

[Original]

El discurso cinematográfico como semiótica de la subjetividad: una escena de Fassbinder

MARÍA CELIA LABANDEIRA
UBA, FFyL
R. Argentina
✉

Resumen: En este trabajo se aborda la eficacia significante del discurso cinematográfico a partir de su propia materialidad semiótica. La consideración de la enunciación fílmica como instancia impersonal (Metz), de la estructura fantasmática de la proyección cinematográfica como condición de posibilidad de una lectura deconstructiva (Derrida), de la imagen-tiempo como materia semiótica y no lingüística (Deleuze) y de la dimensión paradójica necesaria para poder pensar el acontecimiento (Badiou), posibilitan el aporte de observaciones pertinentes sobre los procesos significantes en el discurso cinematográfico y permiten dar cuenta de la estrecha articulación entre forma estética y desplazamientos enunciativos. Con este propósito se analiza un fragmento del film *En un año con 13 lunas* del cineasta alemán Rainer Werner Fassbinder dado que la configuración de sentidos que pone en funcionamiento su materialidad sígnica permite reflexionar sobre el carácter trágico de la subjetividad. La escena elegida para el análisis, al mostrar lo que muestra y cómo lo muestra, vuelve posible pensar, desde su propia materia significante, la diferencia constitutiva de la subjetividad que hace que la identidad de género, en tanto estructuralmente amenazada desde sus límites, no pueda concebirse como una identidad plena, homogénea y definitiva para el sujeto.

Palabras claves: Semiótica del cine – Teoría de género – Sujeto – Identidades.

[Full paper]

The Cinema Discourse as Semiotics of the Subjectivity: A Fassbinder Scene

Summary: The aim of this paper is to show the signifying efficacy of cinema discourse from its own semiotic materiality. The consideration of the filmic enunciation as an impersonal instance (Metz), of the fantasmatic structure of the film projection as a condition of a deconstructive reading (Derrida), of the time-image as a semiotic materiality but not a linguistic one (Deleuze) and of the paradoxical dimension needed to think the event (Badiou) allow the contribution of relevant comments about the significant processes in the cinema discourse and they allow to show the close link between aesthetic form and enunciative movements. With this purpose we analyze a piece of the film *In a year with 13 moons* (*In einem Jahr mit 13 Monden*) by the German director Rainer Werner Fassbinder because the configuration of meanings that his signic materiality displays allows a reflection about the tragic nature of the subjectivity. The chosen scene for the analysis, showing what it shows and how it shows, makes it possible to think, from her own significant materiality, the constitutive difference of the subjectivity which makes that the gender identity, structurally threatened from her limits, can not be conceived as a full, uniform and definitive identity for the subject.

Key words: Semiotics of the cinema – Gender theory – Subject – Identities.

«[...] esa rara
cosa que somos, numerosa y una».
Jorge Luis Borges, 1960.¹

«[...] Quiero partir a la humanidad en dos
Y vivir en el vacío que queda en el medio Yo....
Ni mujer ni hombre [...]».
Heiner Müller, 1981.²

1. Presentación

En este trabajo nos proponemos reflexionar acerca de la particular potencia significativa que tiene el discurso cinematográfico para generar una práctica de pensamiento aunque, bien vale aclarar, no por las supuestas ideas que un film podría venir a *representar* sino, más bien, por las que efectivamente *presenta* a través de su propia materialidad semiótica. Con este objetivo analizaremos una escena del film *En un año con 13 lunas* (1978) del cineasta alemán Rainer Werner Fassbinder [1945-1982] en la que la protagonista, *Elvira*, de pie frente al espejo, comienza a modificar su aspecto intentando recuperar así su anterior identidad masculina para volver a ser quien era —*Erwin*— antes de la operación que la convirtió en transexual. La elección de este fragmento del film —centrado en el personaje de *Erwin/Elvira*— se debe a que permite reflexionar acerca del carácter trágico de la subjetividad a partir de lo que él mismo muestra en tanto dispositivo significativo, es decir, a través de la concentrada y compleja configuración de sentidos que pone en funcionamiento su propia materialidad semiótica.

La película transcurre en la ciudad de Frankfurt, durante 1978, a lo largo de los últimos días de la vida de *Elvira*, un transexual que en su pasado, cuando era *Erwin*, viajó a Casablanca para hacerse una operación de cambio de sexo debido a que se había enamorado de un hombre heterosexual, *Anton Saitz*, que le había dicho que sólo podría amarlo si él, *Erwin*, fuera una mujer. Así fue como *Erwin* decidió transformarse en *Elvira* y, si bien no pudo conquistar al hombre que amaba, siguió viviendo con su nueva identidad femenina. En su vida anterior como *Erwin*, estuvo casado con *Irene* y juntos tuvieron una hija, *Marie-Ann*. Ahora *Elvira* vive con una pareja masculina, *Christoph*, quien, ni bien iniciada la película, decide abandonarla. *Elvira* vuelve a encontrarse con *Anton Saitz* y comprueba que él, a pesar de su transformación en mujer después de la operación de cambio de sexo, la rechaza nuevamente como en el pasado. Ante esta situación, sola y muy deprimida, *Elvira* intenta volver a ser *Erwin* y recomponer la anterior vida familiar junto a su ex-mujer y a su hija. Es

¹ Cfr.: «La luna» en *El hacedor*, Buenos Aires: Emece, 2005.

² Cfr.: *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten* (tr. esp.: *Ribera despojada / Medea Material / Paisaje con Argonautas* [MADARIAGA, Sergio S.], (citado mayo de 2012), disponible en: < <http://21091976.blogspot.com.ar/2003/09/ribera-despojada-medea-material.html>>.

aquí cuando tiene lugar la escena propuesta para el análisis: *Elvira*, frente al espejo de su cuarto de baño, se cambia de ropa y se corta el pelo para volver a ser el *Erwin* que fue. Pero la vuelta a su anterior identidad masculina resulta imposible y, sintiéndose cada vez más angustiada, finalmente termina quitándose la vida.

2. Más allá de Fassbinder: la enunciación impersonal

Decidido a reflexionar sobre la enunciación en el cine, Christian Metz, en su texto *L'énonciation impersonnelle ou le site du film* (1991) se dispone a definirla tratando de pensarla en su especificidad misma. Así, comienza por reivindicar el uso de un concepto como el de «enunciación» que, si bien proviene de la lingüística, no implica necesariamente que tenga que ser «aplicado» sin más en una suerte de «extrapolación lingüística» como le reprochan muchos de sus críticos sino, por el contrario, hablar de enunciación en el cine aporta, según su punto de vista, «la ventaja de hacer trabajar el concepto, de enriquecerlo, de restituirlo más “comprensible” a su campo de origen» (Metz 1991). Metz, convencido de que la marca de enunciación por excelencia es la presencia misma del enunciado, considera que siempre hay enunciación dado que «lo que es dicho no agota jamás *el hecho de que sea dicho*» (*Ibíd.*) aunque, reconoce, algunos films, por la ilusión de referencialidad y por el deseo de ficción que constituye al sujeto espectador desde su infancia, nos hagan olvidar esta necesaria mediación que diferencia al enunciado de su enunciación. Así, las investigaciones sobre la enunciación han avanzado más allá del reconocimiento de los deícticos como únicos indicios enunciativos que caracterizaba a los primeros estudios sobre este tema y se han preocupado por precisar, en cada unidad de análisis, las figuras enunciativas que aparecen en el enunciado y las que no lo hacen. Entonces, ante un enunciado supuestamente «transparente» lo que hay es, más bien, una «ilusión de transparencia» como efecto de su instancia de enunciación que, en ese caso, elige mostrarse como tal. Sin embargo, vale aclarar que la enunciación propiamente dicha nunca puede ser apresada debido a «su estructura hojaldrada y su aptitud para multiplicarse, para *desplegarse* al infinito» (*Ibíd.*: 1991). Frente a un enunciado que se presenta mostrando su enunciación tal como «Yo digo X cosa» (enunciación mostrada) siempre se puede encadenar otro como «Yo digo que yo digo X cosa» y así sucesivamente, con lo cual, la enunciación propiamente dicha se mantiene siempre indecible en tanto no es lo enunciado sino el hecho de enunciar lo enunciado: aunque deja huellas en el texto, «el último YO está siempre fuera de texto» (*Ibíd.*), nunca podríamos capturarlo, retrocede al infinito.

Habiendo establecido que por «enunciación» entiende ese «lugar de ausencia», «origen vacío», «fuera de escena», Metz se dispone a pensar lo

que esta instancia enunciante tiene de específico en el discurso cinematográfico. Ante todo rechaza cualquier visión antropomórfica que la asocie con algún sujeto empírico —como el director de una película— para definirla como un «proceso», un «funcionamiento». También se encarga de distinguir a la enunciación, en tanto «función textual», de cualquier visión o «imagen» que no la conciba como instancia discursiva, advirtiendo que suele considerarse «real» todo aquello que es extratextual cuando, en realidad, también existe lo extratextual imaginario como cualquier «imagen» que pueda hacerse el cineasta de su público y viceversa. Despejado el concepto de «enunciación», Metz reconoce la disimetría constitutiva que caracteriza a los dos polos que intervienen en la escena enunciativa cinematográfica: del lado de la producción, de la emisión, hay un texto —el film— pero no hay ninguna persona (si hay un enunciador no es más que como personificación de la enunciación) y del lado de la recepción, necesariamente tiene que haber por lo menos una persona —el espectador— pero sin texto. Este desequilibrio básico entre texto-sin-persona y persona-sin-texto impide cualquier intercambio haciendo de la enunciación un soliloquio: «el film se autodesigna *porque no hay más que él*» (Metz 1991). La interacción también está impedida porque el espectador, a diferencia de un lector, puede posicionar su mirada en cualquier ángulo de la pantalla y configurar su percepción sin que el film sea modificado. Otra característica propia de la enunciación en el cine es que como el material signifiante de un film está compuesto por imágenes, sonidos (voces y ruidos) y palabras (y no solamente, como en un texto escrito) aunque exista un enunciador que tome la palabra y ocupe así el lugar de la enunciación, sólo será responsable de su propio discurso, quedando a cargo del film la continuidad del material signifiante. Por esto es que Metz considera que la enunciación fílmica no es deíctica sino metadiscursiva. Para él el analista no puede limitarse a señalar solamente las marcas de deixis, debe registrar todas las huellas de la enunciación como si cada una de ellas pudiera señalar su propio enunciado diciendo: «Es cine». En síntesis, para Metz la enunciación fílmica siempre es coextensiva a todo enunciado —y no sólo a las formas subjetivas que aparezcan en él—, impersonal, textual y metadiscursiva.

Estas reflexiones de Metz resultan decisivas para nuestro trabajo dado que en esta película en particular puede encontrarse una fuerte resonancia de la historia personal de Fassbinder que, de ser priorizada en el análisis, impediría registrar la compleja configuración de sentidos que el propio film pone en funcionamiento, más allá de sus referencias biográficas.

El primero que se ocupa de orientarnos en esta dirección es el propio Fassbinder. Cuando se introduce en la película como el cineasta que es, entrevistado en un programa de televisión que *Elvira* ve desde su cuarto, parece querer decirnos: «Sólo aquí hablo yo, este es el único segmento real del film, todo lo demás es ficción». De este modo, con un formato de documental que potencia el efecto de «ilusión de transparencia», Fassbinder aparece en su

película para emplazar y acotar el mecanismo enunciativo que, en este caso, elige presentarse como tal. Aun cuando muestre el artificio con una clara instrucción de lectura, esto es, advertirle a su público que está frente a una película de ficción y no frente a un relato autorreferencial de la vida real del director, su aparición no hace más que señalar que ahí también sigue operando el mecanismo de la enunciación filmica señalado por Metz: «Yo digo que yo digo X cosa». Si la enunciación es coextensiva a todo enunciado, cualquier intento por limitarla no hará más que relanzar su funcionamiento perpetuo a un origen siempre vacío.

Sin embargo, el efecto de sentido que provoca esta suerte de demarcación entre un dominio pretendidamente real dentro del film —el documental en que Fassbinder actúa de sí mismo— y otro dominio ficcional —todo el resto de la filmación— resulta decisivo frente a la polémica que desató la película desde el momento de su estreno en 1978: si la interpretación biográfica se impone por sobre la valoración artística, nada mejor, entonces, que la introducción de un documental del propio director que determine —con la autoridad que su rol le confiere— qué es ficción y qué no lo es para conjurar, así, el fantasma de la referencialidad. En efecto, de 1974 a 1978 Fassbinder mantuvo una historia de amor con Armin Meier. Ya en los últimos tiempos, la relación comenzó a deteriorarse provocando el alejamiento del cineasta y el posterior suicidio del propio Meier. Inmediatamente después de su muerte, Fassbinder inició la filmación de la película y, desde entonces, no deja de asociarse su argumento con este momento trágico de su vida privada.

