

**EL DRAMA PASIONAL DE LA MUJER INVESTIGADORA.
UN ARQUETIPO FEMENINO DE LA CRISIS
THE PASSIONATE DRAMA OF FEMALE INVESTIGATOR.
A FEMALE ARCHETYPE OF THE CRISIS**

Laura Antón

Universidad Rey Juan Carlos. España
laura.anton@urjc.es

Resumen:

En este artículo se estudia la narrativa audiovisual de *la mujer investigadora*. En la historia del cine, la presencia de este arquetipo femenino se ha fortalecido especialmente en periodos de crisis del relato de la Historia, y puede leerse como un trayecto de búsqueda hacia otra identidad femenina. Con el fin de plantear algunas de las claves más significativas de su imaginario audiovisual se realiza un breve análisis del trayecto histórico de este arquetipo. Siguiendo el método del análisis textual, se presentan como casos de análisis un relato informativo y tres textos audiovisuales: el episodio "Piloto" de la serie televisiva *Homeland* (M. Cuesta, 2011), *El silencio de los corderos* (J. Demme, 1991) y *Recuerda* (A. Hitchcock, 1945). En estos tres textos, la configuración del drama pasional toma como vehículo de expresión la mirada femenina. Esta mirada pasional hacia un objeto de deseo (investigación), que atrae y a la vez inquieta, expresa la crisis de la subjetividad femenina con la que se inicia un inestable y peligroso trayecto de investigación hacia otra identidad, distinta a la habitual en el discurso institucional sobre "la mujer".

Palabras clave:

narrativa audiovisual; *mujer investigadora*; drama pasional; *neonoir*, identidad; postmodernidad

Keywords:

audiovisual narrative; female investigator, passionate drama, *neonoir*, identity, postmodernism

* Proyecto de investigación: "Imaginarios de la crisis: las representaciones audiovisuales de la quiebra económica social y geopolítica (1929-2012)."

Abstract:

This paper studies the audiovisual narrative of *female investigator*. The presence of this female archetype in the history of cinema has been particularly strong in periods of crisis in the telling of the Story and can be read as a questioning of the institutional discourse about female identity. In order to raise some of the most important keys to understand his visual imagination a brief analysis of the historical trajectory of this archetype is performed, following the method of textual, analysis through an informative tale and three audiovisual texts: the episode "Pilot " of serie TV, Michael Cuesta's *Homeland* (2011), J. Demme's *The Silence of the Lambs* (1991), and A. Hitchcock's *Spellbound* (1945). In all three texts, configuration passionate drama as a vehicle of expression takes the look of the female character. This passionate gaze to an object of desire (research), attracting yet uneasy, expresses the feminine identity crisis with an unstable and dangerous path of investigation to another identity, different from the usual in institutional discourse begins "women".

o. Introducción

La narrativa audiovisual de la mujer investigadora se edifica sobre el hecho textual nada casual de que aquí el significante *mujer* sea el *sujeto* y no el *objeto* de la acción narrativa que conduce el relato. El protagonismo que adquiere lo femenino está determinado por la hegemonía del punto de vista de “la mujer”, con el que se identifica la figura del espectador y/o la espectadora del film¹. Desde la perspectiva de los estudios cinematográficos sobre género, este arquetipo puede caracterizarse como fuerte y masculinista. Aunque esta heroína de acción asuma un rol tradicionalmente asignado al hombre, en este imaginario la mujer deja de definirse, en referencia al deseo masculino, como la alteridad. Es decir, conquista una posición narrativa culturalmente identificada con el foco de las fantasías masculinas².

Así, la mujer se convierte en sujeto de la acción de una trama de investigación femenina. Además de situarse como sujeto del deseo, de esa energía fundamental sobre la que se construye la arquitectura narrativa del film, la mujer ocupa el rol actancial asignado al hombre. *Ella* es aquí la aspirante a heroína del relato y asume el fin último de su trayecto de investigación, dirigido a resolver una crisis de identidad.

1. Marco teórico del drama pasional de la mujer investigadora

Este arquetipo femenino se formaliza mediante las tres tareas en las que suele sintetizarse el acto simbólico del lenguaje o discurso audiovisual —puesta en escena, puesta en cuadro y en serie— (Casetti y di Chio, 1990; Carmona, 1991). El detonante con el que se inicia su trayecto iniciático hacia la (otra) identidad femenina se concentra en la mirada y se articula audiovisualmente en torno a la figura de montaje de plano/contraplano.

En *Plano/contraplano* (2002), Núria Bou lee el cine clásico como un discurso pasional³, donde la figura de plano/contraplano detenta una función destacada:

1. El controvertido ensayo “Placer visual y cine narrativo” (1975), donde Laura Mulvey negó el placer de las espectadoras del cine clásico de Hollywood, serviría sin embargo para dar relieve a la cuestión crítica del punto de vista narrativo del plano, en relación con la diferencia de género que se constituye en los textos.

2. Sobre esta cuestión véase: “La dualidad, replicante y neo-noir, de *ella* en *Blade Runner*.” (Antón, 2013).

3. En “La pasión de percibir”, Metz señaló la importancia que la pasión detenta en el espectáculo cinematográfico (1977, 58-66).

“El plano/contraplano supone la apertura de un interrogante pasional que no se cerrará hasta la conclusión del film.” (2002, p. 61). Bou retoma la hipótesis planteada por Eugenio Trías en *El tratado de la pasión* (1979). Entienden la pasión de una manera heterodoxa. No como un estado pasivo, una afección enajenante, sino como un medio de conocimiento que estaría inscrito en el discurso narrativo del cine. La pasión arrebatada a los personajes y con ellos al espectador del film⁴. Ejemplifica esta pasión, especialmente melo-dramática, en el reencuentro nocturno de la dra. Petersen con el Dr. Edwardes en *Recuerda*, en un tenso itinerario de la heroína durante, donde aparecen los motivos visuales de la escalera y la puerta, durante el que se hace especialmente visible la estrategia del suspense.

Esta pasión del conocimiento funciona como epicentro dramático del relato de la mujer investigadora⁵. Su mirada *intradiegética*, en torno a la que se organiza el espacio y el tiempo del relato, se presenta como vehículo de la pasión fundamental que mueve a la heroína. En esa mirada se perfila en los textos el deseo femenino o, para ser más precisos, el deseo y su ambivalencia, en el que se debate el trayecto de la mujer hacia su identidad. El plano/contraplano funciona como forma privilegiada de la expresión de este drama pasional, que paraliza y a la vez impulsa a actuar a la mujer que mira un objeto de deseo⁶.

2. Metodología

El objetivo general de esta investigación se concreta en el análisis del trayecto identitario de *la mujer investigadora*, que toma como punto de partida su mirada pasional. Además, se ha querido tener en cuenta la dimensión histórica de esta narrativa femenina. Por ello se han seleccionado una serie de textos que

4. El análisis de *Vértigo* (Hitchcock, 1958) realizado por Trías se ha convertido ya en un caso ejemplar.(2001[1982])

5. Según el diccionario de la RAE, la segunda acepción de “drama” es: “Obra de teatro o de cine en que prevalecen acciones y situaciones tensas y pasiones conflictivas”.

