

## UN DESCENSO A LOS INFIERNOS<sup>1</sup>

*Teresa de Lauretis*  
*University of California- Santa Cruz*

Vendrá la muerte y tendrá tus ojos –  
esta muerte que nos acompaña  
de la mañana a la noche, insomne,  
sorda, como un viejo remordimiento o  
un vicio absurdo.....  
¡Oh querida esperanza,  
también nosotros aquel día  
sabremos que eres la vida y la nada!  
Cesare Pavese

“Vendrá la muerte y tendrá tus ojos”, escribía Pavese en 1950, unos pocos meses antes de matarse. ¡Qué lejos parece estar este escenario fantasmático -de amor y muerte, de silencio y de nada, de miradas que no ven y labios que no se abren- del feminismo que llegó, hace casi treinta años, y nos trajo palabras, gestos, miradas de mujeres y muchas ganas de vivir!

Ahora, en cambio, al final de un siglo atravesado por dos olas de creatividad política y teórica feminista, son precisamente amor y muerte que se nos vuelven a presentar en una temática ligada sobre todo a la mirada y a la expresión artística que más patentemente la inscribe y la transforma: el cine.

Un buen número de películas producidas en los años noventa plantean, de manera explícita, el vínculo entre sexualidad y pulsiones de agresión y (auto)destrucción que van más allá de la relación sexual en sentido estricto. Este vínculo, teorizado por Freud en el complejo entrecruzarse de eros y pulsión de muerte que está a la base de todas las actividades de la persona humana, figura en las películas como una historia de amor y muerte, de homicidio pasional o a sangre fría, que resulta, sin embargo, de una relación intensamente erótica.

Ciertamente, la temática no es nueva en la historia del cine ni en la producción cinematográfica reciente. Es suficiente recordar el reflujo del cine *noir* en estos mismos años noventa. La novedad es, sin embargo, que estas historias están protagonizadas por dos personas del mismo sexo -involucradas en una relación profundamente y *exclusivamente* afectiva, casi siempre homosexual- que matan juntas y no por dinero, venganza, honor o celos, sino sólo por amor mutuo. No se trata sólo de películas comerciales y taquilleras como *Criaturas celestiales* (Peter Jackson, 1993), *Instinto básico* (Paul Verhoeven, 1992) o *Bound* (hermanos Wachowski, 1996), sino también de películas experimentales o independientes, producidas fuera de las grandes productoras, como *Swoon*

---

<sup>1</sup> “Una discesa agli inferi”, *Tuttetorie: Racconti letture trame di donne*, n. 4 (marzo-maggio 2000), pp. 28-31. Traducción del italiano de Annalisa Mirizio.

(Tom Kalin, 1992), *Fun* (Raphael Zelinsky, 1994), *Sister, My Sister* (Nancy Meckler, 1994) y *Butterfly Kiss* (Michael Winterbottom, 1995).

Es significativo que muchas de estas películas retoman "hechos reales" -relatos en crónicas y comprobados a través de indagaciones, o documentados por comprobaciones médico-legales, como por ejemplo las actas de los respectivos juicios- pero no se detienen en absoluto en el momento del juicio ni en los aspectos jurídicos, políticos o morales del caso, sino que se limitan a señalar el desenlace y las respectivas condenas en una breve acotación final y/o inicial. Estas películas desplazan más bien la atención sobre la dimensión psíquica y fantasmática del delito y la exploran a través de la puesta en escena de la relación afectiva, erótica o explícitamente sexual entre las dos protagonistas o los dos protagonistas.

*Sister, My Sister* [*Hermana, hermana mía*], por ejemplo, revisa el delito de las hermanas Papin en Les Mans, en 1933: un acontecimiento clamoroso que movilizó a la izquierda intelectual francesa, desde Sartre y Beauvoir a Lacan, y en el cual se inspiró Genet para la obra *Les bonnes*. Dos hermanas que trabajaban de camareras en una familia burguesa y reaccionaria mataron, haciéndolas a añicos, a la dueña y a su hija. Más allá de la lectura en términos de lucha de clase que se hizo entonces, la película de Meckler insiste sobre la relación sexual, lésbica e incestuosa, entre las dos hermanas, sobre quienes se cierne la figura de la madre ausente, y hace de esto el eje lógico y psicológico del delito, que parece así motivado principalmente por la amenaza de una intolerable separación del objeto de amor brutalmente impuesta por la dueña.

