a Freud, quien, a diferencia de Horney o Jung, por no mencionar a Masters y Johnson, sí que da cuenta de la existencia continuada y el funcionamiento del patriarcado como estructura de la subjetividad; de la misma forma que Marx da cuenta de las relaciones socioeconómicas del capital que configuran el patriarcado en nuestra época. A menos que queramos tirar el agua con el niño dentro, hay que conservar a Marx y a Freud y estudiarlos de nuevo. Y éste ha sido el reiterado objetivo de *Screen*, y su contribución, extremadamente importante, a la teoría del cine, y más allá, al feminismo.

Que el patriarcado tiene un existencia concreta, en las relaciones sociales, y que funciona a través de las mismas estructuras discursivas y representativas que nos permiten reconocerlo, es el problema y la batalla de la teoría feminista. También es, y mucho más, un problema de la vida de las mu-

---

<sup>13</sup> Rose, pág. 44. Kaja Silverman, *The Subject of Semiotics*, Nueva York, Oxford University Press, 1983, el esfuerzo más reciente y sistemático de defender la centralidad del sujeto en las teorías del significado, propone considerar el psicoanálisis como una rama de la semiótica; y aún más, que si “la semiótica como teoría de la auto-conciencia surge a comienzos de siglo, con los escritos de Charles Sanders Peirce y Ferdinand de Saussure...alcanza su madurez sólo cuando la consolida el psicoanálisis” con la obra de Lacan (pág. 3). El sujeto que adquiere prioridad en esta “historia” de la semiótica es el sujeto tal como lo define el psicoanálisis. Y desde tal perspectiva Silverman se ve obligada a decir: “Procuraremos crear un espacio para el sujeto femenino en estas páginas, aun cuando ese espacio sea solamente negativo” (pág. 131).

jeros. Así pues, la importancia de este debate sobre el sujeto se extiende más allá de su contexto inmediato —la introducción de términos psicoanalíticos en los estudios sobre cine de los primeros años setenta— hasta el momento actual de la lucha política y teórica. Para la crítica feminista de la ideología, aún conserva su peso crítico la primera línea de la argumentación de Lesage: su reacción “de rabia intelectual y política”. Y por supuesto que es rabia, es una respuesta intensamente personal, basada en la experiencia histórica de las actividades psicoanalíticas y feministas en los Estados Unidos. Como ella misma nos cuenta:

Como niña americana típica de los años 50, viví en un medio donde interpretaba todas las relaciones personales y la mayor parte de la literatura que leía en términos freudianos, donde el psicoanálisis prometía a la clase media soluciones a sus problemas de identidad y de angustia, y donde los conceptos freudianos vulgarizados eran parte de la vida cotidiana porque aparecían en los consejos para la crianza de Spock y Gesell, las columnas de Dear Abby y los melodramas sentimentales de Douglas Sirk.... Uno de las primeras victorias del movimiento americano de liberación femenina de los años 60 fue liberarnos a nosotras mismas, tanto académica como personalmente, de la trampa freudiana. En el plano personal, dejamos de vernos como personas enfermas que necesitaban *curarse* del masoquismo o de no tener orgasmos vaginales. Nos dimos cuenta de que para definir cómo se llega a ser mujer no podíamos acudir a la psicoterapia ortodoxa, sino más bien a la comprensión de los mecanismos de socialización, que son, por naturaleza, opresivos para con las mujeres. [Págs. 77-78]

Si su argumentación no llega a refutar (en realidad lo corrobora) el argumento de sus oponentes de que hay que combatir la teoría en términos teóricos y en su mismo nivel de abstracción conceptual, la validez política fundamental (esta vez sin comillas) de su intervención se resume en la siguiente afirmación: “No sólo tenemos que reconocer diferencias de clase, sino *experiencias sociales enteramente diferentes* basa-

das en el sexo, en la opresión de uno de los sexos” (pág. 83, la cursiva es mía). La dificultad real, pero también el proyecto más audaz, más original de la teoría feminista sigue siendo precisamente ése: cómo dar forma teórica a esa experiencia, que es a la vez social y personal, y cómo construir al sujeto femenino a partir de esa rabia intelectual y política.

Las mujeres, escribe Catharine MacKinnon, alcanzan la identificación con su sexo “no tanto a partir de la madurez física y la inculcación del papel adecuado como a partir de la experiencia de la sexualidad”<sup>14</sup>. Sexo significa tanto sexualidad como género, y ambos conceptos se suelen definir en función uno de otro, en un círculo vicioso. Pero es la sexualidad la que determina el género, no al revés; y la sexualidad, dice MacKinnon, es “una compleja unidad de características físicas, emocionales, de identificación y de afirmación”. Esta es la descripción que ofrece de cómo alguien “se convierte en mujer”:

Socialmente, la conversión en mujer significa feminidad, lo que significa atractivo sobre los hombres, lo que significa atractivo sexual para los hombres, lo que significa disponibilidad sexual en términos masculinos. Lo que define a la mujer como tal es lo que excita a los hombres. Las buenas chicas son “atractivas”, las malas “provocativas”. La socialización del género es el proceso por el cual las mujeres llegan a identificarse a sí mismas como seres sexuales, como seres que existen para los hombres. Es ese proceso por el cual las mujeres internalizan (hacen suya) la imagen masculina de su sexualidad como identidad suya en cuanto mujeres. Y no es simplemente una ilusión. [Págs. 530-31]

Aunque esta visión sea brillante por su deslumbrante concisión, seguimos necesitando una mayor precisión en lo

---

<sup>14</sup> Catharine A. MacKinnon, “Feminism, Marxism, Method and the State: An Agenda for Theory”, *Signs* 7, núm. 3, primavera, 1982: 531. Todas las referencias posteriores a esta obra aparecen citadas en el texto.

que atañe a la forma de funcionamiento de ese proceso y a la forma en que la experiencia de la sexualidad, al configurar a alguien como mujer, lleva a cabo o construye lo que podríamos denominar el sujeto femenino. Para empezar a articular, aunque sea a modo de ensayo, la relación de la experiencia con la subjetividad, tenemos que desviarnos un poco por la semiótica, donde la cuestión del sujeto, por lo que parece, se ha vuelto más relevante y urgente.

En la última década, más o menos, la semiótica ha sufrido un cambio en su engranaje teórico: un cambio que la ha alejado de la clasificación de los sistemas de signos —sus unidades básicas, sus niveles de organización estructural— y la ha llevado a la exploración de los modos de producción de signos y significados, a las formas en que se usan, se transforman o se violan los códigos y los sistemas en la actividad social. Mientras que antes se ponía el énfasis en el estudio de los sistemas de signos (el lenguaje, la literatura, el cine, la arquitectura, la música, etc.), concebidos como mecanismos que generan mensajes, lo que se estudia ahora es la función que se lleva a cabo a partir de ellos. Es esta función o actividad lo que constituye y/o transforma los códigos, al mismo tiempo que constituye y transforma a los individuos que usan esos códigos, que llevan a cabo esa actividad; los individuos que son, por tanto, el sujeto de la semiosis.

Eco ha extendido el concepto de “semiosis”, término tomado de Charles Sanders Peirce, para designar el proceso por el cual una cultura produce y/o atribuye significados a los signos. Aunque para Eco la producción de significado o semiosis sea una actividad social, concede que haya factores subjetivos implicados en cada acto individual de semiosis. Por ello, el concepto debería ser pertinente para las dos corrientes fundamentales de la teoría semiótica actual o postestructuralista. La una se centra en los aspectos subjetivos de la significación y está poderosamente influida por el psicoanálisis lacaniano, donde el significado se construye como efecto del sujeto (siendo el sujeto un efecto del significante). La otra es una semiótica interesada en acentuar el aspecto social de la significación, su uso práctico, estético o ideológico en la co-

municación interpersonal; en ella, el significado se construye como valor semántico producido a partir de códigos culturalmente compartidos. Dentro de la primera corriente me estoy refiriendo en particular a la obra de Julia Kristeva y Christian Metz (el Metz de *The Imaginary Signifier*), que conservan su filiación con la semiótica, aunque esté muy influido por la teoría psicoanalítica y, en el caso de Kristeva, intentan redefinir desde esa perspectiva el campo y el objetivo teórico de la semiótica. La segunda corriente está representada por la obra de Umberto Eco, cuya actitud hacia el psicoanálisis ha sido siempre de no colaboración.

Procuraré mostrar que hay, entre estas dos corrientes de la semiótica, una zona de intersección teórica, un terreno común; y en él es donde hay que plantear la cuestión del sujeto, situando la subjetividad en el espacio delimitado por los discursos de la semiótica y del psicoanálisis, no en la primera ni en el segundo, sino más bien en su intersección discursiva. Si se da el caso de que el concepto de semiosis puede ampliarse hasta alcanzar ese terreno común y dar cuenta de los aspectos subjetivos y sociales de la producción del significado, o si podemos decir que media entre ellos, eso nos permitirá determinar su utilidad para proyectar las relaciones del significado con lo que he propuesto denominar experiencia.