6. Debe recordarse que forma parte de la tradición definir el drama acudiendo a una diferencia con la tragedia: en el drama, el destino del personaje no depende del designio de los dioses, sino de sus actos. La palabra “drama” deriva del griego: “drâma,-atos”, “acción” y de “dráo”: “yo hago, yo actúo.” (Joan Coromines, 2008, p. 199) De la importancia que el punto de vista del personaje, es decir, la voz subjetiva, acoge en el relato da cuenta que la forma o modo narrativo propiamente dramático se base en la *mimesis*, que representa los acontecimientos por imitación o mostración, y que desde Platón (*La República*) y Aristóteles (*La Poética*) se opone a la *diégesis*, otro modo narrativo donde toma relevancia la palabra del narrador omnisciente sobre los acontecimientos.

tienen como protagonista a este arquetipo femenino: un artículo de carácter informativo sobre la mujer investigadora (Monge, 2013), y tres textos audiovisuales de ficción, adscritos a distintos estilos colectivos, y que, gracias a su popularidad, forman parte de-l (lo) imaginario (inconsciente) colectivo construido por el cine (Morin, 1956).

1) *Recuerda* (*Spellbound*, A. Hitchcock, 1945) narra la peripecia de la dra. Petersen, Constance⁷, y se identifica con la crisis del clasicismo, el estilo manierista. 2) El relato de la agente del FBI, Clarice Starling⁸, *El silencio de los corderos* (J. Demme, 1991), y 3) la serie televisiva *Homeland* (H. Gordon y A. Gansa, 2011)⁹, protagonizada por la agente de la CIA Carrie Mathison¹⁰, forman parte la postmodernidad audiovisual. Son, por tanto, tres textos en los que se puede apreciar una crisis o transformación significativa del discurso audiovisual.

Además de por la crisis del lenguaje, otro denominador común contribuye a conectar estos tres casos ejemplares, el de las peculiares circunstancias socio-históricas del contexto de su producción. El hecho de que su tiempo histórico sea un período especialmente conflictivo para la estabilidad social y económica mundial, permite que la relación entre ellos se intensifique. La fragilidad

7. La dra. Constance se dedica por entero a su trabajo de terapeuta en una clínica psiquiátrica. Sus compañeros, todos ellos masculinos, la definen por su carácter frío y distante. Sin embargo, Constance se enamora del nuevo director de la clínica, el dr. Edwardes, y se ve envuelta en una pasional trama de investigación donde nada es lo que parece, dirigida a descubrir quién es en realidad el misterioso dr. Edwardes.

8. La brillante estudiante del FBI se inicia en su profesión con una investigación sobre un asesino en serie conocido como “Buffalo Bill”. Siguiendo las indicaciones de su maestro, Jack Crawford, entrevista en una celda de alta seguridad al recluso Hannibal Lecter, que le proporcionará algunas pistas sobre el caso.

En la lista de “héroes y villanos” publicada en 2003 por el Instituto del Cine Norteamericano (AFI), la agente Starling ocupa el puesto número 6. El número 1 corresponde a los personajes de Atticus Finch (*Matar a un ruiseñor*, R. Mulligan, 1962) y Anibal Lecter. El segundo villano más popular es Norman Bates. Entre otros premios, el film recibió cinco Oscar: mejor película, director, actriz, actor y guión adaptado.

9. El análisis se centrará en el episodio “Piloto” (M. Cuesta, 2011). Aunque con anterioridad ya estaba disponible en Internet, se estrenó oficialmente en Estados Unidos el 2 de octubre de 2011, a través de *Showtime*. Hasta ahora se han estrenado las tres primeras temporadas de la serie (36 episodios). Una vez emitida la primera temporada, su éxito fue refrendado por el presidente de EE.UU, Barack Obama, quien afirmó que era su serie favorita.

10. Durante una misión en Irak, la agente de la CIA Carrie Mathison obtiene la información de que un prisionero de guerra estadounidense se ha unido al grupo terrorista de Al-Qaeda. Ya en EE.UU, su jefe informa que un desaparecido de combate, un sargento de los marines de EE.UU, ha sido rescatado en un puesto perteneciente a un grupo de terroristas de Abu Nazir. A su regreso al hogar, tras años de cautiverio, el sargento Brody es recibido con los honores que merece un héroe de guerra. En contra de sus superiores, Carrie piensa que se trata de un traidor, del que acabará enamorándose.

política, económica y social de dicho contexto aporta un especial relieve a la cuestión sobre lo femenino, pues la crisis de identidad experimentada por la aspirante a heroína puede conectarse con esa temporalidad crítica.

En *Homeland*, esta conexión excede a la manera postmoderna. Este drama realista de la crisis femenina mimetiza el escenario económico y político donde se sitúa la acción. Además del amor, buena parte de su trama gira en torno a la fragilidad de la seguridad nacional, el trauma post 11-S. La palabra “Homeland” puede traducirse como “Nación” —“tierra del hogar”—, y se relaciona con un ministerio del gobierno de EE.UU: *United States Department of Homeland Security*. Esta combinación del drama femenino¹¹ con un período histórico convulso justifica que *Homeland* adquiriera un especial interés para el análisis crítico del imaginario femenino que se constituye en los textos audiovisuales. Unas condiciones similares resuenan en los otros dos textos seleccionados. La producción de la premiada *El silencio de...* coincide con La Guerra del Golfo (1990-1991), y *Recuerda* con el fin de la Segunda guerra mundial (1939-1945).

A pesar de la diversidad de estilos que representan en la historia del cine, manierismo y posmodernidad, otro punto de conexión viene dado por la narrativa de la mujer investigadora. En este sentido, son representantes de un estilo neo-noir *feminizante* o *thriller* femenino de vertiente psicológica, una práctica de film neo-noir que se inscribe en el cine de la postmodernidad¹². Tanto *Recuerda* como *Psicosis* (Hitchcock, 1960), film analizado en menor profundidad, pueden entenderse como precedentes manieristas, *excesivamente* clásicos¹³, de esta narrativa neo-noir. Como se sabe, la marcada tendencia neo-noir que a partir de los ochenta se instala en la producción cinematográfica se caracteriza por revisar las convenciones del patrón clásico parodiándolas,¹⁴ del

11. Desde 2011, el trabajo de la actriz Claire Danes ha sido reconocido, entre otros premios, por tres Globos de Oro a la mejor actriz dramática. En 2012 y 2013, *Homeland* recibió también los Globo de Oro a la mejor serie y actor dramáticos.

12. *El silencio de...*, *Fargo* (J. Coen, 1996), *Jackie Brown* (Q. Tarantino, 1997), *Mulholland Drive* (D. Lynch, 2001) y *Kill Bill vol. 2* (Tarantino, 2004) son algunos títulos representativos de esta estela feminizante y postmoderna del neo-noir.

13. En su estudio sobre la mujer en la obra de Hitchcock, T. Modleski (1988) subrayó una lectura ambivalente. Además de la habitual lectura misógina, según Modleski la representación de la feminidad en la obra del director británico descubre la resistencia de la mujer a asumir su ingreso en el sistema patriarcal.

14. Según Linda Hutcheon (*A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth Century Arts Forms*, 1985), esta figura retórica no puede entenderse como un canon fijo sino sometida a una redefinición socio-histórica. Siguiendo este criterio, señala que la parodia postmoderna no se relacionaría tanto con un rasgo cómico como con la reflexión sobre algún aspecto del lenguaje,

*movimiento noir*¹⁵. Un estilo en el que se conjuga el anticipo de la crisis estética del clasicismo con un marcado tono realista y crítico, y que de forma convencional suele situarse en el período temporal que abarca desde *El halcón maltés* (J. Huston, 1941) a *Sed de mal* (O. Welles, 1958).

En este sentido, las cuestiones fundamentales que se plantean son: ¿Cómo afecta el escenario de la crisis a la representación del significante *mujer*? ¿qué simboliza el deseo femenino que atraviesa esta trama narrativa de la mujer investigadora? ¿Dónde enraíza este arquetipo? En fin: ¿Cuál es el drama pasional de la mujer investigadora en estos tiempos de crisis?

