

prohíbe al sujeto verse a sí mismo en la representación» (ibídem, pág. 69). Copjec concluye:

En la teoría del cine el sujeto se identifica con la mirada como el significado de la imagen y llega a existir como la realización de una posibilidad. En Lacan, el sujeto se identifica con la mirada como el significante de la falta que produce el que la imagen languidezca. El sujeto llega a existir, así, a través de un deseo que aun se considera como el efecto de la ley, pero no su realización (ibídem, pág. 70).

De acuerdo con Copjec, con la finalidad de ser más proporcionado con el modelo lacaniano que invoca, la teoría del cine tendrá que tener esto en cuenta.

La teoría feminista del cine

El desafío más sustancial para la teoría psicoanalítica del cine (desde una aceptación y un argumento a favor del método psicoanalítico) proviene de la **TEORÍA FEMINISTA**. Las cuestiones planteadas a la teoría psicoanalítica del cine como resultado de las investigaciones y trabajos feministas, precisamente alrededor de la diferencia sexual, operan un correctivo necesario a sus naturalizadas presuposiciones patriarcales. Como se ha discutido, la teoría psicoanalítica del cine sitúa al cine como una producción fantasmática que moviliza procesos primarios en la circulación del deseo. El aparato cinematográfico construye a su espectador y después estructura la relación de la pantalla junto a modalidades psicoanalíticas de fantasía, el deseo escópico, fetichismo, narcisismo e identificación. De modo convencional, es la imagen de la mujer, que existe para ser mirada (y para ser deseada), la que es ofrecida al espectador-consumidor masculino que posee la mirada. Si la teoría psicoanalítica del cine describe la producción de un cine-sujeto masculino cuyo deseo es activado y desplazado constantemente, está claro que la crítica feminista tiene su trabajo hecho a medida para ello.

El texto que estableció el marco psicoanalítico para la teoría feminista del cine fue el artículo de Laura Mulvey,⁹ en el que afirmó que «el inconsciente de la sociedad patriarcal ha estructurado la forma fílmica» de tal modo que «la interpretación socialmente establecida de la diferencia sexual [...] controla imágenes, formas eróticas de mirar y el espectáculo» (Mulvey, 1975, pág. 6). Defiende un uso interpretativo del psicoanálisis que revelaría las formas en que cada operación cinematográfica (y particularmente aquellos procesos asociados con la mirada, identificación, voyeurismo y fetichismo) reinscribe las estructuras subjetivas de la patriarcalidad.

9. Para una crítica de Mulvey, véase D. N. Rodowick, «The Difficulty of Difference» (*Wide Angle* 5 [1], 1982, págs. 4-15), y Gaylyn Studlar, *In the Realm of Pleasure*, Urbana, University of Illinois Press, 1988.

Más allá de esto, el artículo invita al psicoanálisis a colaborar en la «destrucción del placer como un arma radical» (ibídem, pág. 7), algo necesario si las mujeres van a conseguir al tiempo poder sobre sus representaciones y una forma simbólica autónoma, «un nuevo lenguaje de deseo» (ibídem, pág. 8) articulado por y a través del cine.