Olvidar el carácter impersonal de la enunciación implicaría pretender explicar la obra únicamente por la vida de su autor arriesgándose, de este modo, a perder la potencia creativa de su heterogéneo material signico. Y, lo que es peor aún, la búsqueda de analogías entre *Elvira* y Armin Meier podría privarnos a nosotros, como espectadores, de disponernos a pensar nuestra propia subjetividad a partir de la interpelación que nos dirige el dispositivo semiótico del film. Alienados en un supuesto análisis psicoanalítico de Fassbinder —por otra parte, en rigor imposible— y preocupados por interpretar cómo el director tramita con su obra el suicidio de su amante, no haríamos más que gozar nuestro propio síntoma: eludir la posibilidad de aprender a nosotros mismos a partir de lo que el film no cesa de mostrar. Dejemos descansar en paz a Fassbinder, él solo con su inconsciente. Nosotros ya tenemos bastante trabajo con el nuestro.

3. La sexualidad y los procesos de subjetivación

Los aportes teóricos de Michel Foucault y Judith Butler sobre el poder, el género y los cuerpos en sus dimensiones material y simbólica —si es posible a

esta altura plantear alguna distinción entre ambas— llevan directamente a una reflexión sobre la subjetividad que bien podría resumirse en el siguiente enunciado: «el sujeto como entidad idéntica a sí misma ya no existe» (Butler 1993 (2005):323).

Producto de relaciones de poder generizadas, el sujeto se constituye a través de la repetición regulada de actos que lo van configurando. Pero todo aquello que no logra ser normalizado en el proceso de subjetivación queda forcluido para el sujeto, conformando así su propio exterior constitutivo. De este modo, a fuerza de la reiteración de prácticas reguladoras, se van configurando los límites siempre inestables de la subjetividad con sus zonas de normalidad y de abyección según el imperativo sexual hegemónico del dominio discursivo. La identidad del sujeto, entonces, lejos de ser plena y definitiva, está permanentemente amenazada por su propia diferencia constitutiva. Construida entre lo normal y lo abyecto, idéntica y diferente a la vez, la subjetividad deviene una experiencia trágica para el sujeto en la medida en que su tensión fundacional, en tanto estructural, no puede resolverse nunca.

A lo largo de este trabajo intentaremos dar cuenta de este carácter trágico de la subjetividad, debido a su propia imposibilidad fundante, a partir del análisis del proceso de constitución y reconfiguración subjetiva del personaje de *Elvira* en la escena en que, frente a su imagen en el espejo, hace un intento imposible por recuperar al *Erwin* «originario» que fue en el pasado.

3.1. La sexualidad como dispositivo de poder

A partir de los análisis de Michel Foucault acerca de los discursos sobre la sexualidad en Occidente, ya no sería posible concebir un sexo humano dado por naturaleza que, *a posteriori*, el poder se empeñaría en dominar y el saber buscaría descifrar. Sus estudios permitieron advertir las variadas estrategias con que las relaciones de poder en la sociedad burguesa fueron configurando, desde el siglo XVIII, un complejo *dispositivo de sexualidad*. No se trataría entonces de la «represión del sexo» de un sujeto —como un terreno «natural», subterráneo e indómito— por parte de un poder que le es ajeno sino de la producción de su sexualidad misma, entendida ésta como un dispositivo histórico que puso en funcionamiento un conjunto de técnicas coherentes, eficaces y productivas que atravesaron y produjeron los sexos y los cuerpos de hombres, mujeres y niños. De este modo, Foucault rechaza un análisis de la sexualidad en términos de represión o de ley³ para proponer un abordaje en

³ Si bien Foucault reconoce que el psicoanálisis —se refiere, aunque sin nombrarla, a la perspectiva lacaniana—, al postular que la ley es constitutiva del deseo en la medida en que instaura la falta que lo funda, permitió pensar la relación entre sexo y poder de una manera más compleja que la que sugiere una supuesta sexualidad reprimida por parte de una fuerza opresiva y exterior a ella, considera, sin embargo, que ambas posiciones (sea «represión del instinto sexual» o «ley del deseo») comparten una misma concepción negativa del poder,

términos de poder, no entendiendo por este último ni una institución, ni una estructura ni una potencia especial con la que contarían algunos sujetos sino «el nombre que se presta a una situación estratégica compleja en una sociedad dada» (Foucault 1976 (2005):113). Así, desde su concepción productiva del poder —esto es, positiva, no meramente represiva— Foucault concibe la sexualidad como uno de los dominios de mayor instrumentalidad para ser utilizado por las más diversas estrategias de poder en la sociedad burguesa occidental que «no tiene como razón de ser el hecho de reproducir sino el de proliferar, innovar, anexar, inventar, penetrar los cuerpos de manera cada vez más detallada y controlar las poblaciones de manera cada vez más global» (*Ibíd.*:130). Más que de una «sexualidad reprimida» se trataría, entonces, de una sexualidad en expansión que se fue constituyendo en un dominio privilegiado de las relaciones de poder.

3.2. *El sexo generizado*

Tributaria del paradigma teórico de Foucault, Judith Butler se dispone a pensar la materialidad del cuerpo a partir de una tesis central en sus argumentaciones: «"el" cuerpo se presenta en géneros» (Butler 1993 (2005):11) Según Butler, los cuerpos, en la medida en que existen generizados, son entidades construidas, es decir, no es el sujeto quien decide su género sino que es el género, entre otras determinaciones, lo que constituye al sujeto. Así, lejos de ser pensado como producto de la elección de un individuo que lo adopta o rechaza a voluntad, el género es constitutivo de la subjetividad en la medida en que «los cuerpos sólo surgen, sólo perduran, sólo viven dentro de las limitaciones productivas de ciertos esquemas reguladores en alto grado generizados». (*Ibíd.*:14). Para Butler la construcción del género no debería entenderse como una mera restricción sino como una restricción constitutiva ya que el género, en tanto efecto de estrategias específicas de las relaciones de poder en una situación histórica determinada, no sólo regula sino también produce la materialidad de los cuerpos mediante la repetición ritualizada de normas. De aquí se sigue que no habría ningún sexo prediscursivo —esto es, «natural»— sobre el que, *a posteriori*, actuaría la construcción cultural del género debido a que, si los cuerpos nacen a su existencia bajo la forma de algún género determinado, el sexo —en rigor, el cuerpo mismo— estaría ya generizado, esto

tributaria del discurso jurídico. Para Foucault, esta representación del poder en su carácter represivo, que se ejerce de modo masivo y homogéneo bajo la forma esquemática de «poder legislador» y «sujeto obediente», impide analizar «su eficacia productiva, su riqueza estratégica, su positividad» (Foucault 1976 (2005):104) y lleva a pensar la relación entre poder y sexo como una relación también negativa, de prohibición y censura. La empresa de Foucault consistirá, entonces, en dejar de lado la representación jurídica del poder para llamar la atención sobre el carácter *productivo* del poder que, en el dominio específico de la sexualidad, se tradujo en la puesta en marcha de «una verdadera "tecnología" del sexo, mucho más compleja y sobre todo mucho más positiva que el efecto de una mera "prohibición"» (*Ibíd.*:110).

es, construido por el género. La materialidad de los cuerpos no debería ser concebida como una entidad dada por naturaleza sino, más bien, como efecto de una dinámica específica de relaciones de poder. La noción de *performatividad*, en tanto «esfera en la que el poder actúa como discurso» (Butler 1993 (2005):316), es decir, entendida no como acto individual y voluntario de un individuo sino como una serie de prácticas ritualizadas y reiteradas en el tiempo por medio de las cuales el discurso produce los fenómenos que nombra, resulta aquí decisiva: «las normas reguladoras del “sexo” obran de manera performativa para constituir la materialidad de los cuerpos y, más específicamente, para materializar el sexo del cuerpo, para materializar la diferencia sexual en aras de consolidar el imperativo heterosexual» (*Ibíd.*:18). De aquí que Butler sostenga que el género no es una identidad fija y predeterminada sino «una identidad instituida por una *repetición estilizada de actos*» (Butler 1990 (1998):297), una construcción resultante de la sedimentación de normas ritualizadas que crea en los sujetos la ilusión de un sexo o un género esencial que le es propio y que lo define en su más íntima verdad. Por lo tanto, afirmar que la realidad de género es performativa «significa, muy sencillamente, que es real sólo en la medida en que es actuada» (*Ibíd.*:309). Dicho de otro modo, los atributos de género con que los cuerpos producen su significación social no serían expresivos sino performativos ya que no revelan ninguna identidad subjetiva pre-existente sino, más bien, la producen a través de un conjunto de prácticas ritualizadas que se repiten en el tiempo, a lo largo de la vida de los sujetos. Postular una identidad sexual masculina o femenina «verdadera» y constante no es otra cosa que desconocer la ficción regulativa del género que, al hacer del sexo una realidad esencial, pone a salvo al sujeto de su fantasmática amenaza de la propia desestructuración psíquica y la consecuente degradación social.

El aporte específico de Butler, tributaria de la tradición teórica feminista, consiste, entonces, en haber pensado el género como efecto de las relaciones de poder y, así, en haber «generizado» a la sexualidad. De modo tal que, en la medida en que el sexo mismo está ya generizado, no habría distinción entre sexo y género porque ¿de qué otra forma podría existir un cuerpo si no lo hiciera mediante su materialidad sexuada? Si después de Foucault la sexualidad es concebida como un dispositivo de poder, a partir de Butler lo será como un dispositivo de poder *generizado*.

3.3. *Lo forcluido del poder del género*

Acordando con Foucault en su concepción productiva del poder, Butler se dispone a pensar, justamente, aquello que el poder prohíbe:

A esta comprensión del poder como producción obligada y reiterativa es esencial agregar la idea de que el poder también funciona mediante la

forclusión de efectos, la producción de un “exterior”, un ámbito inhabitable e ininteligible que limita el ámbito de los efectos inteligibles (Butler 1993 (2005):49).

La apuesta de Butler consiste en recuperar la teoría psicoanalítica —a partir de las categorías de «represión» y de «forclusión»—⁴ aun cuando el propio Foucault la había abandonado por considerar que concebía la ley del mismo modo que el discurso jurídico, esto es, sólo en el aspecto negativo de su prohibición.

Las normas reguladoras del sexo que operan performativamente tanto en la producción material de los cuerpos generizados como en su significación simbólica constituyen sujetos «normales» y, al mismo tiempo, seres «abyectos», esto es, seres que sin ser sujetos forman, sin embargo, el exterior constitutivo de los propios sujetos. Para Butler lo abyecto remite a las zonas degradadas o directamente excluidas por los mecanismos regulatorios de la sociedad que, al presentarse como «inhabitables» e «invisibles» para los sujetos, funcionan como su «propio repudio fundacional» (Butler 1993 (2005): 20). Y así como la aparición de lo forcluido implica una amenaza de psicosis para el sujeto con la posterior desarticulación de su vida psíquica, la existencia de zonas de abyección en la vida pública atenta contra la integridad misma del sujeto porque lo amenaza, fantasmáticamente, con su propia exclusión social. La formación de un sujeto requiere entonces —como parte de la materialización de un sexo determinado, esto es, generizado— una férrea regulación de prácticas de identificación con el ideal normativo del sexo que se traducen en la promoción no sólo de las identificaciones sexuales permitidas sino también de las repudiadas y prohibidas. De este modo, al mismo tiempo que el sujeto se identifica con el imperativo heterosexual rechaza a todos aquellos otros sexos abyectos que amenazan su «normalidad»: la sola existencia de estos seres diferentes no hace más que recordarle que su supuesta identidad sexual no está dada por naturaleza sino construida. Y si es construida, entonces no hay ninguna razón necesaria para que el sujeto sea lo que es, es decir, podría ser otro. Es más, podría incluso comenzar a desearlo y atravesar así su propia desestructuración subjetiva y el consiguiente repudio social.⁵

⁴ En la teoría lacaniana se entiende por «forclusión» el mecanismo de defensa por el cual el yo rechaza un elemento fuera del orden simbólico como si nunca hubiera existido. La forclusión se diferencia de la represión porque lo forcluido no está en el inconsciente —como sí lo está lo reprimido— sino expulsado de él. En la medida en que lo forcluido se haga presente en lo real —para Lacan todo lo rechazado en el orden simbólico reaparece en lo real— el sujeto no podrá significarlo y esta colisión con ese significante inasimilable provocará en él su entrada en la psicosis (Evans 1996 (2007):96-8). Se ve claramente cómo Butler hace una apropiación singular del significado de «forclusión» elaborado por Lacan.

