



Políticas del deseo.

Literatura y cine

Marta Segarra (ed.)

Barcelona, Icaria, 2007

Políticas del deseo. Literatura y cine, que se basa en los resultados de un proyecto de investigación financiado por el Instituto de la Mujer (exp. 67/03), quiere ser una contribución a la reflexión feminista en torno al deseo, tomando como punto de partida la incidencia que los discursos literario y fílmico tienen en la formación del imaginario social. El plural del título es ya significativo en relación con los contenidos que nos encontraremos: dice “políticas” y no “política” del deseo, insistiendo desde el comienzo en una multiplicidad muy fiel al segundo concepto. Multiplicidad, sin embargo, poco respetada por el discurso patriarcal, que pensó el deseo en términos falocéntricos –de identidad y de propiedad–, asociando unilateralmente la masculinidad al sujeto y la femineidad al objeto y haciendo de esa unilateralidad un mecanismo para canalizar y controlar el deseo de las mujeres.

Marta Segarra propone una definición del deseo como “tensión entre el yo y los otros” (10) y señala dos líneas en el pensamiento clásico de aquél, cuyo origen emplaza en Platón. Por una parte, estaría el “amor-poseión” (*Fedro*) y por la otra, el “amor-uniión” (mito del tercer género del Aristófanes del *Banquete*), si bien ambos apuntarían en una dirección parecida de control o asimilación, acordes con la economía de lo mismo y de lo propio. La primera línea vincularía a autores como Hegel, Nietzsche o Sartre, que piensan la relación con la alteridad, y por lo tanto el deseo, según la dialéctica del amo y el esclavo, es decir, como agresividad inicial y consiguiente impulso de dominación que se resuelven invariablemente en la sumisión de uno de los términos (el que prefiere sacrificar su libertad y seguir vivo) al otro (que elige delegar su vida para mantener su libertad). En la segunda línea encontramos también a un cierto Sartre, pero sobre todo a Bataille, que piensa el deseo como tendencia a recuperar una continuidad soñada con el otro. Sin embargo, dicha continuidad equivaldría a la disolución de los límites –que nos separan pero también nos constituyen–, y en consecuencia a la pérdida del propio ser. Vemos, pues, que tanto el camino del “amor-poseión” como el del “amor-uniión” concluyen trágicamente, en muerte y destrucción. La misma tensión entre deseo y muerte aparece en el discurso psicoanalítico. Freud y Lacan desplazan el acento del objeto (meramente sustitutivo de algo que se cree haber tenido y que se sabe perdido) al deseo. Lo que cuenta para el deseo no es conseguir su objeto, siempre con-

tingente y anecdótico, sino desear, pues si el deseo se sacia, se disuelve. Eros y Tánatos parecen, así, relacionados con un determinado pensamiento del deseo según el par sujeto (masculino)-objeto (femenino), donde el guión representa la voluntad bien de posesión, bien de asimilación; en cualquier caso, el movimiento se revela como imposible y el desenlace es fatal. No obstante, observa la autora, existen otras vías para pensar el deseo. El conservar al otro “en vida y en diferencia” (32) de Hélène Cixous o el deseo no lineal de Luce Irigaray abren el camino hacia un deseo otro que, a su vez, permitiría concebir al sujeto más allá de su soberanía y unidad fundacionales.

Aportando una visión complementaria a la de Marta Segarra, Annalisa Mirizio parte del “enigma de la feminidad” tal como fue establecido por Freud. Desde su punto de vista, tachar a las mujeres y al deseo femenino de enigma es sólo una manera de positivizar algo que asusta, precisamente queriendo sujetar la “desbordante capacidad subversiva del deseo de las mujeres” (58). En efecto, si nos remitimos al significado originario de “enigma”, lo que esta palabra indica es un desajuste: no es casual que Freud la escogiera para designar algo que el discurso codificado deja fuera. En cualquier caso, con esa fórmula las mujeres quedan definidas como objeto –de deseo, de consideración; en general–, incapaces ellas mismas de dar cuenta de su deseo más allá de los parámetros androcéntricos. Lo inquietante de la feminidad para los hombres, afirma Annalisa Mirizio, es su ambivalencia: a un tiempo criatura sexual y madre, lo “sumamente deseable” y lo “rigurosamente prohibido” (49), ambivalencia que de nuevo se aprisiona en una definición, en este caso una disyunción, por supuesto excluyente. Así es como se explica la creación de los estereotipos de la mujer-madre (María, *femme-fleur*), camino para el hombre hacia la inocencia y la espiritualidad, y de la mujer-pasión (*Eva, femme-fatale*), camino de la perversión y la muerte. La autora termina recogiendo las aportaciones de Joan Rivière y Judith Butler al concepto de la feminidad como máscara, disfraz que no oculta nada, porque lo cierto es que no existe tal cosa como “La Mujer”.

