

Unidad 4

- La construcción de sentido(s).

CAPÍTULO VI

La construcción de sentido(s)

1. LA DECONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO TEXTUAL FÍLMICO COMO LÍMITE DE PERTINENCIA

En el capítulo segundo, al hablar de la noción de comentario, proponíamos como hipótesis de trabajo que el espacio textual fílmico marcaba los límites de pertinencia para la elaboración de los sucesivos textos, o lecturas, de un film.

Si un film, como cualquier objeto discursivo, comunica algo, ello se debe a la existencia de un sistema de códigos significativos que permiten establecer un terreno de juego común entre el hecho de la emisión y el hecho de la recepción. Esto significa que la estructuración de una serie de elementos diferentes presupone unas ciertas reglas, cuya existencia previa a su inscripción en el film puede ser analizada, es decir, deconstruida.

En primer lugar, un film es realizado por alguien (individual o colectivo) determinado, y recibido por alguien (individual o colectivo) también determinado. La presencia de un *emisor* y un *receptor reales* es, en consecuencia, un dato que no puede ser obviado a la hora del comentario. Ello no implica, sin embargo, que dichas nociones de *emisor* y *receptor* remitan necesariamente a entidades físicas localizadas. Es decir, asumir que la firma implica la presencia de algo más que una simple superficie textual («Paramount presenta», o «dirigido por Orson Welles», etc.) no elimina que, en tanto entidades, no sean, a su vez, un constructo no reductible al nombre que parece englobarlo. Un film «dirigido

por Orson Welles», por seguir con el ejemplo utilizado, no convierte a Orson Welles, persona física, en emisor individualizado de un mensaje, sino en lugar de articulación de muchos otros elementos que le exceden, aunque asuman su nombre: sistema de producción en estudio, modo de representación institucional, una cierta tradición de pensamiento «liberal», un universo cultural fundamentalmente norteamericano, etc. De la misma manera, el receptor no es una persona física, sino un lugar de confluencia de idénticos elementos, aunque no necesariamente pertenecientes al mismo universo significativo del emisor.

El análisis de la emisión y la recepción nos permitirán, por ello, abordar los modos de producción y consumo. Aunque ambos aspectos pertenecen a la *exterioridad* del espacio textual del film, pueden ser estudiados como marca concreta inscrita en el mismo espacio textual (recordemos el ejemplo citado del uso de la grúa en el *Novecento* de Bernardo Bertolucci). En efecto, el valor de cambio adscrito en el mercado al nombre de un director, directora, actor, actriz o guionista conlleva la existencia de un determinado horizonte de expectativas para el público espectador, antes incluso de la visión física del espacio textual. Es esta posibilidad la que nos permitirá deconstruir e ir más allá de lo que hemos llamado «límites de pertinencia».

Pero antes veamos qué elementos entran en juego en lo que hemos definido como espacio textual. El intercambio comunicativo no se limita a la puesta en contacto de una emisión y una recepción. Un film comunica también sus propios dispositivos de comunicación. Es decir, en el espacio textual del film operan también, como presencias, determinadas formas que fingen representar una relación comunicativa: cómo se comunica un o unos significados y cómo se les recibe es algo que puede ser abordado por referencia a concretos modelos de operación textual. Las marcas que asumen en el interior del espacio textual, la representación de esos dos lugares externos y concretos a que antes aludíamos, emisor y receptor, pueden ser definidas, respectivamente, como *autor implícito* y *espectador implícito*. Ninguna de las dos nociones tiene como referente una persona o cuerpo concreto, sino que remiten a ciertas reglas de intercambio que regulan la constitución y la lógica del espacio textual. El autor implícito, por ejemplo, que algunos prefieren denominar *metanarrador*, determina la lógica que regula la articulación del significado, es decir, lo que ambiguamente se ha venido denominando como «intención del autor», qué es lo que quiso o no quiso decir, etc. La llamada voluntad de decir una cosa, y no la contraria, es por ello una mar-

ca textual precisa, resultante de haber elegido unos procedimientos y no otros para estructurar un plano o una secuencia. En el ejemplo citado del film de Bertolucci, la concatenación del movimiento de grúa con el movimiento de la cámara en mano no sólo inscribe la presencia de un emisor (modo de producción industrial frente a modo de producción independiente), sino que es, al mismo tiempo, la huella de una intención precisa, ya que podía haberse montado como dos planos sucesivos y no como un solo plano en continuidad. Esa elección, en cuanto tal, señala también, pues, la presencia de un autor implícito. El espectador implícito, por su parte, determina la clave que explique desde dónde y con qué operaciones decodificadoras lo dicho puede ser entendido. Ambas nociones se manifiestan, consecuentemente, como presupuestos de organización del espacio textual del film.

Ambos principios organizativos son, como hemos indicado, implícitos. En un espacio textual determinado pueden, sin embargo, explicitarse y asumir un cierto estatuto figurativo. El autor implícito podrá dar, así, paso a las figuras que constituyen el conjunto de operaciones incluidas bajo el nombre genérico de *narrador*; el espectador implícito a las de *narratario*.

Por lo que atañe a las figuras del *narrador*, Casetti/De Chio (1990) establecen cinco tipologías:

1. *Emblemas*, que refieren a la constitución de la imagen en cuanto tal: ventanas, espejos, reproducciones, etc. Todo aquello, en suma, que remite a la refiguración y a la mostración. En *Sólo el cielo lo sabe* (Douglas Sirk, 1956) dichos emblemas adquieren un estatuto esencial, como ha mostrado González-Requena (1986). En *Furia* (Fritz Lang, 1936), la pantalla en blanco que se introduce en la sala donde se está celebrando el juicio contra los linchadores asume asimismo un carácter de narrador de las escenas del inverosímil noticiario que servirá para probar la culpabilidad de los acusados.

2. *Presencias extradiegéticas*, tales como carteles, voces *over* que no sólo introducen sino que conducen la forma de seguir el desarrollo de la historia, etc.

3. *Informantes*: individuos que cuentan, testigos que hablan, personajes que recuerdan (*flashback*) o que imaginan lo que pasará después (*flashforward*), etc.

4. Algunos papeles que remiten a profesiones particulares: fotógrafos, directores puestos en escena en cuanto tales, coreógrafos, etc.

5. *El autor protagonista*, es el caso en que quien firma el film se pone en escena en cuanto tal (Cecil B. de Mille en el pregenéri-

co de *Los diez mandamientos* [1956], u Orson Welles en *Fraude* [1973]).

Por lo que atañe a las figuras del *narratario*, los mismos autores establecen cuatro tipologías:

1. *Emblemas*, tales como gafas u otros aparatos ópticos.

2. *Presencias extradiegéticas*, expresiones sonoras que remiten a espectadores explícitamente imaginados, como, por ejemplo, las preguntas dirigidas a la cámara por Albert Finney en *Tom Jones* (Tony Richardson, 1963) o las que pueblan muchos de los films de Woody Allen.

3. *Figuras de observadores*, tales como periodistas, detectives, etc. En *La ventana indiscreta* (Alfred Hitchcock, 1954), el personaje de James Stewart cumple un papel similar al del espectador cinematográfico. También él tiene que descifrar signos, huellas, indicios; reconstruir lo observado de forma orgánica y emitir un juicio: que una mujer ha sido asesinada. Al igual que el espectador, esta figura puede distraerse un momento y perder un elemento importante en el fluir de las imágenes (en el film citado de Hitchcock, la cabezada de Stewart le impide ver la primera salida del asesino con la maleta donde traslada partes del cuerpo troceado), etc.

4. *El espectador puesto en escena*, es el caso, por ejemplo, de los asistentes al juicio en el film citado de Fritz Lang, *Furia*, que se convierten en espectadores del mismo documental que nosotros vemos desde la sala.

Hasta aquí, las figuras inscritas en el espacio textual filmico han sido definidas o de acuerdo con su función comunicativa, o de acuerdo con el grado de explicitación que asumen dicha función. Una tercera posibilidad remite a la manera en que dicha función es ejercida, mediante la asunción de un *punto de vista* determinado. En el capítulo anterior vimos cómo el concepto de punto de vista podía significar no sólo la posición física, sino el juicio de opinión. En efecto, en dicho concepto coexisten tres valores distintos: a) *perceptivo* (desde qué posición óptica se ve); b) *conceptual* (desde qué estructura de conocimiento previo entendemos lo que vemos), y c) *ideológico* (desde qué sistema de creencias aceptamos, o no, lo que vemos tal como se muestra). Las tres posibilidades actúan en el interior de unos determinados límites impuestos por la *focalización*. En efecto, las tres operan sobre la imagen presente en campo, pero dicha presencia no es sino el resultado de una *selección*, que elige qué ver dentro de un universo mayor de posibilidades. Seleccionar implica, en efecto, poner de relieve algo, valorarlo respecto a lo que no se selecciona y, en

consecuencia, restringir el conocimiento de la totalidad sobre la que se ha operado la selección.

Las formas en que dicho punto de vista se manifiesta en el espacio textual filmico están relacionadas con los tipos de mirada que puede asumir la posición de la cámara: objetiva (la cámara presenta unos elementos en campo, de manera que parecen ser vistos desde alguien exterior a lo que se narra, pero perteneciente a un mismo universo verosímil); falsa cámara objetiva (similar a la anterior, pero desde posiciones imposibles o anómalas); interpelativa (la cámara encuadra a un personaje que se dirige directamente a ella, incluyéndola como contraplano ausente); y cámara subjetiva (la mirada corresponde a uno de los personajes presentes en la diégesis). A veces dichas posiciones pueden entrecruzarse. Así, el contraplano de un personaje, mirando cómo las vacas pastan en un prado desde la ventanilla de un tren, podría asumir (como irónicamente comentó Alfred Hitchcock en una ocasión) el punto de vista subjetivo de las vacas viendo pasar el tren. Una posición objetiva irreal (como el caso del picado vertical que encuadra la subida hacia las alturas del arca de la alianza en la penúltima secuencia de *En busca del arca perdida* [Steven Spielberg, 1981]) puede asumir el punto de vista subjetivo de la divinidad. Otro tanto ocurre con las falsas miradas objetivas en los films de ciencia ficción. Cuando en *2001, una odisea del espacio* (Stanley Kubrick, 1968) vemos los movimientos de la nave espacial, ¿desde dónde se nos está obligando a mirar? Es de suponer que la cámara levita en el espacio o que alguien que no es de este mundo la sostiene en su mano.

Idénticas figuras pueden ser encontradas por lo que refiere a la banda sonora. En el caso de que una voz narradora exterior nos informe de lo que vemos, o acerca de aspectos relacionados, pero no presentes en campo, puede adoptar una posición: objetiva (es el caso de la voz que se presenta a sí misma como exterior a lo narrado, pero inscribiendo el origen de su saber, como en *El cuarto mandamiento* [Orson Welles, 1942] donde la voz off se autodefine como la del director del film); falsamente objetiva (la mayoría de las voces off pretendidamente neutras, aunque, como ha apuntado Kaja Silverman [1987] sean en el 99 por ciento de los casos de género masculino); interpelativa (la voz de Woody Allen en el plano final de *Annie Hall* [1976]); y subjetiva (la voz de un personaje que narra en *flashback* o en monólogo interior).

Todas estas reglas de composición suponen la elaboración de un complejo sistema de códigos que obligan a leer dentro de lo que definíamos como «límites de pertinencia». Sin embargo, todas

ellas presuponen la asunción de un punto de vista ideológico determinado, cuya validez objetiva, aunque no haya sido cuestionada en el espacio textual, puede serlo a la hora de su transformación en texto. Es esa práctica de deconstrucción radical de las bases epistemológicas en que se funda el llamado proceso objetivo de comunicación, la que en la actualidad están llevando a cabo los comentarios definidos ambigua, y a veces peyorativamente, como «feministas». En efecto, la teoría filmica feminista, antes que una modalidad más de aproximación al discurso cinematográfico, busca historizar y deconstruir los fundamentos que rigen las diversas tipologías de análisis y comentario. No se trata, por tanto, de un modelo analítico incorporable a la lista de los otros modelos analíticos —estructural, semiótico, cognitivista, psicoanalítico, etc.—, sino de una propuesta que, atravesando el territorio epistemológico de todos ellos, busca subvertir la manera misma en que se ha constituido históricamente la mirada cinematográfica. Desde esa perspectiva ha propuesto una nueva forma de mirar y, en consecuencia, de construir sentido(s), abriendo nuevas posibilidades para lo que venimos llamando comentario de textos filmicos.