La discusión de Mulvey es básicamente ésta: el estatuto del espectador en el cine está organizado por líneas de género, que crean un espectador (masculino) activo que controla a un espectador pasivo (femenino) objeto en la pantalla (screen objet). Las operaciones del espectáculo y el relato se combinan para dictar unas posiciones de visión específicas masculinas y femeninas de acuerdo con un estándar que es implícitamente masculino: «Los códigos cinematográficos crean una mirada, un mundo, y un objeto, que produce así una ilusión de realidad adaptada a la medida del deseo» (Mulvey, 1975, pág. 17). El cine realiza su llamada al inconsciente del espectador sobre dos líneas, la de la *scopophilia* (en la que un sujeto activo extrae placer de mirar a un objeto pasivo) y la del narcisismo/ego-libido (en la que un sentido del yo se reafirma en la unidad de la imagen de la pantalla). Ambas actividades están relacionadas con las formas más tempranas de satisfacción, conectadas bien a la erótica de la mirada como base para el voyeurismo (éste se corresponde con el efecto ojo de la cerradura apuntado por Metz) o a la fascinación de la fase del espejo (que Metz menciona en su discusión de la identificación primaria). Pero entonces, Mulvey continúa, en el cine estas actividades llegan a estar únicamente al alcance del hombre porque, «en un mundo ordenado por el desequilibrio, el placer de mirar ha sido dividido entre el hombre/activo y la mujer/pasiva [...] La mujer [es presentada] como imagen, el hombre como el poseedor de la mirada» (ibídem, pág. 11). «Una división heterosexual activa/pasiva del trabajo» (ibídem, pág. 12) define los parámetros tanto del relato como del espectáculo: el protagonista masculino (que es el sustituto del espectador) avanza la acción en el mundo tridimensional de la ficción; el femenino, como imagen, se alinea con el espectáculo, el espacio y la pantalla.

Todavía dentro del marco psicoanalítico, la mujer también significa el temor a la castración, que provoca en el hombre una reacción defensiva. Existen dos opciones textuales para desviar la ansiedad causada por la imagen de la mujer, **SADISMO** (dominación a través de la subyugación narrativa, en la que la mujer es investigada y castigada o salvada) y fetichismo (sobreevaluación, en la que la figura glamorizada de la mujer, o una parte de su cuerpo, se ofrece luminosa y espectacular, como una «imagen en relación erótica directa con el espectador» (ibídem, pág. 14). Mediante la orquestación de sus tres miradas (la cámara, los personajes, el espectador) el cine produce una específica imagen erotizada de la mujer, naturalizando la posición «masculina» del espectador y los placeres que supone. Así los modos cinematográficos de mirar y de identificación imponen inevitablemente sobre el espectador un punto de vista masculino, mientras que el poderoso impacto erótico de la altamente codificada imagen de la mujer connota «ser mirada [y] el cine construye el modo

en el que va a ser mirada dentro del mismo espectáculo» (ibídem, pág. 17). Para Mulvey, la posibilidad de desestabilizar la mirada voyeurística (cuyos variados parámetros traza a lo largo del artículo) representa la opción más prometedora para una práctica cinematográfica alternativa. Cualquiera que sean las limitaciones del modelo de Mulvey, ella fue la primera teórica que consideró seriamente las implicaciones del género en los procesos del estatuto del espectador cinematográfico y, debido a esto, definió el terreno sobre el que la teoría feminista del cine debatiría en adelante sus asuntos.

Ese terreno estaba, en realidad, ya implícito en el proyecto de la teoría psicoanalítica del cine desde el principio, de forma específica, por dos razones. Debido a que no existe representación de género neutral, la cuestión del lugar de la mujer dentro de esa representación se planteó inmediatamente, y debido a que el reconocimiento de la diferencia sexual es la base de la teoría psicoanalítica, el psicoanálisis implica automáticamente una consideración de la feminidad (no como un contenido, sino como una «posición» que se crea). La investigación feminista sobre estos asuntos puede ser considerada desde el punto de vista de tres áreas generales, cada una presentada en términos de subjetividad y deseo femenino: el estatuto del espectador femenino, la enunciación de la mujer y la práctica textual femenina.

El modelo de Mulvey ha introducido el asunto del género en el estatuto del espectador en términos de la descripción de una posición masculina de mirar, defendiendo de forma implícita que todo el aparato del cine clásico operaba de acuerdo con estándares masculinos que objetivizaban y dominaban a la mujer. Así la cuestión del **ESPECTADOR FEMENINO** se convirtió en la primera línea de investigación para las feministas; Gaylyn Studlar, por ejemplo se opone a Mulvey al defender que:

el aparato cinematográfico y la estética masoquista ofrecen posiciones identificatorias para [ambos] espectadores masculinos y femeninos que reintegran la bisexualidad psíquica, ofrecen los placeres sensuales de la sexualidad polimórfica, y hacen al hombre y a la mujer uno en sus identificaciones con y su deseo por la madre preedípica (Studlar, 1988, pág. 192).

