

Revista Observaciones Filosóficas



Esquizia de la mirada y pulsión escópica en Lacan

Lic. Rosa Aksenchuk¹ - Universidad de Buenos Aires

Resumen

A partir de la conjunción entre cine y psicoanálisis se analizan los alcances de la posición inevitablemente voyeurista del espectador cinematográfico y su relación con la crítica feminista. Desde una perspectiva lacaniana se atiende a la función de la imagen tanto en la intrincada relación mirada - productor y espectador, como en la discusión de lo que se conoce como el régimen especular del cine. Tras estas re-visiones teórico-estéticas se abordan -finalmente- las construcciones de las fantasías en el film noir de los 90'.

Palabras Clave

Psicoanálisis, cine, imagen, feminismo, esquizia, Lacan, Sartre, narrativa, placer, visual, voyeurismo, alteridad.

1.- Lacan y la crítica cinematográfica posfeminista

La teoría cinematográfica, el pensamiento feminista y la teoría lacaniana conforman un tríptico recurrente. La conjunción entre el cine y el psicoanálisis surge como una poderosa forma de crítica ideológica a mediados de la década de 1970 y en la década de 1980². Esta crítica hizo un temprano uso de los conceptos lacanianos del **estadio del espejo y de lo imaginario**, y de sus desarrollos de sus conceptos freudianos de **pulsión y escisión del sujeto**. A este respecto ha sido la crítica feminista la que han prestado particular atención a la **función de la imagen en relación mirada - productor y espectador**.

La crítica de los 70' articula sus análisis cinematográficos a partir de **lecturas e interpretaciones con recurso al nivel inconsciente**.³ En esta crítica el “régimen escópico” del cine conduce a mecanismos de *voyeurismo* y *fetichismo*: el cine deviene una máquina deseante al poner en escena la “pulsión escópica”, que según la lectura Laca consiste en la incorporación de la mirada y la voz en el reconocimiento temprano y concreto de ser reconocido por la madre; en el estadio del espejo de Lacan la madre ya está implicada en la percepción que el niño hace de sí mismo; está presente a sostenerlo. El resultado es una localización del sujeto en el campo del Otro, lo social. A partir de entonces, la pulsión escópica (asociada con el ojo involucra esencialmente la constitución del

sujeto en relación con los otros: «en la pulsión, de lo que se trata es de *hacerse ver*. La actividad de la pulsión se concentra en este *hacerse*». ⁴ Así, en el fantasma escópico, el sujeto existe sólo en relación con una mirada imaginaria, la del Otro - en este caso, la madre -.

Con esta noción de la mirada, la crítica cinematográfica adquiere fuerza, pero aún resta una dificultad teórica, en tanto confunden la «visión» con la “mirada”.

2.- Sartre y Lacan; o la esquizia entre la visión y la mirada

El término francés “*le regard*” sirve para ambas, pero los traductores de Jacques Lacan utilizan “mirada”, mientras que los de Jean-Paul Sartre usan “visión”. En el pensamiento de Sartre, “*le regard*” (la visión) está del lado del sujeto, en tanto que en los desarrollos más avanzados de Lacan “*le regard*” (la mirada) está del lado del objeto, en el campo del Otro. Así, debe aclararse que en la discusión de lo que se conoce como el régimen especular del cine, la visión es identificada con la cámara, y la cámara está del lado del sujeto.

Por otra parte, los críticos cinematográficos que se sirven de los desarrollos psicoanalíticos consideran que el espectador de cine es posicionado en un determinado lugar por el aparato cinematográfico, que incluye una sala oscura, imágenes más grandes que las de la vida real proyectadas en lo alto, y métodos clásicos de edición que «suturan» al espectador en la narrativa fílmica, en una analogía con el estadio del espejo de Lacan. La «sutura» es una metáfora tomada de la cirugía, en la que se alude a la unión de dos superficies del cuerpo, especialmente la unión de una herida mediante puntos. Según Metz, la identificación primaria es con la propia actividad de ver del espectador, no con las personas que aparecen en la pantalla. El significante cinematográfico construye para el espectador una relación fetichística con el cuadro, los personajes, la historia e incluso con la institución cinematográfica misma. Puesto que en el cine clásico de Hollywood la cámara generalmente es controlada por un director hombre, la percepción del espectador está ligada a la orquestación de la visión masculina, esto conduce a un punto de intervención con las feministas.