⁵ A partir de estas ideas podría entenderse el rechazo encarnizado del sexo abyecto por parte de algunos sujetos como una forma desesperada de eludir la pregunta por su propia subjetividad: la «fortaleza» que da el saber de una supuesta identidad propia no es otra cosa que la «debilidad» que provoca el terror al desconocimiento sobre sí mismo y a la indagación

La construcción del género es, entonces, una operación diferencial ya que su efecto constituyente no sólo funciona como poder regulador mediante la repetición de prácticas normativas sino también mediante forclusiones. Estos mecanismos excluyentes delimitan un espacio exterior, en los márgenes del discurso, que es constitutivo de la propia formación discursiva: la forclusión, al mantener excluidos a aquellos seres abyectos que no fueron satisfactoriamente generizados según el ideal regulatorio hegemónico, garantiza la reproducción de las relaciones de poder. De este modo, al privilegiar el análisis de la fuerza constitutiva de la forclusión, Butler logra pensar la dimensión positiva de la represión: lo represivo del poder ya no es concebido como mera instancia restrictiva, propia del discurso jurídico, sino como una modalidad específica de su productividad. Así, lejos de contradecir la hipótesis productiva de Foucault, Butler la radicaliza y logra, precisamente, hacer producir sus ideas incluso allí donde él mismo las creía estériles: en la dimensión represiva del poder.

3.4. Subjetividad trágica, subjetividad erótica: identidad y diferencia

Cuando se trata de reflexionar sobre la posibilidad de resistencia al poder, el carácter relacional y estratégico que Foucault le atribuye a este último permite pensar más en múltiples puntos de resistencia distribuidos al interior de la totalidad de la red que conforman las relaciones de poder que en un *locus* privilegiado de oposición, sea éste una dimensión de lo social (económica, política o cualquier otra) o un sujeto ya constituido con alguna esencia de rebelión predestinada. Si bien en determinadas situaciones históricas se produjeron rupturas radicales y masivas —las experiencias revolucionarias de Occidente—:

[...] más frecuentemente nos enfrentamos a puntos de resistencia móviles y transitorios, que introducen en una sociedad líneas divisorias que se desplazan rompiendo unidades y suscitando reagrupamientos, abriendo surcos en el interior de los propios individuos, cortándolos en trozos y remodelándolos, trazando en ellos, en su cuerpo y su alma, regiones irreducibles (Foucault 1976 (2005):117).

Las resistencias son entonces immanentes a los «focos locales de poder-saber» (Foucault 1976 (2005):120) a los que se oponen debido a que se producen al interior mismo de sus dominios. En la medida en que no se trata de un poder trascendental que se impone sobre los sujetos que regula sino que es

sobre lo que se es. Mientras ninguna existencia abyecta lo perturbe, el sujeto puede seguir reproduciendo las relaciones generizadas de poder mientras crea que está eligiendo, libremente, vivir su vida como si fuera propia. Y sabrá arreglárselas —o no— frente al retorno perturbador de su propia abyección constitutiva.

la repetición misma de las prácticas reguladoras generizadas —constitutivas del sujeto— lo que deviene poder, cualquier tipo de resistencia que se configure no puede ser concebida en exterioridad al sujeto que la experimente sino desde el interior mismo de su propia constitución. Así, la repetición de las prácticas normativas que producen a un sujeto no hace más que poner en evidencia no solo que éste es construido por ellas sino también el carácter contingente —siempre histórico, nunca «natural»— de esa construcción. La repetición muestra, a la vez, el fracaso estructural de la estrategia de dominación y la falla constitutiva del sujeto que ella misma produce: si la normalización fuera plena y definitiva el poder no necesitaría reiterar su operatoria. Pero es precisamente aquí, en este fracaso, en donde radica su verdadero éxito: una y otra vez, la repetición garantiza con su operatoria la constitución de la subjetividad a pesar de su plenitud imposible.

Sin embargo, la insistencia del dispositivo, al mismo tiempo que lo fortalece, también lo debilita porque lo que queda al margen, a la vez que lo consolida, amenaza con subvertirlo. La propuesta de Butler, justamente, al utilizar la categoría lacaniana de «forclusión» para pensar la fuerza constitutiva de lo reprimido en la producción de la subjetividad, tiene como objetivo comprender cómo lo excluido del sexo por el imperativo heterosexual «podría producirse como un retorno perturbador, [...] como una desorganización capacitadora, como la ocasión de rearticular radicalmente el horizonte simbólico» (Butler, 1993 (2005):49). El retorno de lo forcluido permitiría, así, materializar configuraciones corporales alternativas que no solo pondrían en crisis el proceso de generización hegemónico sino, también, harían posible ampliar el universo de legitimación e inteligibilidad social de las diferencias. De este modo, Butler extrema la hipótesis productiva de Foucault ya que, al concebir la resistencia al poder como potencia disruptiva de sus propias zonas de abyección, forcluidas de su dominio, advierte sobre la productividad que tiene el poder incluso allí donde es pura prohibición.

Por otro lado, la reflexión de Butler sobre la resistencia al poder no desemboca, sin embargo, en la propuesta de construcción de ninguna identidad imaginaria alternativa⁶ sino más bien, haciendo uso del paradigma derrideano, postula la

⁶ Como en cambio sí parece hacerlo Rosi Braidotti cuando plantea «la urgente necesidad de reformular la unidad del ser humano» (Braidotti 1994 (2000):106-7). Aunque se apresure a aclarar que hace su propuesta «sin moralismo ni nostalgia», no queda claro por qué tendría que ser «necesario» dar una «unidad» al «ser humano», sobre todo si se tienen en cuenta sus reflexiones sobre el «sujeto nómada», entendido éste como «diversidad movable», «identidad múltiple», «subjetividad descentrada» (*Ibíd.*: 45, 73) o su opción por el «cyborg» de Donna Haraway, en tanto reconfiguración postmetafísica del cuerpo que «tiene por objetivo reconceptualizar al ser humano como una entidad corporizada y, sin embargo, no unificada». (*Ibíd.*: 45, 125). A menos que cuando se refiere a «unidad» esté aludiendo a una construcción imaginaria, pero imprescindible para la vida social —aunque no lo aclara— Braidotti parece clausurar así la proliferación de diferencias de cualquier proceso de significación de los cuerpos y antes que dar lugar a que el propio devenir histórico de las relaciones de poder vaya

proliferación de diferencias que produce el propio juego de las relaciones de poder en la inmanencia de su dominio. La repetición de los actos normativos que constituyen al sujeto se lleva a cabo a través de intervalos discontinuos que impiden que la identidad resultante de ese proceso de subjetivación sea idéntica a sí misma. Entonces, la identidad del sujeto se funda sobre esta diferencia constitutiva que Derrida llama *différance*, esa «discordia activa» (Derrida 1968 (2003:53). que «fomenta la subversión de todo reino» (Derrida *Ibid.*:56) ya que, al hacer diferir⁷ el sentido de cualquier significación consolidada, posibilita la deconstrucción de su estructura identitaria.

Ahora bien, si el sujeto es construido por relaciones de poder generizadas y el poder produce su propia resistencia al interior de sí mismo, el sujeto también alberga en él aquello que se le resiste. Dicho de otro modo, como la repetición normalizada de actos que producen a un sujeto nunca es idéntica a sí misma por su *diferencia* constitutiva, todo aquello que no logró ser regulado de acuerdo con la matriz de generización hegemónica quedará excluido —en tanto diferido— de la identidad del sujeto, pero no como una esencia extraña, radicalmente diferente sino como su propio interior constitutivo que amenaza con su desarticulación. La identidad de un sujeto, entonces, no sólo está constituida por aquellos atributos identitarios que el sujeto asume como propios sino también por la perturbadora diferencia de sí misma que en una relación de exceso siempre activo y en tensión con el sujeto normalizado, no cesa de amenazarlo con el fantasma de su destrucción. La identidad del sujeto queda así definida no solo por aquello que el sujeto efectivamente es sino también por aquello que no es, o mejor, por aquello que no llegó a ser porque no quedó inscripto en el proceso de subjetivación. De aquí que para Derrida «el uno no es más que el otro diferido, el uno diferente del otro. El uno es el otro en diferencia, el uno es la diferencia del otro» (*Ibid.*:54). La subjetividad sería, así, un *uno* que, para poder existir, difirió —en su doble acepción— la posibilidad de ser *otros*.

Producida como diferencia irreductible, la subjetividad deviene una experiencia trágica para el sujeto. En la medida en que no puede ni evitarla ni resolverla, sólo puede atravesarla porque es únicamente allí donde asume su existencia humana, con mayor o menor grado de legitimidad social.⁸ El sujeto es a la vez uno y múltiple, idéntico y diferente ya que su «normalidad», producto de los mecanismos regulatorios de género, es constituida por su propia abyección que la amenaza desde sus márgenes. Así, «normales» o «abyectas», las

configurando en su interior la dinámica de sus estrategias, se adelanta a clausurarlo con un imperativo de significación prefijado. Y además, prefijado por ella.

⁷ «Diferir» en su doble acepción de «marcar diferencia» y «postergar» (Derrida 1968 (2003): 43-4).

⁸ Butler subraya el carácter diferencial de la construcción de la subjetividad hasta el punto de advertir que es una operación que «produce lo más “humano”, lo inhumano, lo humanamente inconcebible en sus diferentes formas de seres abyectos» (Butler 1993 (2005):26).

identidades asumidas por los sujetos en su vida social son siempre inestables y precarias debido a que también están formadas por aquello que quedó forcluido en su proceso de constitución y que las asecha desde su propio exterior. De aquí que sea imposible para el sujeto, producido como diferencia siempre diferida, resolver la inestabilidad radical que lo funda tratando de alcanzar por fin alguna identidad homogénea y definitiva que exprese la supuesta verdad de su sexo. Antes que dedicarse a tan ilusoria tarea quizás podría más bien comenzar a concebir a los seres abyectos como parte integrante, aunque forcluida, de su propia normalidad y articular, así, prácticas localizadas de resistencia a las relaciones de poder generizadas que permitan ampliar las zonas de normalidad y reducir el campo de abyección. De este modo, al reconfigurarse los límites entre lo normal y lo abyecto, tanto en el cuerpo social como en el propio, se liberarían nuevas áreas que, si bien antes degradadas y excluidas por los dispositivos de poder, serían ahora simbolizadas según los nuevos criterios de inteligibilidad y legitimidad.

Desde esta perspectiva podría apreciarse la potencia disruptiva que tiene la propuesta de Foucault cuando sostiene: «Contra el dispositivo de sexualidad, el punto de apoyo del contraataque no debe ser el sexo-deseo, sino los cuerpos y los placeres» (Foucault 1976 (2005):191). O la de Deleuze y Guattari cuando afirman: «de lo que siempre se trata es de liberar la vida allí donde está cautiva, o de intentarlo en un incierto combate» (Deleuze-Guattari 1991 (2005): 173). Nuevas sujeciones, pero también nuevos cuerpos librados a la proliferación de otros sentidos: lo trágico de la subjetividad deviniendo erótico.

3.5. Erwin/Elvira: él vira

Para Foucault la cultura occidental estableció una doble *voluntad de verdad*, una doble *petición de saber* entre cada uno de nosotros y nuestro sexo: estamos conminados a saber de él en la medida en que se sospecha que él sabe muy bien aquello que somos. De este modo, Occidente no sólo logró introducir al sexo en un *campo de racionalidad* sino que lo constituyó en razón inteligible capaz de explicar toda nuestra existencia: causa todopoderosa que guarda en secreto el sentido oculto que nos define, la sexualidad se constituyó así en «clave universal cuando se trata de saber quiénes somos» (Foucault 1976 (2005):96).

Elvira atraviesa un momento crítico que parece estar motivado precisamente por este tipo de interrogante. Extrañada de sí misma, desencontrada en su propio cuerpo, busca que su sexualidad le permita saber quién es «verdaderamente». A lo largo de toda la película hay en *Elvira* signos equívocos de su identidad sexual: al inicio, si bien es transexual masculino-femenina que convive con una pareja masculina, *Christoph*, va en busca de hombres a quienes les paga para tener sexo, pero vestida no como mujer sino como *Erwin*, el varón que antes era aunque, sin embargo, su ropa interior es

femenina; cuando va a ver a *Anton Saitz* buscando ser la mujer que en su pasado quiso ser para él y por lo cual se operó, se viste como una diva —siguiendo el estereotipo de femineidad— pero, al rato, cuando comprueba que ese amor es imposible, se viste de varón y se corta el pelo para ir a proponerle a su ex mujer volver a vivir en familia, con ella y su hija; hacia el final, tras el suicidio, se ve su cuerpo tendido sobre la cama con un traje de hombre, en su intento fallido de volver a ser *Erwin*, pero con ropa interior de mujer.