La misma Mulvey más adelante corrigió su posición en un ensayo sobre *Duelo al sol* (Duel in the sun, 1946), afirmando que mientras su artículo anterior determinaba que en el cine dominante siempre existe una «masculinización» de la posición del espectador sin importar el sexo real (o la posible desviación) de cualquier persona real viva que va al cine» (Mulvey, 1981, pág. 12), las posibilidades del estatuto del espectador de la mujer deben no obstante ser tomadas en consideración. Manteniendo su argumento de que el placer de mirar está asociado con experiencias libidinales tempranas, concluye que el espectador femenino «acepta temporalmente la "masculinización" en recuerdo de su fase "activa"» (ibídem, pág. 15). La posición femenina de mirada por tanto implica necesariamente la identificación con una mirada masculina ajena, un préstamo físico de «ropas para transvestirse».

The Desire to Desire, de Mary Ann Doane, conceptualiza la **MIRADA FEMENINA** (y la posición del espectador femenino) en películas dirigidas explícita e institucionalmente a mujeres. Tomando como su objeto el «cine de mujeres», «en su intento obsesivo de circunscribir un lugar para el espectador femenino» (Doane, 1987, pág. 37), Doane considera el modo en que el dirigirse a un público femenino implica una presión contradictoria sobre los mecanismos físicos de voyeurismo y fetichismo. Encuentra que:

Cuando uno explora lo márgenes de los principales guiones masculinos que informan las teorías del aparato cinematográfico [guiones a los que «teóricos como Metz y Baudry a menudo apelan [...] como si fueran sexualmente indiferentes»], uno descubre una serie de guiones que construyen la imagen de una subjetividad específicamente femenina y también una posición espectral (Doane, 1987, pág. 20).

Concluye que las películas que intentan trazar la subjetividad femenina y el deseo tanto en su materia-sujeto como en sus modos de interpelación lo hacen en términos de fantasmas tradicionalmente asociadas a lo femenino: **MASOQUISMO**: la perversión sexual en la que el sujeto extrae placer de que se le provoque dolor, el componente pasivo del sadismo; **HISTERIA**: el tipo de neurosis en la que el conflicto psíquico está expresado bien simbólicamente a través de síntomas corporales o fóbicamente, a través de ansiedad conectada con un objeto específico; **PARANOIA**: la psicosis engañosa expresada a través de fantasmas de persecución, herotomanía, grandeza, celos y similares, en las que los desengaños están organizados en un sistema coherente internamente consistente, y la **NEUROSIS**: el conflicto defensivo que forma la base del psicoanálisis, que puede ser entendido como la teoría del conflicto neurótico y sus formas.

Otro concepto asociado con el estatuto del espectador femenino es la **MÁSCARA**. Convencionalmente definido por Joan Rivière como el reconocimiento de características «femeninas» para disfrazar una preferencia masculina subyacente (o exagerar estas características para destacar el hecho de que son un constructo), el concepto ha sido retomado por teóricos feministas del cine, primero por Claire Johnston en su análisis de *La mujer pirata* (Anne of the Indies, 1951) y después por Mary Ann Doane en dos artículos sobre el estatuto del espectador, para analizar la representación de la feminidad en el cine. Stephen Heath señala que el trabajo de Rivière plantea la cuestión de la identidad femenina más que pretender responderla: «En la mascarada la mujer imita una auténtica, genuina, feminidad, pero la auténtica feminidad es tal imitación, es la mascarada ("son la misma cosa") ser una mujer es disimular un masculinidad fundamental, la feminidad es ese disimulo» (Heath, 1986, pág. 49). En su análisis Johnston concluye que Rivière muestra «cómo la homosexualidad/heterosexualidad en el sujeto se produce por la interrelación de conflictos más que por una tendencia fundamental» (Johnston, 1975a,

pág. 41), con la finalidad de demostrar el modo en que *La mujer pirata* «plantea la posibilidad de una disposición genuinamente bisexual mientras permanece como un mito masculino (ibídem, 42). La película es así leída como una parábola de la represión de la feminidad por una cultura patriarcal.