La pregunta sobre la representabilidad del deseo la plantea Nora Catelli desde el punto de vista del psicoanálisis, comenzando por distinguir entre el deseo y la pulsión. De acuerdo con Lacan, la pulsión funciona como una estructura de la subjetividad, una subjetividad sin sujeto, mientras que sólo puede hablarse de deseo desde el momento del acceso al lenguaje, esto es, cuando el sujeto ya está constituido. También en una figura lacaniana encontramos ambos conceptos interrelacionados; se trata del fantasma “red de representaciones cargadas de tonos afectivos” (64). La representación, “vertida en el fantasma” (*id.*), representa por un lado a la pulsión, que directamente no aparece nunca, y por otro es el significante del deseo, la particular materialidad a través de la cual el deseo actúa. Asentada esta base, la autora señala dos aportaciones especialmente relevantes a la reflexión sobre el deseo y sobre su articulación: la alteridad por parte de Lacan y la diferencia sexual por parte de la teoría feminista. La respuesta a

la pregunta del inicio habría que buscarla por aquí, o en el campo de oscilación del deseo entre dos extremos irrepresentables (el trauma –la pérdida, la separación del cuerpo materno, el nacimiento– y el goce –la satisfacción, el retorno a lo inorgánico, la muerte–), o en la asunción de las posiciones masculina o femenina en la dialéctica del deseo, al margen del determinismo biologicista. Nora Catelli cierra su ensayo con unos versos de Cernuda que demuestran que sólo en la disyunción entre cuerpo y palabra, en la aceptación de lo incompleto, tiene lugar la pregunta por las relaciones entre el deseo y su representación.

El ámbito de la representación cinematográfica del deseo lo cubren los textos de Núria Bou y Mercè Coll. En su análisis de las estrategias de visualización del deseo femenino en el cine, Núria Bou se sirve de la distinción entre el modo de narrar clásico y el moderno. Con multitud de ejemplos demuestra que el cine clásico utiliza una gestualidad teatral, casi histriónica, y en especial de miradas extasiadas a las alturas, en un espacio visualmente construido para representar el deseo, a menudo acompañado de elementos relacionados con la muerte. Por su parte, el cine moderno, que siempre incorpora un discurso metafílmico, usa la mirada a cámara de la protagonista, mirada que se dirige no sólo a l@s espectador@s, sino también al director o directora del film. En el mismo sentido, la teatralidad clásica se reduce a la mínima expresión. Finalmente, Marguerite Duras inaugura la postmodernidad cinematográfica en *India song* (1975), usando un minimalismo escénico que pone de manifiesto la imposibilidad de capturar el deseo dentro del cuadro. Mercè Coll recoge este carácter desbordante del deseo y su imposibilidad de “construir una imagen plenamente significada y fácilmente asimilable” (96) eligiendo como tema de su ensayo la representación del deseo de las madres. Tras analizar los tópicos vinculados a la maternidad como tierra, en tanto que da la vida y recibe a los muertos, la autora recuerda el papel que el psicoanálisis lacaniano asocia a la figura materna como “otro imaginario” o espejo que nos devuelve la imagen de nuestro cuerpo, posibilitando una primera elaboración de nuestra identidad que nos sitúa en las puertas de acceso a lo simbólico. El cine, ambivalente juego de presencia y ausencia, constituye un lugar privilegiado “para recrear los fantasmas de nuestro inconsciente” (102) y se alimenta de nuestro deseo de recuperar, mediante la mirada, el objeto (materno) perdido. Cierran el texto los análisis de tres películas: *Stella Dallas* (King Vidor, 1937), *Inteligencia artificial* (Steven Spielberg, 2001) y *Alien resurrección* (Jean-Pierre Jeunet, 1997). Mientras la primera muestra cómo su protagonista, mujer exageradamente femenina, recupera el papel de madre renunciando a su hija, *Inteligencia artificial* y la última entrega de *Alien* presentan una imagen deformada de los tópicos sobre la maternidad que, queriendo ser transgresora con respecto a ellos, no hace sino afirmarlos.