3.- *Un regard oblique*

Un regard oblique [“Una mirada oblicua”, 1948] la fotografía de Robert Doisneau ilustra la dimensión política que puede revestir la mirada en una cultura patriarcal. Un respetable matrimonio de clase media se detiene ante el escaparate de una galería de arte: la mujer comenta con su marido los pormenores de un lienzo, del que tan sólo podemos percibir la parte posterior; pero el hombre, poco atento a las observaciones de su esposa, desvía subrepticamente la mirada hacia el retrato de una mujer desnuda que cuelga en

la pared opuesta.

El personaje masculino no se halla en una posición central, sino que ocupa un lugar marginal en el extremo derecho de la imagen⁵. Sin embargo, es su mirada a que estructura todo el argumento narrativo de la misma. No es que su mujer no mire: ésta mira, de hecho, con intensidad, pero el objeto de su interés permanece oculto a los ojos del espectador. La mirada femenina se define así como vacía, atrapada entre dos polos que trazan el eje masculino de la visión. En efecto, el objeto de la mirada del varón sí que se halla claramente subrayado: la presencia del desnudo femenino, plenamente visible, hace que nos identifiquemos inmediatamente, en tanto que espectadores, con la mirada masculina. La mujer queda al margen de un triángulo imaginario de complicidades que se teje entre el cuadro, el hombre y el espectador. De este modo, el placer que experimenta este último se produce a través de una negación de la mirada de la mujer, que no está ahí sino como blanco de una broma sexual construida a sus expensas. En tono jocoso, la fotografía de Doisneau refleja de una forma sorprendente lo que algunas autoras feministas han llamado «la política sexual de la mirada» [*the sexual politics of looking*].

4.- Laura Mulvey: Placer visual y narrativa fílmica

La crítica cinematográfica emergió en todo su esplendor con la aparición del ampliamente citado ensayo de Laura Mulvey que inauguró una fuerte investigación en cuestiones ligadas a la representación. Este ensayo titulado «Visual Pleasure and narrative Cinema» [«Placer visual y cine narrativo»] publicado en 1975 en la revista británica *Screen*, es uno de los textos que más ha contribuido a analizar este componente político de la mirada. Convertido en una referencia ineludible en la teoría fílmica, el texto de Mulvey utiliza el psicoanálisis como una herramienta para indagar en una doble dirección. Por una parte, intenta desentrañar el rol que se les atribuye a las mujeres como espectadoras en el aparato cinematográfico. Por otra, se interesa por estudiar cómo aparece representada la mujer en el cine - sobre todo, en su formulación canónica, en el llamado cine clásico de Hollywood de las décadas de 1930 y 1950-.

Para cumplir con este objetivo, Mulvey parte de una pregunta básica: ¿qué tipo de placer proporciona el cine? En primer lugar, la autora sugiere un disfrute ligado a la escopofilia o al placer de mirar. En *Tres Ensayos sobre una teoría sexual*, Freud identifica la escopofilia como uno de los componentes de la sexualidad infantil, destacando las actividades voyeurísticas de los niños, su deseo manifiesto de indagar en lo prohibido (los genitales, las funciones corporales, la presencia o ausencia de pene, el acto sexual entre los padres...). Las convenciones ilusionistas del cine clásico - que recrean un mundo cerrado

en sí mismo que parece desplegarse mágicamente ante nosotros, indiferente a nuestra presencia - provocan en el espectador la fantasía voyeurística de estar observando la vida privada de una serie de personajes que permanecen totalmente ajenos a la existencia de su mirada. Las condiciones habituales de exhibición (el contraste extremo entre la oscuridad de las butacas, que aísla a los espectadores unos de otros, y el brillo parpadeante de la pantalla) acentúan esa ilusión placentera de contemplación secreta.