Elvira, a partir del transexual que es, se busca alternativamente como el varón que era y como la mujer que quiso ser. Pero sus intentos son fallidos: lo que efectivamente es —en el presente diegético del film— parece no tener representación dentro del imperativo heterosexual binario. Su existencia, en tanto sujeto, requiere de un cuerpo, pero un cuerpo que no puede ser configurado y reconfigurado a voluntad, como resultado automático de vestirse o gesticular de determinada manera, sino un cuerpo construido según la operatoria de las relaciones de poder generizadas, a través de la repetición ritualizada de normas a lo largo de su vida. Aunque la producción subjetiva de *Elvira* —a partir de su operación del cambio de sexo— fue una decisión de *Erwin*, esto no debería llevar a pensar que el género es producto de la elección absoluta de un sujeto. Por el contrario, *Elvira* es decidida por el género, tanto que, aunque se lo proponga, ya no puede volver a ser el *Erwin* que fue, por más que lo intente poniéndose su ropa o cortándose el cabello como él. Y no puede serlo, precisamente, porque no hay ningún cuerpo «originario», «natural», es decir, prediscursivo que lo permita. La repetición de prácticas generizadas que la fueron constituyendo durante años como *Elvira* produjo efectos diferenciadores que quedaron sedimentados en su experiencia subjetiva de modo tal que, así como *Erwin* devino *Elvira*, el camino inverso de *Elvira* a *Erwin* es simbólica y materialmente imposible. De hecho, como si en su cuerpo quedara inscripto lo que no puede borrar con su ropa, *Elvira* se ve más típicamente femenina cuando se viste de varón —al inicio de la película cuando paga por sexo y cuando va a hablar con *Irene* para proponerle vivir juntos otra vez— que cuando se viste como mujer. Quizás por la eficacia simbólica misma de la máscara que, al pretender ocultar, no hace más que señalar ostensiblemente la operación de ocultamiento. Pero, por otro lado, ¿qué querría decir «la voluntad de *Edwin*» o «la voluntad de *Elvira*»? ¿Cómo entender que *Erwin* o *Elvira*, identidades supuestamente plenas, homogéneas, definitivas pudieran querer convertirse en su opuesto en lugar de seguir reproduciéndose como lo que son, esto es, como hombre y mujer respectivamente? *Elvira* oscila en buscarse como *Erwin* (varón) o como *Elvira* (mujer) y fracasa en su intento de identificación con alguno de los dos términos binarios de la matriz de género: no puede ni recuperar la supuesta identidad masculina ya perdida ni adquirir definitivamente una identidad femenina. Ni varón ni mujer, *Elvira* existe, pero en una zona de abyección discursiva que le impide ser legitimada socialmente. Su existencia inclasificable desde la matriz

heterosexual perturba a todos aquellos sujetos normalizados que la rodean porque, al retornarles fantasmáticamente lo forcluido de su propia subjetividad, amenaza la propia estructura identitaria de cada uno de ellos: la golpean y la humillan cuando al pretender pagar por sexo a unos hombres que se prostituyen en un parque, éstos descubren su ropa interior femenina; *Christoph* la abandona reprochándole haberse convertido en alguien más parecido a un hombre que a una mujer; *Anton Saitz* la había rechazado en el pasado por no ser una mujer y cuando cambió de sexo la rechazó también porque para él seguía siendo un hombre; le cuenta a su amiga *Zora* que le negaron la posibilidad de trabajar como matarife cuando buscaba empleo, vestido de hombre, pero con cuerpo de mujer; le confiesa al suicida que conoce circunstancialmente que después de la operación tuvo que aprender a soportarse a sí misma, a «aguantar lo inaguantable»; se reconoce con aspecto «ridículo» frente a la empleada de la oficina de *Anton Saitz*; *Irene* la rechaza cuando, reconvertida en *Erwin*, le propone volver a formar una familia juntos y con la hija de ambos.

Después de la violenta situación que vivió en el parque con los hombres a los que les pagó por sexo, *Elvira* entra a su casa y, angustiada, comienza a cantar una canción infantil en la que termina diciendo: «Mi nombre es *Rumpelstilzchen*». El personaje pertenece al cuento de los hermanos Grimm⁹ que tiene como tema principal el de las promesas no cumplidas. Con él, *Elvira* parece recordar lo que ella interpretó como promesa de amor por parte de *Anton* y su incumplimiento posterior. Más adelante, en la escena frente al espejo, *Anton* le cuenta a *Zora* que él conoció a *Elvira* en los años en que ella era *Erwin* porque trabajaban juntos en el negocio de la carne. Como *Anton* comenzó a percibir que *Erwin* lo miraba de manera extraña, le preguntó el motivo de su actitud. *Erwin* le respondió que lo amaba y *Anton*, riéndose, le dijo que eso estaría bien si él, *Erwin*, fuera una mujer. *Anton* le explica a *Zora* que no ocurrió nada más que eso. Para *Erwin*, en cambio, esa frase sería crucial: después de escucharla tomaría, más tarde, la decisión de operarse en Marruecos.

Pero el cuento también alude al tema de las mentiras y así, al cantar angustiosamente «Mi nombre es *Rumpelstilzchen*», *Elvira* parece estar advirtiendo, aunque no conscientemente, que su nombre «miente» al nombrarla, en el sentido de que fracasa —de modo inevitable— en representar lo que ella es. El significado que el significante «*Elvira*» tiene en español, esto es, «él vira», colabora —al menos en esta lengua— para precisar el análisis: el verbo «virar» no sólo podría indicar el cambio de orientación sexual de *Erwin* sino la transformación de cualquier sujeto en las propias diferencias constitutivas de sí mismo. De aquí el acierto de Kaja Silverman cuando propone utilizar la doble nominación *Elvira/Erwin* o cualquier otro compuesto

⁹ En su versión en español, este cuento se conoce como *El enano saltarín*.

equivalente para dar cuenta de la inestable identidad sexual del personaje (Silverman 1992:219). Por otra parte, vale recordar aquí que la crítica radical que está presente en el cine de Fassbinder se dirige, justamente, a toda categoría sexual que, en tanto afirmación positiva, reduce al sujeto a una estructura identitaria, sea ésta heterosexual u homosexual (Silverman 1992:126). Si bien después de los aportes de Butler desde la teoría de género se comprende que la matriz generizada es constitutiva para el sujeto en la medida en que no podría existir sin ella —con lo cual no hay posibilidad de existencia para el sujeto sin algún tipo de sujeción al género— la perspectiva de Fassbinder impide concebir cualquier categoría sexual como «liberadora» para el sujeto, aun cuando sea supuestamente disruptiva del dispositivo de sexualidad hegemónico: toda identidad, en tanto discursiva, es construida por las relaciones de poder social.

A lo largo del film, la angustia de *Elvira* se acrecienta. Su «verdad» no parece provenir de su sexo. Emprende diferentes búsquedas de cualquier explicación que pueda ayudarla a comprender su existencia o, en otros términos, que le diga *quién* es «realmente»: indaga en su pasado y llega hasta su infancia con el relato de la monja en el convento que le revela su triste historia; conversa con su amiga *Zora*, con su ex mujer *Irene* y con el vecino que la grabó en una entrevista; se deja llevar por *Zora* a la casa de un extraño personaje, una suerte de médium que, según su amiga, podría aliviar su pena. Pero todo es en vano.

Hacia el final de la película, tiene lugar la escena en donde *Elvira* se mira en el espejo y comienza a reconfigurarse como *Erwin*: se saca el maquillaje, se corta el pelo y se viste como él. Desde esta escena hasta el desenlace final, el tiempo narrativo se acelera y *Elvira* parece conducida directa e inevitablemente al suicidio. ¿Qué es lo que ve *Elvira* cuando se mira en el espejo? ¿A *Erwin*? ¿A la propia *Elvira*? ¿O acaso a ninguno de los dos y es por esto mismo que para el espectador el suicidio comienza a intuirse precisamente en esa escena? Una intuición fugaz, sí, pero que puede construirse a partir de lo que el propio film muestra en sus imágenes: *Elvira*, en un gesto casi imperceptible pero contundente, pasa rápidamente las tijeras de lado a lado de su cuello, como si su cuerpo ya estuviera comenzando a hacer lo que se va a concretar más tarde en el suicidio. Descentrada de sí misma, al mirarse ahora en el espejo, *Elvira* no encuentra la representación mimética de su cuerpo que, aunque ficción delirante, es constitutiva de la subjetividad e imprescindible para la existencia (Butler 1993 (2005):142). Más bien, en esa mirada a la vez propia y ajena que ahora la mira desde el espejo, *Elvira* parece haberse percibido con horror como efecto de su propia *diferencia* que, al afirmarla, la disuelve. No pudo ver en ello la posibilidad de liberar nuevos sentidos diferidos que permitan dar lugar a nuevas reconfiguraciones de sí misma. En *Elvira* lo trágico no deviene erótico a menos que, como sugiere Silverman (1992:255-70), su erótica sea precisamente una erótica masoquista.

Si bien *Elvira* «mató» a *Erwin* con la operación en Casablanca, luego, después del intento fallido de reconfigurarse como hombre, *Elvira/Erwin*, al suicidarse, mató también al *Erwin* originario y a la *Elvira* posterior mostrando que cualquier intento de recuperación de una identidad perdida sería vano y, en definitiva, imposible. Pero, en ese mismo acto de quitarse la vida, mató también a todos sus otros, a todas sus posibles diferencias por venir porque, al privarlas de un cuerpo vivo, les quitó la condición material imprescindible para que puedan tener lugar. En la escena del espejo, *Erwin/Elvira-Elvira/Erwin* no pudo atravesar su propia mirada para ensayar allí, en la heterotopía¹⁰ del espejo, alguna forma de existencia en la que pudiera afirmarse más allá del binarismo genérico hegemónico.

4. El *fascinum* del fantasma y la deconstrucción infinita

Desde una perspectiva filosófica, en una entrevista organizada por *Cahiers du cinéma* (2001), Jacques Derrida propone pensar la singularidad del dispositivo cinematográfico a partir de la categoría de la «espectralidad» porque le permite comprender, según su punto de vista, el poder hipnótico de la proyección cinematográfica propiamente dicha.¹¹

La estructura espectral de la experiencia del cine tiene que ver con la estructura espectral de la imagen, la cual le permite al espectador experimentar lo que es el trabajo del inconsciente, la práctica psicoanalítica misma. En el cine se produce una suerte de hipnosis, de fascinación, de identificación donde el espectador deja aparecer sus propios fantasmas tal como podría hacerlo en

¹⁰ Este concepto se desarrollará más adelante, en el apartado 7.

¹¹ Así cuenta que durante toda su vida el cine jugó en él un rol de «pura emoción evasiva»: iba dispuesto a pasar horas en una sala mirando cualquier película, sin importarle siquiera su calidad. Ya fuera en su adolescencia en Argel, durante los años de la segunda posguerra, cuando el cine comenzó siendo para él una «salida vital», una especie de «emancipación» que le permitía distanciarse de su casa familiar y «viajar» más allá de los suburbios de El Biar, ya fuera más tarde, en su juventud, durante los años de riguroso estudio en la École Normale Supérieure de París cuando el cine significaba la «evasión inculta», su «derecho al salvajismo» o ya fuera incluso durante su vida adulta, el cine, para Derrida, fue siempre «un gran goce oculto, secreto, ávido, insaciable, y por lo tanto, infantil» (Derrida 2001 (2002)). De aquí que a este particular tipo de emoción, tan diferente a la que le producía la lectura, no pudiera constituirla en un saber ya que, según el mismo Derrida declara, él no hace ni siquiera memoria del cine, sólo lo registra virtualmente porque, al ver una película, reprime el recuerdo de las imágenes que lo fascinan. Entonces, lo que en verdad impactó en él no fueron ni las historias de las películas ni sus actores sino la proyección cinematográfica propiamente dicha: en posición de *voyeur*, en la oscuridad de la sala, el espectador goza de una libertad única que desafía a cualquier prohibición. «Se está ahí, ante la pantalla, mirón invisible, autorizado a todas las proyecciones posibles, a todas las identificaciones, sin la menor sanción y sin el menor trabajo» (*Ibid.*) De aquí que para él el cine ejerza una suerte de «fascinación hipnótica» producida desde el propio dispositivo cinematográfico.

una sesión de análisis. La imagen ampliada, el detalle agigantado modifican su percepción dando lugar, así, a otra «escena» diferente de la que se muestra en la película que lo remite a sus propios deseos inconscientes.

