

---

# El cine de las mujeres: una mirada a la identidad femenil\*

Paola Melchiori

## Introducción

**L**as críticas feministas han dedicado buena parte de su pensamiento al análisis del cine clásico<sup>1</sup> y de las imágenes del cuerpo de la mujer como “objeto de la mirada”. Pero en tanto directoras o hace-

---

\* Giuliana Bruno y Maria Nadotti (ed.), *Off Screen. Women and film in Italy*, Londres y Nueva York, 1988, Routledge, pp. 25-35

1 N.T. El uso de un concepto tan fuerte como el de “cine clásico”, cuando el cinematógrafo llega apenas a su primer siglo de existencia, si no resulta un tanto abusivo, al menos parece demasiado violento; pues, en los hechos, la autora únicamente se refiere con él al cine de Hollywood, y muy en concreto al que, según la leyenda, comenzó con las películas de David W. Griffith y de Charles Chaplin, y sigue rindiendo lo que se dice pingües ganancias en el de Spielberg y Coppola. Es el cine hecho específicamente para la taquilla, el cine “comercial”, únicamente producido con la intención de obtener plusvalía en dinero; la primera industria cultural del capitalismo tardío. Se le reconoce materialmente por las determinaciones retóricas con que ordena y censura el discurso cinematográfico. El escritor Noel Burch dice que este modelo de representación es el que desde hace más de cincuenta años se enseña explícitamente en las escuelas de cine como “lenguaje del cine”; un lenguaje o modelo retórico de representación que todos interiorizamos desde muy jóvenes en tanto que “competencia de lectura”, gracias a una experiencia universalmente precoc (tanto en las salas como en la televisión) de la comunicación a través de películas. Resulta mejor denominarlo como “modelo institucional de representación cinematográfica”, ya que expresa el orden y el interdicto impuesto por la mano invisible que regula el juego brutal de la ley de la oferta y la demanda de mercancías. De definirlo rápidamente puede decirse que se constituye en torno a un sistema de reglas sobre cómo fotografiar, cómo recortar la película y cómo editarla, en lo que corresponde al plano de la expresión; y a reproducir inconscientemente la conducta de servidumbre voluntaria propia de los sujetos del orden simbólico falocéntrico

doras fácticas de la película,<sup>2</sup> las mujeres se vuelven sujeto de la mirada. Cuando una mujer se convierte en el ser que mira, ¿qué imagen refleja de su propia identidad sexual? ¿Cómo consigue llegar más allá de las representaciones e identidades que tiene acerca de su condicionamiento inconsciente en tanto madre u objeto sexual?

Más allá de una identificación excesivamente fácil de la adquisición del lenguaje con la adquisición de la subjetividad, las formas y figuraciones del cuerpo femenino que brotan de la “libertad de expresión”,<sup>3</sup> y el significado puesto en juego por la actividad de auto-representación, pueden convertirse ahora en objeto de un análisis que nos logre *dispensar* finalmente de los términos utilizados hasta la fecha, tales como “nolibertad de la víctima” y “figuración de la opresión”.

### *Unas cuantas hipótesis*

El milagro residía totalmente en el hecho de que ella estaba afuera de mí y no adentro de mí, en que ella no era la proyección de mi sueño o mi angustia sino algo autónomo, más allá de mi imaginación y de mi invención: no la estaba soñando, no la estaba cantando, ella no estaba en mi corazón, estaba en mi cuarto.

Marina Tsvetaeva.<sup>4</sup>

El cine de las mujeres (y de hecho cualquier acción existencial o simbólica realizada por una mujer) únicamente puede ser considerado dentro del contexto de la construcción y complejidad del deseo, que es la única fuente real para la formulación de una *imagen*,<sup>5</sup> dejando aparte, por ello,

---

(realismo naturalista, linealidad, objetividad, historias particulares, ficción, etcétera). De tener paradigmas que lo legitimen y superen, ellos son Alfred Hitchcock, Orson Welles y Woody Allen. Pero su cualidad esencial podría ser precisamente la facilidad con que se olvida y pasa al inconsciente, o sea, niega toda subjetividad y todo tipo de personalidad particular concreta, “reifica la conciencia”.