¿Qué función desempeña la diferencia sexual en la economía del placer dentro del cine clásico? Según la autora, el placer de mirar se halla dividido en dos polos: un polo activo/masculino y un polo pasivo/femenino. Mulvey sostenía que la visión está vinculada con el descubrimiento de la diferencia sexual, la falta de pene en la mujer; de allí que varias imágenes glamorosas de mujeres estuvieron destinadas a llenar esa falta, a tal punto que la mujer se convierte en el sustituto del falo imaginario, provocando y satisfaciendo los deseos *voyeuristas* y *fetichistas* de los espectadores hombres. Como señala la autora, ello hace del hombre el portador activo de la visión, y de la mujer, su objeto pasivo.⁶

Así, las mujeres, codificadas para causar un fuerte impacto visual y erótico, cumplen fundamentalmente el papel de «espectáculo», de objetos para-ser-mirados. Esta cualidad de «ser-mirada-idad» (to-be-looked-at-ness) del personaje femenino es tan marcada que la irrupción de su imagen en la pantalla llega a veces a interrumpir el desarrollo de la línea argumental, congelando el flujo de la acción en momentos de contemplación erótica. El hombre, en cambio, ejercería una función netamente narrativa: es él quien actúa como soporte activo de la historia, controlando los acontecimientos, haciendo que las cosas sucedan, mientras que la mujer es una presencia pasiva, un mero icono; él hace avanzar la diégesis, ella simplemente se muestra. Se explicaría así que el espectador tienda a elegir al héroe como objeto de identificación y a la heroína como objeto de goce.

El texto de Mulvey insiste, pues, en el papel de espectáculo que cumple la mujer en el cine clásico. Sin embargo, como ella misma se encarga de remarcar, la aparición de la figura femenina plantea en términos psicoanalíticos, un problema aún más complejo: su carencia a la castración provoca ese miedo que, según Freud, se oculta en el inconsciente masculino. De este modo, si por un lado la mujer constituye una imagen fascinante, una ocasión de goce visual, por el otro representa una presencia amenazante, una fuente de ansiedad ¿De qué opciones dispone el cine para enfrentarse a la amenaza de castración? La primera de ellas es, según la autora, la del sadismo - tan frecuente en el llamado *film noir* [cine negro] - probar la «culpa» (asociada con la castración) del personaje femenino, subyugándolo mediante el castigo o el perdón. Es la vía

que suele adoptar Hitchcock. Buen ejemplo de ello - afirma Mulvey- es el voyeurismo sádico de Scottie, el protagonista de *Vértigo*:

"El voyeurismo de Scottie es evidente: se enamora de una mujer a la que sigue y espía sin hablarle. Su lado sádico es igualmente evidente: ha elegido (y lo ha hecho libremente, pues había sido un abogado de éxito) ser policía, con lo que esto supone de posibilitar seguimientos e investigaciones. (...) La curiosidad de Scottie vence en toda línea y Judy es castigada."⁷

El segundo camino que puede emprender el inconsciente masculino - según Mulvey - es el del fetichismo. Esto es, la negación de la amenaza de castración mediante la transformación de la figura femenina (la "estrella") en un fetiche, en un objeto despojado de toda connotación de peligro. Es la opción que elige, por ejemplo, Sternberg:

"Mientras Hitchcock se adentra en el lado del investigador del voyeurismo, Sternberg produce el fetiche final. (...) La belleza de la mujer como objeto y el espacio de la pantalla se funden; aquélla no es ya la portadora de la culpa sino un producto perfecto, cuyo cuerpo, estilizado y fragmentado por los primeros planos, se convierte en el contenido del film y en el destinatario directo de la mirada del espectador. Sternberg combate la ilusión de la profundidad de la imagen; su pantalla tiende a ser unidimensional, pues sombras, encajes, follaje, veladuras, serpentinas, etc., reducen el campo visual."