Para Derrida es decisivo comprender que el cine inaugura un nuevo régimen de creencia ligado a una técnica particular: el espectador cree en las apariciones de la pantalla ya que, en tanto «memoria espectral», el cine permite inscribir rastros de fantasmas sobre la película la cual, por otra parte, es ella misma un fantasma desde el punto de vista técnico. El espectador está solo en la sala, de cara a su propia fantasmática y, a la vez —inversión de capital mediante que permite la reproducción de miles de copias— lo está con un mercado mundial de miradas de otros espectadores diferentes a él. Así, en tanto forma de consumo singular, «cada uno proyecta algo íntimo sobre la pantalla, pero todos estos fantasmas personales se cruzan en una representación colectiva» (Derrida 2001 (2002)). En el cine —y no así en el teatro— el espectador está solo frente al espectáculo, se encuentra solo consigo mismo y, a la vez, forma parte de un libre juego de transferencias en un espectáculo masivo. El cine, en tanto experiencia de disociación social, es un arte de masas que se dirige a un colectivo y, a la vez, esta masa se desliga, se disocia en provecho de lo singular: el lazo social se deshace, pero para recomponerse de otro modo en el sujeto. Y es esta «soledad de cara al fantasma» lo que constituye la experiencia cinematográfica propiamente dicha, sólo anticipada en su invención por el sueño.

En esta conjunción de lo colectivo y lo singular, entre las representaciones colectivas y singulares de director, espectador y público, a través del tiempo y del espacio, es donde se produce la creencia en el cine. Lo que define al cine, entonces, es la inmediatez del «ello-mismo ahí» que acontece en cada visión, lo cual permite no tanto la representación de lo proyectado en la película sino la posibilidad de ser producido de nuevo. Derrida advierte que una ideología espontánea de la imagen hace olvidar tanto la técnica como la creencia, elementos decisivos a la hora de reflexionar sobre el cine. La técnica cinematográfica permite transformar la cosa proyectada, pero se supone que la película nos enfrenta ante la cosa misma, la «verdadera», permitiendo así que el espectador «crea» en lo que ve proyectado en la pantalla. Y esta creencia, que opera incluso en un film de ficción, se sostiene mediante la representación mientras que no es ni asegurada ni desmentida en la espectralidad: el fantasma, justamente, alude tanto a la imagen como al aparecido. Lo que aparece en la pantalla, para el espectador, es y no es al mismo tiempo tal como un fantasma, como un espectro: aquello que no está ni vivo ni muerto, aquello que no existe pero que se hace presente, lo que aparece al desaparecer, aquello cuyo pasado está radicalmente ausente, irrepresentable en su presencia vital, pero que existe a partir del acontecimiento singular de la proyección cinematográfica que lo materializa. Esta estructura espectral de la imagen proyectada permite también, como los textos escritos, un activo trabajo de

deconstrucción sobre el film ya que lo que importa en la imagen no es sólo lo que se ve en ella sino aquello invisible que la asecha, en diálogo con otros textos, dispuesto a ser revelado, o no, por el destinatario. Con motivo de reflexionar acerca de un film realizado por Safaa Fhaty (1999) en el cual él mismo participa, Derrida desarrolla con más detenimiento estas ideas, haciendo hincapié en «el encanto fascinante, el *fascinum* y la verdad revelada del cinematógrafo, el elemento irremplazable de su técnica, el irresistible atractivo de su “escena”» (Derrida-Fathy 2000 (2004):98) ya que es el propio dispositivo cinematográfico lo que permite una especie de *cuasi*-identificación en una especie de *cuasi*-hipnosis donde este *cuasi*, este «como si», este «creer sin creer en ello» del sueño despierto resulta decisivo para pensar el fenómeno del cine. Y es la figura del espectro la que permite comprender no sólo el efecto hipnótico del cine sino también el régimen de creencia particular que inaugura su propia técnica: creencia espectral del «ello-mismo ahí», creencia del ser y del no ser a la vez, de lo que se presenta ni vivo ni muerto. En esta intersección, precisamente allí, en este «cruce de la creencia y la incredulidad, en este punto ciego donde *creer* y *no creer* no se dejan separar» (*Ibíd*) es donde todo ocurre.¹²

Si el abordaje de Metz —acorde con su objetivo inicial de sentar las bases para una «semiología del cine» tal como lo planteó en su artículo de 1964 — permite dar cuenta de la configuración significativa de un film, el aporte de Derrida se centra en cambio en la capacidad analizante del espectador el cual, a partir de la fantasmática singular que libera con cada película, puede dar lugar más a un análisis de sí mismo que a uno del propio film. Estos dos abordajes diferentes podrían ser leídos como exponentes de dos empresas teóricas también diferentes: el gesto estructuralista de Metz y el postestructuralista de Derrida. El primero, preocupado por determinar la especificidad del cine a partir de caracterizarlo como un lenguaje, hace del film el centro de su análisis dando cuenta de la particular articulación del par enunciado-enunciación. El segundo, más interesado en la actividad significativa y fundamentalmente deconstructiva que permite la estructura fantasmática del film, pone su punto de mira en el espectador que, en última instancia, es quien la lleva a cabo. Si bien estas dos perspectivas teóricas son diferentes entre sí, lejos de ser incompatibles pueden integrarse muy bien a la hora de pensar el dispositivo cinematográfico: por el lado de Metz, el carácter impersonal y discursivo de la enunciación fílmica despersonaliza al «yo» del director de la instancia enunciativa; por el lado de Derrida, la estructura fantasmática de la imagen, al posibilitar la actividad

¹² Así como para Roland Barthes la fotografía podría pensarse como «Esto ha sido» (1980 (2006):171) dándonos la certeza del pasado de la cosa en la medida en que «por un lado “no está ahí”, por el otro “sin embargo ha sido efectivamente”» (*Ibíd*:172), a partir de estas reflexiones podríamos pensar el cine como «Esto es y no es», produciéndonos también la «loca certeza» ya no de un pasado irremediamente perdido sino de un inmediato y absoluto presente de lo que ya no importa si es o no es porque tan sólo se nos hace presente en el impostergable «aquí y ahora» de nuestra existencia.

deconstructiva por parte del espectador/analista, despersonaliza al «tú». Es la deconstrucción la que hace su trabajo sobre el film y no el espectador individual en tanto sujeto empírico. Dicho de otro modo, es el propio film, deconstrucción mediante, el que trabaja sobre sus espacios de invisibilidad a partir de lo que presenta como visible. Y lo lleva a cabo a partir de la propia materialidad signifi-
ca que, en tanto espectral, permite el diálogo con otras imágenes, con otras voces, con otras palabras.

Sin bien Derrida prefiere concebir al cine como una «emoción» y no como un «saber», no se priva de proponer, sin embargo, una línea de análisis que considera decisiva para orientar la reflexión: «El espectro [...] hace quizás posible un pensamiento del cine» (Derrida 2001 (2002)).¹³

Elvira, en nuestro análisis, nos interpela desde su tragedia no sólo, entonces, por lo que ésta tiene de conmovedor en su drama personal sino porque nos muestra, fantasmáticamente, nuestra propia tragedia: *Elvira* nos presenta y nos actualiza, aunque sólo sea por un momento, enfrentada al espejo, el origen perdido de nuestra propia subjetividad, nuestras propias zonas abyectas y la multiplicidad de lo que acaso podríamos ser. Y no cesa de hacerlo, deconstrucción mediante, desde la materia significativa del propio film.

5. Una semiótica de la imagen

El productivo aporte de Metz sobre la enunciación impersonal que presentamos en el segundo apartado descansa, sin embargo, en una concepción que, según Gilles Deleuze, resulta problemática para comprender la especificidad del cine. Para Deleuze, Metz homologa la imagen a un enunciado y, de este modo, «se

¹³Aun cuando se quisiera profundizar en el análisis del dispositivo cinematográfico comenzando a pensar su singularidad justamente desde aquí, esto es, desde el poder hipnótico que produce su estructura espectral, cabría preguntarse, por un lado, si únicamente la proyección cinematográfica nos permite, a su vez, *proyectar* nuestra propia fantasmática (la cual no parece hacerse presente sólo en las salas de cine sino también cuando vemos películas en otros soportes materiales tales como la TV, el reproductor de DVD o la pantalla de una computadora) y, por otro lado, qué queda de propio y singular en el dispositivo cinematográfico cuando la película no es proyectada en una sala de cine o, en otras palabras, cómo pensar la especificidad del cine si se elimina la condición material de la proyección en sala que, según Derrida, permite poner en marcha su particular registro de creencia. A menos que se decida restringir el concepto de «cine» a la situación exclusiva del acontecimiento de su proyección. Pero, vale advertirlo, esto supondría privarnos de comprender la heterogeneidad de producción de sentido que se materializa en diferentes soportes que, si bien comparten con el cine en sala la «fascinación hipnótica» y la creencia del «como si», ponen en obra una variedad de elementos que obligan a repensar la pertinencia exclusiva de la categoría de la espectralidad para definir el fenómeno cinematográfico o, por lo menos, impiden su aplicabilidad acrítica y mecánica. Más aún, ni siquiera podemos estar muy seguros de que hoy, en las salas de cine del siglo XXI acontezca el mismo cine que se veía en las salas del siglo pasado de las que habla Derrida como para detenernos sin más en sus observaciones.

dio a la imagen una falsa apariencia, se le retiró su carácter aparente más auténtico, el movimiento» (Deleuze 1985 (2005):46) La imagen-movimiento (el plano) es para Deleuze una «materia signaléctica» que implica rasgos de modulación de diversos tipos: sensoriales (tanto visuales como sonoros), kinésicos, intensivos, afectivos, rítmicos, tonales y verbales (orales y escritos) pero, incluso con estos últimos, el cine no es ni lengua ni tampoco lenguaje, como sostenía Metz. Por esto es que para Deleuze no se trata de definir una semiología —como sí pretendía Metz— sino una semiótica, en tanto sistema de imágenes y de signos, independientemente del lenguaje. Estas observaciones de Deleuze permitirían pensar con rigurosidad las tecnologías de construcción para el dispositivo cinematográfico dado que advierten acerca de la especificidad de su materia no lingüística sino semiótica sobre la que se articula.

En relación con la escena que analizamos aquí, la reflexión de Deleuze sobre lo que él denomina la «imagen-cristal» puede ser de gran utilidad. Con el objetivo de buscar en un film el circuito más pequeño y condensado que funcione como su propio límite interior, Deleuze propone la «imagen-cristal», esto es, una única imagen con dos caras, una actual y otra virtual que, si bien diferentes entre sí, son indiscernibles en tanto no cesan de intercambiarse. Así, a la imagen actual le corresponde «su» imagen virtual, como si ésta fuera su doble o reflejo simultáneo en una suerte de relación de coalescencia que las mantiene unidas.

La imagen de *Elvira* frente al espejo puede concebirse como una «imagen-cristal» dado que parece condensarse allí, en una especie de presente congelado en la mirada del personaje, no sólo la imagen actual de *Elvira* recomponiendo a *Erwin* sino también, y de modo indiscernible, su correspondiente imagen virtual de sus deseos fallidos del pasado y las múltiples posibilidades de existencia por venir. A través de la imagen de la mirada del personaje, el espectador recibe una imagen del tiempo que lo abisma a sí mismo en su propia existencia. Suspendido en un espacio-tiempo infinito, el espectador ve lo que es y lo que no es a la vez, su potencia y su imposibilidad, en definitiva, su tragedia:

[...] Lo que constituye a la imagen-cristal es la operación más fundamental del tiempo: como el pasado no se constituye después del presente que él ha sido sino al mismo tiempo, es preciso que el tiempo se desdoble a cada instante en presente y pasado [...] o, lo que es equivalente, es preciso que desdoble al presente en dos direcciones heterogéneas, una que se lanza hacia el futuro y otra que cae en el pasado. [...] El tiempo consiste en esta escisión, y es ella, es él lo que se «ve en el cristal» (Deleuze 1985 (2005):113).

Elvira se ve mirándose a sí misma y el tiempo se detiene para hacerse puro presente en donde se conjugan pasado y futuro a la vez. *Elvira* no se ve a sí misma en el espejo, por paradójico que esto parezca, lo que ella ve es su mirada y, así, queda suspendida en su propia imagen imposible: un origen siempre-ya perdido que la constituye y, a la vez, amenaza con disolverla.