En «Film and the Masquerade» y «Masquerade Reconsidered», Doane utiliza el concepto para centrar más allá su trabajo sobre el estatuto del espectador. Ambos artículos exploran las posibilidades al alcance del espectador femenino, que se encuentra a sí mismo en relación con el texto clásico, bien demasiado cerca (absorbido en su propia imagen como el objeto del deseo narcisístico), o demasiado lejos (asumiendo la alienada distancia necesaria para la identificación con el *voyeur* masculino).

Cualquiera de las dos posiciones conlleva el peligro de la subjetividad femenina, lo que supone para la mujer, una pérdida perpetua de la identidad sexual en el acto de mirar. Pero aunque debe concluir que en el cine dominante la mujer posee una mirada que no ve, Doane se detiene antes de afirmar la total imposibilidad de la mujer como sujeto de la mirada. Existen todavía placeres al alcance del espectador femenino, placeres, por ejemplo, en «el potencial de la mascarada para crear una distancia de la imagen que es manipulable, producible, y legible por la mujer» (Doane, 1982, pág. 87), placeres para ser obtenidos de una dislocación liberadora de la mirada femenina. Doane afirma que el estatuto del espectador femenino no está nunca *totalmente* hipotecado, reprimido o irrecuperable; incluso en su negación se produce, como lo es la misma feminidad, como una posición, una posición fortalecida (por la misma actividad que la produce) para sugerir un desafío radical de los modos dominantes de visión. En «Masquerade Reconsidered» sugiere otras opciones desestabilizadoras relacionadas con la mascarada, tales como el «juego», el «chiste» y la «fantasía», para definir todo su proyecto como una reconceptualización de la mirada en su relación con una teoría general de la subjetividad femenina.

Se debe realizar una puntualización más sobre el espectador femenino. Tanto la teoría de Lacan como las de Freud del inconsciente establecen el hecho de que la sexualidad nunca es dada, en ningún modo puede ser asumida de forma automática. Ambas, la masculinidad y la feminidad, son constituidas en procesos simbólicos y discursivos, y esto implica que la misma sexualidad no es un contenido, sino un conjunto de posiciones que son reversibles, cambiantes, conflictivas. Debido a esto, nunca podemos de forma complaciente asumir o atribuir una identidad sexual fijada; para las teorías del estatuto del espectador, se necesita un concepto más preciso del espectador femenino para incorporar este hecho.

Una posibilidad puede encontrarse en especificar los diferentes niveles a los que el espectador femenino es interpelado. E. A. Kaplan proporciona una útil formulación sobre estas líneas al sugerir una distinción entre tres tipos de espectador femenino: 1) el espectador histórico: la persona real que se encuentra entre el pú-

blico en el momento de la exhibición de la película; 2) el espectador hipotético: el sujeto construido por las estrategias textuales de la película, sus modos de interpellación y su activación de procesos psicoanalíticos tales como voyeurismo e identificación; y 3) el espectador femenino contemporáneo, cuya lectura de la película puede estar influenciada por una conciencia feminista que sugiere interpretaciones alternas, significados «contrarios al grano» (Kaplan, 1985, págs. 40-43). Mientras que la teoría psicoanalítica del cine se dirige al segundo nivel, nunca puede ignorar los otros dos. Al mismo tiempo, el analista del cine debe ser capaz de discernir qué formas de interpellación implican realmente procesos psicoanalíticos en la construcción de la subjetividad y cuáles trabajan en un nivel de funcionamiento distinto (la distinción entre «empatía» e «identificación» resurge aquí). Porque se ocupa precisamente de esta mediación necesaria entre lo psíquico y lo social, el trabajo feminista sobre el estatuto del espectador continúa proporcionando algunas de las utilidades más comprehensivas y ricas en implicaciones de la teoría psicoanalítica del cine hasta la fecha.