<sup>2</sup> N.T. El término inglés *film-makers* significa muchas funciones que técnicamente no resume todavía una sola palabra equivalente en español; implica un rango que incluye producción, escritura y dirección cuando menos.

<sup>3</sup> N.T. Todo aquello que puede llegar a ser expresado en público acerca de la mujer y de las cosas de las mujeres dentro la formación social contemporánea.

<sup>4</sup> Marina Tsvetaeva, *Il racconto di Sonecka*: Milán 1982, Editor Riuniti.

<sup>5</sup> N.T. Conjunto de “enunciados” a partir del que el sujeto organiza su comportamiento como tal dentro del orden simbólico.

las posibles formas que las relaciones entre las mujeres, o de una mujer consigo misma, asumen en la realidad o en lo simbólico, en la historia o en un mundo que se encuentra basado en la polarización del varón y la mujer como oposición y complementariedad. Por tanto, el cine les da a las mujeres la posibilidad de representarse a sí mismas de forma tal que sus propios cuerpos y sus propios seres individuales, definidos y sexuados, puedan llegar a ser mirados y reconocidos sin ser subsumidos dentro de una necesidad impuesta desde afuera, o idealizados al interior de un sueño. Esto abre la esperanza de llegar a encontrar algo similar al concepto de lo *Heimlich*<sup>6</sup> para Freud. Con el fin de alcanzar tal cosa, resulta absolutamente esencial poder ser capaces de encarar y de tratar directamente con las fuerzas que se oponen al cumplimiento de tal esperanza, fuerzas que no se encuentran afuera sino adentro mismo de la mujer. O para usar las provocativas y molestas palabras de Otto Weininger, un varón a quien su "horror por la mujer" le dio una clara percepción de muchos aspectos de lo femenino: "El más grande, el único enemigo de la emancipación de las mujeres es la mujer en sí misma", "¿podrá la mujer elegir el abandono de la esclavitud con el fin de volverse infeliz y desdichada?".<sup>7</sup>

La visión del cine de las mujeres que presentamos aquí no se propone endosar una nueva imagen o lenguaje, sino examinar los obstáculos que han venido apareciendo a lo largo de un lento y azaroso recorrido en busca de cómo puede acercarse la mujer a sí misma y a las otras mujeres, las mujeres de verdad, no las magnificadas por medio de la demanda o del sueño hasta hacerlas quedar afuera de cualquier proporción con el fin de establecer la posible existencia de una actividad simbólica que sea capaz de armonizarse con la feminidad propia y la de las otras mujeres. El resul-

---

<sup>6</sup> N. T. *Heimlich*. Esta palabra alemana tiene, de inmediato, un campo semántico referido a palabras castellanas como "oculto", "cerrado", "secreto", "escondido", "clandestino", "disimulado" y "disfrazado". Dentro del campo psicoanalítico refiere al ensayo *Das Unheimlich* (traducido al castellano por *Lo siniestro*, con fuerte connotación hacia lo lúgubre), escrito por Sigmund Freud a propósito de un cuento ("El hombre de la arena") de Hoffmann. O sea, lo *heimlich* representa aquello que está oculto, latente, y que da miedo descubrir o de(s)-velar. Remite a lo que está más allá del principio del placer.

<sup>7</sup> Otto Weininger, *Sex and Character*. Londres 1906, Heinemann, pp. 75 y 348. Hay traducción.

tado consistirá en superar la escisión en nuestro ser interno de que habló Virginia Woolf: “¿Por qué, reflexionó ella, allí tenía que aparecer esta disparidad perpetua entre el pensar y la acción... este asombroso precipicio, a un lado del cual el alma era activa y se hallaba a plena luz del día, mientras que en el otro lado era contemplativa y tan oscura como la noche?”<sup>8</sup>

Ahora hemos llegado más allá del estadio de descubrimiento y vindicación de una “diferencia” o, como lo describió Luce Irigaray, de una otredad e inocencia, y por tanto tenemos que dibujar una clara demarcación entre el mundo de la mujer y la retirada del varón ante el horror y la violencia del mundo varonil. Ahora tenemos que investigar la complicidad y la mimesis del deseo: las razones fundamentales por las que la mujer se vincula al mundo, y las imágenes y relaciones que la han condenado histórica y existencialmente.