2. LA OTRA MIRADA: GÉNERO DEL DISCURSO Y CONSTRUCCIÓN DE SENTIDO

En los siguientes comentarios seguiremos, fundamentalmente, los trabajos de Claire Johnston (1978), Janet Place (1980) y Giulia Colaizzi (1988) en los que se elaboran unas ciertas bases epistemológicas para una aproximación del discurso filmico diferente de la generalmente institucionalizada. Las autoras citadas se sitúan dentro de la revisión epistemológica del discurso a partir del comentario de films catalogables dentro del llamado «cine clásico institucional». El primero de ellos, *Perdición* (Billy Wilder, 1944), puede encuadrarse en la parcela que corresponde al modelo narrativo cronológicamente hegemónico en las décadas de los años cuarenta y cincuenta dentro del cine de Hollywood, y conocido como *cine negro*; el segundo, *Dance, girl, dance* (Dorothy Arzner 1940), remite a ese mismo modelo, pero en la parcela aparentemente dedicada a proponer una visión más dulce y conservadora del mundo, el *melodrama*. En el primer caso se tratará de leer lo que el film dice contra su propia estructura significante de base; en el segundo, de comentar cómo el uso explícitamente irónico de las reglas del juego narrativo permite la construcción de un sentido también contrario al que parece servirle de fundamen-

to estructural. Este tipo de aproximación puede ser útil, asimismo, para abordar determinadas operaciones discursivas propias del llamado cine contemporáneo, donde ocupa un lugar especialmente significativo el caso del *remake*. La versión americana de un film feminista francés, *Tres solteros y un biberón* (Colin Serreau, 1984) llevada a cabo por Leonard Nimoy en 1987 con el título de *Three men and a baby*, pese a que parece respetar las líneas básicas del argumento original, con las mínimas concesiones necesarias para situar la acción en el ámbito cultural norteamericano, ha podido así ser deconstruida como dispositivo de recuperación/neutralización. Siguiendo pautas similares a las que desarrollaremos en los dos comentarios siguientes, Anne-Marie Picard (1990) demuestra que el trabajo de Nimoy diluye lo que en el film de partida era el análisis de una nueva sensibilidad masculina no sometida a la distribución establecida de roles. El film de Serreau aborda el tema de cómo ser padre sin «jugar a ser mujer» (la madre), en una sociedad donde la irrupción del feminismo ha hecho tomar conciencia a muchos varones. En la recuperación de Nimoy, muy a la medida del sistema patriarcal norteamericano, el personaje de Tom Sellek (un actor demasiado «marcado» para hacer verosímil el *tour de force* previsto en el film francés), la paternidad es una simple cuestión de disfraz. Ni siquiera se plantea, como en el film que le sirve de base, que ser padre pueda ser algo distinto a jugar a ser «mamá» y, de acuerdo con los consejos de su propia madre, añade a su cuerpo la máscara de un comportamiento femineizado, como si en el fondo se tratara de sumar y restar, no de transformar. La mirada lúcida de Serreau sobre la ternura, como medio para una posible intersubjetividad diferente, se convierte así, en el film de Nimoy (también muy marcado como Mr. Spock en *Star Trek*) en la simple reivindicación de una americanidad que sigue soñándose a sí misma a través de la imagen de un hombre americano medio, tipificado como ingenuo, adolescente y musculoso. De ese modo el carácter sexuado de las relaciones sociales no es visto, como en Serreau, bajo la forma de un constructo de posiciones imaginarias familiares y de posturas corporales de orden histórico y cultural, sino como algo natural y biológico. Los tres hombres protagonistas pueden así dormir tranquilos: ser capaces de representar un papel que no les corresponde es algo que no tiene por qué poner en duda su más que demostrada virilidad.

3. DOS COMENTARIOS

3.1. *Primer comentario:*

La feminidad como síntoma en Perdición

Las razones por las cuales hemos elegido para este fin, en primer lugar, el modelo genérico *film noir*, —cuyos límites temporales podrían situarse aproximadamente entre 1941, año de la aparición de *El balcón maltés* (John Huston) y 1958, año de producción de *Sed de mal* (Orson Welles)— son múltiples: la primera es que el *film noir* se sitúa históricamente en el ámbito de lo que se ha llamado el *film clásico*. Con este término se quiere describir un *modelo hegemónico de producción* cinematográfica que, a través de unas convenciones narrativas, visuales e iconográficas, enmascara sus operaciones discursivas —en el sentido de un cubrimiento sea de tensión ideológica sea de sus contradicciones— y origina por ello un metadiscurso que pretende representar la Verdad por lo que se refiere al contenido y al significado del film y que, por otro lado, intenta dar la impresión que la ficción filmica está en última instancia representando el «mundo real». En este sentido, el *film noir*, en tanto periodo específico del género *thriller*, difiere de los otros films del periodo clásico, en tanto su metadiscurso existe sólo a costa de muchas transgresiones, a través de técnicas narrativas muy particulares y contorsiones visuales de gran importancia. Se podría decir que el *film noir* se inscribe dentro del film clásico de Hollywood de manera muy poco «clásica» y casi espuria.

La segunda razón es que este género, o sub-género, como algunos críticos lo definen, ha reservado a las mujeres un tratamiento muy particular. En los films de otro género, como el *western* —por ejemplo en *Pasión de los fuertes* (John Ford, 1953) o *Centauros del desierto* (John Ford, 1958)—, las mujeres, en sus papeles fijos de esposas, madres, hijas, amantes o prostitutas, tienen un rol secundario en el desarrollo de la acción, constituyen simplemente el *background*, una especie de telón de fondo para el funcionamiento ideológico de un film realizado por y para hombres.

El hecho de que este tipo de posición reservada a las mujeres sea tan necesario para el sistema patriarcal, hace que cualquier desplazamiento adoptado por ellas sea visto como una forma de perturbación de dicho sistema, constituyendo un desafío a la visión de mundo que le es propia. En el universo del *film noir*, las mujeres ocupan una posición central en el desarrollo de la intriga

y, aún más, no están situadas en ninguno de los papeles familiares mencionados antes. Definidas por su sexualidad, que se presenta como deseable, pero peligrosa, la mujer funciona como un obstáculo para las conquistas del hombre. El éxito del hombre, o su fracaso, depende en gran medida de la capacidad que posea para liberarse de las manipulaciones de la mujer. Aunque el hombre sea finalmente destruido por el hecho de no saber resistirse a la fascinación que ella le produce —*Perdición* (Billy Wilder, 1944) es el mejor ejemplo de esto—, muy a menudo el funcionamiento del film está basado en un intento de restauración del orden a través de la exposición y de la destrucción de la actividad manipuladora de la mujer.

La tercera razón remite a la conexión entre producción cultural y orden histórico-social, en particular entre una noción de mujer independiente, económica y socialmente hablando, y sociedad patriarcal, que el *film noir* ejemplifica; conexión identificada y establecida por teóricas feministas de cine, como Pam Cook, Claire Johnston y Sylvia Harvey. En efecto, el nacimiento de los primeros *films noirs* coincide con el surgimiento y caída de las ideologías nacionalistas generadas en el periodo de la Segunda Guerra Mundial. La depresión económica que siguió a la guerra acabó con los que habían sido los mitos del sueño americano, y causó una decepción general entre los veteranos que volvían a casa. De improviso hubo una fluctuación en el número de las mujeres que habían entrado en el mercado del trabajo, sustituyendo a los hombres que habían ido a la guerra, y que en la época de la posguerra lo abandonaban para volver a sus casas. Es así como el *film noir* expresa y sintomatiza la alienación, y sitúa su causa muy claramente en el exceso de sexualidad femenina (en tanto consecuencia natural de la independencia de las mujeres), al tiempo que castiga dicho exceso para resituarlo en el orden patriarcal.

Dicho esto, podemos decir que el *film noir* responde estructuralmente a una fantasía masculina, es decir, a un tipo de narrativa construida por y para el hombre, como las que constituyen la mayor parte de nuestra cultura. Esta fantasía está protagonizada por la *dark lady*, la mujer-araña, la seductora mala que tienta al hombre y causa su destrucción; tema este que quizá sea, en la cultura occidental, el más antiguo del arte, la literatura, la mitología y la religión. Todo empezó con Eva, y sigue aún presente en las películas de hoy en día, en la publicidad, en las novelas, en los cómics. Ella y su hermana, o *alter ego*, la virgen, la madre, la inocente, la redentora, constituyen los dos polos de los arquetipos femeninos.

En el *film noir* la mujer está definida por su sexualidad: la *femme fatale* puede acceder a ella, la virgen no. Es así como las mujeres quedan definidas por su relación con los hombres, y la centralidad de la sexualidad en esta definición es la clave para entender la posición de las mujeres en nuestra cultura. El primer crimen que la mujer «liberada» puede cometer es el crimen de rehusar ser definida en esta manera, y tal rechazo puede ser considerado, tanto en el arte como en la vida real, como un ataque a la existencia misma de los hombres. De esta manera, el *film noir* no puede ser considerado «progresista» en términos de género sexual, porque no nos ofrece modelos que triunfen en la realidad que los rodea. Sin embargo, nos muestra uno de los pocos periodos en la historia del cine en el que las mujeres son símbolos activos y no estáticos, son inteligentes y poderosas, aunque de manera destructora, y, a través de su sexualidad, consiguen poder y no debilidad.

Son dos los aspectos importantes que el *film noir* utiliza para retratar a la mujer: primero, la mezcla de arquetipos más generales que tiene lugar en las películas del cine negro y, segundo, el estilo de tal expresión. Visualmente, el *film noir* es fluido y sensual; hace de la mujer sexualmente expresiva —la imagen dominante de mujer— una figura extremadamente poderosa. No es su inevitable fracaso final lo que permanece en nuestra memoria cuando el relato termina, sino su sexualidad fuerte y peligrosa y, sobre todo, excitante. En el *film noir* podemos observar tanto la acción social del mito que condena a la mujer sexuada y a todos los que llegan a involucrarse con ella, como una presentación estilística particularmente poderosa de la fuerza sexual femenina que asusta a los hombres. Esta operación del mito es tan estilizada y convencionalizada que la lección final desaparece pronto y a los espectadores les queda la imagen de una mujer erótica, fuerte, no reprimida, aunque destructora. El estilo de estas películas supera el contenido convencional de la narración, o interactúa con él para producir una imagen de mujer notablemente poderosa.

Esta expresión del mito del «derecho» o necesidad que los hombres tienen de controlar sexualmente a las mujeres contrasta con su versión dominante en las películas de serie A de los años treinta, cuarenta y cincuenta, donde, por el contrario, se implicaba que las mujeres eran tan débiles que necesitaban la protección de los hombres para sobrevivir. En ellas, es la mujer la que se beneficia de su dependencia de los hombres; en el *film noir*, los hombres tienen que controlar la sexualidad femenina para no ser destruidos por ella.

El punto de vista dominante en el mundo que expresa el *film noir* es paranoico, claustrofóbico, sin esperanza, condenado y predeterminado por el pasado, sin una moral o identidad personal clara. El hombre ha perdido inexplicablemente toda conexión con aquellos valores y creencias que le ofrecían sentido y estabilidad, y en el paisaje casi exclusivamente urbano donde se mueve (en contraste con un pasado rememorado, idealizado y pastoril), lucha para intentar orientarse en una confusión entre el bien y el mal. No tiene ningún punto de referencia, ninguna base moral desde la que operar. La moralidad es relativa, sea en relación con el exterior (el mundo), sea con el interior (el personaje y sus relaciones con su trabajo, sus amigos, su sexualidad). Los valores, así como las identidades, cambian continuamente y tienen que ser definidos de nuevo a cada momento. Nada —y especialmente la mujer— es estable; nada merece confianza.