Al final de *A Theory of Semiotics*, en un breve y algo apresurado capítulo titulado “El sujeto de la semiosis”, Eco se pregunta:

Puesto que se ha dicho que la labor de la producción de signos también representa una forma de crítica y de actividad social, una especie de presencia fantasmal, hasta ahora ausente en cierta medida del discurso actual, por fin hace acto de presencia. ¿Cuál es, en el marco semiótico, el lugar del *sujeto activo* de cada acto semiótico?<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Umberto Eco, *A Theory of Semiotics*, Bloomington y Londres, Indiana University Press, 1976, pág. 314. Todas las referencias posteriores a esta obra aparecen citadas en el texto, precedidas de la abreviatura *TS*.

Por la respuesta que le da a esta pregunta, queda claro que por “sujeto activo” entiende el emisor del mensaje, el sujeto de la enunciación o de un acto de habla, no su receptor, su destinatario; tampoco el lector, sino el hablante/escritor. Además tal sujeto, en la medida en que está presupuesto en sus aserciones, debe ser “‘interpretado’ como un elemento más del contenido que se transmite” (*TS*, pág. 315). Y aunque sostenga que “toda teoría de la relación emisor-destinatario debe tener en cuenta el papel del sujeto ‘hablante’ no sólo como quimera de la comunicación, sino como sujeto físico, biológico e histórico concreto, tal y como lo estudian el psicoanálisis y disciplinas afines”, para Eco, la semiótica sólo puede acercarse al sujeto a través de categorías semióticas —y éstas excluyen todos los procesos presimbólicos o inconscientes. Reconoce que se han llevado a cabo ciertos intentos, dentro de la semiótica, para especificar los condicionantes subjetivos de un texto, o la “actividad creativa de un sujeto que hace semiosis”; y en una nota a pie de página encontramos una larga cita de Julia Kristeva. Como la cita establece la otra frontera de la argumentación de Eco e identifica a su interlocutor (el “sujeto hablante” de Kristeva es la única concepción de sujeto que él discute), creo necesario reproducirla aquí en su totalidad. Kristeva escribe:

Ha terminado una fase de la semiología: la que va desde Saussure y Peirce a la Escuela de Praga y el estructuralismo, y que ha permitido la descripción sistemática de la restricción social y/o simbólica que existe dentro de toda actividad significativa.... Es posible hacer una crítica de esta “semiología de los sistemas” y de sus fundamentos epistemológicos sólo si partimos de una teoría del significado que debe ser, por necesidad, una teoría del sujeto hablante.... La teoría del significado se encuentra ahora en una encrucijada: o sigue siendo un intento de formalización de los sistemas significativos con una creciente sofisticación de las herramientas lógico-matemáticas que le permitan formular modelos en función de una concepción (ya bastante anticuada) del significado como acto de un *ego transcendental*, separado de su cuerpo, su incons-

ciente y, por tanto, de su historia; o si no, se armoniza con la teoría del sujeto hablante como sujeto dividido (consciente/inconsciente) y sigue intentando especificar los tipos de mecanismos característicos de las dos caras de esa división: por tanto, exponiéndolos..., por una parte, a los procesos bio-fisiológicos (que son parte inevitable de los procesos significativos; lo que Freud catalogó como “instintos”), y, por la otra, a las constricciones sociales (estructuras familiares, modos de producción, etc.)<sup>16</sup>.

Con estas palabras, Kristeva define (y Eco acepta implícitamente su definición) una bifurcación en el sendero de la investigación semiótica, una “encrucijada” donde la teoría del significado se topa con el “fantasma” del sujeto. Después de abandonar el sendero del ego transcendental para seguir el del sujeto escindido, la semiótica crítica se encuentra con el camino también dividido, como ese sujeto, escindido en lo consciente y lo inconsciente en las constricciones sociales y los instintos presimbólicos. Y mientras que la obra de Kristeva se inscribe cada vez más en el “lado de la escisión” que investiga la ciencia del inconsciente, Eco se sitúa totalmente en el otro lado. Así, en su respuesta, concede que los condicionantes subjetivos y los “sujetos individuales materiales” de un texto son parte del proceso significativo, pero al mismo tiempo los excluye del campo semiótico de investigación: “o [los sujetos] pueden definirse en términos de estructuras semióticas o —desde este punto de vista— no existen” (*TS*, pág. 316). Pues de la misma forma que los condicionantes

---

<sup>16</sup> Julia Kristeva, “The System and the Speaking Subject”, *The Times Literary Supplement*, 12 de octubre de 1973, pág. 1.249. citada por Eco, *A Theory of Semiotics*, pág. 317. Las obras de Kristeva traducidas al inglés en los últimos tiempos son *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, trad. Thomas Gora, Alice Jardine y Leon S. Roudiez, ed. Leon S. Roudiez, Nueva York, Columbia University Press, 1980, que contiene ensayos de *Semeiotiké: Recherches pour une sémanalyse*, París, Seuil, 1969, y *Polylogue*, París, Seuil, 1977; y *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, trad. Leon S. Roudiez, Nueva York, Columbia University Press, 1982.

subjetivos sólo pueden estudiarse semióticamente “como contenidos del propio texto”, sólo se puede afirmar o conocer el sujeto como elemento textual. “Cualquier otro intento de introducir una consideración del sujeto en el discurso semiótico llevaría a la semiótica a traspasar una de sus fronteras ‘naturales’” (*TS*, pág. 315)<sup>17</sup>. Y no es fruto de la casualidad, añade maliciosamente, que Kristeva le dé el nombre de “*sé-manalyse*” y no de “semiótica” a su trabajo.

Hay algo de lucha por el territorio en estas observaciones de Eco, y volveré a ello más tarde; con todo, no es el único en mantener la “escisión”, si no la distinción disciplinar, entre discursos que adoptan como objetos teóricos, respectivamente, lo consciente y lo inconsciente. De la actitud de Metz a este respecto, ya hemos hablado en el capítulo 1. La propia Kristeva, que señaló correctamente el problema en el ensayo que acabo de citar, parece exclusivamente interesada por los mecanismos del inconsciente en la medida en que exceden de lo simbólico o escapan a él; esto ya era evidente en su estratégico desplazamiento del término “semiótico” (*le sémiotique*) al dominio de los procesos bio-fisiológicos o presimbólicos, estrategia que no parece haber tenido éxito. Para mis objetivos actuales, la ventaja de la postura de Eco en lo que respecta a lo que comprende el objeto, campo y método de la semiótica es que está expresada sin ambigüedades y ofrece, así, la posibilidad no sólo de calcular sus límites, sino de adoptarla constructivamente, trabajar a partir de ella y desplazar sus “fronteras”.

A diferencia de Kristeva, las fronteras que impone Eco al campo y al objeto teórico de la semiótica son necesarios desde el punto de vista metodológico y no se adscriben a una

---

<sup>17</sup> En la última nota de la *Theory* de Eco, admite la posibilidad de que la semiótica traspase esa frontera “natural” y, a partir de una teoría de los códigos y de la producción de signos, desarrolle (como él dice) “una teoría de los orígenes individuales ‘profundos’ de todo ‘deseo de producir signos’”. En este sentido, “podemos concebir una semiótica que traspase ese umbral, lo que no es el objetivo de este libro” (pág. 318). Sin embargo, en su obra posterior, no vuelve a aparecer esa concesión.

ontología. Eco plantea las fronteras como límites de un proceso cultural y de una perspectiva a partir de la cual podemos entenderlo, sin afirmación alguna sobre su carácter sustancial (de aquí que las comillas que pone en la palabra “natural”). Sin embargo no puedo dejar de observar que coinciden casi excesivamente con la perspectiva pre-freudiana que recupera la idea dicotómica del cuerpo y de la mente, de la materia y el intelecto, de la fisis y la razón. Por una parte está el campo de los estímulos y de lo que Eco denomina “información física”, sugiriendo así su naturaleza mecánica, no significativa —por ejemplo, la salivación del perro del famoso experimento de Pavlov. Estos constituyen el “umbral inferior” del dominio semiótico, antes del cual no hay semiosis, significación o cultura. Por otra parte, en el “umbral superior” del dominio semiótico, están esos fenómenos que, compartidos universalmente por todas las sociedades, debemos considerar fundamento mismo de la cultura, su momento institucional: el parentesco, la fabricación de utensilios, y el intercambio económico de bienes. Pero estos últimos son también intercambios comunicativos, dice Eco siguiendo a Marx y a Lévi-Strauss, no menos creadores de significados y relaciones sociales que el lenguaje mismo. Así pues, podemos estudiar todo lo que configura la cultura y sus leyes desde el punto de vista semiótico como sistema de sistemas de significación. En otras palabras, la perspectiva semiótica absorbería los campos de la antropología cultural y de la economía política —el umbral superior extiende su brazo hasta el punto de fuga— pero excluiría toda la región de la fisicalidad humana, el cuerpo, los instintos, los impulsos y sus representaciones (no es pura coincidencia que el único ejemplo de “estímulo” que encontramos en *A Theory of Semiotics*, el perro de Pavlov, proceda del mundo no humano). La semiótica de Eco excluye la región misma en la que la fisicalidad humana llega a ser representada, significada, asumida en las relaciones de significado, y por tanto, productora de subjetividad —la región delimitada y esbozada por la obra de Freud.