Se ha utilizado como método general de análisis el denominado análisis textual que se inscribe en la disciplina de la semiótica fílmica y audiovisual, y se ha realizado un análisis comparativo con el fin de obtener algunas de las claves más significativas de esta narrativa. Este estudio finaliza con un análisis más pormenorizado de *El silencio de los corderos*.

La hipótesis principal que se maneja es que el protagonismo de la mujer investigadora, en especial en tiempos de crisis del relato de la Historia, puede interpretarse como símbolo de la crisis del discurso audiovisual institucional y, en concreto, de la definición cultural dominante sobre el significante “mujer”. Buena parte del enigma en torno al que se articula la trama de investigación deriva hacia una pregunta metaficcional sobre la feminidad. Durante su trayecto narrativo, la heroína se confronta con representaciones de la mujer correspondientes al imaginario del cine clásico y la modernidad.

3. La narrativa de la mujer investigadora dentro y fuera de la ficción

De vez en cuando salta a la vista una relación subterránea que difumina la diferencia cultural entre dos universos narrativos: el de la ficción y su relato desprovisto de realidad —aún cuando resulte eficaz como maquinaria emocional—, y el relato informativo, considerado siempre más útil, más serio. A

destacando así el rasgo metaficcional del relato de la posmodernidad. Cfr. “El nuevo canon paródico de Linda Hutcheon” (Markús, 2011, pp. 66-76)

15. Según Place, más que con un género la narrativa *noir* se identifica con un movimiento, similar al expresionismo alemán o el neorrealismo italiano. Una opción que según la autora supone algo más que una *disputa semántica* en relación con el estudio de la mujer en el film *noir*, puesto que los movimientos acontecen “at time of national stress and focus of energy.” (1978, p. 37)

pesar de esa distancia racional, que indica el uso social que debe hacerse del texto audiovisual —entre otras cosas, si debemos concederle o no credibilidad—, nada impide llegar a realizar otra lectura, resistente y creativa¹⁶, a contracorriente, pues constituye un espacio y un tiempo textuales más allá de la frontera, en contra del discurso institucional sobre la imagen. Esta idea, aunque silenciada, no es novedosa. Constituye uno de los rasgos más sobresalientes de la práctica audiovisual contemporánea, campo abonado para la hibridación y el mestizaje audio-visuales. La práctica autorreflexiva de la postmodernidad apunta hacia eso que tienen en común la ficción y la información audiovisual, ese artefacto cultural llamado *relato* que nos confronta, una vez más, con la cuestión crítica del lenguaje¹⁷.

El presente análisis no ha podido pasar por alto una noticia de actualidad publicada en el diario “El País”, sobre la elección de “la primera directora del Servicio Secreto estadounidense” (Monge, 7 de abril de 2013, 10). En esencia,



esta noticia de actualidad internacional está constituida por un relato escrito, y una fotografía con su pie de foto —“Pierson jura como directora del Servicio Secreto ante Obama, el 27 de marzo en Washington”—[fig. 1]¹⁸ El instante seleccionado en formato vertical queda asociado a la jura del cargo por parte de la mujer. Su gesto resulta familiar y nos retrotrae a los films judiciales de Hollywood: levanta su mano derecha y fija su otra mano sobre un libro, la constitución de

los EE.UU que sujeta el presidente Barack Obama. Y entre los dos media un tercero que parece officiar el solemne acto. La perspectiva introduce una diferencia de género entre la solitaria mujer iniciada, cuya cabeza rompe el

16. Sin duda, la gran aportación del análisis textual es que marca el acento en la creatividad de la lectura, de la persona que ve y/o escucha un texto. Esta idea ha sido subrayada por Annette Kuhn cuando destaca la interpretación o lectura feminista de un texto por encima de la intención del autor o de cualquier mecanismo censor: “[e]l texto no es más que el campo de batalla de la producción de significados.” (1991, 29)

17. *Salida por la tienda de regalos* (Banksy, 2010) y *Searching for Sugar Man* (M. Benkjloul, 2012) son casos paradigmáticos de esta práctica audiovisual.

18. Los números entre corchetes se corresponden con algunas imágenes analizadas a lo largo del artículo.

espacio cuadriculado del marco del fondo, y el espacio masculino, formado por una superposición del hombre negro sobre el blanco. Además, el texto escrito abunda en que Obama ha situado a otras mujeres al frente de la CIA, “cuyo nombre no será revelado ya que está al frente del Servicio Clandestino de la CIA, el cuerpo de espías de élite que recaba información vital tanto para la seguridad nacional como para la política exterior que ejerce Washington.”

Resulta curioso que el conflicto “hombre trabajador/mujer trabajadora” sobre el que se organiza la redacción de esta noticia forme parte del trayecto audiovisual de la mujer investigadora. La acción de la secuencia prólogo del episodio piloto de *Homeland*, un segmento que suele caracterizarse por su capacidad para sintetizar y/o presentar el estilo del film, se estructura sobre esta misma relación asimétrica. Aunque la acción arranque, movilizada por una misión femenina, en un escenario definido como diferente, Otro, el de Bagdad, pronto conectará vía montaje alternante-conversación telefónica con el escenario de Washington. La oposición entre la mujer que cubre su cabello con un pañuelo y el subdirector de la CIA, un hombre negro, es reforzada por la figura de plano/contraplano.

Así, este relato postmoderno se inicia, sin embargo, con un recurso habitual de la narrativa clásica, consistente en desplazar la acción a otro lugar con una intención simbólica. Allí, en Bagdad, se representa con una estética documental-informativa (efecto de cámara en mano, encuadre nervioso, saltos de plano...) la amenaza sobre la mujer. La heroína de la acción aparece por primera vez conduciendo un coche en un país árabe, y es significativo que este segmento



introdutorio finalice con su detención, vapuleada por un grupo de guardias [fig. 2].

En su estudio sobre el film *neonoir*, *Dames in the driver's seat* (2005), Wager utiliza la metáfora de “mujer conductora=transgresora, fuerte” en relación con los cambios del rol femenino que se producen en EE.UU tras la

Segunda guerra mundial y son reflejados por el film *noir*. Refiere como caso ejemplar la escena de la mujer taxista que traslada al detective Marlowe en *El sueño eterno* (H. Hawks, 1946).

La fuerza femenina de este pasaje resuena en otros films planteando un motivo visual. En *Psicosis*, forma parte de un escenario especialmente tenso, funciona como vehículo de la transgresión, en el recorrido que Marion Crane realiza en contra de la ley hacia el motel-casa gótica de Norman Bates; una significación que recuperará *Thelma y Louise* (R. Scott, 1991). Resulta curioso que los fragmentos correspondientes a *El sueño eterno* y *Psicosis* hayan sido parodiados en *Pulp Fiction* (Q. Tarantino, 1994). Tarantino recuperará esta figura en el plano final de *Jackie Brown* (1997), la mujer conduce hacia su destino, y en el trayecto de venganza que Beatrix Kiddo realiza en *Kill Bill Vol. 2*, que le *conduce* a la maternidad (el film concluye con la mujer conduciendo al lado de su hija, proponiendo una estructura circular).¹⁹

La diferencia hombre/mujer significada de una forma violenta se recrea en la trama de investigación femenina de *Recuerda*. En contra de lo previsible, el drama pasional de la dra. Petersen no está asociado al papel de objeto de deseo en el que la coloca uno de sus compañeros de trabajo, sino con una posición de inquietud frente a la amenaza masculina que surge por su condición de *sujeto del deseo* hacia el recién llegado al centro psiquiátrico, el dr. Edwardes. Esta inquietud femenina se expresa mediante las miradas de los *otros* hombres, que finalmente, encadena mediante el montaje con el insomnio de Constance.