El estilo visual confiere la idea de este estado de ánimo a través del uso expresivo de la oscuridad: oscuridad real, en escenas en su mayoría poco iluminadas y nocturnas, pero también psicológica, a través de sombras y composiciones claustrofóbicas que someten al personaje, tanto en escenas interiores como en las de exterior. A los personajes, y a quienes ocupan la posición espectral, se les da muy poca oportunidad para orientarse en el entorno amenazante y de sombras mudables. Siluetas, sombras, espejos y reflejos (generalmente más oscuros que la persona reflejada), indican su falta de unidad y de control. Sugieren un *doppelgänger*, un doble, un *alter ego* en tanto lado perverso de la personalidad del hombre que emergerá de las tinieblas de la noche para destruirlo. La mujer peligrosa y sexual vive en esta tiniebla, y es la expresión psicológica del miedo del hombre a su propia sexualidad y de su necesidad de controlarla y reprimirla.

Los personajes y los temas del género policíaco son por ello ideales para el *film noir*. El caos moral y psíquico se expresa fácilmente en el crimen: el alma torturada se siente cómoda en el ambiente violento y poco estable de los bajos fondos. La *mujer fatal* se encuentra a gusto en el mundo de los bares baratos, en los umbrales en sombra y en escenografías misteriosas. El arquetipo opuesto, la *mujer redentora*, agente de integración para el héroe en su entorno y en sí mismo, se encuentra en la víctima inocente que muere para salvar al héroe —*The big Combo* (Joseph H. Lewis, 1955)— o en la novia fiel y sufridora del héroe perdedor —*They live by night* (Nicholas Ray, 1947) o *Las noches de la ciudad* (Jules Dassin, 1950).

3.1.1. La mujer-araña

El origen y el funcionamiento del poder sexual de la mujer y su peligro para el personaje masculino se expresan visualmente, sea en la iconografía de la imagen, sea en el estilo visual. La primera es explícitamente sexual y a menudo incluso explícitamente violenta: pelo largo (rubio o castaño), maquillaje y joyas. Cigarrillos con volutas de humo se convierten en trazos de una sensualidad oscura e inmoral, y la iconografía de la violencia (pistolas en primer lugar) es un símbolo específico (como quizá lo sea el cigarrillo también) de su «antinatural» poder fálico. La *femme fatale* se caracteriza por su piernas largas: nuestra primera mirada a Velma en *Historia de un detective* (Edward Dmytryk, 1941) y a Cora en *El cartero siempre llama dos veces* (Tay Garnett, 1946) es un plano significativo de su piernas desnudas, una mirada *dirigida* desde el punto de vista del personaje masculino que va a ser seducido (tan *dirigida* en el segundo film citado, que el plano empieza con sus tobillos, corta a un plano de todo su cuerpo, corta a un hombre que mira, y finalmente vuelve a la cara angélica de Lana Turner). Como veremos en *Perdición*, las piernas de Phyllis (Barbara Stanwyck), con una pulsera de oro que, significativamente, lleva grabado su nombre, dominan la memoria de Walter Neft y la nuestra, mientras la cámara la sigue al bajar por las escaleras, encuadrando sólo sus tacones altos y sus pantorrillas cubiertas por medias de seda. Vestimentas — o su falta— definen, además, a esta mujer —la primera vez que vemos a Phyllis en *Perdición* está envuelta en una toalla—, así como el vestido de lentejuelas, apretado y negro caracteriza a la mujer de fantasía de *La mujer del cuadro* (Fritz Lang, 1944).

La fuerza de estas mujeres se expresa en el nivel del estilo visual por su predominancia en la composición del plano, el ángulo, el movimiento de la cámara y las luces. Ellas son de manera predominante el centro de la composición, generalmente en el centro del encuadre y/o en la parte anterior del plano, o, si están en el fondo escénico, llaman la atención sobre sí. Controlan el movimiento de la cámara y parecen dirigirla (y la mirada del héroe, junto a nuestra mirada) con ellas mismas cuando se mueven de manera irresistible. La *femme fatale*, finalmente, pierde movimiento físico, el poder de influir en el movimiento de la cámara, y es a menudo aprisionada de verdad o simbólicamente por la composición del plano, mientras que se afirma y se expresa

visualmente el control sobre ella: a veces detrás de barras visuales —*El balcón maltés* (John Huston, 1941)—, a veces cuando está feliz bajo la protección de su amante —*El sueño eterno* (Howard Hawks, 1946)—, a menudo muerta —*Historia de un detective, Retorno al pasado* (Jacques Tourneur, 1946), *Perdición*—, a veces convertida en impotente simbólicamente —*El crepúsculo de los dioses* (Billy Wilder, 1950). La operación ideológica del mito (la necesidad absoluta de controlar a la mujer fuerte y sensual) es así llevada a cabo mostrando primero el peligro de su poder y sus asombrosos resultados, y, después, destruyéndolos.

A menudo la transgresión de la mujer peligrosa del *film noir* es una ambición expresada metafóricamente en su libertad de movimiento y dominación visual. Esta ambición no es adecuada a su estatuto de mujer, y tiene que ser limitada. Quiere ser la dueña de su propio *night-club* y no la mujer del dueño —*Night and the city-Las noches de la ciudad*. Quiere ser una estrella, no una reclusa —*El crepúsculo de los dioses*. Quiere el dinero del seguro de su marido, no simplemente una vida cómoda de mujer de clase media —*Perdición*. Quiere ser independiente y da origen a una serie de asesinatos —*Laura* (Otto Preminger, 1946). Quiere ganarse el cariño de un hombre que no tiene ningún interés en ella, y acaba matándole a él, a sí misma y a dos personas más —*Cara de ángel* (Otto Preminger, 1953). Quiere liberarse de una relación que la oprime, y da comienzo a unos acontecimientos que acaban en un asesinato —*El cartero siempre llama dos veces*. Sea mala (*Perdición, El beso de la muerte, Las noches de la ciudad, El balcón maltés, El cartero siempre llama dos veces*), sea inocente (*Laura, The Big Combo*), su deseo de libertad, riqueza o independencia da fuego a las fuerzas que amenazan al héroe.

Su fin es la independencia, pero su naturaleza es fundamental e inevitablemente sexual. La insistencia en combinar sensualidad y agresividad en una mujer, consecuentemente peligrosa, es la obsesión central del *film noir*, y el movimiento visual que indica una actividad inaceptable en las mujeres, representa la sexualidad del hombre, que tiene que ser reprimida y controlada para no destruirlo.

La independencia que las *mujeres fatales* buscan es presentada a menudo como narcisismo centrado en sí misma: la mujer mira su propia imagen reflejada en el espejo, ignorando al hombre que va a utilizar para lograr sus fines —*El crepúsculo de los dioses*. El interés por sí misma es a menudo el pecado original de la *mujer fatal* y la metáfora de la amenaza que su sexualidad representa para él.

Otro significado posible de los espejos que aparecen en muchas secuencias en el *film noir* podría indicar la naturaleza doble de las mujeres. Ellas son desdobladas visualmente para indicar que uno no puede confiar en ellas. Además, este tema contribuye a la confusión del *film noir*: nada y nadie es lo que parece.

En algunas películas la mujer-araña acaba no siendo tal, y resulta, por tanto, redimida. Gilda (*Gilda* [Charles Vidor, 1946]) y Laura son valoradas en tantos seres individualizados (Gilda simplemente actuaba según las fantasías paranoicas de su amante verdadero, Johnny, y Laura era sólo el catalizador de la idealización de los hombres), pero las imágenes de poder sexual que exhiben son más poderosas que la explicación narrativa. La imagen de Gilda de la que nos acordaremos cuando el film haya terminado es el primer plano que nos la presenta, con el pelo largo revelando su rostro encantador, así como el retrato pictórico de Laura, que persigue a los personajes de la película y determina la acción mientras todos creen que ha muerto, es la imagen visual más fuerte, incluso cuando ella aparece viva tras su supuesto asesinato.

3.1.2. La mujer-nodriza

En el *film noir* encontramos también el arquetipo opuesto a la *mujer fatal*: la mujer redentora. Esta tipología ofrece al hombre alienado y perdido la posibilidad de integración en un mundo estable de valores, papeles e identidades seguros y fijos. Ella le da cariño, comprensión (o por lo menos, perdón), pide muy poco a cambio (sólo que él vuelva a ella) y es generalmente pasiva y estática. A menudo, para poder ofrecer esta alternativa al paisaje de pesadilla del *film noir*, ella misma no debe ser parte del film. Es entonces conectada a un entorno pastoral de espacio abierto, de luz y seguridad caracterizado por una iluminación plana y regular. A menudo no se trata más que de un sueño idealizado del pasado y existe sólo en la memoria, pero a veces esta idealización existe como alternativa real (*Retorno al pasado*, *La jungla del asfalto* [John Huston, 1950], *They live by night*, *On dangerous Ground*).

El cine negro contiene versiones de los dos extremos de arquetipos femeninos, la seductora mortal y la redentora rejuvenecedora. La importancia del primero de ellos reside en la combinación de la sensualidad con la actividad y ambición que caracteri-

zan a la *femme fatale*, y en el control que se tiene que afirmar para dominarla. Muy a menudo no es suficiente para ella tener el cariño del héroe, como lo es para la heroína de los films de serie A en la década de los años cuarenta, significativamente menos sensual que la mujer del cine negro. En realidad, su fuerza es subrayada por la pasividad general que caracteriza al hombre del *film noir*, y esto la hace una amenaza para él mucho más grande que la mujer de carrera de la otra tipología narrativa citada, y por esa razón una destrucción simbólica o real es la única forma eficaz de control. Más significativa aún es la forma con la que se expresan la fuerza y el poder de la mujer-araña: el estilo visual le da una tal libertad de movimiento y un tal predominio que lo que se imprime inevitablemente en nuestra memoria es su fuerza y su impacto visual y sensual, no su destrucción.

La tendencia en la cultura popular a crear estructuras narrativas en las que el miedo de los hombres se concreta en mujeres sexualmente agresivas que deben ser destruidas, no es un rasgo específico de la década de los años cuarenta y cincuenta en Estados Unidos, pero puede ser considerado como un elemento que contribuye a la súbita popularidad de estas películas en los *campus* estadounidenses, en la televisión y en retrospectivas. No obstante, a pesar de su función ideológica regresiva en el plano estrictamente narrativo, una explicación más exhaustiva del interés por el *film noir* en los últimos años tiene que ser atribuida a su estilo exquisitamente visual y sensual que muy a menudo supera el esquema narrativo de manera tan imperiosa que puede ser considerado como el único periodo del cine norteamericano en el que las mujeres son mortales pero sexies, excitantes y fuertes. Veámoslo en el caso de un célebre film de Billy Wilder, *Perdición* (1944).

Perdición, basada en la novela homónima de James M. Cain, es la historia de un agente de seguros, Walter Neff, que conspira con Phyllis Dietrichson para matar a al marido de ésta, fingiendo que muere accidentalmente al caerse de un tren en marcha, lo que les permitirá conseguir el doble del dinero del seguro de vida a que se refiere el título original del film, *Doble indemnización* (*Double Indemnity*). No deja de ser curioso que al elegir nuevo título para la versión española, se desplazara el énfasis desde lo descriptivo (la indemnización del seguro buscada por los protagonistas en el esquema argumental) hacia lo valorativo (perdición), con la consiguiente culpabilización del personaje femenino, origen de toda la tragedia.

Al intentar mantener en primera persona el monólogo interior de la novela de Cain, Billy Wilder y Raymond Chandler, director y

guionista, respectivamente, utilizaron un instrumento narrativo muy poco común en el cine clásico de Hollywood de la época: hacen contar a Neff los acontecimientos pasados frente a un dictáfono, de modo que la resolución de la trama se conoce desde el principio, y el film tiene la forma de un memorándum. Desde el principio, pues, como en muchos de los films del cine negro, esta película no está basada en la pregunta: ¿qué pasa?, sino ¿cómo?, es decir, en una pregunta sobre los mecanismos de la narración y del conocimiento, sobre el modo mismo en que se constituye la historia.

