

REGRESO AL FUTURO A TRAVÉS DE ‘LA ESPECTADORA’¹

Eva Parrondo Coppel

A Hilaria Loyo, por su insistencia

*No se deja imprimir el ser humano por nada que, en cierto modo,
no haya contribuido a crear.*

María Zambrano

I. A la hora de concebir un futuro deseable en el campo donde se entrecruzan la teoría fílmica y el feminismo, he querido retomar el proyecto de Claire Johnston relativo a la necesidad política de entender la teoría feminista del cine no sólo “como una práctica cuyo fin es transformar el modo en que se percibe y se utiliza el cine”, sino también como “un proceso” discursivo crítico con las prácticas institucionales académicas dentro de las cuales se produce la mayor parte del trabajo teórico (Johnston, 1980: 28).

Para ir generando un futuro personalmente apetecible para la teoría feminista del cine, mi acción estratégica en este artículo consistirá en recrear un con-texto que me permita alterar, en una suerte de “guerrilla semiótica ideal”, la recepción del discurso postfeminista (véase Eco [1968], 1986:476-479). Este discurso académico, aunque se autovende como crítico y generador de “ricos debates”, se sabe críticamente ineficaz y políticamente inactivo². Se debe a que asume, quizás a su pesar, la idea popular y despolitizada de que, en la actualidad, el feminismo es “una característica del ambiente cultural” (Tasker y Negra, 2005: 107-108).

La consolidación del postfeminismo tanto en las instituciones culturales como en la industria editorial universitaria, siendo inseparable de la idea sociológica de integración de las mujeres en el Estado capitalista multinacional y del concepto *asexual* de género (mascu-

1 Este artículo es una re-escritura de mi clase extra-oficial “‘La espectadora’: historia de un concepto feminista” en el curso de doctorado de Marina Díaz López en la Facultad de Filosofía de la Universidad Autónoma de Madrid (5-V-2006). Mi agradecimiento a Marina por su invitación y a las asistentes por sus preguntas y comentarios.

2 Como demuestra el tipo de tareas teóricas que formula: “¿cómo puede nuestra erudición (*scholarship*) renovarse para retener la fuerza y el compromiso político asociado con tradiciones anteriores de escritura y de realización cinematográfica feministas?”.

lino/femenino)³, es también inseparable de una exigencia de identidad y de la represión de la sexualidad en tanto que esta es vivida como una amenaza (Adorno [1963], 1998: 72-73 y 75). La triunfante presencia de feministas *igualitaristas* en los aparatos estatales, en las instituciones culturales y en las empresas, *in crescendo* desde la década de 1980, es, por tanto, inseparable de un movimiento teórico de regresión hacia un contexto político pre-psicoanalítico cuando no anti-psicoanalítico, como se pone de manifiesto en el rechazo masivo hacia el concepto de “la diferencia sexual” (hombre/mujer), concepto que subraya que la diferencia simbólica entre los sexos no es una “diferencia cultural” (como la clase, la raza, etc) sino que es la diferencia que “*funda* la cultura” (Copjec, 2002: 222).

El feminismo psicoanalítico, al dar prioridad al deseo, el inconsciente y la sexualidad, si bien entiende que la identidad, como posición simbólica-sexuada, es necesaria al nivel del yo de los sujetos, constata el hecho clínico de que las identidades sexuales, aparte de variar históricamente, no dejan de verse afectadas, cuestionadas, interrogadas, desafiadas o desestabilizadas por procesos libidinales que escapan a la voluntad y a la conciencia de los sujetos (Rose, 1986: 90-91). Por ello, porque parte de la base de que la identidad sexual de los sujetos es inconsistente, el feminismo psicoanalítico no sólo cuestiona lo fructífero de otorgarle a la cuestión de la identidad centralidad política (Kristeva [1985], 2002:23), sino que también defiende, siguiendo a Freud, la importancia política de entender *como problemas* para/en la cultura patriarcal la subjetividad, la experiencia de la feminidad, el deseo, el goce y la elección de objeto sexual de las mujeres (Cook, 1975: 10; Rose, 1986: 103)⁴.