6. El cine como situación filosófica

También desde la filosofía, aunque desde otra perspectiva teórica, Alain Badiou encuentra en el cine lo que él llama una «situación filosófica», esto es, una relación paradójica que, en rigor, no es una relación sino, más bien, es una *no relación*, una ruptura ya que se trata de términos extraños, heterogéneos que no mantienen ningún tipo de vínculo entre sí. Dado que para Badiou hay pensamiento filosófico cada vez que se intenta pensar este tipo de relaciones y, en la medida en que concibe al cine como paradoja, el cine se convierte en una situación para ser pensada por la filosofía.¹⁴

La característica paradójica del cine se haya, en primer lugar, en la particular relación que se establece en él entre realidad y artificio: «el problema de lo que es mostrado cuando se muestra» (Badiou 2004:28).¹⁵ En segundo lugar, el cine también es paradójico porque es un «arte de masas» ya que conjuga, a la vez, la noción «aristocrática» de la creación artística que exige cierta educación para ser apreciada como tal con la noción «democrática» de valoración masiva en el momento mismo de su creación, sin la exigencia de ningún conocimiento previo de la historia del arte por parte del público.¹⁶

¹⁴ Considerar al cine como paradoja remite a lo que, desde otra perspectiva analítica, Irmela Schneider concibe como procesos de «hibridación», esto es, fenómenos sociales o culturales «en los que se combinan formas que se han desarrollado en diferentes dimensiones temporales» (1997:1). Regidos por una lógica del «tanto...como», los fenómenos híbridos se diferencian de patrones de pensamiento binarios del tipo «o esto o aquello» dado que tienen en cuenta «las posibilidades de enlace de formas temporalmente heterogéneas». (*Ibid.*:29) Así, lo «híbrido», múltiple y heterogéneo, se opone tanto a las nociones de unidad y homogeneidad como a lo jerárquico y lo hegemónico. Lo «híbrido» es, más bien, producto de la mezcla de elementos diferentes que, a partir de su combinación, darán un resultado totalmente nuevo y complejo. Lejos de valoraciones peyorativas, lo híbrido es siempre una oportunidad de innovación, experimentación y conocimiento alternativo. Un arte de la hibridación no es mera mezcla y confusión de formas heterogéneas sino, más bien, una asociación orgánica que modifica la estructura de todos los elementos porque los pone en relación con su otredad. De aquí que sería esperable que produjera «la paradoja de unir orgánicamente algo no unible» (Schneider 1997:19).

¹⁵ De aquí que Badiou caracterice al cine, en tanto éste gira en torno al problema del «ser» y del «parecer», como un «arte ontológico».

¹⁶ Incluso el cine de vanguardia puede convertirse, eventualmente, en arte de masas.

Según Badiou hubo cinco modos diferentes de pensar el cine que, si bien los reconoce como abordajes legítimos, no logran dar cuenta de la dimensión paradójica que lo caracteriza y lo convierte en materia de estudio para la filosofía.¹⁷ En efecto, en la medida en que la filosofía es el pensamiento de las rupturas, de las relaciones que no son relaciones, crea una síntesis precisamente allí donde no la hay, es decir, en el lugar de la ruptura, de la disyunción, pero conservando ciertos elementos de los términos diferentes para retener algo de ambos en la nueva síntesis y cambiar su sentido. La síntesis es «la creación filosófica propiamente dicha» (Badiou 2004:38) ya que el pensamiento filosófico crea una síntesis porque intenta encontrar el valor universal de una ruptura, es decir, pretende que la ruptura no sea sólo una experiencia singular, una excepción sino una promesa de alcance universal en la que todos puedan participar de ella mediante, justamente, una síntesis.

El cine, sin ser una filosofía, también inventó nuevas síntesis que, al poner en cuestión las grandes oposiciones binarias de la metafísica, lo convierten en un «arte antimetafísico». Desde el punto de vista de las imágenes, el cine pone en cuestión el dualismo mundo inteligible/mundo sensible ya que a través de un color, un sonido o una luz nos hace percibir lo inteligible como una acentuación, una intensidad de lo sensible y no como dos dimensiones radicalmente diferentes. El cine nos muestra que a partir de modificaciones del valor de lo sensible, por un uso particular de la luz «se puede filmar el milagro» (*Ibid.* 41). De aquí que conciba al cine como el «arte del milagro», de «lo sagrado» porque permite experimentar lo inteligible como puro sensible. Y al mostrar lo invisible de lo visible, su luz interior, hace que lo visible devenga novedad radical o, dicho de otro modo, puro «acontecimiento». En la escena que aquí se analiza, al filmar a *Elvira* frente al espejo mediante una singular combinación de un primer plano de su rostro, con el sonido de una voz humana sin orquestación que remite a una típica música sacra y en un tiempo diegético, se hace presente lo «sagrado», lo «invisible», un más allá de la mirada en lo que ésta tiene de visible.

¹⁷ Badiou distingue diferentes formas en que se pensó el cine: 1) desde la cuestión de la *imagen*: el cine es un arte de masas porque es arte de la imagen. La imagen tiene la capacidad de fascinar a las masas porque al producir una apariencia de realidad, una suerte de «doble de lo real» permite la identificación con una potencia mayor que cualquier otro arte; 2) desde la cuestión del *tiempo*: retoma aquí la idea de Deleuze de que el cine transforma el tiempo en percepción porque lo muestra, lo hace visible e, incluso, lo hace oír creando así una emoción del tiempo diferente a la que tenemos cuando lo vivimos y experimentamos cotidianamente; 3) en *comparación con otras artes*: el cine, séptimo arte, conserva de las demás artes todo lo que éstas tienen de popular (lo más accesible) y universal (lo destinado al género humano en general); 4) *relación entre arte y no arte*: el cine explora la frontera entre lo que es arte y lo que no lo es ya que aun cuando un film pueda ser considerado una obra de arte, siempre incorpora en él materiales vulgares y estereotipados; 5) su *alcance ético*: el cine es un arte donde las grandes figuras heroicas de la humanidad son puestas en acción.

Desde el punto de vista del tiempo, el cine propone una nueva síntesis que consiste en «la posibilidad de la duración pura en la construcción temporal» (Badiou 2004: 40). El cine produce operaciones sobre el tiempo —síntesis, a su vez, de nuestra experiencia— en donde lo muestra de dos modos diferentes: por un lado, el tiempo como «construcción», como «tiempo encajonado», como «desplazamiento de simultaneidades» en tanto el cine es un arte del montaje y, por otro lado, el tiempo como «estiramiento», es decir, como si el propio espacio inmóvil se estirara a sí mismo mediante los planos-secuencia. En la escena en cuestión, tres cortes preceden al momento de «estiramiento» frente al espejo: el primero cuando se une el plano de *Elvira* que comienza a desvestirse en el baño con el plano de su dormitorio donde están *Zora* y *Anton*, momento en que va a narrarse su historia anterior como *Erwin*; el segundo, cuando se vuelve a ver el baño con *Elvira* ya terminando de desvestirse y el tercero, cuando se une lo anterior con el primer plano de su rostro frente al espejo. A partir de allí, un plano secuencia se detiene a filmar minuciosamente el intento de transformación de *Elvira* en *Erwin*. Luego, otro corte lleva la escena otra vez al dormitorio para finalmente unir con un nuevo corte la imagen de *Elvira-Erwin* saliendo del baño. Así, con esta combinación de planos, el tiempo queda detenido y se hace visible lo «invisible».

Con respecto a su función moral, el cine presenta los conflictos existenciales de dos modos diferentes: por un lado, la forma del «gran horizonte» —películas de guerra, de aventura, *western*— donde el conflicto se dilata, se amplifica y los valores en juego se muestran en un espacio de mayores proporciones. Por otro lado, se presenta el conflicto en un espacio cerrado donde su intensidad se mide no por amplificación sino por estrechamiento, encierro o incluso asfixia. En la escena aquí analizada, la condensación del conflicto se da en este último tipo de espacio: el personaje dentro del baño, solo frente al espejo, atraviesa su tragedia sin otro testigo más que su propia mirada. La secuencia de los primeros planos compone la espacialidad de la tragedia y convierte su intensidad dramática en una interpelación directa hacia el espectador que, identificado con *Elvira*, ya no puede huir del dispositivo cinematográfico que lo intima a hacer la experiencia de su propia tragedia subjetiva.

Si bien las primeras reflexiones filosóficas sobre el cine comenzaron como discusiones estéticas que se preguntaban si era o no un arte, para Badiou el aporte novedoso y singular que el cine le brinda a la filosofía es la creación de todas estas nuevas síntesis recién señaladas.¹⁸ De aquí que si bien reconoce a

¹⁸ El cine, según su punto de vista, también propone nuevas síntesis en relación con las otras artes ya que, aun antes de que se hablara de multimedia, nació como un arte multimedial que integra formas artísticas, plásticas y musicales. Lejos de suprimir la diferencia entre las artes que articula, la muestra y, al hacerlo, produce otra cosa, esto es, un producto artístico singular que no pertenece a ningún otro arte. Badiou no deja de reconocer que en la ópera también se relacionan diferentes formatos artísticos, pero observa que si algún elemento de los que integra no funciona, la síntesis fracasa. En cuanto a la relación entre arte y no arte, el cine transforma las formas de los grandes géneros populares —espectáculos de cabaret, varieté, novela

Deleuze como el primero en advertir que con las ideas del cine se pueden construir conceptos filosóficos referidos al movimiento y al tiempo, no deje de observar, sin embargo, que Deleuze no distingue las operaciones específicas de pasaje de las ideas-cine a los conceptos filosóficos. En efecto, para Badiou el pasaje es siempre una síntesis ya que «si somos capaces de hacer conceptos filosóficos a partir del cine es porque transformamos las síntesis filosóficas en el contacto con las nuevas síntesis cinematográficas» (Badiou 2004:48). Así, toma como ejemplo una cuestión que es de vital importancia para la filosofía —la idea de ruptura en el tiempo— y observa que el cine muestra que no hay completa oposición entre el tiempo construido en el montaje y la duración temporal ya que un film puede instalar uno en el otro a partir de sus recursos técnicos y expresivos. El cine permite inferir que no hay una verdadera oposición entre continuidad y discontinuidad ya que se puede pensar la discontinuidad —el acontecimiento— en la continuidad de modo inmanente y no como algo necesariamente trascendente. En el cine lo que ocurre es a la vez continuo y discontinuo. En un film hay una continuidad de imágenes y, al mismo tiempo, hay también imágenes diferentes que nos ponen en presencia de algo radicalmente nuevo. Entonces, es el mismo film el que nos hace ver que la continuidad se hace con la discontinuidad. De aquí que Badiou sostenga que «el cine es una promesa» (*Ibid.*:49) porque nos muestra que se puede vivir en la discontinuidad, que la discontinuidad es siempre posible, que puede continuar, que puede haber surgimientos sorprendidos, totalmente inesperados allí mismo donde hay continuidad. El cine nos hace creer que existe la posibilidad de un milagro permanente, pero no lo promete porque mantiene la promesa sino porque la lleva a cabo: «El cine es el milagro de lo visible como milagro permanente y como ruptura permanente» (*Ibid.*: 50).

Para Badiou el cine no es una filosofía, es, más bien, una «práctica artística» o, mejor aún, «un pensamiento artístico» (*Ibid.*:49). Como el amor en la vida íntima del sujeto y la revolución en la vida política de la sociedad, el cine hace posible construir una síntesis en la ruptura o, lo que es lo mismo, nos permite experimentar que el acontecimiento puede durar en la forma de una síntesis, hace la promesa de la permanencia del milagro. El cine nos aporta «una suerte de amor en imágenes. Por eso lo amamos» (*Ibid.*:52). El cine construye una síntesis entre el ser y la nada, entre el ser y el no ser, entre lo idéntico y lo radicalmente diferente porque al hacer conocer lo otro, al presentar lo distinto en el mundo, es un nuevo pensamiento de lo nuevo, otra forma de hacer existir lo otro, es decir, el acontecimiento.

Badiou recupera a Deleuze que, siguiendo a Bergson en su propuesta de homologar movimiento e imagen, propone abandonar la distinción entre el movimiento como realidad física del mundo exterior y la imagen como realidad

policia, romántica— en materiales artísticos, permitiendo entender así «el carácter abierto de la forma»: no nos muestra primero la construcción de una forma y luego su deconstrucción sino que, al mostrarla, la deconstruye.

psíquica interior de la conciencia para, así, comenzar a hablar de la imagen-movimiento y la imagen-tiempo, como síntesis de la ruptura entre la imagen y el movimiento. Si imagen y movimiento son lo mismo, la imagen, entonces, nunca es la representación del movimiento y el cine, arte de la imagen en movimiento, tampoco es la representación de la realidad que muestra sino la creación de una nueva realidad, esto es, la creación de imágenes-movimiento e imágenes-tiempo. Como el cine, por un lado, no piensa con conceptos como lo hace la filosofía sino con imágenes y, por otro lado, el pensamiento, por su parte, es siempre una creación, «el cine como pensamiento es producción de imágenes-movimiento y de imágenes-tiempo» (Badiou 2004:60). Más allá de valorar la potencia teórica del pensamiento que Deleuze construye a partir de sus reflexiones sobre el cine,¹⁹ Badiou se pregunta si no hay en el cine una posibilidad filosófica más amplia que la transformación del pensamiento del tiempo.