De este modo, como ya notó Tzvetan Todorov (1970), el narrador mantiene la estructura del enigma en la historia, pero desplaza su centralidad y relativiza su función estructurante en la narración misma. Por el hecho de que el narrador no sabe si llegará vivo al final de su relato, éste se presenta como problemático para el espectador, y esta sensación de inseguridad se desplaza desde el interior del film, en tanto tema de la narración, a su exterior, al momento mismo de la visión.

La utilización de lo «novelesco» en *Perdición* en tanto discurso narrativo hecho en primera persona y contemporáneo al fluir de las imágenes, acerca sin duda el film al discurso literario, pero en aquél la función del texto queda desplazada y transformada. Mientras que la estructura narrativa propone un discurso narrado en primera persona que toma la forma de una rememoración, la imagen filmica sucede siempre en el presente. Lejos de resolver el enigma desvelando la resolución de la historia al principio del film, el discurso narrativo en primera persona, en su juego de convergencia/divergencia con lo que es visible, produce un enigma para el espectador en otro nivel: una relación desdoblada con el saber. La narración en primera persona se presenta como una confesión que revela la verdad sobre los acontecimientos que conectan a los varios personajes del film —se propone dar al espectador informaciones sobre cómo pasaron las cosas. Pero en el desarrollo de la historia, una divergencia emerge entre el saber que el discurso narrado en primera persona nos ofrece y lo que se desarrolla en el nivel de lo visible. Al final, es el discurso visual el que garantiza la verdad para el espectador. Como dice Christian Metz (1979) a propósito del *voyeurismo* en el cine, el espectador no puede sino identificarse con la cámara. En el discurso filmico, la relación entre el espectador y la realidad —la película— es de pura especularidad, en la que la mirada queda denegada e impotente, y el espectador se encuentra encerrado en una forma particular de identidad (a través de lo que unos teóricos de cine,

Stephen Heath entre otros, han llamado, utilizando un término lacaniano, la *sutura*). El cine clásico hollywoodense es siempre en tercera persona, es decir, objetivo, en el sentido de que los acontecimientos de la historia en el nivel de lo visible son los que nos dan el saber sobre cómo las cosas son de verdad y constituyen la instancia dominante de la narración.

En *Perdición* el proceso de articulación entre los discursos narrativos está basado en el aspecto novelesco del género mismo, que establece una interacción compleja de convergencia/divergencia, un conflicto en el nivel de los saberes que la película ofrece al espectador, poniendo en marcha su propio enigma. Conforme progresa la acción, el narrador pierde el control de la narración hasta el punto de ser puesto él mismo bajo investigación. Keyes, el investigador de recursos de la compañía, el «tú» de la narración en primera persona de Neff, empieza a interesarse por el caso, y Neff llega así a convertirse en un testigo, es decir, en objeto de la investigación de Keyes. Es la articulación del «yo» y del «tú» de la narración en primera persona, es decir, la relación entre los dos hombres, con el desarrollo de los acontecimientos en el campo de lo visible (el proceso objetivo en tercera persona de narrativización) lo que establece para el espectador una relación desdoblada con el saber y, con esto, el enigma. En el centro de éste se encuentra la trayectoria edípica del héroe, es decir, el problema del saber acerca de la diferencia sexual en el orden patriarcal.

La secuencia inicial sitúa la película bajo el marco de la castración: la silueta de una figura de hombre con sombrero y abrigo se arrastra hacia la cámara con muletas. En la secuencia siguiente vemos al protagonista, Walter Neff, herido y sangrante, entrar en un despacho de la compañía de seguros para la que trabaja y empezar su «confesión» a Keyes al dictáfono. «Yo maté a Dietrichson; yo, Walter Neff, vendedor de seguros, soltero, de 39 años, sin señas personales, hasta hace poco, es decir ... Lo maté por dinero y por una mujer, y ni conseguí el dinero, ni la mujer ... Todo empezó el pasado mes de mayo.»

Es a Keyes a quien se dirige el discurso de Walter Neff, el «yo» de la voz narradora; un «tú» que está dividido entre lo simbólico y lo imaginario, un desdoblamiento que insiste en el intento de hacer coincidir la función del padre simbólico con la del padre idealizado. La «confesión» inicial de Neff establece a Keyes como representante de la Ley: el padre simbólico. Como tal, el acceso infalible de Keyes a la verdad, es decir, al saber, reside en su atributo fálico, su «enanito» (su *little man*) que le «hace nudos en el

estómago» y le permite descubrir inmediatamente cualquier reclamación falsa de indemnización. Su conocimiento de las leyes de la probabilidad matemática, ejemplificado en su propio nombre, Keyes —en inglés *llaves* o *claves*—, lo hace capaz de trazar los excesos sociales del mundo y de asegurar la estabilidad de las relaciones de propiedad en el nombre del mundo del seguro.

En la primera secuencia en su despacho, lo vemos interrogar a un hombre con una reclamación falsa y convertirlo, como él dice, en un «hombre honrado» otra vez. Él mismo describe su función en la institución como la de un «médico», un «perro de caza», un «policía» y la de un «padre confesor».

En tanto significativo del orden patriarcal, Keyes representa para Neff lo que le permite decir, «soy quien soy», ser uno que sabe; él es trascendente. Para resolver el Edipo positivo y acceder a lo Simbólico, el niño tiene que aceptar la amenaza de castración por parte de su padre. Como ha indicado Lacan «la Ley y el deseo reprimido son la misma cosa» El complejo de Edipo permite acceder al deseo sólo a través de la represión: es a través de una falta como se instituye el deseo. Neff confía en Keyes de manera absoluta: «tenías razón», le dice. Al mismo tiempo la Ley existe para ser transgredida: se ofrece al deseo de «engañar al sistema», como dice Neff, de construir un plan tan perfecto que pueda desafiar la función fálica del padre, su saber, y así duplicar la perfección del sistema otra vez.

Pero el padre simbólico puede ser encarnado por el padre real sólo de manera imperfecta. En tanto padre simbólico de Neff, Keyes está marcado por una falta, un lugar ciego. En la voz off de la primera secuencia en el despacho, Neff dice, refiriéndose al pasado, que él «sabía que Keyes tenía un corazón tan grande como una casa» y que es por esta razón por lo que había decidido que el culpable fuese «un falso culpable» (*the wrong man*). Es el lado maternal reprimido de Keyes lo que constituye el lugar ciego del orden patriarcal, y es este lugar ciego el que pone en marcha en Neff su deseo de transgresión, aquella transgresión que el hijo puede siempre intentar contra su padre: tomar su lugar.

Keyes representa también el padre idealizado para Neff: el *ego* ideal constituido sobre la base de una identificación narcisista constitutiva del dominio del Imaginario. Como indicara Freud, las identificaciones en la fase pre-edípica están asociadas primariamente con el semejante en el nivel sexual. El deseo homosexual de Neff por su padre idealizado está basado en una identificación narcisista, «Pensar con tu cerebro, Keyes» dice Neff, poseer *su* saber. En el mundo hecho sólo de hombres de la compañía de

seguros, las mujeres son consideradas como algo de lo que uno no se puede fiar: como Keyes comenta, «deberían ser investigadas» antes de tener cualquiera relación con ellas. Las mujeres representan la posibilidad de aquel exceso social que los negocios de la compañía de seguros intenta limitar. El deseo homosexual reprimido entre los dos hombres, el Edipo negativo, está simbolizado por la repetición de un gesto, usado como un estribillo visual en todo el film, el gesto de Neff encendiendo el cigarro de Keyes mientras éste busca o intenta inútilmente encender una cerilla sin conseguirlo. Este significante está en la base de la primera secuencia en el despacho, cuando Neff dice «Yo también te quiero», frase que se repite en la secuencia final. La identificación pre-edípica, narcisista de Neff con Keyes implica un desconocimiento, no una aceptación de la castración. Es así como el film traza la precariedad del orden patriarcal y sus contradicciones internas precisamente en la división entre lo Simbólico y lo Imaginario, simbolizado en el lugar y función de Keyes en la ficción, y en la inscripción de la castración para los hombres en aquel orden. Neff tendrá que asumir la castración en su transgresión de la Ley para poder tomar el lugar del padre simbólico, desconociendo —mientras que al mismo tiempo desconoce la castración en su identificación narcisista con la figura paterna — al padre idealizado.

En tanto ejemplo de *film noir*, *Perdicion* propone una realidad social construida sobre la base de una división, un doble rostro, o si se quiere, la cara y cruz que existe entre lo Simbólico y lo Imaginario de un orden social particular — el del universo masculino de una compañía de seguros—, un orden que activa/reactiva el problema de la castración para el macho en el sistema patriarcal. Es en la relación con las mujeres en el film, con Phyllis Dietrichson y su hijastra Lola, donde se manifiestan las contradicciones del orden patriarcal (la trayectoria edípica del deseo masculino centrada sobre Neff). La mujer es por ello producida en tanto significante de la falta, de heterogeneidad —la falta propia del patriarcado en tanto orden.

Como ha escrito Laura Mulvey (1975) es la contemplación de la forma femenina lo que evoca ansiedad de castración en el macho: el trauma original consiste en el hecho de que la madre no es fálica, sino castrada. En tanto lugar de falta/castración, en tanto sitio en el cual la diferencia radical entre lo femenino y lo masculino queda marcado negativamente, la «mujer» es el gozne en torno al cual se manifiesta en el texto la circulación del deseo masculino, y es el proceso de la circulación del deseo lo que fija la representación de las mujeres. Phyllis Dietrichson/Barbara

Stanwyck, famosa estrella y *femme fatale*, representa el intento de Neff de desconocer su castración en y desde su homosexualidad reprimida y de poner en cuestión a la Ley, mientras que Lola tiene la función de ser el término en relación al cual se inscribe la aceptación de la castración y el orden simbólico. Con el desarrollo de la narración, Phyllis Dietrichson cede el paso a Lola que reinstaura la mujer en tanto presencia positiva en las relaciones familiares. El enigma del problema del saber en torno a la diferencia sexual queda así resuelto por la Ley en el interés y según los cánones del orden patriarcal.

En la secuencia que sigue a la «confesión» de Neff, tanto Phyllis como Lola entran en la narración, cuando Neff va a casa de los Dietrichson para renovar el seguro del coche. Su voz off fija a las dos mujeres como recuerdo, en tanto algo que ya se conoce, en el discurso hecho por el «yo» y el «tú» de los dos hombres. En una habitación oscura, Phyllis Dietrichson, cubierta por una toalla, está de pie, encima de una escalera, ofrecida y mantenida a la mirada del espectador por la mirada de Neff. Éste, bromeando, dice que quizá ella no está «totalmente cubierta por el seguro que tienen», introduciendo así la ambigüedad sexual junto al exceso social. Al mismo tiempo la voz off dirige nuestra atención a la fotografía del señor Dietrichson y de su hija Lola sobre el piano. Visualmente las dos mujeres se parecen mucho y no parece haber entre las dos una diferencia de edad muy grande. Pero, desde el principio, madre e hija ocupan dos espacios diferentes en la diégesis, una, Phyllis Dietrichson, congelada en tanto objeto-fetiché en la mirada de Neff, ya fuera del espacio de las relaciones familiares, la otra, Lola, congelada en una foto de familia de la cual Phyllis está excluida.

Los planos iniciales del encuentro de Neff con Phyllis están marcados por una fascinación fetichista: al mismo tiempo lugar peligroso de castración y presencia que da placer —objeto de la mirada—, Phyllis es fuente de un placer que da confianza en uno mismo frente a la ansiedad de castración. El «yo» de la voz off habla de esta fascinación, convergiendo en esto con el «yo» de la mirada: el espectador es colocado así ante una división fetichista entre lo que se cree y lo que se sabe. Mientras que ella baja la escalera de la casa, vemos un primer plano de sus piernas y su pulsera de oro. La cámara sigue a Neff y nos muestra la imagen de él en el espejo mirando a Phyllis, que termina de abrocharse el vestido y que se pone el carmín en los labios. Ella se vuelve, dejándole a él todavía fijado en su propia mirada, y se mueve hacia el otro lado de la habitación.