El último bloque del libro aborda el análisis de las obras literarias, principalmente poéticas, de creadoras contemporáneas. Así, Joana Sabadell se centra sobre todo en dos poemas de Ana Rossetti, “Chico

Wangler” y “Calvin Klein, Underdrawers” (*Yesterday*, 1988), como ejemplo de mirada diferente, en el sentido de que no siguen la economía escópica patriarcal, haciendo de sendos “chicos del anuncio” mero objeto del deseo de la poeta, del que se apoderaría mediante la mirada. Lo relevante es el deseo mismo, el hecho de que quien habla en el poema es “una observadora activa que expresa su sexualidad” (131), y que esa sexualidad se construye al margen de la mirada del otro (algo imposible para una mujer desde el punto de vista del patriarcado), y de su respuesta. Virginia Trueba, a su vez, escoge los poemarios *Del ojo al hueso* (2001), de Olvido García Valdés, y *Matar a Platón* (2004), de Chantal Maillard, que comparten una visión del poema como acontecer, como no-lugar (en el doble sentido de “agujero” y utopía) que convoca a quien esté dispuesto/a a escucharlo. Ambas apuestan por una desautomatización de la mirada y una “desinstrumentalización de la voluntad” (149), fieles a la crisis postmoderna del sujeto y el significado; la primera lo hace planteando una transición de la mirada a la carne; la segunda, el asesinato a un determinado modo de mirar. Hay que atender al mundo, extrañarse ante él, no darlo por agotado en las definiciones previas con las que creemos dominarlo: lo que precede es la herida. Sin embargo, las estrategias seguidas por una y otra poeta difieren entre sí: Olvido García Valdés construye “la herida en voz baja, sin disonancias” (159), en un espacio íntimo y rural, mientras que Chantal Maillard, situándonos en el seno ruidoso del paisaje urbano, la irrita “y la convierte en grito” (*id.*). El terreno elegido por Helena González en su ensayo es el tratamiento del cuerpo en la poesía gallega desde mediados de los noventa en adelante. Según su lectura, dentro de ese *corpus* pueden distinguirse dos tiempos: un primer momento estratégico en que se prioriza la urgencia de crear un modelo corporal afirmativo, todavía bello y armónico, “disidencia aceptable en una norma desestabilizada” (174) que sirviera de materia a la identidad femenina emergente, y un segundo momento de crisis y cuestionamiento de ese modelo “venéreo”, de los modelos en general, poblado de cuerpos deformes, disconformes, siniestros o enfermos. Para concluir, Lluïsa Julià realiza un recorrido por toda la obra de Maria-Mercè Marçal a través de los símbolos re-creados por la poeta, símbolos en movimiento que recoge de la tradición masculina y reinventa –el espejo, la luna, el sol, la tierra, el mar, la sal...–, en su afán de fabricar un lugar para las mujeres, un espacio entre las mujeres, en el exilio de la casa del padre y más allá de su ley.

Sin ánimo de exhaustividad, *Políticas del deseo. Literatura y cine* proporciona una panorámica muy amplia, tanto en lo referente a la crítica feminista de la concepción patriarcal o androcéntrica del deseo como por lo que respecta al análisis de las nuevas –y plurales– políticas del deseo propuestas por creadoras contemporáneas. A pesar de la diversidad de temas tratados y de terrenos trabajados, todas las autoras coinciden en que el deseo no es precisamente apresable en una definición que nos permita controlarlo para la tranquilidad e integridad de nuestras almas, sino más bien algo vivo, contradictorio, inaprehensible, por lo mismo capaz de poner

Lectora 14 (2008)

(r)

en cuestión y subvertir el orden patriarcal, que no puede (pudo o podrá) sujetarlo indefinidamente.

ERIKA SOTO MORENO¹
Universitat de Barcelona

¹ Investigación realizada con el apoyo del Departament d'Educació i Universitats de la Generalitat de Catalunya y del Fondo Social Europeo.