En este film, la cuestión del punto de vista, asunto relevante en el cine de Hitchcock, significa de nuevo, la relación mujer/hombre como conflictiva. Con la aparición de la doctora, la narración dejará de ser omnisciente para apoyarse en el punto de vista de la heroína, que rivaliza con el de los otros doctores masculinos. Vemos por primera vez al Dr. Edwardes desde el punto de vista de la mujer, un efecto reforzado por un sobreencuadre *intradiegético*. Este contraplano subjetivo, que la identifica como sujeto de la acción, será arrebatado por otro contraplano, correspondiente a los doctores que también están viendo al doctor desde su despacho.

19. La metáfora de la conducción femenina sigue funcionando en el cine contemporáneo, más aún si se tiene en cuenta que en países, como Arabia Saudí, la mujer tiene prohibida esta actividad, una norma sexista que es desafiada por algunas mujeres.

La protagonista de *El silencio...*, Clarice Starling, representa también la dualidad mujer trabajadora/objeto y sujeto de deseo, y esa misma amenaza de la mirada masculina sobre la mujer, aunque en un grado más extremo, pues su objeto de investigación es un psicópata que quita la piel a mujeres, de una edad similar a la de la protagonista. En *Psicosis*, film que, como se verá más adelante, se parodia en la secuencia clímax de *El silencio de...*, también se configura esta fantasía femenina que identifica al hombre que mira como una amenaza. Antes de ser asesinada, Marion, la mujer ladrona que *conduce* la narración, ocupa esta posición: en el semáforo, en el encuentro inesperado con su jefe, en el encuentro con el policía, cuando cambia de coche... [fig. 3].



4. Una identidad femenina en crisis

En *Homeland*, es apreciable una curiosa simetría romántica. La inestabilidad de la seguridad nacional que se asocia al objeto de investigación, y de amor, de la agente de la CIA, un marine traidor, se traduce en una creciente inestabilidad emocional del personaje femenino.

El diseño audiovisual del genérico incide en la conexión de la identidad femenina con la de los EE.UU.²⁰: la síntesis del trayecto vital de “la mujer” se

20. En el episodio piloto, este segmento no aparece.

fusiona con la del pasado político reciente de la nación²¹. Los planos de una Carrie niña, adolescente y madura se intercalan, por corte neto y encadenado, con planos de los presidentes Ronald Reagan, George H. W. Bush senior, Bill Clinton, y Barack Obama²². En la banda sonora se confunden diversas voces que a modo de *collage* documental asumen la función de voz narrativa del relato. Las palabras de periodistas y los presidentes se combinan con música *extradieética* y *diegética*, y diálogos de una nerviosa Carrie alerta ante un posible “ataque terrorista” —“Joder... Me aseguro de que no vuelvan a atacarnos...”— y la de Saul —“Eso ocurrió hace diez años, entonces todos fallamos...”—. La amenaza sobre la nación se visualiza, una vez más, en el segmento con la doble aparición de Obama. Primero su imagen aparece invertida, antes de enderezarse.

El contraste realidad informativa/ficción, apreciable en las bandas de imagen y sonido, se combina con imágenes de connotación onírica. Este segmento entrecortado, que oscila entre el color y el blanco y negro, y que a pesar de la continuidad de la música dificulta la creación del sentido, se abre con el plano de una Carrie-niña durmiente. El sueño, que acompaña a la mujer en esta síntesis de su trayectoria vital, adquiere cierta continuidad con la imagen reiterada de un laberinto. Esta estructura que ha servido para singularizar el trayecto inseguro que, en general, propone al espectador la narrativa postmoderna, funciona aquí como metáfora de la complejidad del trayecto del deseo femenino.

En torno a esta misma figura de iniciación, que remite al mito de la mujer que ayudó a su amado Teseo a vencer al Minotauro, Ariadna²³, se configura el trayecto de Constance, en *Recuerda*, tras despertarse en medio de la noche. Cuando por fin abra la puerta del apartamento del nuevo director del

21. La conexión “identidad femenina-identidad nacional” puede percibirse también en *El silencio de...* De Beauvoir señaló la identificación cultural “mujer(-madre)”=“nación”: “No sólo las ciudades y las naciones, sino las entidades, instituciones abstractas, tienen rasgos femeninos: la Iglesia, la Sinagoga, la República, la Humanidad son mujeres, y también la Paz, la Guerra, la Libertad, la Revolución, la Victoria. El ideal que el hombre coloca frente a sí como el Otro esencial, lo feminiza porque la mujer es la imagen sensible de la alteridad; por esta razón, todas las alegorías, en el lenguaje como en la iconografía, son mujeres.” (1949, p. 269).

22. Resulta significativo que la imagen de G. Bush jr. se haya invisibilizado en el segmento.

23. Es habitual la representación de Ariadna como una mujer durmiente que indica su conexión con el sueño y el deseo. Ch. Downing ha visibilizado la idea de que la versión dominante del mito de Ariadna se ha masculinizado. Sugiere que la figura del laberinto es una metáfora del trayecto de identidad de Ariadna y no de Teseo (1998, pp. 69-86).

psiquiátrico lleva consigo un estudio del doctor que, como anota su punto de vista subjetivo, se titula “El laberinto del complejo de culpabilidad”. En otras ocasiones, aunque no se visibilice, esta forma se constituye en la compleja e inestable red de escenarios que debe recorrer la heroína antes de llegar a un lugar seguro²⁴.

El trayecto de esta heroína (post)moderna consiste en acceder a otra feminidad mediante un proceso iniciático. Mujer trabajadora y amante-esposa en el caso de Constance, mujer trabajadora en el de Clarice, y mujer trabajadora y aspirante a madre en el de Carrie. En general, la idea de *la mujer* que se construye en estos textos parece apoyar la hipótesis manejada por Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* (1949), que *la mujer no nace sino que se hace*, o dicho de otra manera, que la feminidad es una construcción cultural.

Durante el transcurso del relato, y como suele ser habitual en el patrón de iniciación del mito del héroe²⁵, la mujer es guiada por un maestro que guarda ciertas analogías con la figura paterna. La diferencia de edad entre maestro e iniciada suele subrayarse, y una de las funciones narrativas de este padre simbólico consiste en imponer una serie de normas al deseo pulsional de la rebelde heroína. En *Recuerda*, esta figura se encarna en Alex, el maestro al que Constance visitará en compañía del misterioso Dr. Edwardes; el profesor Crawford encomienda una tarea a una alumna brillante, Clarice Starling; y Saul actúa como mentor de Carrie.

Una de las claves más interesantes de la trama de la mujer investigadora es que el drama pasional que desata la acción está definido por el conflicto entre dos términos contrarios pero estrechamente anudados. Esta relación dualista, radicalmente identitaria²⁶, se produce entre la razón en torno a la que se organiza su profesión —la psiquiatría en Constance, y la investigación de un asesinato y de actos terroristas en Clarice y Carrie— y una fuerza irracional.

24. El *thriller* psicológico de ciencia-ficción *Gravity* (A. Cuarón, 2013) explora esta “dificultad femenina” situando la acción de una heroína solitaria, la dra. Ryan Stone, en el espacio exterior. Presenta así un trayecto de iniciación por el que debe pasar la mujer antes de erguirse ante la gravedad del espacio terrestre.

25. Tomando como referente *El héroe de las mil caras* (Campbell, 1949), la terapeuta M. Murdock (2010) ha trazado las etapas del viaje que la mujer-heroína debe realizar en un sistema patriarcal para conquistar la identidad femenina.

26. Más que un tema, el doble es una figura retórica del relato con la que se ha significado el asunto de la identidad. Véase “La expresión de(-l) lo Otro en el relato audiovisual. Una aproximación a la figura narrativa del doble” (Antón, 2013).