La decisión “metodológica” de excluir esta tierra de nadie que media entre la naturaleza y la cultura (una tierra de

nadie donde tropezó Lévi-Strauss y quedó atascado) equivale a un gesto político: declarar la zona desmilitarizada, muro de Berlín teórico. Este gesto tiene muchas ventajas para toda teoría de la producción de significado que quiera ser científica e inflexiblemente histórico-materialista, como pretende serlo la de Eco.

Al aceptar este límite, la semiótica evita totalmente todo riesgo de idealismo. Por el contrario, reconoce como único objeto verificable de su discurso la existencia social del universo de significación, como revela la verificabilidad física de los interpretantes —que son, para reforzar este punto por última vez— *expresiones materiales*. [TS, pág. 317]

Escapar del peligro del idealismo es, sin lugar a dudas, de la mayor importancia, dados el contexto histórico de la obra de Eco y la tradición filosófica de la cual constituye la última contribución innovadora: la tradición italiana del racionalismo secular, progresista y democrático, que en nuestro siglo incluye a Croce y a Gramsci. Sin embargo, queda por ver si puede evitar otro peligro igualmente serio, un riesgo contra el que no nos puede defender ninguna renuncia metodológica: el de la elaboración de una teoría de la cultura histórico-materialista que deba negar la materialidad y la historicidad del sujeto, o, mejor dicho, de *los sujetos* de la cultura. Pues no está en juego sólo el “sujeto hablante” de la perspectiva estrictamente lingüística, o lingüísticamente condicionada, de Kristeva, sino los sujetos que hablan y escuchan, que escriben y leen, que hacen y ven películas, que trabajan y juegan, etc.; que están, en suma, implicados simultánea y a veces contradictoriamente, en una pluralidad de experiencias, actividades y discursos heterogéneos, donde se construye, se afirma o se reproduce la subjetividad.

El objetivo de Eco es esbozar una teoría de la cultura materialista y no determinista, en donde la estética pueda basarse en la comunicación social, y la creatividad integrarse en el trabajo humano; donde la semiosis sea una labor efectuada

por y a través de los signos, y los signos sean —como afirma inequívocamente Eco— fuerzas sociales. Este es el sentido de su reinterpretación de Peirce, de lo que él llama “el realismo no ontológico sino pragmático” de Peirce: Peirce estaba interesado no sólo por “los objetos como conjuntos ontológicos de propiedades”, sino que, lo que es más importante, concebía los objetos como “ocasiones y resultados de la experiencia activa. Descubrir un objeto significa descubrir la forma en que actuamos sobre el mundo, produciendo objetos o produciendo usos prácticos de ellos”<sup>18</sup>. La deuda de Eco con Peirce es muy amplia. Los conceptos de interpretante y de semiosis ilimitada de este último son centrales en *A Theory of Semiotics*, que pone en juego la idea de interacción dialéctica entre códigos y modos de producción de signos. Sirven para salvar el vacío existente entre el discurso y la realidad, entre el signo y su referente (el objeto empírico al que refiere el signo); y por ello, se acomodan a la teoría del significado como producción cultural continua que no sólo es susceptible de una transformación ideológica, sino que está basada materialmente en el cambio histórico.

Cuando Eco redefine la concepción clásica de signo como función sígnica, y propone que es la correlación temporal e incluso inestable entre un vehículo sígnico y un contenido sígnico, y no una relación fija, aunque arbitraria entre un significante y un significado, y cuando permite que esa correlación sea dependiente del contexto, incluyendo las condiciones de enunciación y recepción en situaciones comunicativas reales, está siguiendo el camino que señaló Peirce en su famosa definición:

---

<sup>18</sup> “Peirce and the Semiotic Foundations of Openness”, en Umberto Eco, *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*, Bloomington e Indiana, Indiana University Press, 1979, págs. 193-94. Todas las referencias posteriores a esta obra aparecerán citadas en el texto, precedidas de la abreviatura RR. El ensayo se publicó por vez primera, con pequeñas variantes, con el título de “Peirce and Contemporary Semantics”, *Versus*, núm. 15 (1976).

Un signo, o representamen, es algo que está por algo para alguien en algún aspecto o capacidad. Se dirige a alguien, esto es, crea en la mente de esa persona un signo equivalente, o quizás, un signo más desarrollado. A ese signo creado lo denominaré el *interpretante* del primer signo. El signo está por algo, que es su *objeto*. Está por ese objeto, no en todos sus aspectos, sino en referencia a un tipo de idea, que a veces he denominado el *fundamento* de la representación<sup>19</sup>.

Peirce complica enormemente el esquema según el cual un significante se correspondería de manera inmediata con un significado. Como señala Eco, los conceptos de significado, fundamento e interpretante pertenecen todos, en cierta medida, al campo del contenido, mientras que el interpretante y el fundamento pertenecen también en cierta medida al campo del referente (Objeto). Además, Peirce distingue un Objeto Dinámico de un Objeto Inmediato, y es la idea de fundamento la que permite esa distinción. El Objeto Dinámico es externo al signo: es aquello que “por ciertos medios contribuye a fijar el signo a su representación” (4.536). Por el contrario, el Objeto Inmediato (“el objeto tal como lo representa el signo”) es interno; es una “Idea” o “representación mental”. A partir del análisis de la idea de “fundamento” (especie de contexto del signo, que convierte en pertinentes ciertos atributos o aspectos del objeto y es, por tanto, un componente del significado), Eco defiende que en Peirce no sólo el signo aparece como una matriz textual; tampoco el objeto “es necesariamente una cosa o un estado de hechos sino una regla, una ley, una prescripción: aparece como la descripción operativa de un conjunto de experiencias posibles” (RR, pág. 181).

---

<sup>19</sup> Charles Sanders Peirce, *Collected Papers*, vols. 1-8, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1931-58. Todas las referencias posteriores a esta obra aparecerán citadas en el texto por el número del volumen seguido del número de párrafo. Este pasaje está en el 2.228 (citado por Eco, RR, pág. 180).

Los signos mantienen una conexión directa con los Objetos Dinámicos sólo en la medida en que los objetos determinan la formación de un signo; por otra parte, los signos sólo “conocen” Objetos Inmediatos, es decir, significados. Existe una diferencia entre *el objeto del cual un signo es un signo* y *el objeto de un signo*: el primero es el Objeto Dinámico, un estado del mundo exterior; el segundo es una construcción semiótica. [RR, pág. 193]

Pero la relación del Objeto con el representamen la establece el interpretante, que es, él también, otro signo, “quizás un signo más desarrollado”. Así, en el proceso de semiosis ilimitada la relación objeto-signo-significado es una serie de mediaciones ininterrumpidas entre el “mundo exterior” y las representaciones mentales o “internas”. El término clave, el principio que sostiene la serie de mediaciones, es el interpretante. Sin embargo, advierte Eco, no hay que concebir la sucesión virtualmente infinita de interpretantes como una regresión semiótica infinita, una libre circulación de significados: para el pragmático, la realidad es una construcción, “más un Resultado que un simple dato” y “la idea de *significado* ha de implicar alguna referencia a un *propósito*” (5.175). De aquí que la idea crucial, tanto para Eco como para Peirce, sea la de un interpretante final o “último”.