No es coincidencia que la relación más usual de las mujeres con su propia imagen y con el mundo simbólico es particular y claramente visible en las películas. En la oculta pero siempre identificable presencia de la cámara, el cine trae a primer plano el proceso de transformación primaria que yace oculto detrás de toda actividad simbólica, que se encuentra detrás del lenguaje pero que en su interior se vuelve invisible. Ésta es la relación entre cuerpo y sentido que se sitúa a medio camino entre la metonimia y la metáfora, entre lo que Barthes denomina lo “obtuso” del cuerpo y el “placer del texto”, entre lo intratable de los sentimientos y su elaboración en el lenguaje; en esa habilidad que se tiene, por ejemplo, para transformar la “angustia pura” en dolor de pérdida. El cine reproduce tanto al sujeto del deseo como al sujeto del lenguaje, tanto el invivible mundo de los sentimientos como el civilizado mundo de la cultura. Así como ocurre en las experiencias de aprendizaje y trabajo, donde las primeras asociaciones que hacen las niñas sobre la presencia de la madre vuelven para perseguir las relaciones de las mujeres entre ellas a la luz de la cultura; así, en el cine, la representación del cuerpo femenino sobre la superficie de la pantalla nos recuerda las primeras figuraciones y simbolizaciones que se encuentran ocultas detrás de las acciones cotidianas en la vida y en el lenguaje.

---

<sup>8</sup> Virginia Woolf, *Night and Day*: Londres 1971, Hogarth Press, p. 358. Hay traducción.

Hablaré, por tanto, del “cine de las mujeres” como un aspecto de la relación que entablan las mujeres con su propia imagen, y de esta imagen como la forma primaria de simbolización.

El análisis puede tomar dos direcciones diferentes que, en el caso específico del cine de las mujeres, parecen convergir. En el caso de la mujer como directora de cine podemos tratar de entender de qué modo su trabajo creativo en tanto narradora, o sea, el trabajo de producir una película, es inconscientemente influenciado por el hecho mismo de ser mujer, dado que su propio cuerpo, la imagen de su identidad, la encara desde la pantalla como imagen, como objeto de la mirada, en tanto cuerpo “imposible”.

En el caso de la mujer espectadora, podemos tratar de ver cómo los mecanismos “normales” de identificación primaria y secundaria toman diferentes formas cuando la cámara se encuentra en manos de un sujeto femenino y duplica la mirada fija de la espectadora sobre la pantalla.

En este ensayo no hago referencias específicas a películas, pero dos mujeres directoras, Chantal Akerman y Margarethe Von Trotta, estuvieron constantemente presentes en mi pensamiento. La diferencia que generalmente se ha encontrado entre sus películas consiste en que Akerman hace uso del lenguaje experimental de representación cinematográfica y Von Trotta del lenguaje clásico. Pero considero tal hecho como algo meramente secundario con respecto a su “figuración de lo femenino”, que es un motivo importante dentro del trabajo de ambas directoras.

### *La complicidad en el sueño de perfección*

La esencia de la imagen es ahí... sin significación pero notificando la profundidad de cualquier posible sentido; sin revelar y, sin embargo, manifiesta, poseyendo esa ausencia-como-presencia que constituye la tentación y la fascinación de las sirenas.

Roland Barthes.<sup>9</sup>

Como triunfo último de la imagen, el cine hace también una declaración extrema a propósito de la constitución ontológica de la mujer en tanto que sueño e ilusión para el otro.

---

<sup>9</sup> Maurice Blanchot, citado por Roland Barthes en *Camera Lucida*: Londres 1984, Fontana, p. 106. Hay traducción.