La mirada privilegiada de él, dirigida hacia el exhibicionismo de ella en la secuencia del espejo, un momento de pura especularidad, marca una separación entre la mirada de él y la del espectador: aprisionado en su identificación narcisista, la identidad de Neff y del espectador es simultáneamente desdoblada, dividida y recompuesta, su mirada es ahora nerviosa. Él tiene que investigar más a la mujer y tratar de descubrir su culpable secreto en su propio deseo de poner en cuestión la Ley. La posibilidad de exceso social que ella representa, su incongruencia en tanto ama de una casa de la periferia, la proponen como vehículo para la transgresión edípica de protagonista masculino.

La secuencia siguiente, que muestra la visita de Neff a la casa de Phyllis, al día siguiente, está dominada por planos de él mirándole a ella en un intento de descubrir su secreto. Vemos a Phyllis bajando la escalera para abrir la puerta y la voz off nos trae a la memoria su pulsera en el tobillo: el poder de la mirada de él es re-presentado en tanto imagen-recuerdo.

Como ya anotara Laura Mulvey (1975), el desconocimiento de la castración por parte del macho en su fascinación y deseo de conocer el secreto culpable de ella es un impulso fundamentalmente sádico —es decir, tiene que conducir a un castigo. En este film, la protagonista femenina, encerrada en la domesticidad de su casa, representa la posibilidad de una satisfacción libidinal que no puede ser contenida en el orden Simbólico y en la estructura de las relaciones familiares. Para el orden patriarcal fundado sobre la castración, ella es un problema del cual se puede hablar, pero que, sin embargo, no debería llevar a ninguna actuación. En cuanto tal, ella encapsula las preocupaciones del cine negro, donde, como dice Neff «el crimen a veces puede oler a flores». En su misma imposibilidad, ella se ofrece como vehículo para que Neff pueda cuestionar la Ley, pero los impulsos eróticos que ella encarna, al final, en el cine negro, tienen que someterse a la Ley: Phyllis tiene que ser juzgada, encontrada culpable y castigada. Estos impulsos pueden ser sólo destructores y llevar a la muerte, porque ella representa aquella heterogeneidad que constituye el lado exterior del orden Simbólico, lo que queda excluido y lo que, en cuanto tal, permite a aquel orden existir como «orden».

La escena de amor necesita la confesión de su secreto, aquel secreto que constituye un peligro para el orden. Phyllis llega y se queda de pie a la puerta del piso en tinieblas de Neff. Luego se abrazan en el sofá y él le hace confesar su secreto —que le gustaría que su marido estuviera muerto. Cuando se abrazan, la escena de amor entre los dos está elidida porque la cámara sale del piso,

y en la secuencia siguiente nos muestra el despacho de Neff diciendo a Keyes al dictáfono que había querido siempre «engañar al sistema». El plano siguiente nos muestra a los dos amantes en el sofá otra vez, o todavía. Es decir, el encuentro sexual con la mujer y la trayectoria edípica de Neff frente a Keyes en su intento de cuestionar la Ley están situados diegéticamente para el espectador en la relación verbal con Keyes. Mientras que Phyllis se va, Neff consiente en ayudarla a hacer firmar a su marido los papeles del seguro de vida. La voz off de Neff dice: «la maquinaria se había puesto en marcha, tenía que pensar con tu cerebro, Keyes».

Es en este momento de contradicción entre el orden (patriarcal/simbólico) y la identificación narcisista con el padre, por un lado, y el impulso sexual identificado en la mujer fatal, por otro, cuando aparece Lola en tanto representante de otra tipología de mujer. Ella, a la que sólo habíamos visto por primera vez en la fijación de un retrato en la foto con su padre, está jugando a las damas chinas con Phyllis. Por su posición central en la familia, por su papel de hija, sujeta a la Ley del Padre, ella está de parte de Keyes. En tanto testigo, su función es la de ser signo del Orden Simbólico que Neff quiere transgredir. Lola es, como se dice en el film, «una buena chica». Precisamente por el hecho de ser una buena chica es en relación con ella donde Neff empieza a repetir, confirmándolo, el orden que Phyllis le está ayudando a cuestionar. Cuando se encuentra con Lola en su coche la lleva a ver a su novio y asume respecto a ella una actitud paternal; cuando la deja la voz off dice «me sentía muy mal al pensar que su padre era ya un hombre muerto».

Después del crimen, es decir, de lo que se podría definir, de acuerdo con la terminología de Freud, el asesinato sacrificial-ritual del padre mítico, Lola es una figura presente cada vez más en la narración. Dice conocer la verdad, sabe cosas sobre el pasado de Phyllis y quiere hablar con la policía, descubriendo así el juego de Neff. Neff decide por ello cuidar de ella para que no «hable», y los vemos juntos comiendo y en imágenes idílicas en un paisaje pastoril. Neff dirá finalmente que «era sólo junto a ella como yo podía descansar un poco». Por ello, mientras a nivel visual Lola sustituye a Phyllis en la narración, y el «enanito» de Keyes lo convence de que es Phyllis la culpable de la muerte de su marido, el narrador pierde el control de la narración, la voz off aparece cada vez más insegura. La investigación de Keyes, inaugurando un contradiscurso respecto al discurso narrativo del «yo» de Neff, estructurado en torno al enigma de «el otro hombre», lleva a cabo el proceso de narrativización para el espectador. Esta recolocación del «yo» y del

«tú» del discurso narrativo es evidente en la secuencia en la que Neff, creyendo que Keyes lo está engañando y sospecha de él, va a su despacho y escucha al dictáfono el informe confidencial de Keyes acerca de la investigación sobre él mismo; descubre que Keyes «responde totalmente de él»: su confianza es absoluta.

Desde este momento, tomada la posición de padre en relación a Lola, convencido de que Phyllis lo ha engañado también a él y que el orden establecido no tardará en reasegurar su fuerza, Neff piensa que ha llegado el momento para que él se «baje del tranvía». Tiene que liberarse de Phyllis. La «mujer», en tanto *locus* de castración, de ansiedad, la causa del desorden, tiene que ser castigada.

El estribillo visual de las piernas de Phyllis bajando la escalera, esta vez no bajo el control de la mirada de él, introduce el último *flashback* en la casa de ella. Phyllis esconde una pistola en una bufanda de seda, Neff llega. Le confiesa que nunca le amó y le dispara, pero luego, al descubrir que no puede disparar un segundo tiro para rematarle, se da cuenta de que quizá sí le quiere. Mientras se abrazan Neff dispara sobre ella. La erotización de la muerte en la escena final del *flashback* confirma un universo en el que el acceso al deseo es posible sólo a través de la represión: la de la imposibilidad de una heterogeneidad radical representada por lo femenino.

Castigada y eliminada la mujer peligrosa, en tanto elemento sexual, *locus* de castración y de ansiedad, origen del mal, Neff deja la casa, herido de muerte. Habla con Nino, el novio de Lola, y le da una «moneda de veinticinco» centavos para que la llame, restaurando así, simbólicamente, el *statu quo*.

El *flashback* termina y vemos a Neff que acaba su mensaje a Keyes pidiéndole que cuide de Lola y de Nino. El padre reinstaura a la hija en el orden simbólico y en las relaciones familiares. La mujer buena es situada de nuevo para la generación siguiente y para que todo siga como tiene que ser. El orden patriarcal se afirma de nuevo, y con él las contradicciones interiores del universo masculino de la compañía de seguros.

El film termina con la llegada de Keyes al despacho, dando cuerpo a la presencia de aquella mirada, de aquel «tú» interlocutor del «yo» de la narración. Neff pide que Keyes le deje ir hasta la frontera. Keyes le contesta que, en sus condiciones, no podrá llegar ni al ascensor.

La división entre lo Simbólico y lo Imaginario que estructura el film insiste en la doble función de Keyes, como padre simbólico y como padre idealizado, llevando el relato a su conclusión. En tan-

to padre simbólico, Keyes tiene que representar la Ley y llevar a Neff a la policía; en tanto padre idealizado, permanece ahí todavía el problema de la identificación narcisista, y, con ella, la homosexualidad reprimida —la «frontera».

La cámara mantiene a los dos hombres en el mismo encuadre hasta que Neff se levanta para volver a caer de nuevo. Dice «no podías resolver este caso porque el hombre que buscabas estaba demasiado cerca, frente a tu mesa». Keyes le responde: «Más cerca aún». Neff apostilla: «Yo también te quiero.» Mientras Neff intenta encender un cigarrillo, el estribillo visual entre los dos hombres completa la confesión ritual: Keyes hace el gesto ritual que antes era característico de Neff y le enciende el cigarrillo. Habiendo transferido a la policía su función de padre simbólico, Keyes puede ahora reconocer e intercambiar el cariño de Neff con lo que había sido el significante del deseo reprimido. Eliminado el desafío al orden patriarcal, y limitadas las contradicciones internas de aquel orden, una homosexualidad sublimada entre los hombres puede ahora ser significada. Pero no puede haber más palabras —sólo FIN.

3.2. *Segundo comentario:*

El falso happy ending como subversión del Modo de Representación Institucional en Dance, girl, dance

En este segundo ejemplo veremos una tipología diferente. No se trata de la re-lectura de un espacio textual, subvirtiéndolo sus explícitos —e inconsistentes— límites de pertinencia, sino de la lectura de un film al que el modo institucionalizado de aproximación ha condenado al silencio por su misma incapacidad para ver de otra manera lo que no se corresponde a sus esquemas de interpretación. En este caso se trata de un film que juega con las convenciones del género melodrama, pero que, habiendo sido leído sin tener en cuenta dicho componente subversivo, ha quedado relegado en la historia del cine a un lugar secundario, cuando no invisible: *Dance, girl, dance* (Dorothy Arzner, 1940).

En un reciente film de Maurizio Nichetti, *Ladri di saponette* (*Ladrones de anuncios*, 1989), una madre de familia, embarazada, deambula sin orden ni concierto por el comedor de la casa, frente al televisor. El marido apenas si hace otra cosa que alzar sus ojos del periódico en actitud sufridora ante las preguntas aparentemente obvias de la mujer en la lógica familiar representada. El hijo pequeño construye un Kremlin desmontable sin hacer caso

de sus protestas para que se vaya a la cama. De vez en cuando la mujer telefona a su madre para comentar cuestiones nimias, referidas a lo que ve en la pantalla, o para comunicarle los movimientos del hijo que lleva dentro de sí. El carácter explícitamente sarcástico de dicha secuencia no deja, sin embargo, de remitir a un problema de mayor alcance: el de la imagen de la mujer, que los medios audiovisuales más que ofrecer, construyen, en su aparente función especular. Se ha hablado mucho de la utilización del cuerpo femenino en la publicidad, del uso y abuso de su imagen con una función apelativa inconsciente, así como de los mecanismos subliminales mediante los cuales un discurso, mostrado como transparente, en realidad no hace sino «naturalizar» una imagen sobre la base de no problematizar el punto de vista desde donde parece que no hay sino una mera recepción. En una palabra, «describe» un objeto de mirada sin problematizar el dispositivo que lo construye en cuanto tal: el lugar espectral. Un lugar que parecería resultado del proceso de idiotización producido por la televisión.

La televisión, deglutendo y neutralizando la función de cada uno de los discursos que la integran, no es, sin embargo, una suerte de culpable universal, toda vez que, en último término, no hace sino sistematizar y normalizar un procedimiento elaborado ya en el llamado por Noël Burch M.R.I., o Modo de Representación Institucional: aquel que reduce la recepción a un punto de llegada en vez de enfrentarlo como uno de los vértices del movimiento dialéctico que constituye la producción de sentido audiovisual. Ese lugar de llegada, falsamente neutro y natural, es, por lo demás, un lugar sexualmente marcado, y como tal, deconstruible y analizable, o, lo que es lo mismo, transformable.