Curiosamente, el éxito de las pruebas iniciáticas en las que se divide su investigación derivaría no tanto de aceptar la norma como de asumir decididamente esta combinación pasional. Es decir, su trayecto hacia otra identidad está significado como una lucha contra el orden o las normas establecidas. De ahí deriva su caracterización como mujer impulsiva e incomprendida. Esta incompreensión que llega a rozar la locura actualizar el mito de Casandra, puede entenderse como metáfora de la intensa resistencia que encuentra la subjetividad femenina en un mundo laboral (de investigación) dominado por los hombres.

Es habitual que estas figuras masculinas obtengan un desdoblamiento oscuro en otro personaje. Alex se opone al perverso Dr. Murchinson, el director saliente del psiquiátrico. El profesor racional, Crawford, se enfrenta con un maestro irracional, el dr. Lecter, y entre los dos aparece otro modelo grotesco, el dr. Chilton, director de la institución gótica donde está encerrado “el monstruo” — Chilton *dixit*—. En *Homeland*, este dualismo entre el bien y el mal forma parte de la ambigüedad del personaje de Saul. En este sentido, el cierre de la tercera temporada de *Homeland* marca una etapa decisiva en el trayecto de la heroína. Brody, el objeto de amor y de investigación de Carrie, el hombre fatal, redime de cara a la institución su culpa con su misión y posterior condena a muerte en el escenario Otro, inconsciente, de Irán; y Carrie, tras conseguir un ascenso, ve marcharse de la CIA, en punto de vista semisubjetivo, a Saul. Así, la narración del trayecto femenino se concentra, de cara a una posible cuarta temporada, en su miedo a la maternidad.

En la narrativa de la mujer investigadora puede llegar a percibirse una reflexión metaficcional sobre la feminidad, es decir, sobre qué significa “ser mujer”. Durante su recorrido, la heroína se enfrenta con estereotipos asignados a la denominada cultura patriarcal, mediante los cuales la mujer se define como “lo Otro” del hombre, radicalmente diferente y misteriosa. La *mujer-objeto de deseo, madre y víctima* son los principales referentes de esta imagen femenina con la que se relaciona la protagonista durante su trayecto de investigación²⁷.

27. En el proceso de escritura de estas líneas, diciembre de 2013, el discurso público y oficial sobre “la mujer” toma actualidad con el anteproyecto de ley del aborto auspiciado por el gobierno del PP, que identifica a “la mujer” en el actual escenario de la crisis económica en España con el arquetipo de la mujer víctima —“La mujer nunca es culpable, siempre es víctima”

En *Recuerda*, además de la mujer-esposa que pide perdón a su marido, un papel interpretado por Constance cuando va en busca del hombre amado —“Yo también soy casado y sé la alegría que da ver a la esposa que viene a pedirnos perdón”, le dice el detective del Empire State Hotel—²⁸, otra de sus contrafiguras es la *femme fatale*. El film se abre con este desdoblamiento femenino. La claridad de la doctora contrasta con la oscuridad de una paciente que le dice: “Tiene razón, he contado muchas mentiras. Odio a los hombres, los detesto, y si uno de ellos llega a rozarme siento deseos de clavarle mis dientes en la mano”. El plano/contraplano subraya la diferencia, a la vez, que refuerza la simetría especular entre ellas.

Las principales contrafiguras de Clarice son la-s mujer-es víctima-s del psicópata y la mujer madre-senadora que busca a su hija. Su mensaje televisivo con el que se visualiza, en un movimiento retrospectivo hacia el pasado, el trayecto vital de la mujer —sucesión de encadenados que sintetizan este proceso temporal: de mujer madura a mujer adolescente, niña y bebé— reabre, una vez más, el drama pasional de la estudiante del FBI. Carrie se confronta con la esposa y madre del marine que vuelve a casa tras un largo viaje. Cuando regresa a Washington de su primera misión en Bagdad, se asea y cambia de ropa, y se quita un anillo, que detalla la instancia narrativa del relato. Con anterioridad, el duplicado especular ha indicado la dualidad de la mujer en relación con su identidad [fig. 4].



(Ruiz Gallardón *dixit*)—. Es significativo que sea este mismo arquetipo el que se define como contrafigura simbólica en la trama del relato de la mujer investigadora. Se evidencia así, una vez más, la capacidad que detenta el relato audiovisual en la sociedad contemporánea para convertirse en depósito del inconsciente colectivo, de las fantasías colectivas que *no tienen cabida en el discurso oficial*. (Morin, 1956; Place, 1978; Gubern, 1993; Imbert, 2010)

28. En la versión doblada al español de *Recuerda* es perceptible una marca censora reprime el deseo femenino, en la escena en la que Constance llama a la puerta del hotel donde se encuentra el hombre amado. Como se sabe, la actriz Ingrid Bergman protagonizó un escándalo en Hollywood, al enamorarse del autor de *Roma, ciudad abierta* (R. Rossellini, 1945), dejando a su marido con su hija en Estados Unidos.

La narrativa de la mujer investigadora propone un discurso reflexivo y en proceso de cambio sobre *la mujer*. El conflicto dramático con el que arranca la acción se inscribe en el cuerpo y la mente de la heroína. En este *neonoir* o *thriller* psicológico, la mujer sufre una inestabilidad emocional.

El precedente modélico en el cine de Hollywood de esta crisis femenina es el de la mujer gótica del “cine de mujeres paranoicas”. Con esta denominación, Mary Ann Doane (1987) se refiere a un ciclo de películas producido en los años cuarenta y adscrito al *women's film*, un tipo de cine dirigido especialmente a un público femenino y compuesto por diferentes géneros cinematográficos. Se inicia con *Rebeca* (A. Hitchcock, 1940), continúa en films como *Sospecha* (Hitchcock, 1941), *Luz que agoniza* (*Gaslight*, George Cukor, 1944), *Secreto tras la puerta* (F. Lang, 1947)... y en films ya contemporáneos como *Los otros* (A. Amenábar, 2001). Algunos aspectos sobresalientes del romance gótico son:

- 1) La heroína gótica se identifica con el arquetipo de la mujer investigadora. Desde un punto de vista femenino, el hombre se representa como un misterio.
- 2) En esta trama de investigación, la sexualidad se anuda con la muerte. El relato suele iniciarse con un matrimonio, y a raíz de este feliz acontecimiento el conflicto se construye sobre la fantasía femenina de que el marido la va a asesinar. Adopta así un punto de vista masoquista, que expresa una crisis de la identidad femenina.
- 3) Doane indica que la configuración del espacio, que estéticamente relaciona con el cine de terror y el film *noir*, es clave en esta trama de investigación femenina. Adquieren protagonismo la casa gótica, las escaleras, puertas, ventanas,...

Con este modelo gótico conecta, la desestabilización psicológica que, en general, sufre la protagonista de esta narrativa (neo)*noir*. En *Homeland*, este rasgo adquiere una forma excesiva. Carrie sufre un trastorno bipolar que le obliga a pasar por unas duras y torturadoras terapias de choque en el hospital. El grado extremo de esta feminidad en crisis está representado por el acto filicida y suicida de la madre en *Los Otros*, un buen exponente de la profunda conexión que este arquetipo audiovisual mantiene con el mito de Medea, y de la deformación grotesca a la que se someten aquí sus convenciones narrativas.

4.1. El trayecto de la heroína a través de la puerta y el espejo

En *Recuerda*, la respuesta a la cuestión central del relato, ¿qué es ser mujer?, toma como origen la pasión amorosa por el Otro masculino. “El hombre” se define desde el punto de vista femenino como fuente de inquietud y misterio, “sin identidad”. Una imagen que funciona como desdoblamiento simbólico del personaje femenino.