Así también ocurre en *Criaturas celestiales*, cuyo guión se basa en las actas del juicio por matricidio de dos chicas adolescentes de Nueva Zelanda en los años cincuenta. A través del diario escrito por una de ellas, la película pone de relieve cómo, en las dos adolescentes, la sexualidad se forma contemporánea y conjuntamente a la identidad de género y la identidad de clase -identidades que se crean sobre la identificación tanto con y en contra de las figuras parentales, los padres, como con figuras de la cultura popular desde la música al cine, hasta a los reyes ingleses. Al mismo tiempo, la sexualidad en las dos chicas se configura como homosexualidad; una homosexualidad, sin embargo, que emerge con respecto a la heterosexualidad en cuanto institución social: es decir, sus gestos se configuran para ellas en acto *sexual* respecto a las imágenes, las representaciones y los mitos de una cultura donde la sexualidad implica formas de violencia o de agresión entre hombre y mujer, padre y madre o rey y reina. Éstos, como muestra la película, no son más que fantasmas; figuras que las jóvenes moldean en plastilina para hacer de ellos los personajes de un mundo imaginario construido por ellas (el cuarto mundo o el reino de Borovnia); son contrafiguras insertadas en una realidad no corpórea sino virtual, que sin embargo impregna la realidad psíquica de las dos chicas y las empuja a una acción destinada a la supervivencia de su amor y la defensa del Yo.

Otras películas son incluso más lóbregas. *Swoon* [*Desvanecimiento*] está basada en el famoso juicio en Chicago en los años treinta de dos chicos de familia burguesa y acomodada llamados Leopold y Loeb que para realizar el crimen perfecto mataron a un adolescente escogido al azar en la calle. En este hecho de crónica se basan también *Rope* de Hitchcock, que entra en el género policiaco, construido sobre el suspense y la habilidad del detective (interpretado por James Stewart), y *Compulsion* de Richard Fleischer (1959), que se centra en el juicio y en la habilidad forense del abogado defensor (el célebre Clarence Darrow, interpretado por Orson Welles). En ambas películas, entonces, el interés está en otro lugar; el delito es un pretexto y se le representa banalmente como la acción de una mente criminal porque enferma -de vulgar nietzscheanismo en *Rope*, de homosexualidad en *Compulsion*. Y es exactamente la ecuación entre homosexualidad, enfermedad y

criminalidad lo que *Swoon* desmiente sin, por otro lado, proponer otra explicación del crimen.

Inspirada en un homicidio ocurrido en California en los primeros años ochenta, *Fun* [*Diversión*] toma su título de una frase del diario de una de las dos protagonistas adolescentes: "Hoy nos hemos escapado de casa y hemos matado a una viejecita. Nos hemos divertido muchísimo". Una vez más, dos chicas que se conocen una mañana se quedan fascinadas la una por la otra con una intensidad erótica y afectiva a la que no saben dar un nombre, pasan horas juntas mientras construyen un mundo secreto todo suyo que las recompense por la incompreensión y los acosos padecidos en las respectivas familias, y al final de la jornada matan a la primera persona amable, una anciana jubilada que las deja entrar en su casa porque es de noche y dos chicas tan jóvenes le piden permiso para hacer una llamada a casa.

Añadiría a estas una película italiana que salió este año, *Complici* [Cómplices] de Emanuela Piovano, inspirada en la novela *Complice il dubbio* [Cómplice la duda] de Maria Rosa Cutrufelli. Incluiría esta película en esta nueva corriente o género filmico -aunque las dos cómplices, en realidad, no han cometido el homicidio del que, sin embargo, sospechan la una de la otra- porque también en este caso es la duda, la sospecha de una violencia o capacidad homicida en la otra, lo que involucra a las dos cómplices en una relación erótica y afectiva. Y el hecho de que este particular imaginario de amor y muerte se está difundiendo también en Italia se confirma con el éxito editorial de la novela de Elena Stancanelli, *Benzina* [Gasolina], de la cual se está preparando ahora un guión para una película.