Al mismo tiempo que la teoría feminista introdujo el género en los conceptos de estatuto del espectador, también situó una consideración de lo femenino en las teorías de la autoría cinematográfica. Como se ha mencionado, la teoría psicoanalítica del cine conecta la autoría con la enunciación, definiendo al realizador cinematográfico como el sujeto del deseo e implicando una posición enunciativa masculina. Esto presenta algunos problemas complejos para definir la **ENUNCIACIÓN FEMENINA**. El trabajo de Raymond Bellour sobre Hitchcock como modelo de teoría enunciativa demostró, al nivel del texto, que «el sistema de enunciación hitchcockiano... cristaliza alrededor del deseo hacia la mujer» (Bellour, 1977, pág. 85). Bellour es explícito sobre los problemas que esto crea para conceptualizar un espacio enunciativo femenino:

[E]xiste siempre, más o menos enmascarado o más o menos marcado un cierto lugar de enunciación [...] el lugar de un cierto sujeto del discurso y por consiguiente de un cierto sujeto del deseo [...] El cine clásico americano se funda sobre una sistematicidad que funciona de forma muy precisa a expensas de la mujer [...] mediante la determinación de su imagen [...] en relación con el deseo del sujeto masculino [...] [Esto es] una perspectiva que siempre colapsa la representación de los dos sexos en la lógica dominante de uno único (Bellour, 1979, págs. 99, 97).

Las cuestiones planteadas por la teoría feminista del cine son éstas: si la concepción psicoanalítica de la autoría es definida (y por tanto enmarcada) por una estructura en la que la enunciación se determina por la subjetividad masculina y el deseo, ¿impide esto cualquier concepto de enunciación femenina? Del mismo modo, si la enunciación elimina la intencionalidad como categoría en su construcción de la autoría, ¿cómo puede encontrarse la presencia textual de un «discurso femenino», como puede situarse una «voz femenina»?

En un esfuerzo por definir al autor femenino como uno que intenta originar la representación de su propio deseo, la investigación feminista ha tomado dos rutas. La primera ha sido mediante un examen del trabajo de mujeres directoras dentro del sistema de Hollywood (como Dorothy Azner), mediante el análisis de textos para la manifestación de un discurso femenino que surge del interior de los confines regulados del cine clásico. El segundo implica un análisis (fundamentalmente) de trabajos contemporáneos de la que puede ser considerada una «vanguardia feminista», realizadoras cinematográficas cuyas estrategias de subversión de los códigos cinemáticos dominantes se articulan en trabajos que comprenden una tradición feminista alternativa. En cualquiera de los casos, surge la contradicción de la enunciación femenina. Mientras que el intento de teorizar la autoría como una posición (más que como un individuo) es la base de la teoría enunciativa, el «descubrimiento» o reevaluación de las mujeres directoras ha sido fundamentalmente motivada por el hecho de que *ellas eran/son mujeres*. El interés en las mujeres reales *per se* parecería, entonces, estar en contradicción directa con el movimiento en aras de designar la producción *textual* de autoría sexuada. Para evitar dar validez a las verdades comunes que la teoría enunciativa niega (el autor como la fuente puntual de significado, intencionalidad que define el texto, la pura expresividad de la voz de una mujer, basada en la biología o la esencia, que se manifiesta a sí misma en una película), los estudios feministas deben avanzar una nueva definición de la enunciación femenina que medie entre la diferencia sexual y la voz autoral.

Es posible que el concepto de enunciación pueda ofrecer un medio de teorizar la subjetividad femenina al permitir que las categorías de autor, espectador y texto sean pensadas de nuevo desde el punto de vista del deseo femenino. Como modo de análisis de la organización sistemática de los modos de mirar, la enunciación puede permitir la comprensión de cómo una mujer realizadora cinematográfica podría negociar las visiones dispares del texto. Como medio de interpretar el proceso de visionado del cine, la enunciación puede permitir la conceptualización de las posibilidades para el estatuto del espectador femenino. Y como un método para designar instancias textuales, la enunciación puede hacer visibles los modos en los que el deseo femenino podría ser articulado e interpelado dentro de una película determinada.