En su primer encuentro, en el comedor, y en el posterior re-encuentro, tras la puerta del apartamento del doctor, sus respectivos planos y contraplanos llegan a anotar una simetría especular casi perfecta (de composición, iluminación, escala y ángulo de encuadre). Al igual que en el estilo *noir*, el trayecto de investigación así emprendido es doble: no sólo se dirige a descubrir la identidad del hombre amado sino también su otra identidad femenina. La cuestión femenina con la que concluye el planteamiento del film, “¿Quién eres?”, es la cuestión que la mujer proyecta sobre el Otro masculino. Desde esta perspectiva, este drama de la pasión puede relacionarse, una vez más, con el romance gótico o *cine de mujeres paranoicas*. Según Doane (1987), lo que encuentra la heroína gótica al otro lado de la puerta, motivo visual en el que se localiza el suspense del film, es un aspecto de sí misma, y menciona como caso ejemplar de este encuentro de “la mujer” con *otra feminidad excesiva* la contrafigura que ocupa el lugar de sus deseos, la esposa loca de Rochester en *Alma rebelde* (R. Stevenson, 1944).

En *Recuerda*, asimismo, el suspense del film recae sobre el objeto que se esconde *tras la puerta*, el umbral que pauta el trayecto de la heroína hacia otra feminidad. Primero se asocia a ese objeto de deseo ambivalente, que atrae e inquieta. Y, una vez resuelto el caso, en la segunda (?) secuencia clímax del film, pone en relación a la iniciada con la contrafigura del maestro, el padre malvado. Además de la misma puerta, el efecto de simetría entre los pasajes, correspondientes al planteamiento y al desenlace del film, es reforzado por la escalera, la presencia de la música *extradieética*, la mirada *intradieética* de la mujer, el plano/contraplano, el efecto de suspense... Son los significantes audiovisuales que marcan, en el desenlace del relato, el regreso de la pasión femenina.

En la (segunda) secuencia clímax de *Psicosis*, la puerta también puntúa la temporalidad del trayecto de la segunda protagonista femenina del film, Lila Crane, en su investigación sobre el paradero de su hermana. Su punto de vista subjetivo prolifera en su recorrido hacia la casa gótica, que mediante el montaje se alterna con el punto de vista neutro de la acción masculina, la conversación de Sam y Bates. Una vez en el interior, la temporalidad característica del suspense se centra en el acceso de la mujer, arriba, a las habitaciones con inquietantes reflejos especulares, de la madre y el hijo, y finalmente al sótano, donde se confronta visualmente, en plano/contraplano, con el rostro cadavérico de la madre, el personaje femenino imaginario, fantaseado por el hijo, y ve cómo Sam reduce a un Norman travestido.²⁹

Precisamente, el espejo, un motivo iconográfico asociado especialmente a la mujer (Balló, 2000) y a la identidad en el melodrama (Pérez, 2004), se presenta como un interesante motivo iconográfico en los textos analizados³⁰.

En el trayecto de Constance, además de señalar la dualidad de la mujer investigadora, trabajadora/sujeto de deseo, el espejo adquiere el rol de figura a través de la cual se visualizan los distintos tiempos del proceso que conduce a la mujer iniciada a otra identidad, en una estructura organizada en torno al número 3: la heroína, el objeto de deseo, y el maestro (padre simbólico). En este proceso temporal, esta modificación pasa por su confrontación con el Otro masculino sobre el que proyecta sus inquietudes. Como motivo visual, es espejo se muestra, al menos, en cuatro tiempos significativos del relato: 1) En el planteamiento del film, la doctora se despierta en mitad de la noche, algo la turba. Se peina frente al espejo pero no se ve su reflejo. 2) La aparición de la cuestión, “¿Quién eres?”, coincide con la presencia de un complejo encuadre: el misterioso hombre se refleja en primer término y al fondo aparece ella, desenfocada. 3) y 4) Más adelante, cuando la pareja visita al maestro de Constance, la imagen del espejo se relaciona con dos tiempos dramáticos que

29. En el remake postmoderno dirigido por Gus Van Sant (1998), el personaje de Lila asesta una patada a Norman.

30. Otro caso representativo de la estrecha relación simbólica que el espejo y las escaleras mantiene con el itinerario de la mujer, ahora en el universo del melodrama, se encuentra en *La heredera* (W. Wyler, 1949). La mujer aparece por primera vez en forma de reflejo especular, descendiendo unas escaleras. En el último plano del film sube las escaleras, alcanzando así su propia imagen. Así, el trayecto recorrido es de mujer sumisa a mujer vengativa.

parecen invertir los reflejos especulares que se han mostrado con anterioridad [figs. 5-7].



La figura del espejo funciona más allá de la estructura narrativa de estos films. Pues el drama pasional de la mujer investigadora invierte los términos del drama masculino sobre el que se articula la narrativa moderna del *movimiento noir*. El encuentro del hombre investigador con el Otro femenino, la *femme fatale*, en plano/contraplano se transforma aquí en el encuentro de la mujer investigadora con el hombre misterioso, cuyo destino será, en algunos casos, similar al habitual para ese arquetipo femenino masculinista que cuestiona el orden social. Así, en *Homeland*, el hombre fatal acabará redimiendo la traición, su oposición al sistema establecido, con la muerte en un escenario Otro, el de Irán. Esta vena neo-*noir* acoge un tono siniestro en el encuentro de Marion con Norman Bates³¹, cerca de la casa gótica; se convierte en el caso de investigación de la agente Clarice Starling, y de Carrie que se enamora del hombre fatal.

El encuentro pasional de Carrie con el hombre fatal responde a la convenciones del encuentro *noir* del hombre investigador con la *femme fatale*. Ahora, es la imagen del hombre, en forma de representación videográfica, la que deriva del punto de vista subjetivo femenino. En el vídeo, presentado por el director de la operación, los agentes especiales abren la puerta, aquí también figura central del suspense, para descubrir a la mirada de Carrie, y del espectador, una representación de un hombre oscuro y extraño, apenas se ven sus ojos, que dice ser estadounidense [figs. 8-9]. De nuevo, surge el conflicto entre Carrie y su superior. La escena concluye con un comentario enunciativo que cuestiona las palabras del jefe: “Gracias a vosotros un héroe americano vuelve a casa”. Un *travelling* de aproximación, similar al que con anterioridad condujo la mirada del espectador en la casa de Carrie hacia el retrato del hombre árabe, “Abu

31. Žižek ha señalado la relación de sonoridad que se produce entre los nombres de estos personajes: Norman-Marion (1988, p. 187).

Nazir”, lleva nuestra mirada hacia ese misterioso hombre estadounidense. El encadenado posterior incide en la ambigüedad de la identidad heroica, mediante un desdoblamiento especular.



5. La mujer investigadora en *El silencio de los corderos*

El objeto de investigación de la aspirante a agente del FBI, Clarice Starling, el esclarecimiento del caso de un asesino en serie que arranca la piel a sus víctimas femeninas, “Buffalo Bill”, se expresa mediante la mirada de la mujer. La mirada pasional, que fascina y duele, de esta mujer investigadora plantea un interesante trayecto narrativo en el film. Como acertadamente señaló Tasker (2002, pp. 62-63), este arquetipo hunde sus raíces en el romance gótico del Hollywood de los años 40, aunque aquí la inquietud que el matrimonio, la familia y el hombre generan en la mujer gótica sea sustituida por una intensa vida profesional, que se desarrolla en un mundo de hombres que la miran.

La *evidente* relación intertextual que *El silencio de...* genera con *Psicosis* (Tasker, 2002, pp. 66 y ss.)³², puede trazarse a través de la definición cultural que se construye de la mujer. En la secuencia clímax del film se realiza una confrontación postmoderna, parodiante, de ambos personajes y los arquetipos que representan: entre Clarice Starling, la mujer investigadora, estudiante de la Academia del FBI, y Marion Crane, la amante y ladrona que finalmente se identifica con la mujer víctima.