En relación con las condiciones de producción de la imagen cinematográfica, Badiou concibe al cine como un «arte impuro» porque es una gran maquinaria colectiva de montaje que trabaja con diferentes tipos de materia: recursos técnicos (cámaras, micrófonos, luces, entre muchos otros), imágenes, sonidos, espacios (naturales y contruados), ideas abstractas, textos (guiones, diálogos), cuerpos (actores), operaciones específicas (montaje, fotografía, sonido, dirección) y, en última instancia, el dinero que termina de unificar, en los valores de mercado, materiales tan disímiles. El cine parte de esta materialidad impura para extraer, como toda práctica creativa, algún fragmento de pureza pero, a diferencia de las otras artes, trabaja con un gran desorden, una superabundancia, una acumulación de materiales desde el comienzo y, a partir de ahí, debe depurar y construir una simplicidad artística.²⁰ De aquí que Badiou piense al cine como un arte de la simplificación, como una «lucha contra el infinito», como «un cuerpo a cuerpo con lo infinito de lo sensible» (*Ibíd.*:66). Si bien su ideal es la pureza, la simplicidad del mundo visible, el cine no reproduce ni niega el caos visual y sonoro del mundo contemporáneo, más bien crea, hace una síntesis artística con él a partir de su trabajo con el material impuro y

¹⁹ Ante la ruptura de que la filosofía piensa con conceptos y el cine con imágenes, Deleuze, como filósofo, a partir de la teoría de la imagen de Bergson y de la teoría del signo de Charles Peirce, propone una síntesis que es, según Badiou, una taxonomía —imagen-percepción, imagen-afecto, imagen-acción— debido a que la filosofía puede hacer una clasificación de las imágenes cinematográficas que el cine no hace porque, de hecho, las produce. Con esta clasificación, Deleuze no sólo reordena toda la historia del cine desde el punto de vista de la imagen misma como concepto y no como representación sino que aporta, gracias al cine, una nueva teoría de la imagen que transforma el concepto que la filosofía tenía de ella. En efecto, la imagen no es ya concebida como copia sino como presencia del tiempo y como para Deleuze el tiempo es el ser mismo, el cine le permite, entonces, transformar el pensamiento del ser, tema fundante y constitutivo de toda la filosofía occidental.

²⁰ En la actualidad es un gran desafío para el arte cinematográfico dominar esta heterogénea inmensidad de materia sensible. Tarea hoy aún más difícil que en los comienzos de la historia del cine —sin sonido, sin color, sin exteriores— por la enorme cantidad de recursos técnicos y expresivos de los que dispone.

banal de la vida cotidiana. El cine, como una suerte de «travesía de la impureza» (Badiou 2004:69) acepta esa complejidad infinita y, produciendo imágenes-movimiento e imágenes-tiempo, busca transformarla desde su interior para extraer de ella algún destello de pureza. El punto de partida del cine no es entonces su propia historia sino, precisamente, esta impureza del material con que trabaja, con el que creará —o no— una nueva simplicidad: «El cine puede reproducir el ruido del mundo; también, inventar un nuevo silencio. Puede reproducir nuestra agitación, inventar nuevas formas de inmovilidad. Puede aceptar nuestra debilidad de palabra, puede inventar un nuevo intercambio» (*Ibíd.*:70).

El precio que el cine paga por ser un arte de masas donde todos nos reconocemos es que siempre hay un resto de impureza que subsiste en los momentos de banalidad del film. Por eso no mantenemos con el cine una relación de contemplación como en las otras artes, sino de participación en la creación de algunos instantes de pureza: una película es una lucha, un combate artístico contra lo impuro, contra la impureza de sus materiales y en un mismo film hay tanto victorias como derrotas. Esos momentos de victoria son los que explican, precisamente, la potencia afectiva del cine: participamos en ellos con gran emoción como en el amor. El cine es un arte por el cual lloramos victorias imposibles porque logra extraer un fragmento de pureza de lo peor que hay en el mundo: miseria, traición, sufrimiento, muerte. Nos muestra que incluso con semejante material se puede crear una síntesis artística. El cine nos muestra la batalla y la victoria como una transmutación alquímica. Nos enseña a partir de lo que hay, de lo impuro del mundo, como también lo hace la filosofía ya que la idea no siempre deviene de la idea, también puede derivar del encuentro con su contrario. La filosofía crea síntesis conceptuales mientras que el cine crea síntesis artísticas allí donde hay rupturas. El cine es una apuesta esperanzadora porque crea pureza con el material más abyecto. Nos dice, a su modo, que hay victorias pequeñas, particulares incluso en el peor de los mundos. Badiou, entonces, propone mirar filosóficamente un film no sólo porque se crean allí nuevas figuras de la imagen como sostiene Deleuze sino, fundamentalmente, porque nos dice algo muy simple: aun en el mundo más despreciable puede producirse una diferencia, puede advenir un acontecimiento. Y «ser fiel a estas victorias particulares es ya mucho para el pensamiento» (Badiou 2004:73).

En la escena que aquí analizamos se produce una síntesis de lo «puro» y lo «impuro», el encuentro entre lo «sagrado» y lo «banal»: la mayor aventura filosófica de un sujeto, aquella que lo coloca frente a su propia tragedia de ser y no ser a la vez, se presenta en el cuarto de baño de un transexual que encarna las zonas abyectas del dispositivo sexual hegemónico de la sociedad occidental. Precisamente allí, acontece una diferencia: la mirada de un sujeto que se descubre a sí mismo en su propia sujeción.

En el apartado que sigue continuaremos desarrollando este punto.

7. *Erwin/Elvira*: un acontecimiento en el cine

Si, como sostiene Burch, «un argumento puede engendrar una forma y por lo tanto la elección de un argumento es una elección esencialmente estética» (Burch 1969 (2004):173) la escena que protagoniza *Elvira* frente al espejo puede concebirse, entonces, como la escena en donde se cifra la dimensión trágica de la subjetividad, tal como se planteó al inicio de este trabajo. Los recursos expresivos utilizados en un film no son simples medios para comunicar una idea sino, más bien, son su única posibilidad expresiva para que ella pueda ser presentada ante el espectador. De aquí que la escena en cuestión permita cuestionar la distinción estéril entre «forma» y «contenido» para hacer pensar, en cambio, sólo en formas. Dicho de otro modo, el cine consiste en formas artísticas que presentan por sí mismas lo que ellas mismas, a su modo, expresan. De aquí las diferentes lecturas que pueden hacerse de una película ya que, justamente, la potencia de sus elecciones estéticas permite dinamizar efectos de sentido heterogéneos que se resisten a interpretaciones lineales o reduccionistas.

Bernhard Chappuzeau, por su parte, sostiene que en la obra de Fassbinder pueden encontrarse discursos contradictorios que, al mismo tiempo que afirman la libertad sexual del individuo como un proceso de autorrealización y autonomía, plantean, a la vez, un rotundo fracaso de las relaciones personales frente a las limitaciones sociales dominantes. Así, la articulación de la dimensión histórica en los vínculos privados donde «la inserción de la violencia en las relaciones eróticas [...] establece un poder absoluto e ilimitado, que no consigue ni pretende ser un socavamiento del poder» (Chappuzeau 2008:9) produce un juego de perspectivas que termina por relativizar cualquier posición política que se postule «verdadera» e impide el cierre legitimante de toda identidad, por disruptiva que ésta se pretenda. La abundante presencia en toda la obra de Fassbinder de «miradas imposibles a través de espejos» (*Ibíd.*:2) podría ser leída, entonces, no ya como la expresión artística más apropiada para transmitir estos discursos que habrían sido construidos previamente sino, más bien, la singular y eficaz forma artística en que éstos se materializaron para poder ser dichos. De aquí que en la escena que se tomó para el análisis sea precisamente el espejo quien juega un rol decisivo a la hora de valorar su eficacia significativa.

Las reflexiones de Michel Foucault sobre los espejos como lugares intermedios entre los espacios utópicos y los heterotópicos de una sociedad pueden ser un valioso aporte para el análisis de la escena en cuestión. Para Foucault las utopías son lugares irreales, sin emplazamiento real, que mantienen una relación de analogía directa o invertida con los espacios realmente existentes de la sociedad dado que, o bien la sociedad se perfecciona en ellas o, por el contrario, son su propio revés. Las heterotopías, en cambio, son espacios reales que, a modo de «contra-emplazamientos», funcionan como utopías efectivamente realizadas desde donde se cuestionan y subvierten los espacios

que funcionan realmente al interior de la sociedad. Así, las heterotopías, si bien son lugares que están fuera de todo lugar, se localizan en espacios reales efectivamente existentes. El espejo, entonces, es para Foucault un lugar intermedio ya que, por un lado, es una utopía porque es un lugar sin lugar donde el sujeto se ve a sí mismo precisamente allí donde no está. Es un espacio irreal donde él está ausente pero que, sin embargo, le ofrece su propia visibilidad. Y, por otro lado, es también una heterotopía porque hace que el espacio desde donde se mira el sujeto sea real e irreal a la vez dado que para poder verse, en una suerte de efecto de rebote, debe pasar por ese lugar virtual, inexistente que está allí, frente a él:

[...] es a partir del espejo como yo me descubro ausente en el sitio donde estoy, puesto que me veo allí. A partir de esa mirada que de alguna manera se dirige sobre mí, del fondo de ese espacio virtual que está del otro lado del espejo, vuelvo hacia mí y comienzo otra vez a llevar mis ojos hacia mí mismo y a reconstruirme allí donde estoy (Foucault (2010):70-1).

Elvira detiene su mirada en el espejo y es justamente allí donde se encuentra y se desencuentra a la vez. Siendo *Elvira*, comienza a reconstruirse como *Erwin* bajo la mirada que la mira desde el espejo, creyendo que va a poder llegar a ese lugar imposible que ya no le pertenece: el *Erwin* originario ya deconstruido por *Elvira*. La tragedia se instala en ese preciso momento frente al espejo: ni *Erwin* ni *Elvira*, quién está de este lado del espejo. Y quién está del otro lado. En qué cuerpos se sostienen uno y otro. Si cuando *Elvira* entra al cuarto de baño tenemos la certeza de que es ella la que está allí, cuando sale, no sólo sabemos que ya no lo es, también sabemos que tampoco es *Erwin*. Fassbinder, en una minuciosa composición artística de imágenes y sonidos, se encarga de mostrarnos esta suerte de abismo existencial.

Elvira llega a su casa junto con *Zora* y con *Anton*. Al verlos abrazados y besándose, se queda contemplándolos, muy serena, mientras con una cámara que se acerca y se detiene en un primer plano, se escucha en *off* extradiegético la música de la película *Amarcord* de Federico Fellini que potencia, con esta cita paradigmática de la historia del cine, su expresión de nostalgia por el deseo definitivamente perdido: *Anton*, ahora con su amiga, no logrará nunca verla como una «verdadera» mujer. *Elvira* se vuelve, comienza a caminar muy lentamente hacia el baño y, cuando abre la puerta para entrar en él, la música se detiene. A partir de este momento, sólo se oye el sonido diegético del interior del departamento donde están los personajes y el sonido exterior que proviene de la calle. La cámara, fuera del baño, muestra a *Elvira* de cuerpo casi completo —aunque sin llegar a ser un plano general— que comienza a desvestirse dentro del baño frente al espejo (figura 1). Con un corte, se vuelve a la habitación donde están *Zora* y *Anton* que continúan abrazados. *Zora* le pregunta por el pasado de *Elvira*, cuando era *Erwin*, y

Anton, mientras se oye el sonido del reloj de pared que está en el dormitorio —el cual parece indicar el aceleramiento del tiempo hacia el trágico desenlace— comienza a narrarle su historia: se conocieron trabajando juntos en el negocio de la carne, *Anton* comenzó a percibir que *Erwin* lo miraba de manera extraña, le preguntó el motivo de su actitud, *Erwin* le respondió que lo amaba y *Anton*, riéndose, le dijo que eso estaría bien si él, *Erwin*, fuera una mujer. *Anton* le confiesa a *Zora* que no ocurrió nada más que eso antes de que *Erwin* tomara la decisión de viajar a Casablanca para operarse.



Figura 1. Fotograma de escena del film *En un año con 13 lunas* (1978).
Dir. Rainer Werner Fassbinder



Figura 2. Fotograma de escena del film *En un año con 13 lunas* (1978).
Dir. Rainer Werner Fassbinder



Figura 3. Fotograma de escena del film *En un año con 13 lunas* (1978).
Dir. Rainer Werner Fassbinder



Figura 4. Fotograma de escena del film *En un año con 13 lunas* (1978).
Dir. Rainer Werner Fassbinder

Terminado este diálogo, los dos personajes vuelven a besarse y, mediante un nuevo corte, la escena sigue en el baño donde *Elvira* continúa desvistiéndose hasta quedarse en ropa interior (figura 2). Sin expresión alguna en su rostro, casi como un autómeta, *Elvira* comienza a cortarse el pelo lentamente mientras la cámara la enfoca en un primer plano y sólo se oye el ruido de las tijeras (figura 3).²¹ Como efecto del juego de planos que se forma entre el rebote de la imagen de *Elvira* en el espejo y la lente de la cámara que lo filma en diagonal y desde atrás de ella, el espectador recibe casi la misma imagen que *Elvira* tiene de sí misma y, así, al compartir su misma perspectiva visual (plano subje-

²¹ La actitud serena y decidida de *Elvira* frente al espejo en esta escena contrasta con la tensión de la escena del principio de la película cuando *Christoph*, arrastrándola violentamente hasta el baño, la obliga a mirarse en el espejo mientras ella se niega y grita angustiada: «Tengo miedo».