5.- De la representación imaginaria, a la dialéctica entre “el ojo” y “la mirada”.

Un corolario importante de este análisis que Mulvey plantea en torno al espectador suturado en el filme desde una posición inevitablemente voyeurista, es que el placer es teorizado como un término negativo, una marca del pacto del espectador con un sistema sexual opresivo. Con la aparición del ensayo de Mulvey, el cine se convirtió en un arma feminista por excelencia, hasta el punto de que «el feminismo y el psicoanálisis se convirtieron en herramientas de un acto absorbente de desciframiento para la teoría de Mulvey y para su descubrimiento del «espectador activo», que apuntaba a poner al descubierto "el inconsciente social regido por el patriarcado».⁸

Sin embargo, hacia fines de la década del 80, surgió una crítica lacaniana al uso que Metz y Mulvey hicieron de Lacan en sus análisis. Según esta crítica, aquellos análisis estaban basados en una concepción equivocada de la mirada, pues presentaban al sujeto demasiado determinado por la imagen de la pantalla. Se llegó a la decisiva conclusión de que no es lo mismo concebir la pantalla como un espejo (concepción derivada del estadio del espejo de Lacan) o el espejo como una pantalla (concepción que debería derivarse de una correcta comprensión de la mirada lacaniana). Este problema se debe a que la mirada

lacaniana ha sido confundida con la «mirada panóptica» analizada por Michel Foucault, que define la perfecta visibilidad de la mujer bajo el patriarcado y de «absolutamente cualquier sujeto».⁹ El aparato panóptico del siglo XIX niega la existencia de lo que queda por fuera de lo visible y lo conocido.¹⁰ Esto no significa que ese aparato ignore el hecho de que los sujetos individuales están en conflicto respecto de lo que constituye el saber, sino que supone que como resultado de esos conflictos puede llegarse a un saber totalizado, completamente definido. El sistema lacaniano, por el contrario, muestra que lo que se produce por acción del sistema simbólico nunca puede ser determinado. Aquí el conflicto no se refiere a aquel que se produce entre dos posiciones diferentes, sino al hecho de que ninguna de ellas surge de una identidad segura, que no puede llegarse a un conocimiento definitivo,

Este nuevo punto de vista del cine fue radical, a tal punto que rechazó una teoría de la representación basada en una realidad que supuestamente ya estaba allí antes de los discursos que ayudan a construirla, y también a construir al sujeto espectador.

La teoría cinematográfica posfeminista pasó de la teorización de Metz del significante cinematográfico como imaginario a la teorización de Lacan de una dialéctica entre «el ojo» y «la mirada». En su teoría, el ojo no es meramente un órgano de la percepción, sino también un órgano de placer. Hay una dialéctica del ojo y la mirada - «el ojo» como capturado en el orden simbólico y «la mirada» como buscando la satisfacción de una fantasía narcisista - puesto que todos los objetos, sujetos a la pulsión escópica, participan en el conflicto entre la fantasía imaginaria y las exigencias de lo simbólico, el deseo del Otro. El sujeto hablante nunca puede quedar completamente atrapado en lo imaginario, como sostenía la antigua teoría feminista. No puede suponerse que el proceso que produce la operación ideológica de constitución del sujeto trabaje sin error.