Como señaló Eco, “sólo podemos resolver el problema de qué es el ‘significado’ de un concepto intelectual mediante el estudio de los interpretantes, o efectos propios del significado, de los signos” (5.475). Entonces, pasa a describir tres clases generales. 1. “El primer efecto propio del significado es el *sentimiento* producido por él.” Es el interpretante *emocional*. Aunque su “fundamento de verdad” pueda ser muy tenue a veces, a menudo suele ser el único efecto que produce un signo, como, por ejemplo, la ejecución de un pieza de música. 2. Cuando se produce otro efecto de significado, lo es, no obstante, “a través de la mediación del interpretante emocional”; y a este segundo tipo de efecto de significado lo denomina interpretante *energético*, pues supone un “esfuerzo”, que puede ser un esfuerzo muscular, pero que más nor-

malmente es un esfuerzo mental, “un esfuerzo sobre el Mundo Interior”. 3. El tercer y último tipo de efecto de significado que puede producir el signo, a partir de la mediación de los otros dos, es “un *cambio de hábito*”: “una modificación de las tendencias de una persona a la acción, que resulten de experiencias previas o de esfuerzos previos.” Este es el interpretante último del signo, el efecto de significado en el que termina el proceso de semiosis, en la ocasión considerada. “La conclusión lógica real y viva *es ese hábito*”, afirma Peirce, y designa al tercer tipo de efecto de significado con el nombre de interpretante *lógico*. Pero inmediatamente añade un calificativo para distinguir este interpretante lógico del concepto o signo “intelectual”:

El concepto que es un interpretante lógico sólo lo es de forma imperfecta. A veces participa de la naturaleza de una definición verbal, y es tan inferior al hábito como una definición verbal es inferior a la definición real, y de la misma forma. El hábito de auto-análisis, formado deliberadamente —de auto-análisis porque está formado con la ayuda del análisis del ejercicio que lo alimenta— es la definición viva, el interpretante lógico verdadero y último. [5.491]

El interpretante final, por tanto, no es “lógico” en el sentido en que es lógico un silogismo, o porque sea el resultado de una operación “intelectual” como pueda ser el razonamiento deductivo. Es “lógico” en el sentido de que es “auto-analizador” o, dicho de otra forma, “dota de sentido” a la emoción y al esfuerzo muscular/mental que lo ha precedido, al proporcionar una representación conceptual de ese esfuerzo. Tal representación está implícita en la idea de hábito como “tendencia a la acción” y en la solidaridad de hábitos y creencias<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> “Podemos describir una creencia práctica, por tanto, como un hábito de comportamiento deliberado. La palabra ‘deliberado’ no queda apenas definida con decir que supone atención a recuerdos de la pasada experiencia y al propósito actual de cada uno, además de auto-control” (5.538). En

Este interpretante lógico queda ilustrado con precisión en el pasaje de Woolf que he citado. Lo que ella denomina “instinto más que razón” es la semiosis tal como la describe Peirce: el proceso por el cual el “yo” interpreta que el signo (el “objeto de aspecto curioso con un abrigo corto y camisa de gala”) significa un bedel, y sus aspavientos transmiten la prohibición patriarcal que ella conoce bien como resultado del hábito, de un esfuerzo emocional y muscular/ mental previo; y que su “efecto de significado” último es la representación “lógica”, “yo soy una mujer”. Después de haber entendido el signo, el “yo” actúa de acuerdo con él: se traslada al sendero de grava. (“La conclusión lógica real y viva *es* ese hábito”, como dijo Peirce.) Esta concepción de la semiosis no necesita, por tanto, una ampliación para entrar en los dos territorios semióticos caracterizados, según sus respectivos defensores, por los mecanismos biofisiológicos y sociales de la significación. Ya es lo suficientemente amplia como para abarcarlos a ambos y ponerlos en contacto, aunque evidentemente, en Peirce no tenga relación con el inconsciente, no toque los procesos inconscientes. La posibilidad de que podamos aventurarnos, por así decir, por ese lado de la “escisión”, debe quedar en suspenso por el momento. Pero con respecto al problema más inmediato de la articulación de la relación de la producción de significado con la experiencia, y de ahí con la construcción de la subjetividad, la semiosis de Peirce parece tener una utilidad que Eco niega con vehemencia y que yo, por el contrario, intentaré mostrar más adelante.

---

lo que atañe al término *hábito*, Peirce lo usa en un sentido mucho más amplio del de disposición natural o hábito adquirido para incluir “asociaciones” e incluso “disociaciones”. “Usaremos la palabra ‘hábito’, a lo largo de este libro... en su sentido más amplio y quizás más corriente, en el que designa una especialización tal, original o adquirida, de la naturaleza de un hombre, o de un animal, o de un vino, o de una sustancia química cristalizable, o de cualquier otra cosa, de tal forma que se comportarán o tenderán a comportarse siempre de una forma describible en términos generales en toda ocasión (en una parte considerable de las ocasiones) que pueda presentarse con un carácter describible en términos generales” (5.538).

La importancia de la idea de interpretante último de Peirce para la propia teoría de Eco es que le ofrece el lazo de unión entre la semiosis y la realidad, entre la significación y la acción concreta. El interpretante final no es una esencia platónica o una ley transcendental de la significación, sino un resultado, y al vez una regla: “haber entendido el signo como regla mediante la serie de sus interpretantes significa haber adquirido el hábito de actuar de acuerdo con la prescripción dada por el signo....La acción es el lugar en el que la *haecceitas* culmina el juego de la semiosis” (RR, págs. 194-95). Esta teoría del significado no incurre en el riesgo del idealismo porque el sistema de los sistemas de signos que hace posible la comunicación humana es traducible en hábitos, en una acción concreta sobre el mundo; y esta acción, entonces, vuelve al universo de la significación al convertirse en nuevos signos y nuevos sistemas semióticos. En este punto de su teoría, sin embargo, Eco necesita de nuevo distanciarse o protegerse de la posibilidad de que algo de orden subjetivo pueda penetrar en el campo semiótico, especialmente a través del interpretante energético.

Para hacer del interpretante un concepto fructífero, debemos, antes que nada, liberarlo de todo malentendido psicológico.... De acuerdo con [Peirce], incluso las ideas son signos, en varios pasajes los interpretantes aparecen también como sucesos mentales. Lo que quiero decir es que desde el punto de vista de la teoría de la significación, *deberíamos llevar a cabo una especie de operación quirúrgica* y retener sólo un aspecto preciso de esta categoría. Los interpretantes son los equivalentes verificables y describibles asociados *por acuerdo público* a otro signo. De esta forma, el análisis del contenido se convierte en una operación cultural que trabaja sólo con productos culturales físicamente verificables, esto es, con otros signos y sus correlaciones recíprocas. [RR, pág. 198; la cursiva es nuestra.]

Por una parte, pues, la reinterpretación que hace Eco de Peirce le permite encontrar el “eslabón perdido” entre la sig-

nificación y la realidad física, siendo ese eslabón la acción humana. Por la otra, hay que extirpar el componente psicológico, psíquico y subjetivo de la acción humana. Esta paradójica situación es más evidente en la obra posterior de Eco, en particular en el ensayo que da título al volumen *The Role of the Reader* (1979), donde también se publicó el ensayo sobre Peirce que ha estado analizando, aunque fue escrito en 1976, en la época de *A Theory of Semiotics*, y por tanto constituya un puente entre las dos obras. Publicado en Italia en forma de libro, con el título en latín *Lector in fabula* (“El lector en la fábula”) —pero ese título es un juego con el proverbio “*lupus in fabula*”, hablando del diablo— este último libro está, lógicamente, demasiado lógicamente, dedicado al Lector. Ofrece una detalladísima explicación del “papel” del lector en la interpretación del texto; y la interpretación es la manera en que el lector coopera con la propia construcción del significado por parte del texto, con su “estructura generativa”.

Más directamente que como “sujeto de la semiótica”, el Lector Modelo de Eco se presenta como *locus* de movimientos lógicos, impenetrable a la heterogeneidad de los procesos históricos, la diferencia o la contradicción. Pues el Lector ya está previsto por el texto; es, de hecho, un elemento de su interpretación. Como el Autor, el Lector es una estrategia textual, un conjunto de competencias específicas y de condiciones de cumplimiento establecidas por el texto, que hay que encontrar si queremos “actualizar totalmente” el texto en su contenido potencial (*RR*, pág. 11). Tal teoría de la textualidad, en suma, simultáneamente invoca a un lector que es ya “competente”, un sujeto enteramente constituido con antelación al texto y a la lectura, y establece al lector como término de la producción de ciertos significados por parte del texto como efecto de su estructura<sup>21</sup>. La circularidad de la argumentación

---

<sup>21</sup> La formulación está, en apariencia, muy cerca de la perspectiva que tiene Althusser sobre la relación del sujeto con la ideología: el “individuo concreto” (que entendemos que significa un individuo ya constituido) es interpelado o “reclutado” por la ideología —que existe y funciona en las actividades prácticas de los aparatos ideológicos del estado— y, de este

y la reaparición de términos e intereses recurrentes en autores estructuralistas como Lévi-Strauss y Greimas sugiere una especie de atrincheramiento por parte de Eco en posiciones que él fue de los primeros en criticar en *La struttura assente* (1968) y que calificó de insostenibles en su *Theory of Semiotics*<sup>22</sup>. ¿Por qué, entonces, ese atrincheramiento? Voy a ofrecer dos razones, sin relación entre sí ni con el objetivo que me ha conducido a tratar la reinterpretación de Peirce por parte de Eco.