5.1. El trayecto de la mirada pasional de Clarice Starling

El conflicto pasional surge por primera vez en la secuencia de créditos y se asocia con un espacio, símbolo, por definición, de iniciación. En un bosque brumoso y enmarañado aparece la que está llamada a convertirse en heroína del

32. Sin embargo, su estudio del film se centra en la relación con *Rebeca*.

relato. Aparece por primera vez superando un obstáculo, se apoya en una cuerda para subir una montaña y avanza hacia la cámara hasta plano medio corto. Su mirada fuera de campo, hacia la derecha, instala una fuerza centrífuga en el encuadre que se identifica con el deseo del personaje femenino, la fuerza estructural sobre la que se edifica la narrativa del relato. Esta mujer investigadora surge de las profundidades de la tierra, ese lugar donde más adelante permanecerá cautiva la mujer víctima del psicópata.

En este bosque, el tratamiento audiovisual realza el esfuerzo de la mujer para superar una serie de pruebas físicas, que resumen su trayecto iniciático. Recibe la llamada de su maestro y se dirige hacia un edificio, de arquitectura racionalista, que se encuentra en el corazón del bosque. Antes de que surja este espacio lógico y científico, una panorámica descendente recorre el tronco de un árbol donde se lee: “Hurt agony pain love-it”. Así, la instancia narrativa o meganarrador (Gaudreault y Jost, 1995) centra la atención del espectador en la pasión que, un poco más adelante, se encarna en la mirada de la mujer. La mirada de la estudiante a una serie de fotografías y recortes de prensa que cuelgan en la pared del despacho de su maestro actualiza el drama pasional de la mujer investigadora (estructura de plano/contraplano enlazados mediante *racord* de mirada, *travelling* de aproximación y música *extradiegetica*). El maestro se interpone entre la heroína y el objeto pasional de investigación.

La cuestión femenina con la que se cierra la conversación sobre Lecter, “¿Y qué es, señor?”, es respondida, por obra y gracia del montaje, por la voz en *off* del director del manicomio, el sr. Chilton: “Es un monstruo”. Este efecto de encabalgamiento sonoro, además de reforzar la continuidad entre las escenas, configura un espacio simbólico. En esta casa gótica se encuentra “el monstruo”, una de las figuras que culturalmente se han identificado con el Otro (irracional, perverso). A diferencia de la conversación con Crawford, ahora Clarice intentará quitarse de encima la condición de objeto de deseo masculino que el Otro la ha asignado: “Me licencié en una universidad, no en una escuela de seducción”.

Una vez que se haya producido el descenso a las mazmorras, franqueando una serie de umbrales, puertas de acceso restringido, la estudiante Starling ve representaciones televisivas de hombres, que inciden en su objeto de investigación. Regresan los significantes audiovisuales del drama pasional de la

mujer investigadora. Lecter deriva del punto de vista de la mujer ante el que se identifica revelando el asunto que dirige su trayecto. Una vez más, la búsqueda del significante cultural de la identidad femenina se asocia con la figura paterna³³, que en el texto está representada por el recuerdo del padre muerto y sus dos maestros, Crawford y el dr. Lecter.

La figura de plano/contraplano, la transición oscuridad-luz y la escala de plano (PPP) marcan una intensa analogía entre Lecter y Starling [figs. 10-11]. Surge así la figura del espejo, un espejo grotesco que con anterioridad ya ha estructurado el texto, mediante la dualidad ambivalente de los dos maestros (racional e irracional), y la que se produce entre los escenarios de la academia (la ciencia) y el hospital psiquiátrico (la locura) del edificio gótico.



5.2. La (doble) secuencia clímax: la emergencia textual de la acción femenina

En esta extensa secuencia se condensa el carácter revisionista y postmoderno del film, donde juega un importante papel la figura de la parodia. Todo ello coincide con el fin del trayecto femenino.

Starling soluciona el enigma planteado por el maestro siniestro, Lecter, y *conduce* a casa de la primera víctima. Una vez allí, donde descubre que el psicópata está confeccionando una “segunda piel” con la de las chicas, la situación dramática incide en la estrategia narrativa del desdoblamiento. Desde la habitación de la víctima, Starling habla por teléfono con Crawford. La mujer investigadora se muestra en un plano medio corto, que rima con el retrato fotográfico de la chica que se encuentra a su espalda, en la pared y donde se puede ver el trayecto vital de “bebé a mujer”.

33. Cuando Starling abandona el hospital psiquiátrico, reaparecen los significantes de la pasión femenina: el recuerdo, en *flashback* subjetivo, del padre.

Esta situación dramática de desdoblamiento simbólico, que da relieve al asunto de la identidad femenina, da paso a una compleja secuencia *clímax*. La secuencia *clímax* está quebrada por el asunto del punto de vista y el sujeto de la acción del relato. Mediante un montaje alternado se confrontan dos puntos de vista: 1) El punto de vista del dr. Crawford, quien supuestamente se dirige en compañía de sus hombres a arrestar al psicópata. 2) El punto de vista de la mujer investigadora.

El desdoblamiento no se detiene aquí. El montaje alternado relaciona también la acción de la víctima, cautiva en un pozo —en el fondo de la tierra— con la del psicópata, y con el maestro e iniciada. El intercambio de roles, de verdugo a víctima, con el que arranca la secuencia redonda también en la transición maestro-falso héroe e iniciada-heroína.

Finalmente se revela el artificio construido. El montaje alternado convergente, donde surge el punto de vista omnisciente del *meganarrador*, se define como “falso” y conduce hacia la segunda secuencia *clímax* del film. Surge así la figura postmoderna de la parodia, que ha pasado inadvertida en los análisis que se han realizado del film (Tasker, 2002; González Requena, 2006). Este segmento metaficcional reflexiona sobre una estructura ideológica del discurso audiovisual, el montaje “a lo Griffith”, una forma codificada del montaje donde el tiempo adquiere protagonismo, habitualmente situada en la secuencia *clímax*, y protagonizada por el héroe acción que salva a su objeto de deseo de los malos en el último minuto.

Ya en el interior de la (otra) casa (gótica) del psicópata, en la segunda secuencia *clímax*, se produce una nueva referencia postmoderna, dirigida ahora hacia las dos hermanas Crane, Marion y Lila, de *Psicosis*³⁴, las dos protagonistas femeninas del film moderno de estructura quebrada.

Una vez apagada la luz, el punto de vista del psicópata, esa visión de infrarrojos que tiñe la imagen de verde, se convierte otra vez en dominante y coloca a Clarice en la posición de mujer víctima de una mirada sádica con la que se identifica el espectador, como en la escena del *voyeur* en *Psicosis*. Aquí, sin embargo, esta mujer víctima logra, tras moverse en un inseguro espacio provisto

34. En la escena del almacén aparece un pájaro disecado que recuerda a los de la escena de la conversación de Marion con Norman.

de esa temporalidad singular que ofrece el suspense sobre el recorrido original de la heroína a través de misteriosas puertas, llegar al centro del laberinto, para abandonar ese rol masculino y matar al Otro perverso. La luz y el significante de la mariposa señalan el fin de su rito de iniciación. La identidad femenina se anuda con otro significante feminizado, símbolo de la identidad colectiva, la bandera del los EE.UU. Es así, con la muerte del psicópata y lo que simboliza, cómo esta mujer investigadora postmoderna resuelve, ahora sin el auxilio del hombre, su problema de identidad³⁵.