Las páginas que siguen quieren ser el análisis de un caso concreto en que dicha deconstrucción fue llevada a cabo, en la época en que el modelo institucional ya estaba perfectamente constituido, y en el interior de un discurso y un universo referencial que puede ser considerado como referente originario del que hoy es propio de la televisión: el cine narrativo americano de la década de los años treinta.

Laura Mulvey, en su trabajo citado en el comentario anterior, establece una conexión entre el modelo hegemónico de representación —con lo que ella entiende el «sistema monolítico» que vivió sus momentos álgidos en la estructura capitalista de los estudios de Hollywood en la década de los años treinta y cuarenta— y la función de la mirada en la sociedad patriarcal. Haciendo un panorama de las teorías psicoanalíticas de Freud a Lacan con la inten-

ción —y ella lo afirma explícitamente— de utilizar el psicoanálisis como un «arma política», Mulvey intenta demostrar que este tipo de cine, que es en sí mismo un producto de la ideología patriarcal, ha institucionalizado un tipo de mirada masculina y sexista, una mirada que ha hecho de la relación masculina con la representación la relación normativa y supuestamente universal con el mundo y el poder. En su definición de la situación de fruición de la película en tanto escoptofilia, *voyeurismo* y narcisismo, Mulvey analiza la conexión entre la mirada cinematográfica y el proceso de formación de la identidad. Según ella, el sujeto masculino, al establecer a la mujer en tanto imagen de su «otro» visible, objeto fantasmático de deseo y denegación, encuentra en la imagen cinematográfica la legitimización de su posición de dominio y control en la sociedad, confirmación e incentivo para sus sueños de unidad y supremacía.

Al ser la sexualidad masculina reconocida como la única forma activa de sexualidad, y al ser considerado el órgano sexual masculino como el único agente del poder, la cámara, el equivalente cinematográfico del pene, hace espectáculo de la mujer, un espejo sobre cuya superficie plana se constituye y se confirma a sí mismo el «yo» masculino, con el desarrollo de una narrativa de tipo edípico. Es así como el espectador, a través de la identificación con «el protagonista masculino principal» que «la magia del estilo de Hollywood» le permite, encuentra su propio placer en las imágenes sobre la pantalla, que se le ofrecen como un terreno de dominio y afirmación de sí.

El artículo de Laura Mulvey, piedra angular para la teoría filmica feminista, plantea preguntas cruciales para cualquier persona interesada en una crítica cultural, porque, al historizar, esto es, anclar históricamente el modelo hegemónico de representación y analizarlo en el interior de la red compleja de las relaciones de producción-consumo (es decir, en tanto aparato), constituye una crítica radical de la ideología dominante desde el punto de vista de sus «objetos». Su crítica muestra cómo las mujeres, el objeto *par excellence* de la sociedad patriarcal, están hoy en día poniendo en cuestión su exclusión de la elaboración de los objetos culturales, su condición de objetos-fetiches en el discurso hegemónico, y elaborando la crítica subversiva de un discurso que, basado en su subordinación y silencio, busca perpetuar un paradigma de explotación y cosificación.

Laura Mulvey plantea en su artículo dos nociones muy problemáticas: la del placer de la mujer y la de la subjetividad de la espectadora. Según Mulvey, en efecto, una crítica que se preocupe del

interés de las mujeres debe tender a destruir todo placer estético, porque éste ha estado basado en la cosificación del cuerpo femenino, es decir, en la humillación continua de las mujeres. Dice Mulvey: «Suele decirse que analizar el placer, o la belleza, lo destruye. Ésta es la intención de este artículo.» Esta postura teórica ha sido criticada por Teresa de Lauretis (1984) cuando subraya que Mulvey, en su intento radical de deconstruir el placer, acaba por negarlo completamente. En esta negación, De Lauretis problematiza el hecho de que las mujeres, que van todavía al cine, lo hacen porque la experiencia de ver una película les da un tipo cualquiera de placer.

Esto exactamente es lo que la teórica inglesa Claire Johnston (1973) reconoce cuando propone la noción de cine de mujeres como *contra-cine*. Su presupuesto es que en la iconografía sexista de Hollywood, la imagen de la mujer (presentada exclusivamente en lo que ella «representa para el hombre») señala «la exclusión o la represión de la Mujer». En este sentido, ella propone la noción de *contra-cine* en tanto cine de intervención, es decir, como un cine que intenta mostrar el funcionamiento de la ideología en los textos. Entendido en tanto estrategia con vistas a deconstruir toda representación establecida de la realidad para mostrarla en su estatuto de *constructo*, el *contra-cine* es entendido, así, como una práctica que, al cuestionar el lenguaje y la realidad con la intención de desplazarlos, combina la política con el placer («la noción de cine como instrumento político y como entretenimiento»).

Al poner en cuestión un paradigma basado en la opresión de las mujeres, este tipo de cinema debería, por un lado, según Claire Johnston, cuestionar la ideología sexista del cinema hegemónico, y, por otro, recuperar la capacidad de apelar a los deseos y al placer del público, es decir, la habilidad para entretener que caracterizaba los films hollywoodenses. La finalidad de la crítica a la cultura realizada por las mujeres consiste, de hecho, en mostrar cómo el arte, al desafiar y analizar sus propios presupuestos socio-culturales (por lo que atañe a un análisis feminista, «la ideología burguesa y sexista del capitalismo, dominado por los hombres»), puede al mismo tiempo proponer alternativas positivas al discurso hegemónico, formas de representación que, «estando elaboradas a partir del deseo de las mujeres», permitan la puesta en libertad de las «fantasías colectivas de las mujeres» y exploren rutas nuevas, hasta ahora casi desconocidas de subjetividad y placer femenino.

Claire Johnston señala la obra de las directoras de Hollywood como ejemplos de un cine que deconstruye de manera positiva,

que no rechaza los modelos, sino que los utiliza para cambiarlos desde el interior. Según ella, este tipo de cine nos presenta una posibilidad históricamente dada y concreta de trabajar en el sistema y, al mismo tiempo, en contra de él, desde el interior del canon, pero apropiándose para una historia que es «otra» y que, al establecerse a sí misma en tanto tal, al dar voz a su diversidad, perturba el discurso que la produjo, mostrando sus contradicciones y rupturas.

La obra de una directora como Dorothy Arzner apoya la visión de Claire Johnston acerca de la producción de Hollywood, no en tanto unidad compacta y monolítica (y en esto también ella parece distanciarse de la posición teórica de Laura Mulvey), sino en tanto sistema que conlleva los marcos y los trazos de un proceso a través del cual se produce sentido, y cuyos efectos van más allá de los de la intencionalidad. La obra de Arzner es, por ello, un ejemplo de lo que Johnston llama «contra-cine».

Dance, girl, dance —citado por Johnston como un film que demuestra cómo la obra de una mujer puede poner en cuestión el sistema socio-cultural que lo ha producido— fue rodado en 1940, cuando la directora no estaba lejos de acabar su prolífica carrera. Fue considerada como una película de segunda clase durante décadas. Solamente en los años setenta, al profundizarse y difundirse la crítica surgida con el feminismo y en el ámbito de los debates teóricos desarrollados en revistas especializadas como *The Velvet Light Trap* y *Screen*, salió de los archivos polvorientos donde se había quedado en medio del olvido general, y su potencial crítico y subversivo ascendió a primer plano.

El film está centrado en las figuras de dos mujeres, Judy, interpretada por una «inocente» Maureen O'Hara, y Bubbles, interpretada por una «sensual» Lucille Ball. Ambas estudiantes en la escuela de ballet clásico de Madame Basilova, y ambas en busca de trabajo, difieren muchísimo en el modo de comportamiento y en lo que buscan. La primera es tímida y altruista, y nutre a solas su pasión para el baile; la segunda es descrita como una mujer segura de sí misma, egoísta y ambiciosa, consciente de la sensualidad calculada que emana de todos sus gestos y movimientos. Ella sabe cómo atraer la atención de los hombres, cómo utilizar para sus propios fines personales (ser acompañada en coche de vuelta para Nueva York, una estola de piel, etc.) el interés que ellos muestran, y es con el uso hábil y erótico de su cuerpo como logra lo que a las otras chicas les gustaría lograr, una cita por ejemplo, o el trabajo como bailarina de hula-hop, baile hawaiano al que aspiraba la más dotada Judy.

Habiendo podido emanciparse de la tutela de Madame Basilova gracias a su sensualidad consciente, Bubbles ofrecerá más tarde a Judy la posibilidad de trabajar con ella en un papel complementario del espectáculo que protagoniza como reina grotesca de los Hermanos Baily. Al basarse en la puesta en escena, es decir, al presentar claramente, en tanto espectáculo, el fuerte contraste entre los dos tipos de mujer que Judy y Bubbles representan (contraste que Claire Johnston define como típico y ejemplar de la «descripción iconográfica primitiva de las mujeres» en Hollywood), el espectáculo hace evidente la complementariedad de las dos figuras: por una parte la reina sexy y por otra, como burla, su ayudante escénica: vemos así la bailarina clásica danzar con gracia con su falda de tafetán en sustitución de la excitante Tiger Lily White (éste es ahora, muy significativamente, el nuevo nombre de Bubbles), lo que provoca la reacción ruidosa del público. Mientras que las vestimentas sexies de Tiger vuelan por el aire detrás de la espalda de Judy, los abucheos y las risas del público piden que Judy se vaya y que vuelva Tiger. Queda así claro que el espectáculo de las dos mujeres en el escenario no es sino una estrategia para un destinatario específico y un fin también específico: su actuación complementaria está dirigida al placer del público masculino que ríe, grita y aplaude, y cuya excitación y satisfacción es, al final, el elemento fundamental del espectáculo en cuanto tal.

Este presupuesto fundamental (es decir, el hecho de que el hombre y su placer sea el sujeto de la mirada y del espectáculo, y que la mujer no sea sino el objeto de la misma mirada e instrumento de su placer) está explicitado en las palabras que Judy dirige a los espectadores una noche, interrumpiendo su actuación. Su discurso, pronunciado por la bailarina tímida y torpe —que ahora está firmemente de pie en medio del proscenio— y dirigido a aquellos que la habían humillado, vuelve del revés la lógica del espectáculo; el público es interpelado directamente y, en tanto público, su papel es puesto en cuestión y el poder y la lógica de su mirada expuestos también a otra mirada. Los espectadores llegan a ser por ello no el sujeto, sino el objeto de la mirada (de la de Judith en primer lugar, y del espectador de la película en el segundo), en una especie de *mise-en-abîme* en la que los papeles cambian y ninguna posición es segura. Se descubre así, en el sentido de hacerla explícita, la dinámica implícita del espectáculo, lo que Mulvey había llamado el *voyeurismo* de la mirada masculina, en tanto base del modelo clásico de la producción de Hollywood, y la consecuente fetichización del cuerpo femenino. Mientras que Judy habla, o mejor, por el hecho de ser ella quien habla, vemos a

los espectadores en tanto espectadores, en su posición voyeurística; los presupuestos, tanto ideológicos como económicos de la relación entre quien mira y quien es mirado, quedan así descubiertos, y todas las implicaciones en el nivel de juego de poder explicitadas por la dureza y claridad de sus palabras:

¡Sigán, sigán mirando. A mí no me da vergüenza. Sigán riendo y sáquenle partido a su dinero! ¡No vamos a hacerles daño! Sé que les gustaría que me quitara la ropa para sacarles partido al precio de su entrada. ¡Cincuenta céntimos por tener el privilegio de mirar a una muchacha de una manera que sus esposas no les permitirían! ¿Qué creen que nosotras pensamos de ustedes desde aquí arriba con esas expresiones tan estúpidas que hasta sus madres se avergonzarían? Ahora está de moda venir bien vestido y reírse de nosotras. Nosotras nos reiríamos también, lo único que pasa es que nos pagan para hacer que se sienten, para sacarles los ojos de sus órbitas y para que puedan hacer sus comentarios tan ruidosamente inteligentes. ¿Qué sentido tiene eso? Que puedan volver a casa a mirar por encima del hombro a sus esposas y amadas... ¿interpretando el papel del sexo fuerte durante unos minutos? Estoy segura de que ellas os radiografían como yo lo hago ahora.