En primer lugar, me parece que el problema, y el límite, de la teoría de la lectura de Eco es una vez más el sujeto, mucho más apremiante ahora tras el lector, que no está simplemente *en* el texto o *fuera del* texto, sino que es una instancia de la textualidad. Si el libro anterior terminaba planteando la cuestión del sujeto, casi de paso y con referencia a Kristeva, *Lector in fabula* empieza con ello. Tanto la introducción italiana como la inglesa aluden más o menos explícitamente a Kristeva y a Barthes, dos escritores para los cuales la centrali-

---

modo, “transformado” en sujeto. Al mismo tiempo, como la ideología “es eterna” (a-temporal o estructural como el simbólico lacaniano), los individuos están “desde siempre interpelados ya por la ideología en cuanto sujetos”. Véase Louis Althusser, *Lenin and Philosophy*, trad. Ben Brewster Nueva York y Londres, Monthly Review Press, 1971, pág. 176. Para una comparación bien fundamentada de las teorías de Althusser y de Eco y su coincidencia en lo que respecta a la producción estética en particular, véase Thomas E. Lewis, “Notes toward a Theory of Referent”, *PMLA* 94 (Mayo 1979): 459-75. Al defender a Althusser de la acusación de teórico que a menudo se eleva contra él, afirma Lewis: “Aunque Althusser, desgraciadamente, no aclare lo bastante este punto, *su concepto de un conocimiento científico abierto implica precisamente la intervención de la práctica* y la presencia de la determinación cultural en la producción del conocimiento científico” (pág. 474; el subrayado es mío). La misma objeción, y la misma defensa, se le puede hacer a la teoría de la textualidad de Eco tal y como aparece formulada en *Lector in fabula*, Milán, Bompiani, 1979, pero la defensa es bastante débil. *Implicar* simplemente una relación del sujeto con la práctica no es suficiente cuando el peso de la argumentación recae sobre las estructuras.

<sup>22</sup> No puedo hacer justicia de Eco al desplegar mi crítica de *Lector in fabula* en este contexto, y por tanto debo enviar al lector a mi *Umberto Eco*, Florencia, La Nuova Italia, 1981.

dad del sujeto, o el proceso del sujeto en el lenguaje, corre pareja a la exploración de la textualidad, y cuya teoría y práctica de la lectura exigen prestar atención al discurso del psicoanálisis. Es la actitud defensiva de Eco hacia este último, sospecho, y su determinación de dejar a la semiótica “libre” de él lo que le obliga a efectuar sobre el lector una operación quirúrgica análoga a la auspiciada para el interpretante, y privarle así tanto de cuerpo como de subjetividad. He dicho “privarle de cuerpo”, porque no hay duda de que el lector de Eco es de género masculino. ¿Y no está el género, en realidad, construido como adición de marcas femeninas a la forma morfológica de lo masculino, y la concomitante atribución del cuerpo a lo femenino?

En segundo lugar y dejándonos de tantas especulaciones, y con mayor justicia con respecto a Eco, tenemos que recordar que su insistencia en los aspectos de la producción tiene sus raíces en la tradición filosófica del materialismo histórico. La prioridad de la esfera de la producción, de la obra o del texto como artefacto, sobre las condiciones de su enunciación y recepción, y la prioridad concedida a la creatividad artística (“invención”) sobre otros modos de producción de signos derivan, en mi opinión, de su fundamentación teórica en la estética clásica y el marxismo<sup>23</sup>. De aquí, pues, la imagen confiada del *homo faber* que emerge como protagonista de su *Theory*: el sujeto de la semiótica es el sujeto materialista de la historia. Por tanto, aunque nadie puede negar la aguda conciencia que tiene Eco de la naturaleza social y dialógica de todo intercambio comunicativo y la activa participación en él de los “productores” y “usuarios” de los signos, no podemos sino reconocer en su obra una insistencia, un interés más agudo, una especial atención por uno de los dos polos del intercambio comunicativo, el momento de la enunciación, de la producción: “el momento de la producción”, llamado así con todas las connotaciones ideológicas que poseen las palabras “producción” y “productividad”. Entre ellas, en primer y más

---

<sup>23</sup> Véase capítulo 1, pág. 35 y capítulo 2, pág. 55, *supra*.

importante lugar, está la implicación de una actividad creativa y enriquecedora (uno hace arte o historia, uno se hace a sí mismo o a otro, uno lo ha hecho, etc.) opuesta a la “pasividad” de la recepción, consumo, entretenimiento y disfrute, ya sea hedonista o económico. Por ejemplo, Eco no excluye la posibilidad de que otras formas de actividad social puedan llevar a cabo una transformación de los códigos, y por tanto del universo del significado, de la misma forma que la actividad artística. Sin embargo, su definición de la “invención” como uso “creativo” de los códigos que produce nuevos significados y percepciones parece excluir toda actividad que no dé como resultado textos reales o “productos culturales físicamente verificables”. Y con todo existen tales actividades —políticas o más a menudo micro-políticas: grupos de concienciación, formas alternativas de organización laboral, relaciones familiares o interpersonales, etc.— que no producen textos como tales, sino que al cambiar el “fundamento” de un signo dado (las condiciones de pertinencia del representamen en relación con el objeto) intervienen efectivamente sobre los códigos, tanto sobre los códigos de percepción como sobre los ideológicos. Lo que producen estas actividades, en palabras de Peirce, es un cambio de hábito; en consecuencia, para sus “usuarios” —sus sujetos— son más interpretantes que textos o signos, y como interpretantes dan lugar a “una modificación de la conciencia” (5.485).

Volvamos a Peirce, cuya idea de la semiótica como estudio de las variedades de la posibles semiosis parece menos restrictiva que la de Eco<sup>24</sup>. Cuando Peirce habla del hábito

---

<sup>24</sup> Peirce se atribuye el mérito de establecer la pragmática como teoría del significado (o mejor, como “método para determinar el significado de los conceptos intelectuales, de aquellos sobre los que trabaja el razonamiento” [5.8]), e incluso resuelve cambiar su nombre a “pragmaticismo” (“que lo bastante feo para que esté a salvo de posibles raptos” [5.414]) después de que William James y F. C. S. Schiller se hayan apropiado de “pragmatismo” para sus propios intereses. Pero en lo que concierne a la semiótica, declara que él es “un pionero, o más bien un conquistador, en la tarea de aclarar y fundar lo que llamo *semiótica*, que es la doctrina de la naturaleza esencial y de las variedades fundamentales de la semiosis posi-

como de un proceso que envuelve emoción, esfuerzo muscular y mental, y algún tipo de representación conceptual (para la que emplea un término peculiar: auto-análisis), está pensando en individuos como sujetos de tal proceso. Si la modificación de la conciencia, el hábito o el cambio de hábito es, en realidad, el efecto del significado, la conclusión “real y viva” de cada proceso individual de semiosis, entonces donde termina el “juego de la semiosis”, una y otra vez, no es exactamente en la “acción concreta”, como piensa Eco, sino en una disposición, una disponibilidad (para la acción), un conjunto de expectativas. Además, si la cadena del significado hace un alto, aunque sea temporalmente, lo hace al encarnarse en alguien, en algún cuerpo, en un sujeto individual<sup>25</sup>. Al usar o recibir signos, producimos interpretaciones. Sus efectos de significado deben pasar a través de cada uno de nosotros, antes de poder producir un efecto o una acción sobre el mundo. *El hábito del individuo como producción semiótica es tanto el resultado como la condición de la producción social de significado.*

Con respecto a la idea de Eco de la dialéctica de los códigos y modos de producción, este hecho pone en cuestión la

---

ble; y me parece que el campo es demasiado vasto, el trabajo demasiado grande para un recién llegado” (5.488). Por tanto, en la perspectiva de Peirce, el dominio de la semiótica no es equiparable al del pragmatismo, teoría del significado que trata los “conceptos intelectuales”, sino mucho más amplio; abarca todas las variedades *posibles* de semiosis.