---

### En palabras de Kierkegaard:

¿Pero qué es una mujer, si no un sueño? —y sin embargo será ella la más alta realidad? Entonces sucede que lo erótico la entiende y la conduce y es conducido por ella en el momento de la seducción —fuera del tiempo es donde ella pertenece como una ilusión en su propio lugar... Pero esta ilusión es precisamente la calamidad... Ya que ella nunca puede liberarse de la ilusión con que la vida la consuela... Pues toda su identidad es ilusión... Por lo tanto la mujer tiene una posibilidad como la que no tiene ningún varón... pero la realidad de ella está en proporción inversa a esto y la cosa más terrible de todo es el hechizamiento de la ilusión en que ella se siente feliz.<sup>10</sup>

Estas palabras le dan voz a la otra cara de lo femenino, aquella que se halla encubierta por la figuración ya familiar de la víctima “pisoteada”, y que es la complicidad, hasta en la enemistad, entre el deseo del varón y el de la mujer. Es este elemento el que permite que el análisis hecho por el modelo clásico de representación cinematográfica de la mujer como objeto del voyeurismo varonil no tenga que negar la mirada femenil, sino que pueda hacer aparecer una confusión del deseo de la mirada del varón con el deseo de la mirada de la mujer.

Hay un problema primario, común tanto a varones como a mujeres, que genera la ilusión de ver lo infinito en lo limitado y concreto, y proyectar una perfección, inalcanzable para cualquier individuo singular, sobre un otro complementario, en o con un mecanismo al que subyacen conceptos que vienen de lo sagrado, el amor y la polaridad varón-mujer. Este problema es compartido de la misma forma tanto por los varones como por las mujeres, pero la posibilidad de expresarlo varía mucho para cada sexo.

En la fantasía varonil, el cuerpo de la mujer como objeto no sólo resulta ser el cuerpo fetichista “edípico”; también es el cuerpo en tanto sitio de perfección primaria, el cuerpo ideal de la belleza pre-sexual, el cuerpo unificado del mito del “Uroboros”.<sup>11</sup> Freud propone que en el ori-

---

<sup>10</sup> Soren Kierkegaard, *Stages on Life's Way*: Londres 1940, Oxford University Press. Hay traducción.

<sup>11</sup> “Uroboros”: serpiente mítica que se muerde la cola, símbolo de la perfección original, realiza la unión de los contrarios, tales como madre-criatura, macho-hembra, etc.

N.T. De una serpiente así Hesíodo hace emerger el universo donde todavía nos encontramos. Para los alquimistas, por corresponder a una entidad del reino animal, en primer grado, y del geométrico, en el segundo, esta serpiente representaba una

gen de la religiosidad y del fetichismo hay un mecanismo que genera escisiones. Este mecanismo niega, con la intención de conservar, tanto la percepción de la realidad como los deseos más tempranos de la criatura, constituyendo de tal forma una escisión en el objeto primario y dejando al sujeto lacerado por culpa de una dualidad y una ambivalencia irreductibles.

La construcción del fetiche hace posible que se llegue a negar la castración de la madre. Pero antes de que sea percibida sexualmente como amenaza de castración, la madre significa diferencia, y la diferencia significa una separación, la pérdida de ese mundo de fusión, de la co-identidad especular de la madre y el hijo, que, mucho antes de que aparezca la "fantasía edípica de poseer a la madre", caracteriza la incómoda dicha de la infancia: un lugar "extático" donde la criatura es madre e hijo, varón y mujer, uno y otro, un niño-dios omnipotente que todavía no ha sido forzado a tener que elegir diferenciarse a sí mismo y a limitar su identidad sexual.

Incapaz de seguir siendo uno con la madre, el varón tratará de poseerla. Para quienes acceden a la norma sexual, el Doble materno, el Otro Especular en el umbral entre Varón y Mujer, se convierte en "el objeto del deseo". El "sentimiento oceánico" de identificación se transforma en una "relación de objeto", y el éxtasis de "ser uno" se fragmenta en el descontento de la posesión.<sup>12</sup>

El aspecto femenino de esta temprana identificación con la madre tiene que ser separado y expelido del sujeto. Regresará de afuera, lastrado con la nostalgia y la amenaza de la seducción, personificada en la Mujer, en lo Sagrado (en el sentido que Freud le da a este término).