II. Con este artículo quiero avanzar por un sendero que en su día fue señalado, luego fue apenas transitado y ahora ya se puede considerar oficialmente abandonado. Este es el camino que nos abrió, en el terreno psicoanalítico de la llamada metapsicología del cine clásico de Hollywood, el concepto feminista de “la espectadora”.

Contrariamente a lo divulgado en los manuales universitarios, la metapsicología del cine clásico no se refiere al análisis del “papel del espectador en la producción del sig-

3 Este es un concepto sociológico-filosófico que se basa en la decisión política de ‘estimar como no relevante’ la diferencia entre los sexos (Amorós, 2000:27), en la reducción de “la sexualidad” a las prácticas sexuales o a la “conducta erótica” (Molina, 2000:261), en la idea victimista de que las mujeres necesitamos no tanto libertad política y sexual como igualdad social y una protección estatal especial (MacKinnon, 1987:15; Tasker y Negra, 2005:108; Holmlund, 2005:116) y/o en la idea moral de que los “espacios” feministas deben ocuparse de “debatir la naturaleza de ‘el bien’ de las mujeres” para afirmar “normas políticas” y “valores comunes” que permitan organizar “esfuerzos colectivos” de carácter global para reemplazar “políticas de la diferencia con políticas de la diversidad” (Brown, 1995:49 y 51).

4 Para Freud, *la feminidad* es un enigma teórico de contenido incierto que, para la investigación psicoanalítica, merece un interés “como ningún otro” ya que no se trata de “describir lo que es la mujer – cosa que sería para nuestra ciencia una labor casi impracticable” sino que se trata de nombrar una interrogación relativa al deseo que moviliza la vida sexual de la mayor parte de las mujeres: ¿cómo es que a partir de una prehistoria libidinal polimórficamente perversa común a ambos sexos y de la disposición bisexual, la mayoría de las mujeres ‘eligen’ capitanear el “viraje hacia la feminidad”, convirtiendo en “más imperiosa necesidad ser amada [por un hombre] que amar [a un hombre o a otra mujer]” (Freud, [1932/1933], 1974: 3164, 3166-3167 y 3175-3176)?. ¿Por qué es lo ‘normal’ que surja en las mujeres “el deseo de lograr el amor de un hombre” (Freud [1920], 1974: 2556) cuando “el interés sexual exclusivo” de la mujer hacia el hombre (o viceversa) constituye realmente “un problema” en la medida en que todo individuo “ha llevado a cabo en su inconsciente” una “elección homosexual de objeto” (Freud [1905], 1972: 1178, nota de 1915 n° 637).

nificado" (por ejemplo, Mayne, 1993:32)⁵, sino que se refiere al psicoanálisis del aparato cinematográfico hollywoodiense en tanto que dispositivo colectivo/maquinaria mental que, históricamente, hemos interiorizado al adoptar la costumbre social de consumir películas (Metz [1977], 1990:7).

El debate metapsicológico del cine, al producir un giro desde el análisis semiótico de la construcción de los significados fílmicos en el texto al psicoanálisis del cine como práctica social, tiene el valor histórico de haber creado dos campos teóricos que están entretnejidos por el hilo rojo del deseo. Por un lado, la metapsicología se ocupa del cine como "un cierto tipo de actividad social institucionalizada" (Metz [1977], 1990:99) que re-produce sujetos al/del deseo a partir de la identificación (el mecanismo psíquico que constituye socialmente al sujeto), del placer voyeurista/exhibicionista⁶ y del mecanismo de denegación de lo que se ve/se sabe, mecanismo relacionado con el fetichismo, y que entra en funcionamiento en el psiquismo de los espectadores con especial claridad en las películas cuya narración es omnisciente (Metz [1977], 1990: 69). Por otro lado, la metapsicología se ocupa del 'espectador' no como un "sujeto lógico", hacia el cual "el enunciado tiende" (Casetti [1986], 1989: 44 y 78), sino como un sujeto social que "está realmente sentado en la sala de cine" (Metz [1986], 1989:11), un sujeto *deseante* que realiza la película *en primera persona*, pues la película "no pre-existe mi entrada en el auditorio" (Metz [1977], 1990:51).