<sup>25</sup> Sobre la idea de Peirce del “yo” como producto de la inferencia más que de la intuición, y por tanto, como signo, véase Walter Benn Michaels, “The Interpreter’s Self: Peirce and the Cartesian ‘Subject’”, en *Reader-Response Criticism*, ed. Jane P. Tompkins, Baltimore y Londres, The Johns Hopkins University Press, 1980, págs. 185-200. En pocas palabras, Michaels sostiene que las ideas de Peirce se desarrollan a partir de su crítica al *cogito* cartesiano y de la primacía, autonomía o trascendencia que confiere al ego. “Para Descartes, el yo es primario —puede ser conocido directamente, y su existencia es la única certeza privilegiada; para Peirce, el yo es derivado—, sólo puede ser conocido por inferencia a partir de la existencia de la ignorancia y del error” (pág. 194). Como signo, el yo está inserto en el más amplio sistema de signos que Peirce denomina “realidad”, y por ello sujeto a sus “efectos constitutivos”.

oposición entre productores y usuarios de signos que parecía inherente a ella. Pero la cuestión de la validez teórica de tal oposición no es contrarrestarla con la identidad del escritor y lector, decir que el realizador y el espectador o el hablante y el oyente son posiciones intercambiables. Pues esto aboliría la importante distinción entre enunciación y recepción, y eliminaría todo análisis crítico de su contexto y de la naturaleza política de la interpretación: las relaciones de poder envueltas en la enunciación y la recepción, que mantienen las jerarquías de la comunicación, el control de los medios de producción; la construcción ideológica de la autoría y la maestría; o más sencillamente, quién habla a quién, por qué y para quién. Si yo pongo en duda la necesidad de una oposición teórica, aunque dialéctica, entre productores y usuarios, lo hago con otro objetivo: cambiar su fundamento y su foco, decir que el intérprete, el “usuario” de los signos, es también el productor de significado (el interpretante) porque ese intérprete es el lugar, el cuerpo, en el que, arraiga el efecto de significado del signo. Es el sujeto en quien y para quien tiene efecto la semiosis.

Podría ser interesante reconsiderar aquí la definición de Peirce (1897),

Un signo, o representamen, es algo que está por algo para alguien en algún aspecto o capacidad. Se dirige a alguien, esto es, crea en la mente de esa persona un signo equivalente, o quizás, un signo más desarrollado [el interpretante].

y ponerla cara a cara con la fórmula igualmente conocida y claramente antitética de Lacan: “un significante representa un sujeto para otro significante”<sup>26</sup>. A la luz de la última elabora-

---

<sup>26</sup> “Le registre du signifiant s’institue de ce qu’un significatif représente un sujet pour un autre signifiant. C’est la structure, rêve, lapsus et mot d’esprit, de toutes les formations de l’inconscient. Et c’est aussi celle qui explique la division originaire du sujet.” Jacques Lacan, *Ecrits*, París, Seuil, 1966, pág. 840. Este ensayo, no seleccionado en la traducción inglesa de *Ecrits*, Nueva York, W. W. Norton, 1977, es analizado por Anika Lamaire, *Jacques Lacan*, trad. David Macey, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1977, págs. 72-77.

ción que hizo Peirce del concepto de interpretante (alrededor del año 1905), como ya he mostrado, crece la duda de si las dos formulaciones de la relación sujeto-signo son tan antitéticas, son mundos aparte, irreconciliables, o si, después de todo, son más compatibles de lo que aparentan. Podemos pensar que el ensayo en que aparece la definición de Lacan, "Position de l'inconscient" (1964), hace una referencia directa, aunque implícita, a la de Peirce, con la clara intención de oponerse a ella<sup>27</sup>.

La segunda oración de la definición de Peirce, que se suele omitir cuando se la cita, traslada el énfasis desde el signo o representamen (el significante) al sujeto, a la persona para la cual el interpretante representa "quizás *un signo más desarrollado*". Así pues, el sujeto de Peirce está situado realmente entre los dos signos, como el de Lacan lo está entre dos significantes. La diferencia reside en la orientación del movimiento, el sentido de la representación, tal como lo expresa la preposición "para": los signos de Peirce representan *para* un sujeto, el sujeto de Lacan representa *para* los significantes. La formulación de Lacan pretende insistir en la "causación" del sujeto en el lenguaje (el "discurso del Otro") y la inadecuación del sujeto, su "carencia de ser" cara al Otro; pues en el momento mismo y por el hecho mismo de su enunciación, el sujeto de la enunciación se escinde de sí mismo como sujeto del enunciado. En consecuencia, el sujeto hablante y el sujeto de su, o más bien, *del* enunciado no son uno; al sujeto no le pertenece su enunciado, su significante, que está en el dominio del Otro. En el proceso de significación concebido como cadena de significantes, por tanto, la relación del sujeto con la cadena de su discurso es siempre del orden de lo casi perdido. Como señala Lacan, el significante juega y gana (*joue et gagne*) antes de que el sujeto sea consciente de ello. Para Lacan, la escisión o alienación del

---

<sup>27</sup> "Les signes sont plurivalents: ils représentent sans doute quelque chose pour quelqu'un; mais ce quelqu'un, son statut est incertain..." Lacan (*Écrits*, pág. 840; la cursiva es mía).

sujeto en el lenguaje es constitutiva (*originare*) y estructural, a-temporal.

En la formulación de Peirce, la separación del sujeto de sí mismo ocurre en la dimensión temporal (“en el flujo del tiempo” [5.421]), pero también ocurre por medio de su relación con la cadena de interpretantes. Como cada interpretante da como resultado un hábito o un cambio de hábito, el proceso de la semiosis llega a un alto, provisionalmente, al fijarse a un sujeto que sólo está allí *temporalmente*<sup>28</sup>. En términos lacanianos, esta fijación puede designarse con el término “sutura”, que comporta la implicación de engaño, “pseudo-identificación”, cierre imaginario, incluso falsa conciencia, en cuanto producto de las manipulaciones de la ideología. Y en el discurso crítico general basado en el psicoanálisis laciano y en la teoría de la ideología de Althusser, la “sutura” es perjudicial<sup>29</sup>. Peirce, por el contrario, no dice si el hábito

---

<sup>28</sup> Aunque no conciba el sujeto como lo hace Lacan, el sujeto de Peirce es un sujeto en el lenguaje y, a su manera, escindido: “Hay dos cosas de la mayor importancia que decirse a uno mismo y recordar. La primera es que una persona no es de forma absoluta un individuo. Sus pensamientos son lo que ‘se dice a sí mismo’, esto es, lo que dice a ese otro yo que entra en la vida con el correr del tiempo. Cuando uno razona, es ese yo crítico a quien uno trata de persuadir; y todo pensamiento es un signo, y es en gran parte de naturaleza lingüística. La segunda cosa que hay que recordar es que el círculo social del hombre (y esto puede entenderse en un sentido amplio o restringido) es una especie de persona vagamente compacta, en algunos aspectos de rango superior a la persona de un organismo individual” (5.421).

<sup>29</sup> Una elaboración más ponderada y más útil desde el punto de vista crítico del concepto de sutura la ofrece Stephen Heath, “Notes on Suture” en *Questions of Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1981, págs. 106-107: “la sutura designa la relación del sujeto en el simbólico que constituye su lazo de unión con la cadena, su representación de significante a significante (‘un significante representa un sujeto para otro significante’) y su identificación como uno en la ficción del signo (‘un signo representa algo para alguien’). La causación de división-separación del sujeto describe este proceso, con el sujeto siempre volviendo a su implicación en el deseo del Otro... en donde el sujeto siempre fracasa... y donde siempre lo encontramos... configurado de inmediato en significados y en su producción de formaciones discursivas. Toda teoría de la

que liga provisionalmente al sujeto con las formaciones sociales e ideológicas es bueno o malo. Pero esto, ni que decir tiene, no es lo mismo que reclamar una realidad trascendental para el sujeto o para el mundo. Me parece, en suma, que al oponer la verdad del inconsciente a la ilusión de una conciencia ya falsa desde siempre, el discurso crítico general basado en el psicoanálisis lacaniano suscribe demasiado fácilmente, como hace Eco, la distinción territorial entre los modos subjetivos y sociales de significación y la guerra fría en que consiste.

Si buscamos la palabra “deseo” en el índice de materias de los *Collected Papers* de Peirce, lo encontraremos en el volumen 5, con una remisión a “Esfuerzo”. En 5.486, aparece mencionado como una de las cuatro categorías de hechos mentales que son de referencia general: deseos, expectativas, concepciones y hábitos. A diferencia del hábito, que es efecto del esfuerzo (o, con mayor exactitud, de la acción combinada de la semiosis a través de los tres tipos de interpretantes), el deseo, para Peirce, “es causa, no efecto, del esfuerzo”. Esto quiere decir que los deseos, el plural es significativo, son algo de naturaleza conceptual, como las expectativas y las concepciones. En el *Vocabulaire de la psychanalyse* de Laplanche y Pontalis, publicado en inglés como *The Language of Psycho-Analysis*, la palabra “Desire” [deseo] aparece entre paréntesis tras el lema de la entrada “Wish” [deseo]. Los autores explican que el término de Freud, *Wunsch*, corresponde más bien a

---

ideología debe, entonces, comenzar, no por el sujeto, sino como explicación de los efectos de sutura, la realización de la sutura del sujeto en las estructuras del significado; y esta explicación llevaría consigo la atención a toda la historia del sujeto, al movimiento interminable de esa historia, y no a su simple equiparación con la ideología.” Es esta atención a la “historia total” del sujeto —que señala un paso importante a partir de la definición recibida de la relación (la “simple equiparación”) del sujeto con la ideología— lo que yo intento expresar con el término de “experiencia” (véase nota 2 *supra*). Pero “experiencia” se presta, a causa de su uso popular, a una “simple equiparación” del sujeto con lo individual, sin la mediación social o semiótica. De aquí la necesidad de una elaboración teórica del concepto de experiencia, particularmente en el discurso feminista.