Así, para un varón, detrás de la trivial brutalidad de la objetivación sexual, persiste el ideal del yo especular, una hermosa madre-hermana-melliza, perdida en un mundo "ensombrecido por antiguos sueños".<sup>13</sup>

---

figura simbólica inmediata de la piedra filosofal. Remite a todas las mitologías relacionadas con el tema del anillo de poder. En términos psicoanalíticos "feroces" representa cierta predominancia de lo oral y lo anal sobre lo genital, una perversión (no necesariamente negativa) de la libido normal(izada).

<sup>12</sup> Véanse en particular los capítulos v y vi de Elvio Fachinelli, *Claustrofobia*, Milán: Adelphi, 1983.

<sup>13</sup> Véase de Robert Musil, *El hombre sin atributos*, Barcelona, 1969, Seix Barral. necen a un sueño producido

---

La belleza idealizada del modelo clásico (cinemático, literario, etc.) de representación de lo femenino, contiene un antiguo ego ideal, que coexiste con el objeto parcial formado más tarde por la fetichización.

Lo que resulta menos evidente es que la mujer tiene que encarar el mismo problema fundamental, pero el resultado no es el mismo. Un deseo igualmente poderoso de negar la separación, la pérdida y el vacío, un deseo de mantener viva la creencia en la omnipotencia materna, ya sea real o imaginaria, es el factor constitutivo tanto del deseo del varón como del deseo de la mujer, que son, en primera instancia, similares.

Antes de que una mujer asuma la identificación sexual que la obliga a elegir entre su objetivación como ser femenino y la "subjetividad absoluta" como madre, ha experimentado un lugar ideal, un territorio pre-social, infantil, tenazmente sonado, aunque perdido.

Pero mientras que el varón tiene la posibilidad de inventar una mujer-maternal, a la mujer se le impone la imagen de la castración todavía antes de que su sentido de pérdida pueda encontrar algún medio de expresión, de tal modo que se le deja sólo con elaboraciones defensivas, secundarias. Su defensa contra el deseo que siente hacia el otro tiende a confundirse con el deseo de conservar intacto el sueño infantil de Totalidad Omnipotente; y su sueño es igual de fuerte, idéntico al sueño que conduce al varón a la invención de la mujer.

Si a la mujer se le niega, tanto en lo simbólico como en la realidad, la satisfacción real de la posesión perpetua del cuerpo materno, su única satisfacción sólo podrá encontrarse en un deseo frustrado, en un éxtasis similar al del misticismo. Si el varón puede redescubrir a la mujer-madre a través de ensoñaciones diurnas que también se pueden volver reales durante la ilusión nocturna, la "realidad" de la mujer únicamente puede ser encontrada en los sueños que tiene cuando está durmiendo. Si ella no es capaz de vivir, puede esperar y soñar. El intento activo para preservar el deseo intacto queda encubierto en una inversión, en la pasividad a que se halla destinada la femineidad.

Para contrarrestar la realización del narcisismo varonil, la mujer construye una fortaleza vacía, un castillo narcisista, en donde puede rechazar todavía con más violencia las realidades, constreñimientos y vicisitudes de las relaciones actuales. Para contrarrestar la dolorosa interrupción de la temporalidad del deseo real, su tiempo será místico, eterno. Y de esta manera una superilusión se levantará para contrarrestar la ilusión.



Una fachada de servidumbre sirve, luego entonces, como defensa. Es lo que activamente resiste al abandono del "sueño total" que está conectado a una figura femenil omnipotente.

En la servidumbre, la falta de poder esconde una fantástica habilidad para incorporar la otredad total, una pretendida negación de lo maternal oculta el control y la posesión del otro; el silencio cubre con un velo lo que anhela ser develado. La imposibilidad de realidad se transforma en la "certeza" del sueño. Encarnar de esta manera la "eterna ilusión" demandada por el otro también requiere por parte de ella lealtad al propio sueño de infancia.