El ojo de la cámara, moviéndose rápidamente en torno al patio de butacas, muestra la sorpresa y la confusión de los espectadores, que se han visto de pronto convertidos ellos mismos en espectáculo; se miran los unos a los otros, y subrayan con su silencio la eficacia de las palabras llenas de rencor que Judith pronuncia.

Ésta es la parte del film que ha sido tomada particularmente en consideración por la críticas textuales feministas (Pam Cook, 1979), al constituir una «ruptura» en el texto fílmico. Se trata, en efecto, de un momento en el que la narración queda suspendida y la distancia crítica aparece como parte constitutiva del texto. La ideología es puesta al descubierto, se nos muestra el funcionamiento del código y el espectáculo queda «des-naturalizado» (Annette Kuhn, 1982), ofrecido como construcción, especialmente por lo que atañe a la noción de la «mujer en tanto espectáculo». Al indicar la dinámica y las implicaciones sexuales y económicas de la actuación («¡Sigán sigán mirando... Sigán riendo y sáquenle partido a su dinero! ... ¡Cincuenta céntimos por tener el privilegio de mirar a una muchacha de una manera que sus esposas no les permitirían!»), las palabras de Judy no sólo cuestionan la lógica de

aquella actuación, sino también, en primer lugar, la del espectáculo que nosotros, espectadores, estamos contemplando desde la tranquilidad de la sala cinematográfica; en segundo lugar, nuestra posición en tanto gozadores del film, y, por último, el funcionamiento del aparato cinemático en la gratificación escópica, voyeurística y narcisista que permite la lógica patriarcal de prevaricación («Para que puedan volver a casa a mirar por encima del hombro a sus esposas y amadas... ¿interpretando el papel del sexo fuerte durante unos minutos?») tal y como es analizada por Laura Mulvey. Esto confiere a este film una dimensión meta-discursiva que hace de él un producto único y excepcional en la producción hollywoodense a lo largo de su historia.

La obra de Arzner, por la radicalidad de su crítica a la función de la mirada en el aparato cinemático, puede ser leída también como una revisión profunda y compleja de la representación en cuanto tal. Es un análisis lúcido que, al mostrar el modo de funcionamiento de los paradigmas y modelos hegemónicos de mujer y acerca de la mujer, describe los efectos de manipulación narrativa y discursiva en el pensamiento hegemónico occidental, en particular por lo que se refiere a la noción de mujer, en tanto *locus*, hasta ahora imposible, para la subjetividad y el deseo femenino.

La preocupación de Arzner parece ser la necesidad de anclar una praxis eficaz en el sistema dominante de representación, para cuestionarlo radicalmente. Inscribe su película en el discurso patriarcal, bajo la forma de una aceptación consciente de sus referencias culturales, como es evidente desde el comienzo mismo del film. La estructura narrativa inicial está construida por elementos típicos de aquel género cinematográfico que llegó a ser el modelo dominante de producción discursiva en la década de los años cuarenta y cincuenta, el cine negro. De éste, Arzner utiliza la disposición y la estructura de las secuencias narrativas (la *voz over*, una trama complicada, *flashbacks*), la atmósfera, siempre muy oscura y aludiendo al crimen y a actividades ilícitas, la figura central y misteriosa de un héroe moviéndose en entornos amenazantes, un personaje femenino, importante pero siempre secundario, es decir, una mujer tan guapa como traicionera y con una carga erótica muy fuerte. Como vimos en el comentario anterior, el sexismo del género es evidente en dos elementos: el hecho de que el personaje principal, que posee el control de la narración, al margen de lo negativo que pueda estar diseñado, sea siempre un hombre, con la exclusión de unas pocas excepciones; o el hecho de que los personajes femeninos, las llamadas *femmes fatales*, primeras en ser representadas en Hollywood como independientes, inteli-

gentes, astutas, y con control sobre su cuerpo, sean siempre, y sin ninguna excepción, malas para sí mismas y para los hombres que han conseguido involucrar en sus planes retorcidos de afirmación personal.

En el comentario de su desarrollo, intentaremos mostrar cómo el film inscribe su narración y los personajes principales de la historia en este tipo de marco referencial patriarcal y misógino, pero sólo para subvertirlo, para mostrar cómo el sistema masculino de representación, ejemplificado por el punto de vista del héroe, aunque dominante, puede no ser ni único ni inevitable. Su narración se desarrolla centrándose en dos figuras femeninas, yuxtapuestas la una a la otra, ninguna de las cuales nos ofrecerá un modelo positivo, una respuesta o una alternativa, inmediatamente practicable, de subjetividad femenina. Por lo contrario, mostrando el proceso según el cual las mujeres han tenido que identificarse con imágenes que ellas no habían elegido ni hecho, imágenes que son funcionales para una economía masculina de deseo, estas figuras femeninas problematizan la noción misma de «sujeto».

A través de una trayectoria edípica que el personaje femenino tiene que atravesar en la narración, *Dance, girl, dance* mostrará con la contradicción que representa, en el interior del discurso hegemónico, hablar *como* mujer, precisamente por el exceso que constituye en el modo de representación institucional. Siendo la feminidad una «mascarada», un proceso de construcción/constricción cultural, una estrategia para sobrevivir en un discurso, que obliga a seguir modelos de significación pre-establecidos, la noción de «mujer» nos viene mostrada como constructo histórico-cultural, una concha vacía en el escenario de la representación. Si llegamos a ser conscientes de esto, tal y como el film nos empuja a hacer, se abre ante nosotros un horizonte más amplio para teorizar e intervenir concretamente, una manera nueva para organizar nuestro saber y el mundo en el que vivimos.

El film comienza con una panorámica, que se desplaza lentamente desde el extremo superior derecho de la pantalla hasta el extremo izquierdo inferior. Inmediatamente aparece, junto con la imagen de un mercado, una luz de neón en medio sobre un cielo negro, que nos indica que estamos en la ciudad de «Akron-Home of Harris Tires, the Royalty of the Road» y en el «Palais... Royale», el *night-club* en el que, mediante fundido encadenado, aparecerá ante nosotros una escena de baile. Tras una cortina de humo de cigarrillos y de gente sentada mirando al escenario, dos filas de bailarinas, vestidas con trajes cortos de lentejuelas, bailan y cantan alegremente. La cámara, deteniéndose sobre las bailarinas, avanza

lentamente hacia la izquierda. Corta a plano medio del trompetista y el pianista negros. Corta de nuevo a plano general de las bailarinas, se desplaza lentamente hacia la derecha y se detiene en plano medio sobre una de las bailarinas, que ocupa el centro de la pantalla. Por corte directo aparece un hombre sentado en una mesa, con el rostro entre una lámpara y una botella vacía; no mira el espectáculo, y parece estar absorto en oscuros y preocupantes pensamientos. La cámara vuelve por corte directo a las bailarinas en plano medio, moviéndose lentamente de derecha a izquierda; se detiene sobre una de las chicas que ocupa el centro de la pantalla. Una serie de planos-contraplanos muestra la peculiar interacción entre esta segunda chica y el hombre de la mesa:

- Plano 1. Corte a hombre en plano medio; una luz directa da intermitentemente sobre su rostro. La cámara se acerca a él. El hombre trata de proteger sus ojos; mira hacia el objetivo.
- Plano 2. Corte de nuevo a plano medio de la chica; ve al hombre molesto por la luz que refleja la parte superior de su sombrero de copa mientras baila. Sonríe y le guiña un ojo provocativamente.
- Plano 3. Corte a primer plano del hombre. Aún está mirando al objetivo, con la luz espejeando sobre él. Evidentemente de malhumor, protege sus ojos, poniendo la lámpara entre su rostro y la fuente de luz.
- Plano 4. Corte a plano medio de la chica. Muestra una expresión de desilusión y se le ve dar un paso atrás mientras baila.
- Plano 5. Corte a plano general de policías entrando en el club. Baján por las escaleras desde la parte superior izquierda a la parte inferior derecha de la pantalla.
- Plano 6. Corte a plano general de hombre mirándoles.
- Plano 7. Corte a tres bailarinas. La segunda citada antes está en el centro: ve a los policías.
- Plano 8. Corte a plano general de la sala, mostrando a los clientes, a las bailarinas sobre la escena y a los policías.
- Plano 9. Corte a plano medio del saxofonista.
- Plano 10. Corte a otro plano general de la sala con los clientes abandonando las mesas, las bailarinas deteniéndose y la policía subiendo por las escaleras.
- Plano 11. Corte a plano general de policías irrumpiendo en la sala de juego. Gritos.

De esa manera, los planos iniciales del film presentan de inmediato la puesta en escena del espectáculo, es decir, la representación de una representación y, al mismo tiempo, elaboran una interesante metáfora del tema de la mirada, cargada de connotaciones

sexuales. Todo ello inserta el film en el paradigma hegemónico del cine de la época.

La cámara se ha introducido en el espacio cerrado del club y ha creado un espacio narrativo. Las mujeres, dentro de ese espacio, son presentadas a través de su función como valor de uso, en cuanto constituyen el espectáculo, el objeto de la mirada y el goce de la clientela del club. Sin embargo, hay un punto en el que presenciemos un desdoblamiento, una ruptura en el relato y un desplazamiento de las posiciones. Ese punto se sitúa en la escena de la luz sobre el rostro, el momento en que Bubbles, la segunda bailarina sobre la que se detuvo la cámara, se muestra llena del mismo tipo de erotismo que caracteriza a las mujeres perversas de muchos de los films de la época. Mostrada inicialmente, al igual que todas las demás, como objeto de la mirada (de la clientela del club y de los espectadores del film), Bubbles más tarde invierte esta dinámica, y será mostrada como poseedora de una mirada que la transforma en mujer «fállica», con capacidad de ver en un escenario donde la economía de las miradas y el deseo está, sin embargo, articulada desde una perspectiva claramente masculina. En consecuencia, esta capacidad de ver crea un discurso narrativo y un punto de vista. La mirada de ella es, en primer lugar, el efecto especular que, como extensión de su cuerpo, la hace proyectarse a sí misma más allá de los límites del espectáculo puesto en escena; con este insustancial y rudimentario dedo/foco de luz, Bubbles «toca» la cara del hombre, individualizándolo en medio de la clientela. En este punto, el ojo de la cámara se convierte en su ojo y, simultáneamente, nuestro punto de vista se convierte en su punto de vista; en la serie de planos-contraplanos, la cámara gira 180 grados y muestra la fuente de la mirada; muestra la mirada y su objeto, siendo ahora el ojo indudablemente femenino; el hombre es visto desde el escenario, desde el punto de vista de (lo que antes era) objeto de la mirada. El hombre mira directamente al objetivo (y con él, a nosotros, espectadores), cegado por ese haz de luz, incapaz de ver a causa de esa mirada que ha trastornado las posiciones pre-establecidas de poder, y sólo el uso de un objeto opaco (significativamente, la lámpara apagada sobre su mesa), puede evitarla.

Este intercambio también puede ser considerado como ejemplificación del ojo cinematográfico, donde se constituye el poder de la mirada como generadora de discurso. De hecho, la cámara con sus movimientos de un lado a otro de la pantalla, ha «seleccionado» tres personas de entre la multitud en el *night-club* y, uniéndolas precisamente por medio de ese movimiento, ha construido

una narración que sitúa al personaje masculino entre dos mujeres, creando un triángulo cuya estabilidad intentará romper la historia que sigue. Cuando Bubbles mira, construye un punto de vista, al crear un objeto para su mirada, que, más tarde, el ojo de la cámara asumirá como objeto de su propia narración discursiva; sin embargo, su mirada no «ocurre» sin más, sino que es mostrada como construcción, dirigida por el reflejo de su sombrero, que constituyó la condición para la visibilidad del hombre. Presenciamos el proceso, mediante el cual son construidos el objeto de la mirada y el punto de vista, esta vez femenino, con el que somos impelidos a identificarnos,

Los planos iniciales, por ello, plantean el tema de la mirada en términos de una relación de poder que lleva la marca de género sexual, y cuyas características serán ampliamente elaboradas en las secuencias siguientes.