¿Qué significado dar a tales fantasías que de fantasmas de la psique individual se traducen en fantasmas del imaginario social o fantasías públicas y viceversa? Por un lado, es un alivio no encontrarse más, en la pantalla de la memoria, delante de la figura patética de la lesbiana masculina que después de una temporada de amor feliz se sumerge en aquel pozo de la soledad hecho símbolo de medio siglo por la obra maestra de Radclyffe Hall; o peor aún, la lesbiana trágica de la película *Immacolata e Concetta. L'altra gelosia* [Immacolata y Concetta. Los otros celos] (1980) de Salvatore Piscicelli que, repudiando la promesa del título, mata a su propio objeto de amor ni más ni menos que como Otelio. Por otro lado, sin embargo, ¿cómo explicar la presencia de un imaginario donde el amor entre dos mujeres, para existir, implica el homicidio, en particular el de una figura materna?

Las mismas películas resultan ambiguas respecto al tema. Aun acusando a la familia y la sociedad por la indiferencia, la hipocresía y la violencia que provocan el aislamiento de las chicas y la necesidad absoluta de amor que las lleva al delito, no por esto las exculpan. No las condenan pero tampoco las absuelven. Hacen de ellas las protagonistas; ya no las víctimas sino los sujetos de deseo que actúan y luchan por su propia supervivencia psíquica y social; su resistencia es activa y se dirige en contra de la figura que dentro de la institución más próxima a ellas -la familia- no sólo se hace guardiana de la ley del padre, sino que refleja precisamente aquella identidad de mujer, esposa y madre de la que ellas huyen. En este sentido, la visión de las películas está de acuerdo con el feminismo que conocemos. Pero hay algo más. La resistencia de las chicas, su rechazo a identificarse con la mujer-esposa-madre, se configura en las películas como un exceso que conduce al delito y este exceso se atribuye a la homosexualidad, que aparece entonces como algo incontrolable que desborda y sobrepasa los límites de la sociabilidad civil.

Tal vez incluso esta visión de la homosexualidad femenina cercana a la locura, a la psicosis, que presagia violencia y (auto)destrucción, se concilia con el feminismo que conocemos y que en los treinta años pasados, en el mundo occidental, de movimiento de lucha y de contestación general se ha transformado en aquiescencia de los valores liberal-democrático-burgueses -siempre y cuando sean extendidos también a las mujeres, se

entiende. No sé si estas películas servirán de advertencia o de estímulo al feminismo que vendrá: advertencia para contener de nuevo la sexualidad en el cauce de la familia, de la institución heterosexual y de los derechos civiles; o al contrario, de estímulo para pensarla de nuevo en sus raíces profundas de fantasma, de inconsciente, de pulsiones de vida y pulsiones de muerte. Noto, sin embargo, una coincidencia que a mí me parece de buen augurio.

Hace exactamente cien años, a finales de 1899, salió *La interpretación de los sueños* de Freud (que el editor, providente, fechó en 1900). Freud, aun más providente, antepuso a su obra, en el frontispicio, la frase de Dido: "*Flectere si nequeo Superos, Acheronta movebo*" [Si no puedo conciliar a los dioses celestiales, moveré a los del infierno]. Es como si ya en su primera formulación de la psique, del Yo y de la pulsión sexual se anunciara la futura intuición de una fuerza opuesta a las pulsiones vitales: la pulsión de muerte, que tiende a la disgregación y a reconducir el Yo-cuerpo al estado inorgánico. El auspicio es que, con el nuevo siglo, también el feminismo pueda emprender un autoanálisis, un descenso a los infiernos, que se enfrente a la muerte que está dentro de nosotras. En todas nosotras, viejas y jóvenes, lesbianas y heterosexuales. Entonces, quizás, volverá a emerger también aquella otra fuerza, el Eros que tiende a juntar, a formar unidades más grandes que el Yo, a crear comunidades, cultura, movimiento y muchas ganas de vivir por miles de años y miles más.

Roma, noviembre de 1999