En sus inicios, la teoría feminista del cine se apropió del psicoanálisis para ocuparse de "las cuestiones de la diferencia sexual en relación con el aparato cinematográfico" (Johnston, 1980:29). Si el cine es una práctica social que re-produce, por medio de los efectos emocionales que los textos fílmicos desencadenan en los espectadores, sujetos al/del deseo, es metodológicamente inaceptable obviar, como hace Metz, el papel nuclear que cumple, según Freud, la diferencia sexual en la constitución social del sujeto (véase Kuhn, 2004:1225-1226). También es contradictorio partir de la base psicoanalítica de que el espectador es un sujeto del Inconsciente *encarnado*⁷ y luego desembarazarse del hecho de que *no es lo mismo* tener un cuerpo de hombre que tener un cuerpo de mujer.

Retomando el trabajo feminista dedicado a la inter-relación entre el psiquismo de los individuos anatómicamente diferenciados y la producción de la diferencia sexual "a lo largo

5 El análisis relativo a la producción del significado fue/es llevado a cabo por la semiótica, la cual, al ocuparse de la construcción de los significados fílmicos dentro de los horizontes del texto, precisamente deja(ba) fuera de su reflexión teórica a los espectadores como individuos de carne y hueso. La semiótica desdobra al sujeto de la enunciación entre el *enunciador* (el autor) y el *enunciario*, un *lugar ideal* que el filme, por referencias y otras señas, asigna a un espectador que "no existe" (Metz [1986], 1989: 11).

6 Si bien en la metapsicología propuesta por Christian Metz, el cine halla, en parte, sus raíces en el voyeurismo y en el exhibicionismo, contrariamente a la idea generalizada en la teoría feminista del cine, el cine clásico, según Metz, no ofrece al espectador una satisfacción del goce escópico sino que más bien apela a dicho goce para constituir el deseo de ver, ya que la enunciación clásica se caracteriza por asegurar el placer de los espectadores asumiendo lo que psíquica y socialmente puede o no puede ser mostrado en un contexto histórico determinado. Como señala Metz, en el modo de representación clásico el goce escópico del espectador encuentra un límite institucional en la función censora que cumplen, por ejemplo, el encuadre y ciertos movimientos de cámara (Metz [1977], 1990: 63-65, 77 y 111).

7 Que el sujeto del Inconsciente es un sujeto *encarnado* está claro desde los inicios del psicoanálisis. Por ejemplo, en la carta 52 a su amigo Fliess (1896) Freud define el ataque histérico como "una acción" por medio de la cual el Inconsciente reproduce *en el cuerpo* del sujeto su relación con el otro (prehistórico, irremediamente perdido) de la satisfacción (Cervilla y Fernández, 2005: 56-57).

y ancho del espacio cinematográfico" (Rose, 1986:205), Elizabeth Cowie, en su influyente artículo de 1984 "Fantasía"⁸, desarrolla una línea teórica que, en parte, está dedicada a la cuestión metapsicológica de la identificación. Por un lado, Cowie reivindica la dimensión simbólica de la identificación cinematográfica, es decir, la identificación de los espectadores con cada uno de los personajes que configuran el escenario de deseo que se va desplegando a lo largo de la trama fílmica, identificación que Metz, en su concepción del cine clásico como "significante imaginario", califica de "secundaria" (Cowie, 1997:75; Metz [1977], 1990:56). Por otro lado, Cowie critica la rigidez y el puritanismo con que las feministas mulveyanas entienden la identificación cinematográfica, es decir, la ocasión imaginativa que, al permitirnos experimentar colectivamente "el lujo" de ser Otro, nos da acceso "a fuentes de placer y de goce yacentes en nuestra vida afectiva" (Freud, 1905-1906:1272-1273).

Reconociéndose como *sujeta al deseo ajeno* desplegado en los escenarios de las películas de Hollywood y como *mujer deseante* en su relación con este tipo de cine (Cowie, 1990:114-115), esta feminista se distancia de la ortodoxia teórica mulveyana (Cowie, 1997:166). Aparte de afirmar la evidencia de que las mujeres somos sujetos de la mirada en el cine narrativo hollywoodiense⁹, Cowie defiende que en el cine clásico las mujeres somos re-constituídas como sujetos al/del deseo porque viendo una película nos identificamos con las diferentes escenas en su sucesión diacrónica, es decir, nos identificamos simultáneamente con la/el protagonista y con los otros personajes que configuran la trama, ya que "ocupar una posición siempre es estar también implicada en la posición del(os) otro(s)" (Cowie, 1997: 135)¹⁰.