La idealización del varón, que tiene diferente significado pero una forma similar, se confunde con, y da un refugio a, el sueño persistente de la niña-mujer. Esta ilusión oculta con un velo la más obvia evidencia de la opresión y, quizá, logra avanzar en explicar por qué las mujeres son los "únicos, esclavos del mundo que aman sus cadenas".<sup>14</sup>

Por tanto, si la ambivalencia del varón (que adquiere la forma dual de idealización y execración) se dirige hacia un lazo que él desea al mismo tiempo eterno y roto, y hacia una libertad que también teme y desea; entonces la ambivalencia de la mujer (que adquiere la forma de miseria y omnipotencia) acaba siendo nada más que decepción y desilusión, como si fuera imposible acercarse a sí misma o a otra mujer sin la presencia de una figura omnipotente, idealizada. La auto-confianza que las mujeres representan unas para otras al principio de "la jornada de la vida", a menudo se convierte en una pesadilla de desilusión, en el "ocaso de los ídolos". Y cuando la mujer pasa de la "promesa de renacer" a construir en la realidad un camino que no sea acechado por mil enemigos, cuando se niega a ser confundida con las imágenes que emanan del otro y comienza a buscar una identidad que sea la suya propia, y no la imagen en el espejo, entonces otras decepciones e imposibilidades intervienen en la relación que sostiene consigo misma.

Lo que se refleja en el deseo de una mujer es, por tanto, confusión y pérdida de sí misma, pero también es un pretexto y una defensa contra las dificultades de enfrentar las desdichas, las limitaciones y la soledad individual de su propio cuerpo por la derrota; pero que al mismo tiempo

---

<sup>14</sup> Alessandra Bocchetti, "L'indecente differenza", inédito.

es profético, ya que es característico de quienes son al mismo tiempo excluidos de la historia, y están adelante de ésta. Así, el sueño opone la sexualidad limitada y definida del varón contra el hermafroditismo y la bisexualidad, y opone la brutalidad de los deseos reales del varón contra la autoridad de los deseos ideales.

Mientras que el varón asocia al andrógino con la nostalgia por la parte de sí mismo que proyecta en lo femenino, la mujer lo ve como un sueño que encapsula el renacer de un individuo utópico unificado bajo el signo de la perfección. Para las mujeres, por tanto, el vínculo con la infancia es al mismo tiempo una defensa y una trampa dentro de una historia que no puede evolucionar, porque, antes de que el asunto siquiera pueda encontrar articulación, ella queda anclada por la necesidad desesperada que tiene del otro, a una fijación que perpetúa la miseria, la omnipotencia y el deseo sin restricciones de la infancia.

### *La mirada femenil*

En el cine clásico, la imagen fantasmagórica construida por el aparato cinematográfico converge con el contenido narrativo (la historia de amor) en una combinación perfecta, cerrando el círculo como un sueño vuelto realidad. En el cine clásico la mirada de la mujer es negada, no sólo porque la mirada objetivante y fetichista de un varón o de un muchacho voyeurista se encuentre situada en la cámara, sino porque la mirada de ella siempre ha estado subsumida por la de él dentro de o con la ilusión de complementariedad y completud, en la misma demanda.

Si el cine construye un fantasma, el producto de la mirada del varón enfocada sobre el cuerpo femenino, lo que queda muy poco claro, por razones obvias, es por qué la mujer tiene que aferrarse a esa mirada: por qué "ella se siente a gusto en su ilusión".

La fascinación absoluta con que la espectadora responde a su propia imagen idealizada (aunque quede trágicamente desilusionada en el último recurso) no puede, por tanto, hacerse añicos mediante una actitud puramente punitiva dirigida hacia el placer cinematográfico, como tampoco es algo que pueda ser únicamente referido a la cuestión de la narratividad. Las razones son más profundas, más complejas y contradictorias. Si la espectadora subsume su deseo dentro del deseo del varón, puede actuar, de modo mimético e histérico, su propio deseo activo por el cuerpo materno; también puede conservar, oculto detrás del deseo de posesión del otro, el sueño de su infancia: alcanzar la  *fusión total*.