Para Lacan, en cambio, el desconocimiento es inseparable de proceso de constitución mismo, ya que el sujeto nunca puede localizarse en el punto de la mirada. El campo visual deja de ser un espejo y se convierte en una pantalla. Por lo tanto, es teóricamente incorrecto concentrarse en las identificaciones imaginarias del espectador cuando la emergencia de la alteridad perturba la distinción entre el objeto y el sujeto, «entre lo que veo» y lo que «soy».¹¹ La anterior teoría cinematográfica consideraba la identificación como un reconocimiento, y de ese modo dejaba de lado la invasión de la otredad. La ilusión cinematográfica no es fantasmagoría carente de significado. Lo real lacaniano es «imposible» desde el punto de vista de lo imaginario que la ideología tiene bajo su control, pero su existencia se hace sentir como terroríficamente otra, en razón de su ausencia del mundo ilusorio del espectador.

Por lo tanto, la tela en la que se proyecta el filme, en lugar de ser un mero espejo para el narcisismo del sujeto, se vuelve una pantalla, un elemento otro, opaco, que alcanza y suscita la mirada del sujeto.

La obra de Magritte «Relaciones Peligrosas» puede utilizarse como una metáfora en este sentido. En el cuadro, una mujer desnuda se esconde detrás de un espejo. Pero el espejo, utilizado así como una pantalla, delata su deseo de ser vista, puesto que en el espejo vemos la espalda de la mujer desnuda. Ella se esconde - a través de la *mascarada* - como femenina mientras desea ser vista como el falo. Solicita la mirada mediante una afectación de modestia, pero la pantalla-espejo no solo no oculta sino que revela lo que no debería: que en su mascarada femenina ella es fálica.

Una primera asociación que surge en este punto consiste en que la pornografía constituiría el género que se supone "revela todo lo que hay allí para revelar", que lo registra "todo" con una cámara directa y lo ofrece a nuestra vista. Sin embargo, "es precisamente en el cine pornográfico donde la «sustancia del goce» percibida por la visión desde afuera está radicalmente perdida. Retomemos la relación antinómica de la mirada y la visión como la articula Lacan. La visión, es decir el ojo que ve el objeto, está del lado del sujeto, mientras que la mirada está del lado del objeto. Cuando miro un objeto, el objeto está siempre mirándome de antemano, y desde un punto en el cual yo no puedo verlo.

Esta antinomia visión-mirada se pierde en la pornografía, precisamente porque la pornografía es intrínsecamente perversa; su carácter perverso¹² no reside en que llega al final y nos muestra todos los detalles obscenos; sino que el espectador es forzado *a priori* a ocupar una posición perversa. "Contrariamente al lugar común de que en la pornografía el otro (la persona mostrada en la pantalla) es degradado a la condición de un objeto de nuestro placer voyeurista, debemos subrayar que es en sí el espectador el que ocupa la posición del objeto: los sujetos reales son los actores de la pantalla que tratan de excitarnos sexualmente, mientras que nosotros, los espectadores, somos reducidos a la condición de mirada-objeto paralizada."¹³

6.- La re-construcción de la fantasía en el *film noir* de los 90

En concordancia con estas re-visiones teóricas, la crítica cinematográfica feminista de la década de 1990 abandonó el interés central por los mecanismos del fetichismo y el voyeurismo, y se volcó a las construcciones de las fantasías y a lo que implica mantener la dialéctica del sujeto y del *Otro* constantemente a la vista. Uno de los desarrollos más impactantes en este punto fue el abordaje del *film noir*, un tipo de cine hollywoodense de las décadas de 1940 y 1950,

convertido retrospectivamente en un género.

Hay dos aspectos de este género que, en conjunto, justifican el interés de las feministas. Uno atañe a sus dispositivos formales, y el otro, a su escenario. Los dispositivos formales articulan los enigmas propuestos por el escenario, un estilo visual en claroscuro de luz blanca y sombra negras en un escenario urbano define el tono de duplicidad de la acción, cuyo motor es la *femme fatale*.