6. Conclusiones

En la narrativa de este neo-*noir* feminizante de vertiente psicológica, correspondiente a una temporalidad de crisis (estética y político-económica), el trayecto de la mujer investigadora representa una idea de la feminidad conflictiva.

Esta fragilidad de la subjetividad femenina toma como punto de partida el drama pasional generado por un objeto de deseo, que se reabrirá hasta la conclusión de los films. Un objeto de deseo inquietante y que moviliza el deseo de saber. El asunto nuclear de esta narrativa, la construcción de la identidad femenina, se despliega mediante la figura retórica del doble y la figura del reflejo especular.

La inestabilidad de la subjetividad femenina coincide con la representación de una crisis de la identidad nacional (en el *El silencio de...* y *Homeland*), y de la fragilidad de la figura del héroe en los tres casos. La caracterización del dr. Edwardes se identifica con la figura del héroe masculino en crisis, un hombre que la mujer descubre tras la puerta *dormido*, sin identidad, un enigma a investigar por la mujer. Como indica el “falso” montaje alternado convergente de la secuencia clímax 1 de *El silencio de...*, el maestro de Clarice pierde protagonismo como sujeto de la acción ante su discípula, la heroína de acción. Y en *Homeland*, Brody, el objeto de investigación de Carrie, es un falso héroe, un traidor.

35. En el momento de su estreno, la película recibió críticas negativas por parte de un colectivo feminista. La escasa visibilidad de la sexualidad femenina, desplazada hacia la carrera profesional de la mujer, se entendió como una alianza de la narración con el silencio de la actriz Jodie Foster sobre su sexualidad (Cfr. Tasker, 2002, pp. 36 y ss.).

Asimismo, esta crisis de la subjetividad femenina deja marcas en la estructura narrativa del relato. Además de organizarse en torno al deseo femenino, el relato está atravesado por el proceso temporal que conduce a la mujer iniciada a otra feminidad y determina su confrontación con estereotipos masculinistas de “la mujer” (*femme fatale*, esposa y madre, y víctima). En este sentido, la narrativa de la mujer investigadora puede definirse como metaficcional, un rasgo de la (post)modernidad.

Recuerda y *Psicosis*, ese relato emblemático de la modernidad, plantean dos precedentes de la definición postmoderna que asume la heroína en *El silencio de...* y *Homeland*. Además, este arquetipo femenino enraíza en el romance gótico del cine de los años cuarenta y el film *noir*, el estilo subversivo que abanderó la modernidad en el corazón del cine clásico por su marcado talante realista y crítico, y en el que el inicio del trayecto masculino de investigación viene dado por su encuentro con una mujer fuerte y sexual, la *femme fatale*.

Destaca una utilización excesiva de algunas de las características del romance gótico como es la locura. Este exceso, asociado al cine de la hipermodernidad (Lipovetsky y Serroy, 2009), no puede explicarse con una simple respuesta formalista, sino que es indicativo de la especial intensidad que en el cine contemporáneo acoge la expresión del deseo femenino y la problemática de “ser mujer”.

En los tres casos analizados, esa otra feminidad a la que se dirige la iniciada está relacionada con su vida laboral. Pero también se introducen diferencias. En la dra. Petersen, el trabajo se alía con su rol de amante y esposa. La perspectiva laboral se subraya en la agente Starling. Y, por último, se combina con el miedo a la maternidad de la agente de la CIA, Carrie Mathison.

La propuesta de este neo-*noir* feminizante consiste en parodiar el patrón clásico concediendo protagonismo no sólo a la mujer como sujeto del deseo, foco central de la subjetividad representada en el relato, sino que así se realiza una cuestión, por definición, crítica y/o feminista: cuál es la función que cumple la mujer en la sociedad actual, es decir, qué significa hoy “ser mujer”³⁶.

36. Aunque creo que esta cuestión humana difícilmente podrá ser leída por un test dirigido a clasificar por género las películas exhibidas con una etiqueta, su aspecto positivo es que visibiliza esta cuestión. El test de Bechdel, utilizado por un grupo de salas suecas, se basa en dos

Referencias bibliográficas

- Antón, L. (2013). La expresión de(-l) lo Otro en el relato audiovisual. Una aproximación a la figura narrativa del doble. En: “?rea Abierta”, vol 34. Madrid (1-21).
- Antón, L. (2013). La dualidad, replicante y neo-noir, de ella en *Blade Runner*. En: Pedro Gómez (Coord.), *Teorías y aplicaciones narrativas* (209-226). Madrid: Icono 14.
- Balló, J. (2000). La mujer delante del espejo. En *Imágenes del silencio* (60-81) Barcelona: Anagrama.
- Bou, N. (2002). *Plano/contraplano. De la mirada clásica al universo de M. Antonioni*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- De Beauvoir, S. (2005) *El segundo sexo*. Madrid, Cátedra.
- Campbell, J. (2001) *El héroe de las mil caras*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Carmona, R. (2010). *Cómo se comenta un texto filmico*. Madrid: Cátedra.
- Carbajosa, A. (2013). “Esta película ha superado el examen de sexismo.” “El País”. España.
- Casetti, F. y di Chio, F. (2010). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Coromines, J.(2008 [1961]) *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos.
- Doane, M. A. (1987), Paranoia and the specular. En: *The desire to desire. The woman's film of 1940's*. (123-154) London: The MacMillan Press.
- Downing, Ch. (2010) Ariadna, la señora del laberinto. En: *La diosa. Imágenes mitológicas de lo femenino*. (69-86) Barcelona: Kairós.
- Gonzalez Requena, J. (2006) *Clásico, manierista y postclásico*. Valladolid: Castilla Ediciones.
- Gaudreault, A. y Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona: Paidós.
- Gubern, R. (1987) La hipótesis del lago. En: *El simio informatizado* (11-19). Madrid: Fundesco.
- Gubern, R. (1993), *Espejo de fantasmas*. Madrid: Espasa Calpe.
- Imbert, G. (2010). *Cine e imaginarios sociales. El cine postmoderno como experiencia de los límites (1990-2010)*. Madrid: Cátedra.
- Kuhn, A. (1991). *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid: Cátedra.
- Lipovetsky, G. y Serroy, J. (2009). *La pantalla global*. Anagrama.
- Markús, S. (2011) El nuevo canon paródico de Linda Hutcheon. En: *La parodia en el cine posmoderno* (66-76) Barcelona: UOC.

cuestiones: 1) Que aparezcan, al menos, dos mujeres manteniendo una conversación. 2) Que la conversación no gire en torno a un hombre, Cfr. Carbajosa, 2013.

- Metz, Ch. (1979) *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Modleski, T. (1988) *The Women Who Knew Too Much*. USA: Methuen.
- Monge, Y. (7 de abril de 2013), “La mujer que protege al presidente”. *El País*. España.
- Morin, E. (2001). *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós.
- Mulvey, L. (1985). *Placer visual y cine narrativo*. Valencia: Eutopías.
- Murdock, M. (2010). *Ser mujer. Un viaje heroico*. Madrid: Gaia.
- Pérez Rubio, P. (2004). *El cine melodramático*. Barcelona: Paidós.
- Place, J. (1978). Women in film *noir*. En: Ann Kaplan (ed.), *Women in film noir*. (35-58) British Film Institute.
- Tasker, I. (2002) *The silence of the lambs*. British Film Institute.
- Trías, E. (2001) *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel.
- Trías, E. (1997) *El tratado de la pasión*. Madrid: Taurus.
- Wager, J. B. (2005). *Dames in the driver's seat*. EE.UU: University of Texas Press.
- Zizek, S. (1988). Psychose: Le Nom-du-père forclos. En: *Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur Lacan sans jamais oser le demander à Hitchcock*. (181-196) París: Navarin.