Aunque haya una identificación primaria con la cámara, el “tercer partícipe excluido” se convierte en el controlador omnipotente que todavía puede seguir soñando ser padre y madre a la vez, varón y mujer, partícipe y marginado.

En el cine clásico, por tanto, la “diferencia” está sumergida dentro de la posibilidad de múltiples identificaciones con que a la mujer se le permite gradualmente tanto la omnipotente mirada de la identificación primaria (la de la criatura pre-voyeurista) como la mirada histórica escindida, que es tanto masculina como femenina, en la que ella se ve a sí misma como objeto de su propia mirada, y asume así el poder de la mirada varonil (como ocurre con la histeria de acuerdo con Freud).<sup>15</sup>

Por otra parte, en el cine de las mujeres hay cierto tipo de especularidad. El primer tipo de mirada se vuelve más intenso. Conforme los ojos de la espectadora se encuentran con los de la directora, la mirada deviene más fácil de aislar y de analizar. En el cine de las mujeres, donde la cámara reproduce la “mirada femenil de la espectadora mujer” tanto en la realidad como en la fantasía, la significancia original de la identificación primaria retorna con una fuerza tremenda, casi como si fuera exagerada o magnificada.

La fantasía crece más ante nuestros ojos. Para ponerlo en términos dualistas, podríamos decir que la metonimia aplasta a la metáfora y las “imágenes visuales” toman precedencia sobre las narrativas.

Las escenas que la mirada de la espectadora selecciona, así sea sólo dentro de la continuidad narrativa del cine clásico (tal como puede ser visto en los videos hechos por Adriana Monti, Giulia Alberti y Paola Melchiori), son magnificadas en el cine de las mujeres debido a que la mirada fija de la espectadora es duplicada y repetida por la de la directora.

La espectadora muestra una preferencia por lo que podría llamarse un “tipo estático” de mirada. Hasta en el cine clásico, la espectadora tiende a seleccionar las “escenas de fascinación”, tratándolas como imágenes puras y simples, como cuadros inmóviles fuera del flujo narrativo, aunque este efecto puede desaparecer fácilmente si lo narrativo es particularmente fuerte.

---

<sup>15</sup> Alessandra Bocchetti, “L’ indecente differenza”, inédito.

En el cine de las mujeres la fantasía se desarrolla en dos direcciones diferentes, la de la desconstrucción del texto clásico y la de la figuración de la identidad femenil.

La primera dirección queda ejemplificada por el uso experimental de la película puesto en juego por Chantal Akerman y Marguerite Duras, en donde el placer de mirar un objeto es remplazado por el puro placer de mirar, sin que importe para nada lo narrativo. La ausencia de personajes, la extensión infinita del espacio vacío,<sup>16</sup> la suspensión del tiempo, nos recuerdan la experiencia del niño espectador, el tercer partícipe, que es hechizado, paralizado y atrapado en la inmovilidad producida “por una intensa participación y por el terror”.<sup>17</sup>

Quiero pensar que en la desconstrucción del texto, parte vital del cine experimental, estas mujeres directoras dan valor específico a un modelo de *fascinación femenil*: una fascinación hipnótica (en el sentido que Freud le da a este término),<sup>18</sup> una fascinación con la imagen, más que con los objetos. Esta fascinación, conectada al movimiento físico de la cámara, es más significativa que la experimentación con el lenguaje e indica que ha sido evocada una escena que se actuó en el pasado distante de cada individuo.

Este es otro modo de mirar, que se encuentra más cerca de la esfera de la contemplación estática y de la experiencia mística que de la de la posesión y lo erótico. Tales puntos son reforzados por la forma que toma lo femenino en estas películas hechas por mujeres. La pareja madre-hija de Akerman, el doble cuerpo fálico de Duras, la pareja hermana-madre de Von Trotta, sugieren una gama de auto-imágenes inconscientes de las mujeres.