Ahora bien, por medio del concepto de fantasía, Cowie enfatiza la identificación de los espectadores con el conjunto de los personajes que configuran los escenarios que se van desplegando a lo largo de la trama fílmica. Esta aproximación fue rápida y ampliamente criticada por imposibilitar la investigación feminista de la diferencia entre el espectador y la espectadora (véase Stacey, 1994:31-32). Elizabeth Cowie parece haber asumido esta crítica cuando en 1997 escribe que la noción de fantasía si bien "nos permite entender el cine como una institución del deseo" (por oposición a una institución que fabrica y hace circular identidades de género o culturales [Gledhill, 1988:72]), "no ofrece por sí misma los medios

8 Este artículo fue originalmente publicado en *m/f*, revista británica independiente que, en sus diez números publicados entre 1978 y 1986, no sólo contribuyó con fuerza en el debate feminista internacional por medio de una crítica de sus conceptos básicos sino que también llevó a cabo una defensa de la utilidad política del psicoanálisis desde una posición ética orientada por el hecho de que nuestra relación con las representaciones, los discursos y las prácticas sociales, que nos constituyen como sujetos a/de la cultura, es una relación ex - céntrica y conflictiva, una relación que causa un malestar que no puede ser reducido por ningún convenio o contrato social (Copjec, 1990: 11, 13 y 17).

9 Para entender la necesidad de explicitar esta verdad de Perogrullo, nótese que, por ejemplo, Mary Ann Doane, en su famoso artículo dedicado a 'la espectadora' defiende, por medio del estereotipo hollywoodiense de 'la mujer con gafas', que en este tipo de cine "la mujer como sujeto de la mirada es claramente un signo imposible" (Doane [1982], 1992: 237).

10 Las feministas mulveyanas reniegan del placer del cine clásico defendiendo que cuando las espectadoras nos identificamos con un personaje de hombre nos volvemos "travestis" (Doane, 1987: 19) o sufrimos un proceso de "masculinización" (Mulvey, 1990: 35) y que cuando nos identificamos con un personaje de mujer somos vaciadas de cualquier deseo que no sea de corte narcisista u homosexual (Doane, 1987: 166; y Modleski, 1987: 329). Por otro lado, las feministas culturalistas, como Jackie Stacey, que se interesan por la identificación de las espectadoras con las estrellas *femeninas*, reprimen la homosexualidad que late en esta relación por medio de términos sociológicos-*queer* como 'homoerotismo' o 'deseo homoerótico', términos que se basan en la reducción del deseo homosexual a las prácticas homosexuales (véase Stacey, 1994: 27-30).

para una meta-psicología del cine alternativa", ya que este concepto psicoanalítico "falla" a la hora de "producir las posiciones —y las identidades— fijas y polarizadas de hombres y de mujeres que requieren las políticas feministas que se basan en una teoría del patriarcado" (Cowie, 1997:164-165).

No obstante, este cuestionamiento de la noción de fantasía como posible piedra angular para una metapsicología feminista del cine alternativa a la metapsicología metzniana y a la mulveyana es, a su vez, criticable al menos en tres sentidos.

En primer lugar, renunciar al concepto de fantasía supone asumir que el feminismo debe desarrollar políticas basadas en "la búsqueda de la identidad" de/para las mujeres (Gledhill, 1988:72) en vez de políticas basadas en el reconocimiento del deseo, siendo el deseo, precisamente, la "potencia productiva" (Deleuze y Guattari [1972], 1985: 34) que, generando, por ejemplo, una re-escritura sexual de los estereotipos hollywoodienses, puede ofrecer "algo de resistencia" a los mitos culturales sobre *la feminidad* (Johnston, 1973: 210; Johnston, 1975: 118).