“wish” que a “desire”, y que aunque *Wunsch* refiere primariamente a deseos [wishes] inconscientes, Freud no lo usó siempre estrictamente en ese sentido. En cualquier caso, Freud no usó la palabra “desire”. Lacan sí lo hizo, pues “intentó reorientar la doctrina de Freud alrededor del concepto de deseo [desire]”, distinguiéndolo de los conceptos adyacentes de necesidad (dirigida hacia objetos específicos y satisfecha por ellos) y exigencia (dirigida a los otros y, sin tener en cuenta su objeto, esencialmente exigencia del amor o del reconocimiento del otro). “El deseo [desire] aparece en la grieta que separa la necesidad de la exigencia.” Como el sujeto, cuya división representa, el deseo [desire] es una alienación en el lenguaje.

La definición de “Wish (Desire)”, sin embargo, reza:

[En Freud] los deseos [wishes] inconscientes tienden a satisfacerse a través de la restauración de los signos que están asociados a las experiencias más tempranas de satisfacción; esta restauración opera de acuerdo con las leyes de los procesos primarios.... Los deseos [wishes], bajo la forma de compromisos, pueden identificarse en los síntomas<sup>30</sup>.

No me parece absurdo pensar que la definición transmite el posible significado de que los deseos [wishes] inconscientes son el efecto de esfuerzos y, en realidad de hábitos inconscientes; por tanto especular que, si puede ser teóricamente concebible una especie de hábito inconsciente (inconsciente en el sentido de Freud, hábito en el de Peirce), podemos considerar los deseos [wishes] —conscientes o inconscientes— como efecto y causa del esfuerzo y del hábito; y entonces proponer, finalmente, que aquí podría empezar un cauteloso, muy cauteloso viaje al territorio de la subjetividad como consciente e inconsciente para todo el que no quiera aceptar los límites de Eco o de Kristeva, sin hacer caso de las deman-

---

<sup>30</sup> J. Laplanche y J. B. Pontalis, *The Language of Psycho-Analysis*, trad. Donald Nicholson Smith, Nueva York: W. W. Norton, 1973, págs. 481-82.

das territoriales de esos discursos, semiótica o psicoanálisis; para alguien que rechaza la elección entre instinto y razón<sup>31</sup>.

Yo empecé, en este capítulo, con una cuestión sólo implícita en la ironía de la agudeza de Woolf, “el instinto más que la razón”, pero planteada explícitamente como objetivo mismo de su libro *Una habitación propia* —libro y pregunta explícitamente dirigidos a las mujeres: ¿cómo el “yo” llega a saberse “mujer”, cómo ese yo del hablante/escritor se construye genéricamente como sujeto femenino? La respuesta que ofrece el pasaje es una respuesta sólo parcial. Mediante ciertos signos, dice Virginia Woolf; no sólo el lenguaje (no median palabras entre el “yo” y el bedel), sino gestos, signos visuales, y algo más que establece su relación con el yo y, por tanto, su significado, “yo soy una mujer”. A ese algo más, ella lo llama “instinto” a falta de una palabra mejor. Para seguir con la pregunta, yo he propuesto el término “experiencia” y lo he usado para designar un proceso continuo por el cual se construye semiótica e históricamente la subjetividad. Tomando prestado el concepto de “hábito” de Peirce como producto de una serie de “efectos de significado” producidos en la semiosis, he intentado luego definir con mayor precisión la experiencia como complejo de hábitos resultado de la interacción semiótica del “mundo exterior” y del “mundo interior”, engranaje continuo del yo o sujeto en la realidad social. Y puesto que consideramos al sujeto y a la realidad social como entidades de naturaleza semiótica, como “sig-

---

<sup>31</sup> Aunque Peirce era consciente de que su concepto de hábito se extendía más allá de la conciencia y por tanto excedía de los límites de la psicología positivista (véase, por ejemplo, sus observaciones sobre la “ilusión de que la Mente es sólo Conciencia” de sus contemporáneos, y los estudios de Von Hartmann sobre la mente inconsciente, en 7.364 y ss.), no contó con la ventaja de una teoría desarrollada del inconsciente con la que confrontar su teoría del hábito. Nosotros sí contamos con ella. Que Freud y Peirce formen un matrimonio más extraño incluso que Marx y Freud, y desde luego con no menor relucencia a la “integración” mutua, no debe desautorizar una reinterpretación dirigida, no a la integración, sino a la posible articulación de una teoría del significado con la otra.

nos”, la semiosis designa el proceso de sus efectos recíprocamente constitutivos.

Podemos parafrasear ahora la pregunta de la siguiente manera: ¿es el sujeto femenino un sujeto que se constituye en un tipo particular de relación con la realidad social? ¿a través de un tipo particular de experiencia, específicamente a través de una experiencia particular de la sexualidad? Y si respondemos que sí, que una cierta experiencia de la sexualidad produce un ser social al que podemos llamar sujeto femenino; si es esa experiencia, ese complejo de hábitos, disposiciones, asociaciones y percepciones, lo que engendra a uno como femenino, entonces *eso* es lo que debe analizar, comprender, articular la teoría feminista. El objetivo de la vuelta a Peirce, reinterpretándolo a través de Eco, era devolver el cuerpo al intérprete, al sujeto de la semiosis. Ese sujeto, he defendido que es el lugar, el cuerpo, en que tiene lugar y se realiza el efecto de significado del signo. No obstante, no hay que inferir de ello que Peirce haya sugerido qué tipo de cuerpo sea, o cómo se crea a sí mismo el cuerpo como signo *para* el sujeto y de qué formas distintas se representa en la interacción mutuamente constitutiva de los mundos exterior e interior. En esta cuestión, Peirce no ofrece ayuda alguna. Con todo, el concepto de hábito como actitud “energética”, como disposición somática a la vez abstracta y concreta, forma cristalizada de un esfuerzo muscular/mental previo, sugiere poderosamente a un sujeto alcanzado por la actividad de los signos, a un sujeto físicamente implicado o corporalmente comprometido en la producción de significado, en la representación y en la auto-representación.

Hay que recordar, en este contexto, las observaciones que hice en el capítulo anterior en función de la afirmación de Kaja Silverman de que el cuerpo femenino “está planificado, dividido y formado para transmitir [...] un significado que procede totalmente de relaciones externas, pero que siempre se aprehende posteriormente como condición o esencia interna”<sup>32</sup>. En su ejemplo textual, el recuerdo que tiene la heroína

---

<sup>32</sup> Véase capítulo 5, nota 65.

de un cuadro de una mujer a punto de ser golpeada por un hombre, está provocado por un acontecimiento real idéntico, la flagelación de la heroína por parte de su señor. El significado cultural de la imagen, el sometimiento de la mujer, adquiere su significado subjetivo (culpa y placer) para la heroína a través de la identificación con la imagen, identificación resultado del idéntico comportamiento de los dos hombres. Como señala Silverman, la representación estructura y da significado al suceso real (la flagelación), y sin embargo, el “recuerdo” del cuadro tiene lugar como consecuencia de ese mismo suceso. El nexo signo-significado, en otras palabras, no sólo es significativo *para* un sujeto, la heroína en cuyo cuerpo el esfuerzo muscular/mental produce el efecto de significado “lógico” (su identificación con la “mujer culpable”), el recuerdo y el hábito (el sometimiento de la mujer y el placer masoquista). Pero la importancia del signo no tendría su efecto, es decir, el signo no sería un signo, sin la existencia o la experiencia por parte del sujeto de una *práctica social* en la que se ve físicamente envuelto el sujeto; en este caso, el uso del castigo corporal para amonestar y educar, o más bien, del castigo y de la educación para dar placer.