Otro conjunto de temas sacados a colación por la teoría psicoanalítica del cine por las feministas son aquellos que versan sobre la PRÁCTICA TEXTUAL FEMINISTA y el discurso femenino. Al perseguir la definición y especificación de un «lenguaje del deseo» alternativo, la investigación feminista comenzó a observar las prácticas vanguardistas de las mujeres realizadoras cinematográficas para ver cómo la autoría femenina podría manifestarse e inscribirse textualmente. Esto era, en algunos casos, precedido por trabajos feministas centrados en el texto clásico como una forma de elaborar de modo más preciso cómo la voz de la patriarcalidad (y su posición de subversión) venía a articularse cinemáticamente. El más importante de estos estudios analizó el relato edípico, demostrando cómo la problemática narrativa y simbólica de la diferencia sexual motivaba al mismo tiempo a los personajes y

estructuraba la forma de la película. Así el análisis de Bellour de *Con la muerte en los talones* (1979), el análisis de Heath de *Sed de mal* (1979) y el análisis colectivo de *Cahiers du Cinéma* de *El joven Lincoln* (1972), examinaban la inscripción textual de la trayectoria edípica, mientras que artículos de Pam Cook/Claire Johnston y Elizabeth Cowie prestaban particular atención al lugar de la sexualidad en el contenido simbólico general del relato.

En un capítulo de *Alicia ya no* titulado «El deseo en la narración», Teresa de Lauretis discute la configuración edípica tanto en los relatos literarios como en los cinemáticos: «El Edipo del psicoanálisis es el *Oedipus Rex*, donde el mito está ya textualmente inscrito, revestido de un forma literaria dramática, y así centrando en el héroe como el resorte de la narración, centro y término de referencia de la conciencia y del deseo» (De Lauretis, 1985, pág. 112). En un esfuerzo por definir un lugar para la mujer dentro del relato, de colocar una cuña entre la ficcionalización y sus fundamentos patriarcales, y después de un amplio análisis del modo en el que la lógica edípica se considera que estructura una variedad de textos, concluye:

Lo que yo he estado defendiendo [...] es un alto en la triple vía mediante la cual quedan contruidos el significado, la narración y el placer desde el punto de vista masculino. La labor más excitante del cine y el feminismo actual no es antinarrativo o antiedípico; más bien todo lo contrario. Es vengativamente narrativa y edípica, pues quiere acentuar la duplicidad de ese guión y la contradicción específica del sujeto femenino en él, la contradicción por la cual las mujeres históricas deben trabajar con y contra Edipo (De Lauretis, 1985, pág. 157).

Las propuestas para una especie de resistencia textual cinemática unen el trabajo del análisis textual psicoanalíticamente informado con la práctica específica de las mujeres realizadoras cinematográficas. Los trabajos de Chantal Akerman, Marguerite Duras, Laura Mulvey/Peter Wollen, Lizzie Borden, Sally Potter y Yvonne Rainer, entre otras, son todos considerados bajo la luz de los desafíos que ofrecen a las estructuras cinemáticas dominantes de visión, relato e interpelación. Mientras en la mayoría de ocasiones, estas realizadoras cinematográficas no se ocupan *explícitamente* del psicoanálisis, sus películas resumen muchos de los temas centrales para la teoría feminista del cine. Al final de su valoración crítica del trabajo de Claire Johnston, Janet Bergstrom señala que los análisis textuales del cine clásico «han probado de forma consistente cómo las mujeres funcionan de modos diferentes pero igualmente cruciales para asegurar el relato, para situar la enunciación» (Bergstrom, 1979b, pág. 30). Formula la cuestión de una práctica cinemática feminista alternativa en términos de «cómo el discurso femenino, el deseo femenino puede organizar la enunciación fílmica, cómo el discurso femenino podría constituir la lógica textual de modo diferente» (ibídem). Las películas de Chantal Akerman proporcionan una demostración particularmente poderosa de esa rearticulación.

Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles es una película de tres horas que muestra las tareas diarias de una (¿típica?) mujer en tiempo real por medio de una minimalista, casi hiperrealista *mise-en-scène*. La mujer, una viuda que incorpora la prostitución diaria en su rígidamente definido horario familiar (hacer el desayuno, enviar a su hijo al colegio, hacer la cama, comprar, practicar el sexo, ser pagada, hacer la cena, dar un paseo, etc.) se ve por medio de una cámara implacable y distanciada. Al hablar de su mirada penetrante no narrativizada que estructura la película, Akerman resume su instancia enunciativa:

Se sabe quién está mirando, siempre sabes cuál es el punto de vista, todo el tiempo. Siempre es el mismo. Pero aún... no era una mirada neutral... no estuve demasiado cerca, pero no estaba muy lejos.... La cámara no era voyeurística en el sentido comercial porque siempre sabías dónde estaba yo. Ya sabes, no estaba filmado a través del ojo de una cerradura (Akerman, 1977, pág. 119).

Y al hablar del registro de las miradas secundarias, dice:

Nunca estaba filmado desde el punto de vista del hijo o de cualquier otra persona. Siempre era yo. Porque de otro modo es manipulación. El hijo no es la cámara; el hijo es su hijo. Si el hijo mira a su madre, es porque tú le pediste a él que lo hiciera. Así tú debes mirar al hijo que mira a la madre, y no tener la cámara en lugar del niño que mira a la madre (Akerman, 1979, pág. 119).

Al evitar de forma sistemática el plano subjetivo (y su complemento, el contraplano, tan centrales en el cine clásico), y simultáneamente poner en primer plano su propia «mirada», Akerman puede considerarse que reinscribe esas marcas de la enunciación que el cine clásico trabaja para borrar, y lo hace al mismo tiempo tanto en los niveles de la identificación primaria como de la secundaria. Al afirmar que la lógica de la visión que organiza los planos y dispersa la mirada es enfáticamente la suya propia, Akerman se reinserta a sí misma en el proceso enunciativo, y lo hace como una mujer. La película construye su clímax precisamente alrededor de un «deseo irrepresentable», dejando al espectador contemplar aquello que *no* puede ser visto, y esta contemplación inevitablemente plantea interrogantes, cuestiones sobre la misma feminidad. De este modo, Akerman es capaz de apropiarse esa articulación del deseo y la visión que define a la enunciación, en una película que (en sus palabras) ejemplifica «*la jouissance du voir*» (el éxtasis de mirar).

La teoría psicoanalítica del cine, y la teoría feminista en particular, han descrito los modos en que es necesario teorizar la relación del cuerpo de la mujer con el discurso, teniendo en consideración que la construcción simbólica de la sexualidad proporciona un medio de pensar este cuerpo en otros términos que los de la biología o la esencia mística. Debido a esto, las realizadoras cinematográficas feministas interesadas en «re-imag[in]ar» a la mujer han encontrado formas de incorporar

las nociones de deseo y lenguaje a sus películas. En palabras de Mary Ann Doane: «Las películas más interesantes y productivas [...] que tratan de la problemática feminista son aquellas que elaboran una nueva sintaxis, «hablando» del cuerpo femenino de modo diferente, incluso de forma detenida o inapropiada desde la perspectiva de la sintaxis clásica» (Doane, 1981, pág. 34). Como esta explicación de la teoría psicoanalítica del cine ha demostrado, «hablar» cinemáticamente no es una tarea sencilla, existe una completa constelación de complejos procesos psíquicos interrelacionados que se combinan en la producción de lo que es, en el análisis definitivo, la articulación del deseo (autorial, espectadorial y textual).