¿Cómo posiciona el *film noir* al espectador y qué fantasías debe ofrecer a través de sus dispositivos, su argumento y sus personajes? Por un lado, este cine se presenta como un género masculino. Un héroe lucha contra otro hombre para tratar de vencer la alienación dentro de un sistema corrupto, inducido por una pérfida mujer: «el poder atribuido a la mujer fatal es una función de los temores ligados a las nociones de pulsiones indomeñables, el desvanecimiento de la subjetividad y la pérdida del control consciente».¹⁴ De esta manera, un modo de ver el *film noir* es considerar la destrucción de la mujer por acción del argumento o del héroe como venganza por haber despertado su deseo pasivo, por haberlo cautivado con la promesa del amor, por haberlo hecho caer en la trampa de su peligrosa sexualidad. Pero, por otro lado, las mujeres asumen roles activos en estos filmes, aún y especialmente cuando su deseo es siniestro y finalmente son castigadas. Y puesto que la fantasía de la mujer promiscua se inscribe en el escenario edípico, los placeres de lo prohibido son compartidos tanto por los sujetos masculinos como por los femeninos.

Esto, entonces, contradice el argumento clásico de Mulvey de que en la cinematografía patriarcal el placer está invariablemente dominado por la visión del hombre; también está gobernado por la fantasía inconsciente de la mujer que participa de lo prohibido. Pues lo que hace evidente en el *film noir* es que el deseo activo de la *femme fatale* se manifiesta en sus esfuerzos por atraer al hombre a su circuito. El *film noir* ejemplifica así el problema de la mascarada, por cuanto la mujer como objeto del fantasma recurre a sus atributos fálicos para hacerse deseable. Pero esta identificación también puede ser un lugar activo ofrecido a la espectadora mujer, quien puede disfrutarlo deconstructivamente.

1 Rosa Aksenchuk

Licenciada en Psicología, Universidad de Buenos Aires | Psicoanalista.

Coordinadora de Arès Atención Psicológica, Buenos Aires

Directora de Psikeba. Revista de Psicoanálisis y Estudios Culturales

<http://www.psikeba.com.ar/>

Editora Asociada de la Revista Observaciones Filosóficas, Valparaíso. Chile

<http://www.observacionesfilosoficas.net/>

Docente particular de Clínica de adultos I, Psicopatología I y Psicoanálisis: Escuela Francesa I (Facultad de Psicología - UBA)

2 BERGSTROM, Jannet y Doane, Mary Ann, *The Spectatrix*, en *Camera Obscura* , 20-21

3 METZ, Christian, *Psychoanalysis and Cinema: the imaginary signifier*, Macmillan

4 LACAN, Jacques, Seminario 11, *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, p. 202

5 DOANE, Mary Ann. *Film and the masquerade: Theorizing the female spectator*, en *Femme fatales, feminism, film theory, psychoanalysis*, Routledge, 1991, pp. 28-29

- 6 Mulvey, Laura, Visual Pleasure and narrative Cinema, en *Visual and Other Plesures*, Macmillan, pp 14-26
- 7 Mulvey, Laura, *op. cit.* Pp 18-19
- 8 Lebeau, Vicki, *Lost Angels: Psychoanalysis and Cinema*, Routledge, p. 38
- 9 Copjec, Joan, *Read my desire: Lacan against the Historicists*, MIT Press, pp 15-38
- 10 Foucault, Michel, *Power/Knowledge: Selected interviews and Others Writings*, pp 146-156
- 11 Lebeau, Vicki, *Op. cit*, p 46
- 12 Cabe agregar como señala Lacan que la posición del perverso está determinada en el núcleo más íntimo por una instrumentalización radical de su propia actividad: él no realiza la actividad para su propio placer, sino para el goce del Otro.
- 13 Zizek, Slavoj, *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*, p. 36
- 14 Doane, Mary Ann, *Op.cit*, p.2

Revista Observaciones Filosóficas - Nº 5 / 2007

| **Revista Observaciones Filosóficas** © 2005 - 2015 **Adolfo Vásquez Rocca** [Director] | **Daniel Vásquez**
[Diseño] - **Hosting y Dominio: DanoEX** |