La relación íntima de la subjetividad con la actividad social la reconocen el psicoanálisis y la semiótica en la expresión de “actividades significativas”, pero muy pocas veces la han analizado fuera de las actividades textuales verbales o literarias, con el cine como notable excepción. El predominio de la determinación lingüística en las teorías del sujeto y el sesgo objetivista o lógico-matemático de la mayor parte de la investigación en semiótica han restringido y especializado el concepto de actividad significativa, introduciéndolo en lo que constituye un campo teórico obsoleto. Esto podría tener serias consecuencias para el feminismo, que es un discurso crítico que comienza como reflexión sobre la práctica y existe sólo en conjunción con ella. La teoría feminista constituye en sí una reflexión sobre la práctica y la experiencia: una experiencia para la que la sexualidad tiene un papel central, en cuanto determina, a través de la identificación genérica, la dimensión social de la subjetividad femenina, la experiencia personal de

la condición femenina; y una práctica destinada a confrontar esa experiencia y a cambiar la vida de las mujeres concreta y materialmente, mediante la concienciación.

Parece innegable, tal como he subrayado, la importancia del concepto de semiosis en el feminismo teórico. En primer lugar, la semiosis especifica la determinación mutua del significado, la percepción y la experiencia, relación compleja de efectos recíprocamente constitutivos entre el sujeto y la realidad social, que, en el sujeto, entraña una continua modificación de la conciencia; siendo a su vez esa conciencia la condición del cambio social. En segundo lugar, el concepto de semiosis depende *teóricamente* de la relación íntima entre la subjetividad y la práctica; y el lugar de la sexualidad en esa relación, como ha demostrado el feminismo, es lo que define la diferencia sexual *para las mujeres*, y da a la condición femenina su significado como experiencia de un sujeto femenino.

Si, como afirma Catharine MacKinnon en el ensayo anteriormente citado, “la sexualidad es al feminismo lo que el trabajo al marxismo: lo que le es más propio, pero lo que más se le arrebató” (pág. 515), lo que es más personal y al mismo tiempo está más determinado socialmente, lo que más define al yo y está más explotado o controlado, entonces plantear la pregunta de en qué consiste la sexualidad femenina, para las mujeres y para el feminismo (el énfasis es importante), es llegar a concebir las cosas de modo diferente, y llegar a concebirlas como algo político. Desde que una “se convierte en mujer” a través de la experiencia de la sexualidad, asuntos como el lesbianismo, la contracepción, el aborto, el incesto, el acoso sexual, la violación, la prostitución, y la pornografía no son meramente sociales (problemas de la sociedad en conjunto) o meramente sexuales (asunto privado entre “adultos consentidores” o dentro de la intimidad familiar); para las mujeres, son políticos y epistemológicos. “Para el feminismo, lo personal es epistemológicamente político, y su epistemología *es* su política” (pág. 535). Este es el sentido en el que es posible defender, como hace MacKinnon, que la concienciación es un “método crítico”, un modo específico de aprehen-

sión y de “apropiación” de la realidad. El hecho de que hoy la expresión “concienciación” se haya vuelto anticuada y un tanto desagradable, como toda palabra de la que se hayan apropiado los medios de comunicación y que hayan diluido, digerido y vomitado, no disminuye el impacto social y subjetivo de una actividad —la articulación colectiva de la propia experiencia de la sexualidad y el género— que ha dado lugar, y sigue desarrollando, un modo radicalmente nuevo de comprender la relación del sujeto con la realidad histórica. La concienciación es el instrumento crítico original que las mujeres han desarrollado en busca de la comprensión, del análisis de la realidad social, y de su revisión crítica. Las feministas italianas la llaman “*autocoscienza*”, autoconciencia, y mejor aún, conciencia del yo. Por ejemplo, Manuela Fraire: “la práctica de la conciencia del yo es la forma en que las mujeres reflexionan políticamente sobre su propia condición”<sup>33</sup>.

Me ha impresionado la resonancia de esta expresión, conciencia del yo, (que en la re-traducción parece perder su sentido popular de inquietud o de preocupación excesiva con el aspecto de uno, y transmitir su sentido más literal) con el curioso adjetivo “auto-analizador”, que Peirce consideró adecuado como modificador de “hábito” en su descripción del efecto de significado último de los signos: “El hábito auto-analizador deliberadamente creado —auto-analizador porque está formado con la ayuda del análisis de los ejercicios que lo alimentan— es la definición viva, el interpretante lógico verdadero y final” (5.491). Esta formulación aparece en el contexto de un ejemplo que da Peirce para ilustrar el proceso de semiosis. El objetivo del ejemplo es mostrar cómo adquiere uno un conocimiento demostrativo de la solución de un cierto problema de razonamiento. Unas cuantas líneas antes de las

---

<sup>33</sup> Manuela Fraire, “La política del feminismo”, *Quaderni piacentini*, núms. 62-63 (1977), pág. 195. Fraire hace la reseña de un volumen de materiales y documentos —artículos, pronunciamientos, editoriales, manifestos, prensa divulgativa y otros textos salidos de varios grupos feministas y de colectivos de mujeres en Italia entre 1973 y 1976— editado por Biancamaria Frabotta, *La politica del femminismo*, Roma, Savelli, 1976.

que hemos citado podemos leer: “la actividad adopta la forma de la experimentación en el mundo interior; y la conclusión (si se llega a una conclusión definitiva) es que, en determinadas condiciones, el intérprete habrá formado el hábito de actuar de una forma determinada siempre que desee un cierto tipo de resultado. La conclusión lógica real y viva es ese hábito; la formulación verbal simplemente lo expresa.” Una vez más me impresiona la coincidencia, pues el modo feminista de analizar el yo y la realidad ha sido también un modo de actuar políticamente, en la esfera pública y en la privada. Como forma de crítica política o de política crítica, el feminismo no sólo ha “inventado” nuevas estrategias, nuevos contenidos y nuevos signos semióticos, sino, lo que es más importante, ha llevado a cabo un cambio de hábitos en lectores, espectadores, hablantes, etc. Y con ese cambio de hábito ha producido un nuevo sujeto social, las mujeres. La práctica de la auto-conciencia, en suma, no sólo es constitutiva, sino constituyente.

Y ahí es donde hay que buscar la especificidad de toda teoría feminista: no en la feminidad como cercanía privilegiada a la naturaleza, al cuerpo, o al inconsciente, en una esencia inherente a las mujeres, pero contra la que presentan ahora una demanda los hombres; no en la tradición femenina entendida simplemente como algo marginal e intacto, fuera de la historia pero que hay que descubrir o redescubrir; tampoco en los resquicios y grietas de la masculinidad, en las fisuras de la identidad masculina o en lo reprimido por el discurso fálico; sino más bien en la actividad política, teórica, auto-analizadora mediante la cual pueden ser rearticuladas las relaciones del sujeto con la realidad social a partir de la experiencia histórica de las mujeres. Mucho, muchísimo, queda por hacer. El “post-feminismo”, el *dernier cri* que ha cruzado el Atlántico en los estudios feministas y en la crítica “no es una idea cuyo tiempo haya llegado”, observa Mary Russo, y continúa mostrando cómo, en realidad, “ni siquiera es una idea”<sup>34</sup>.

---

<sup>34</sup> Mary Russo, “Notes on Post-Feminism”, en *The Politics of Theory*, ed. Francis Barker et al., Colchester, University of Essex, 1983, pág. 27. Russo discute la obra reciente de Julia Kristeva y Maria Antonietta

Desde una ciudad levantada para representar a la mujer, pero donde no viven mujeres, hemos llegado al sendero de grava del campus académico. Hemos aprendido que una se convierte en mujer en la actividad misma de los signos mediante lo que vivimos, escribimos, hablamos, vemos.... Esto no es ni una ilusión ni una paradoja. Es una contradicción real —las mujeres se llegan a ser mujer. Los ensayos recogidos aquí han intentado trabajar mediante y con los términos sutiles, cambiantes y engañosos de esa contradicción, sin intentar reconciliarlos. Pues me parece que sólo realizándolos y re-presentándolos a sabiendas, sabiéndonos mujeres y mujer, llega a ser hoy la mujer sujeto. En este año de 1984, es el significativo quien juega y gana antes de que lo haga Alicia, aun cuando Alicia sea consciente de ello. Pero ¿con qué fin, si ya Alicia no juega?

---

Macciocchi, las dos figuras intelectuales asociadas a este “ismo” y sus intentos por poner al feminismo en línea con la filosofía antihumanista.

# Índice

Prefacio .....	7
Feminismo, Semiótica, Cine: Introducción	9
1. A través del espejo: Mujer, Cine y Lenguaje	25
2. La creación de imágenes	63
3. Snow y el estado edípico	115
4. Ahora y en ningún lugar: <i>Contratiempo</i> de Roeg	135
5. El deseo de la narración	165
6. Semiótica y experiencia	251