Debajo de lo que parece ser el uso realista de la imaginaria quedan ocultas las imágenes extremas que están más próximas a una mujer fantasmática que a cualquier mujer real y específica. Las figuras de Akerman desaparecen dentro de la vastedad del espacio vacío de la

---

<sup>16</sup> N.T. Literalmente: “pantalla vacía”, emptyscreen en inglés, campo vuoto en italiano. Esto implica un desplazamiento de la figura humana hacia afuera del centro de la escena. En castellano se le denomina generalmente como “fuera de campo”.

<sup>17</sup> Elvio Fachinelli, op. cit., capítulo X.

<sup>18</sup> Op. cit.

pantalla en respuesta a la voz de la madre, como en *News from Home* ("Noticias de casa"); o expresan, como en Jeanne Dielman, la abrumadora presencia del espacio materno, o el vacío del silencio puro, como en *Toute une nuit* ("Toda una noche"). Los cuerpos hieráticos, idealizados, de Marguerite Duras en *India Song* frustran el deseo fálico anhelando como lo hacen la perfección inanimada. En las películas de Von Trotta, la historia de amor entre mujeres, hábilmente puesta en juego en el umbral entre la sexualidad, la amistad y los lazos familiares, ilumina la escisión en el inconsciente femenino de polaridades opuestas que inevitablemente reproducen la escisión entre lo masculino y lo femenino. Las "hermanas" de Von Trotta oscilan entre lo varonil y lo femenino, lo complementario y lo opuesto, y la madre y la hija están encerradas en un abrazo de vida y muerte. Las muchachas amigas de *Sheer Madness* ("Locura total") muestran toda la veracidad y la rígida artificialidad que caracterizan a las figuras del inconsciente y de la fantasía primaria.

En el cine de las mujeres se vuelve más claro el doble problema que rodea a la auto-imaginería de la mujer: su auto-imagen se encuentra atrapada entre una fijación en la infancia y las figuraciones impuestas por los otros. Es como si allí hubiera un doble curso a seguir: escapar de la total penetración de la fantasía varonil (la cual crea una ilusión que significa todo, pero que en realidad es nada) y, entonces, resistir a la identificación específica (que es experimentada, paradójicamente, más como una limitación que como una liberación).

Por supuesto que también esto tiene mucho que ver con la imposibilidad de remover y/o superar la cuestión central del complejo de Edipo. Que la resolución del complejo de Edipo no es una solución para las mujeres resulta claro para todos. Lo que aparece menos claro es que la no resolución del complejo de Edipo perdura, acompañada por una búsqueda de la identidad femenil, en la ausencia duradera de una imagen dada.

El cine en tanto lugar de la fantasía, nada alejado de las figuraciones del inconsciente que hacen uso libre de la metáfora en la escritura y el pensamiento, ilumina el estado actual del problema: la materialización de figuraciones auténticas de lo femenino —ni subordinadas ni dominantes— ha resultado muy lenta. Los obstáculos internos incluyen la complicidad con la mirada varonil y un "deseo absoluto", el deseo de servidumbre que encubre un deseo por la infancia con todas sus miserias y su falta de constreñimiento.

---

El descubrimiento de un lenguaje y la conciencia de un nuevo simbolismo son cruciales para la forma en que las mujeres y su condición pueden ser representadas. Hasta ahora no hay un lenguaje específico de lo femenino, como tampoco hay una imagen de la existencia femenil autónoma, sólo hay una oscilación entre lo infantil y lo fantástico, las formas execrables que la libido varonil atribuye a las mujeres y a la defensa contra ellas.

Dentro del cine ocurre muy seguido que la magia de la imagen en tanto tal se combina con el deseo que la mujer tiene de ser seducida por su propia imagen omnipotente. Su espejo refleja una imagen que no tiene definición firme o claridad. Va y viene como las imágenes reflejadas en la superficie del agua. Es más que suficiente una ligera ondulación para hacer que se desvanezca.

**Traducción:** Salvador Mendiola  
—según la traducción de Jane Dolmnan  
del original italiano al inglés.