Figura 5. Fotograma de escena del film *En un año con 13 lunas* (1978).
Dir. Rainer Werner Fassbinder



Figura 6. Fotograma de escena del film *En un año con 13 lunas* (1978).
Dir. Rainer Werner Fassbinder



Figura 7. Fotograma de escena del film *En un año con 13 lunas* (1978).
Dir. Rainer Werner Fassbinder

tivo), se identifica con el personaje sin percibir el artificio cinematográfico que impide que se vea la cámara por detrás del personaje mientras filma su reflejo en el espejo: el pequeño tamaño del espejo utilizado; el plano algo sesgado, en ángulo oblicuo de la cara de *Elvira* cuando se la enfoca en primer plano (figuras 4, 5, 7); la altura del actor que sobrepasa el borde superior del espejo cuando la cámara lo muestra mirándose en el espejo desde afuera del baño (figura 3) en contraste con el amplio margen que queda libre en el borde superior del espejo cuando se utiliza el primer plano (figuras 4, 5, 6, 7); el borde lateral derecho del espejo que se ve en los primeros planos de *Elvira* (figuras 4, 5, 6, 7); las marcas del reflejo de las luces de filmación en la lente de la cámara

que están presentes en las imágenes como testigo de otra mirada diferente a la de *Elvira* (figuras 4, 5, 6, 7). En efecto, si el espectador fuera *Elvira* y se mirara desde su propia mirada, podría verse total y frontalmente reflejado en sus primeros planos frente al espejo. Así, los «desajustes» en las imágenes, huellas de la enunciación fílmica en términos de Metz, permiten desmontar el artificio y analizar su eficacia dramática para crear y mantener la «creencia» del espectador.

Cuando *Elvira* termina de cortarse el pelo se detiene (figura 7) y, mientras se observa, se interrumpe el silencio de la escena con una música extradiegética de una voz humana casi divina, como de otro mundo, que se superpone con el sonido diegético del reloj de pared. Esos pocos segundos, con su mirada fija en el espejo, parecen detener el tiempo y conducir a *Elvira* a un lugar inhabitable de su propia existencia: entre su deconstrucción como *Elvira* y su reconstrucción como *Erwin* parece haber quedado suspendida en un vacío radical, sin ninguna representación de sí, excepto la imagen de su propia mirada. *Elvira* se descubre mirándose, ve su propia mirada que la mira desde ese espacio imposible de ser y no ser a la vez.



Figura 8. Fotograma de escena del film *En un año con 13 lunas* (1978).
Dir. Rainer Werner Fassbinder

Pero el espectador tampoco puede ver con claridad en quién se convirtió *Elvira* al salir del baño: avanza con la cabeza gacha (figura 8) y una lámpara de techo proyecta una luz tenue y entrecortada sobre su rostro (figura 9). Más tarde, al llegar a la casa de *Irene*, su figura se ve con nitidez pero sólo para aportar más confusión: *Elvira* no logra desdibujar sus gestos y movimientos femeninos tras la vestimenta de *Erwin* (figura 10). El espectador también quedó suspendido en ese tiempo infinito de *Elvira* frente al espejo y la pregunta sobre ella se vuelve ahora sobre él: «¿Quién es ese sujeto que ya no es ni *Elvira* ni *Erwin*? ¿Quién soy yo?» Con la mirada de *Elvira* se abisma a sí mismo porque queda ahora frente a su propia mirada, en esa «esquicia» en que el sujeto se ve verse porque su mirada se diferencia de su ojo (Lacan 1964). Mirada de mirada, «algo» radicalmente nuevo se presenta ante él. Un momento imposible. Un espacio vacío y pleno de sentidos en donde un «milagro» sucede. Ese «acontecimiento» en que se cifra su tragedia humana de ser uno y múltiple a la vez, entre la normalidad y la abyección. Ese instante infinito en que vislumbra la imposibilidad constitutiva de su subjetividad.



Figura 9. Fotograma de escena del film *En un año con 13 lunas* (1978). Dir. Rainer Werner Fassbinder



Figura 10. Fotograma de escena del film *En un año con 13 lunas* (1978). Dir. Rainer Werner Fassbinder

8. Conclusiones

Aunque diversas, las perspectivas teóricas consideradas en este trabajo pueden aportar observaciones pertinentes a la hora de reflexionar sobre los procesos significantes en el discurso cinematográfico: la enunciación fílmica como instancia impersonal (Metz), la estructura fantasmática de la proyección cinematográfica como condición de posibilidad de una lectura deconstructiva (Derrida), la imagen-tiempo como materia semiótica y no lingüística (Deleuze) y la dimensión paradójica necesaria para poder pensar el acontecimiento (Badiou) permiten dar cuenta de la estrecha articulación entre forma estética y desplazamientos enunciativos en un corpus de análisis.

La escena analizada del film de Fassbinder, desde su singular forma artística como creación cinematográfica, contribuye con la reflexión sobre los procesos sociales de subjetivación. La eficacia significativa de su materia semiótica, al presentar en escena lo invisible de lo visible que ella misma muestra, aquello que sólo su arte puede hacer «acontecer», nos interpela a pensar lo impensable: lo otro radical de la propia experiencia subjetiva, la tragedia constitutiva de nuestra subjetividad.

El sujeto ya no puede ser pensado como una entidad prediscursiva, dotado de una existencia autónoma, transparente y plena, anterior a cualquier significación social. Más bien, al ser construido por el discurso, es resultado de relaciones de poder, entendido éste no como una fuerza personificada y trascendente que actúa por sí misma, sino como un proceso en donde es la reiteración de prácticas normativas lo que deviene poder. Estas relaciones de poder funcionan mediante una operatoria diferencial, es decir, están generizadas, con lo cual el proceso de subjetivación del sujeto, su propia constitución, tiene lugar en y por el género. Así, debido a la facultad performativa de todo discurso, la repetición ritualizada de actos dará por resultado un sujeto normalizado según el imperativo sexual hegemónico. Pero también, al mismo tiempo que produce sujetos «normales» dentro de su dominio discursivo, este proceso de generización también forcluye y niega a la existencia a otros seres “abyectos” que, en tanto no se identifican con los ideales regulatorios imperantes como sí lo hacen los sujetos normalizados, son rechazados y excluidos del universo de legitimidad simbólica.

El género no sería, entonces, expresión de un sexo/cuerpo preconstituido que define al sujeto en su más íntima verdad sino, más bien, la construcción social que, al producir un cuerpo generizado para que el sujeto «viva», hace posible su existencia. Si bien una ficción, el género es una ficción necesaria porque es constitutiva de la subjetividad.

Pero si lo abyecto —si bien forcluido del proceso de subjetivación— también constituye al sujeto —aunque lo haga desde el exterior de sus propios límites— la subjetividad no sólo está definida por lo que el sujeto positivamente es sino, además, por la multiplicidad de los otros seres posibles que no llegó a ser. Uno

y múltiple a la vez, el sujeto alberga en su propia constitución no sólo la identidad que lo afirma sino también la diferencia que lo disuelve. Entonces, el género, si bien ficción necesaria, es al mismo tiempo una ficción posible dado que podría ser otra. Cualquier otra que pudiera constituirse desde el dominio forcluido por la operatoria de sus dispositivos.

Sujeto al género, el sujeto también está librado a la proliferación de sus propias diferencias. En él está saber/poder/deseo reconocer las áreas de abyección discursiva como propias y articular prácticas de resistencia al discurso que lo produce como sujeto generizado. Y así, al quedar habilitados nuevos y desconocidos espacios de placer para el sujeto, se podrán reconfigurar los límites de su propia estructuración.

Si bien estas nuevas configuraciones sólo podrán materializar su existencia en la medida en que sean normalizadas, inevitablemente, por las relaciones de poder, éstas, resistidas desde la inmanencia de sus propios dominios, se verán obligadas a ensayar nuevos dispositivos, constitutivos de nuevos sujetos —normales y abyectos— para poder reconfigurar con éxito su hegemonía.

El sujeto no puede renunciar a la tragedia que lo funda pero puede, en cambio, asumirla en su imposibilidad para, sólo así, convertir su sujeción en su libertad más radical: aquella que le permita seguir *difiriendo* su propia identidad. 📺

REFERENCIAS

- BADIOU Alain
 (2004) «El cine como experimentación filosófica» en YOEL, Gerardo (comp.) *Pensar el cine 1. Imagen, ética y filosofía*. Buenos Aires: Manantial, pp. 23-81.
- BARTHES Roland
 1980 *La chambre claire*, París: Gallimard/Seuil/Cahiers du cinéma,; (tr. esp.: *La cámara lúcida*, Buenos Aires: Paidós, 2006).
- BRAIDOTTI Rosi
 1994 *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, Cambridge: Columbia University Press; (tr. esp.: *Sujetos nómades*, Buenos Aires: Paidós, 2000).
- BURCH Noël
 1969 *Praxis du cinéma*, París: Gallimard; (tr. esp.: *Praxis del cine*. Madrid: Fundamentos, 2004).
- BUTLER Judith
 1990 «Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory», in CASE Sue-Ellen (ed.), *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*, London: Johns Hopkins University Press, pp. 270-282; (tr. esp.: «Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista», *Debate Feminista*, 9, 18, octubre, 1998, pp. 296-314).
- 1993 *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*, New York: Routledge; (tr. esp.: *Cuerpos que importan*. Buenos Aires: Paidós, 2005).
- CHAPPUZEAU Bernhard
 2008 «Discrepancias inconmensurables en el nuevo cine alemán: la persistencia discursiva de Rainer Werner Fassbinder» [Ponencia] en *Jornada sobre Memoria y Psicoanálisis*, Biblioteca Nacional, Buenos Aires, c. 2008.
- DELEUZE Gilles
 1985 *L'image-temps. Cinéma 2*, París: Minuit; (tr. esp.: *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Buenos Aires: Paidós, 2005).
- DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix
 1991 *Qu'est-ce que la philosophie*, París: Minuit; (tr. esp.: *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona: Anagrama, 2005).
- DERRIDA Jacques
 1968 «La différance», *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, 62, 3, juillet-septembre, 73-120; también en *Marges de la philosophie*, París: Minuit, 1972, pp.1-29; (tr. esp.: «La différance» en *Márgenes de la Filosofía*. Madrid: Cátedra, 2003: 37-62).
- 2001 «Le cinéma et ses fantômes», (recueilli par Antoine de Baecque y Thierry Jousse) en *Cahiers du Cinéma*, 556, avril, pp. 75 et seqq. ; (tr. esp.: «El cine y sus fantasmas» [en línea], 2002, citado mayo de 2012, disponible en: <<http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/cine.htm>>
- DERRIDA Jacques FATHY Safaa
 2000 *Rodar las palabras. Al borde de un film*. Madrid: Arena, 2004.
- EVANS Dylan
 1996 *An Introductory Dictionary Of Lacanian Psicoanálisis*, London: Routledge; (tr. esp.: *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano*, Buenos Aires: Paidós, 2007).
- FOUCAULT Michel
 1976 *Histoire de la sexualité, 1. La volonté de savoir*, París: Galimard; (tr. esp.: *Historia de la sexualidad*. Tomo I: *La voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005).

- (2010) *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- LACAN Jacques
1964 *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 2007.
- METZ Christian
1964 «El cine: ¿lengua o lenguaje?», en *La semiología*, Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, 1970.
1991 «Quatre pas dans les nuages. (Envolée théorique)» en *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris: Meridiens Klincksieck, pp. 173 et seqq.; [traducción mimeo de Domin Choi].
- SCHNEIDER Irmela
1997 «Von der Vielsprachigkeit zur "Kunst der Hybridation" Diskurse des Hybriden», in SCHNEIDER Irmela, THOMSEN Christian W. (Hrsg.), *Hybridkultur: Medien, Netze, Künste*, Köln: Wienand Verlag, 13-66; (tr. esp: «Del plurilingüismo al "arte de la hibridación". Los discursos sobre lo híbrido», [Traducción: Úrsula Gulich-Silvia Villegas, Instituto de Educación Superior en Lenguas Vivas "Juan Ramón Fernández", Buenos Aires, mimeo].
- SILVERMAN Kaja
1992 *Male subjectivity at the margins*. New York-London: Routledge.