De hecho, tras la irrupción de la policía, las chicas rehúsan irse, a menos que se les pague lo que se les adeuda. Reclaman su puesto en el mercado, no aceptando ser, como dice claramente la primera bailarina, Judy, meramente «accesorios» en él. Es la intervención del hombre, con el dinero que pone en el sombrero de la chica como formas de inicio de una colecta, lo que permite que el deseo de aquéllas se haga realidad. Tanto Bubbles como Judy, llegadas a este punto, parecen estar bastante interesadas en el hombre, pero, pese al entusiasmo inicial de éste por Judy, un punto débil en ella apaga su deseo: la debilidad de ella reside en sus ojos. «¡No me gustan las chicas con los ojos azules!», dice Jim. Así es como Bubbles «assume el control»; ella posee una mirada «adecuada» (fue también la primera en ver llegar a la policía), unos ojos que se ajustan al deseo de él; tiene un poder, y este poder obtiene resultados: el deseo de ella se cumple, y se va con el hombre al que había codiciado.

De aquí en adelante, el film caracterizará y diferenciará cada vez más a los personajes principales de la historia, fundamentalmente a las dos bailarinas que la cámara ha traído a primer plano en las secuencias iniciales.

Bubbles corresponderá cada vez más a la mujer fálica, astuta, muy competitiva y bastante integrada en un mundo de hombres. Sabe lo que los hombres quieren, cómo funciona su deseo, y que el deseo de ellos mueve lo que ella quiere: dinero. Está dispuesta a usar todo su propio poder, todas las armas y atributos que el mundo masculino le otorga para conseguirlo, posiblemente bajo la forma de un marido que pueda garantizarle bienes materiales y todos los signos de la vida confortable que desea. Ésta es la razón

por la que podemos definirla como «fálica»: como personaje, siempre está, y lucha por estar, como en la escena precedente, dentro de una economía fálica de deseo, que nunca cuestiona.

Judy, por otra parte, parece ser lo contrario de Bubbles; la mujer humilde, honesta, sincera, tímida, responsable, inocente, incluso ingenua, que vive en un mundo hecho de sueños y buenos sentimientos. Es la más «artista» de las chicas que acuden a la escuela de ballet de Madame Basilova en Nueva York, y su alumna favorita.

Será precisamente la directora de dicha escuela, Madame Basilova, quien impulse el destino de las dos chicas, y determine, aunque indirectamente, el desarrollo posterior de la historia. Aunque ninguno de los análisis del film de Azner se ha ocupado de su papel, creemos que su figura, pese a su ausencia en la mayor parte de la película, es el pivote sobre el que gira la historia, y la portadora, sobre la base de esa misma ausencia, de una significación ideológica fundamental.

Madame Basilova es una señora ya anciana, con un pasado glorioso (fue bailarina de ballet en la Rusia imperial), cuyas huellas perduran en su fuerte acento extranjero. Su aspecto externo es el de un andrógino: los rasgos de su cara son muy pronunciados, lleva corbata, su cabello está muy estirado y recogido en la parte de atrás de su cabeza, y una amplia blusa borra todo signo de feminidad de su figura delgada. Esto parece subrayar la androginia de sus funciones: informada, autoritaria e independiente, es la maestra de las chicas, posiblemente la que les ha enseñado todo lo que saben de danza, y su afectuosa *manager*. Conoce a sus chicas muy bien, y está preocupada por el porvenir de sus carreras, haciendo más evidente aún para nosotros las insalvables diferencias entre Bubbles y Judy, (diferencias que ella teoriza con la palabra «oompf»: «Bubbles tiene *oompf*», le dice a Judy, «tú no lo tienes; no es algo que se aprende, se nace con *oompf*»). Su relación con Judy es particularmente cercana y va más allá de un interés meramente profesional; considerando el tierno afecto que caracteriza su relación, ésta puede de hecho ser definida en términos de relación madre-hija («No se preocupe, madame, algún día será famosa de nuevo, y yo seré su descubrimiento», le dice Judy antes de enseñarle con entusiasmo sus nuevos pasos. Más tarde, será contemplada tiernamente y en secreto por Basilova, mientras baila a solas en una atmósfera de ensueño).

Es a causa de Judy por lo que Basilova-madre-y-*manager* decide salir de su reino, el pequeño mundo que controla, para llevar a Judy a una audición con Steve Adams, el director del American

Ballet. Por la mañana, después de haberse comprado un nuevo sombrero, exquisitamente femenino, Basilova y Judy, todavía desconocedora de lo que sucede, van de camino en un autobús hacia las oficinas de Adams. Se bajan del autobús. Basilova dice: «Unos pocos pasos más allá el destino te espera, Judy. *Abí* es donde está tu fortuna». Mira a su derecha. La cámara sigue la dirección de su mirada hacia donde señala con el dedo y, en panorámica vertical hasta un contrapicado extremo, muestra un elevado edificio desde la planta ancha hasta la estrecha cúpula. Mientras está mirando hacia arriba, Basilova sigue hablando: «Nunca podrá decirse que la gran Basilova no hizo el último sacrificio por su...», da unos pocos pasos hacia el frente para cruzar la calle, Judy grita: «¡Cuidado!», Basilova gira la cabeza para mirar a Judy, y un coche que viene por su izquierda la atropella. Un grupo de gente corre hasta el cuerpo caído, Judy se inclina sobre ella; mientras, Basilova dice sus últimas palabras: «Judy, no lo olvides, ...Adams, ...Steve Adams, ... baila... baila... baila...».

Lo único que hace la muerte de Basilova es retrasar la visita de Judy a la academia de Adams. Ella, pensando que no es suficientemente buena para integrarse como bailarina de su ballet, y privada del apoyo moral de la mujer muerta, no se atreve a encontrarse con el director. Lo vemos a él, en un ligero contrapicado que subraya su sólido y amplio poderío, mientras Judy mira a través de la puerta sin verlo. Una serie fortuita de circunstancias los reunirá de nuevo, y más tarde los volverá a separar. El resto del film, en efecto, desde la muerte de Basilova en adelante, puede ser considerado como un retardamiento del encuentro final entre los dos. Este encuentro, largamente esperado, aporta un reconocimiento y un relajamiento de la tensión narrativa que permite, al menos a primera vista, hacernos pensar en un final feliz.

Sin embargo, si analizamos más detenidamente el recorrido de Judy, el personaje femenino no fálico del relato, podremos ver cómo el final feliz no lo es en absoluto, sino el punto final de una trayectoria que podemos definir en términos de edípica.

El punto crucial de la historia es, en efecto, doble: el intento de atravesar una calle y una muerte. Es este «atravesar» lo que Basilova no puede llevar a cabo porque muere. Es también el momento que sirve para titular el film: «Judy, no lo olvides, baila, baila, baila...». El título, pues, remite a las palabras que una mujer dice antes de hacer «el último sacrificio», las palabras de una madre moribunda, cuyo sacrificio es, sin embargo, aceptado de forma consciente. Al salir fuera de su casa-escuela de ballet, Basilova ya ha abdicado de parte de su poder, ha aceptado el hecho de que

las posibilidades encerradas en su mundo materno no eran ya suficientes, que «el mundo real» se sitúa más allá del sueño infantil de una madre fálica, nodriza y poderosa al mismo tiempo. Este mito primordial debe ser destruido; el mundo de Adam está esperando, con esa torre fálica que representa la ley del padre todopoderoso de las sociedades patriarcales. Éste es el mundo de Adam(s), la ley del Padre-originario (*the Ur-Father*) como origen y *telos*. Exige un tributo de sangre y muerte como rito de tránsito de la adolescente, como forma de acceder al nuevo mundo de la significación, a un nuevo orden simbólico y un nuevo estadio de representación. Este tributo es la pérdida de la madre por parte de la hija, y por ello Basilova-la-madre debe sacrificarse, reconocer la ley paterna del falo y desaparecer de la escena, en una palabra, tiene que morir. Sin embargo, no lo hará sin dejarle antes algo en herencia, (No lo olvides... baile... baila... baila) que, por una parte, se inscribirá en la acción y el destino de Judy, aunque sin dejar una huella consciente, y, por otra, dará nombre al objeto de nuestra mirada, constituyendo su código predeterminado, como legado para tender a una acción positiva, a un poder y a las oportunidades de significar. Huérfana del principio materno de referencia, Judy se echa a andar. Empieza la trayectoria edípica, que el discurso psicoanalítico ha teorizado tan claramente para la mujer bajo la forma de un tránsito necesario de la «inmadurez» a la «madurez» sexual, del pre-Edipo al Edipo.

En efecto, eso es lo que Judy intentará hacer en el resto del film. Desde el momento en que muere su madre, más simbólica que físicamente, Judy intentará entrar en una economía de discurso no doméstica, no materna. Al hacer esto descubrirá que lo que domina es la economía fálica del deseo; ello no le llenará ni le dará un sentido de identidad, sino que la forzará a asumir la máscara de la feminidad. El sueño romántico de la «estrella del alba» (*morning star*), la danza que interpreta antes de Bubbles en el espectáculo de Bailey Brothers, no es otra cosa que la contrapartida de la parte erótica que interpreta Tiger Lily en el mismo escenario para encender a una multitud de espectadores masculinos que han pagado su entrada. Esta parte de Tiger Lily se llama, y el hecho parece significativo, *Mother, What Do I Do Now?* (Mamá, ¿qué hago ahora?).

Dentro de la economía masculina de la representación, Judy no puede ser sino un *stooge* (una actriz de reparto), es decir, alguien secundario respecto a la mujer fálica, y de ese modo, funcional para esta última y para la representación que aquélla no ha decidido, sino que se ha visto forzada a hacer; una representación que

no puede controlar y que la humilla, explotando su ingenuidad y falta de perspectivas y alternativas. Tanto la mujer fálica que *pick[s] [her] spot* (elige su lugar) en un mundo de hombres, como la que inicia su viaje hacia el Edipo son sólo dos variantes en el escenario de una misma ideología, que las mira como personajes de una representación, cuyo horizonte es la satisfacción del deseo de él, un viaje cuyo punto de llegada es descubrir que poder de él es el único mecanismo factible y operativo.

Así, al no otorgar ninguna posición narrativa fija al personaje femenino de su propio relato, al definirlo como un sujeto-en-proceso y a su feminidad como un espacio ficcional —Mulvey lo llamaría *to be-looked-at-ness* [ser-mirar-idad]—, construido por una mirada que sirve a las representaciones hegemónicas masculinas, el film de Dorothy Arzner nos presenta un lúcido análisis de las (im)posibilidades de la mujer en la sociedad patriarcal. Es decir, la mujer es presentada en él como el *locus* de lo imposible para el *theorein* clásico, de sus límites y de sus excesos. En una economía de discurso en la que el sujeto es definido por la mirada, y sus atributos conforman la metáfora privilegiada mediante la cual nuestras sociedades articulan su relación con el mundo, su paradigma de apropiación y cosificación, la mujer es sólo lo-que-aún-está-por-venir, en cuanto no escuchada. Si somos conscientes de ello, y transformamos nuestro desconocimiento en una práctica signifiante, podemos establecer una diferencia y determinar un cambio, crear una manera diferente de mirar y de pensarnos, dejando atrás la ceguera del viejo Edipo. Esta nueva mirada puede ser definida como musical o táctil, una mirada que emana del sujeto que yace cerca de su objeto y está hecho por las miradas que emanan de ellos, en un continuo desplazamiento de posiciones y percepciones.

En la medida en que «la mujer» es mostrada como una construcción histórico-cultural, como una concha vacía en la escena de la representación, que queremos llenar, o que pensamos que queremos llenar, el tipo de discurso puesto en juego en este film abre un debate en torno a toda una serie de nuevas cuestiones que el viejo modeló hegemónico había condenado a la invisibilidad. Una cosa es cierta: la Historia puede que no sea muy diferente, pero ya no volverá a ser la misma.