En segundo lugar, renunciar a la aportación psicoanalítica de que la espectadora es un sujeto sexual deseante y que, por tanto, en su *multiplicidad* erótica, dispersa y anárquica, es "irreductible" a su identidad de mujer (véase Deleuze y Guattari [1972], 1985:47 y 334)¹¹, supone desperdiciar la "oportunidad sin precedentes de subversión" que implica "el descubrimiento del inconsciente" (Lacan, 1964:141; Rose, 1986:95); es decir, el descubrimiento de que el sujeto del deseo se constituye en la realidad social no por la asunción de su identidad sexual (o de otro tipo) sino, al contrario, por medio de un proceso de división, de corte, de separación de la identidad que se quiere fija y coherente (sujeto = yo/Otro).

En tercer lugar, renunciar al concepto *anti-moralista* de 'fantasía' (Stern [1982], 1992:218; Cowie, 1997:123) como piedra angular para una metapsicología feminista del cine alternativo supone abandonar la lucha contra el prejuicio de que las feministas psicoanalíticas concebimos a la espectadora como un sujeto semiótico (un sujeto textual-lógico) o como un sujeto filosófico (un sujeto neutro y trascendental). En realidad, las feministas psicoanalíticas concebimos a la espectadora como un sujeto del Inconsciente, es decir, como un ser viviente en la cultura que tiene un cuerpo de mujer y que, por tanto, no escapa a "la parcialidad de la identidad sexuada" ni a la hora de entrar en el cine ni a la hora de dar sentido a una película (Copjec, 2006:33; Soler [2004], 2006:23).

III. En los comienzos de este segundo milenio, a las feministas que trabajamos en el campo de la teoría fílmica desde una perspectiva psicoanalítica se nos presentan tres retos hilvanados.

El primero consiste en el desarrollo explícito de la diferencia política que mantenemos con el negocio de la industria cultural, diferencia que se deriva de la diferencia epistemológica que marca el psicoanálisis, con respecto a la sociología, en la teoría de la constitución social del sujeto¹². Las teóricas sociológicas-culturalistas entienden que "la experiencia visual" del "público que consume artefactos culturales" (generando beneficios a la industria) está

11 Esta reducción del sujeto móvil a una identidad fija está muy extendida entre las feministas semióticas que, malentendiendo el deseo como una posición edípica *masculina/femenina*, abogan por una "identidad múltiple" (por ejemplo, De Lauretis, 1984:81-82; De Lauretis, 1987: X; De Lauretis, 1995:51).

12 El psicoanálisis, es necesario recordar, es una teoría crítica de la cultura que parte de la base de que "la psicología individual es al mismo tiempo y desde un principio psicología social" (Freud, [1920/1921], 1974: 2563).

efectivamente dirigida/vigilada (*superintended*) por factores socio-históricos *contextuales* (la interpretación académica, la crítica de cine o las prácticas publicitarias), siendo estos contextos “los responsables de negociar” tanto “la identidad del público” como “los significados textuales” (Klinger, 1994:XVI; Staiger, 1992:81). Las teóricas psicoanalíticas, por el contrario, si bien entendemos que los significados fílmicos colectivos son, en parte, efecto del contexto histórico-social en el que se desencadena la actividad cinematográfica, no por ello defendemos que los significados textuales compartidos por los espectadores sean la realización de-subjetivada del contexto de producción industrial-académico (véase Copjec, 1990:15). Nosotras no sólo consideramos que los significados fílmicos son los restos creativos subjetivos que el texto fílmico re-genera en los espectadores durante el contexto socio-histórico de recepción sino que, además, desvelamos el hecho de que el negocio de la industria cultural se apoya en una *impostura*, ya que ni las estrategias de *marketing* logran dirigir el sentido del consumo ni las técnicas sociológicas de análisis cualitativo de los decires de las audiencias son suficientes para medir, regular, comprender o explicar lo que es, por definición, inconmensurable, inexplicable e incontrolable: el sentido emocional y el valor de uso social que las películas tienen o tendrán para sus espectadores (véase Cowie, 1991:118-119; y Adorno [1969], 1998:219-223).

El segundo reto de las feministas psicoanalíticas en la teoría del cine hace referencia a la idea apriorística de que la construcción de la diferencia sexual en la representación cinematográfica hollywoodiense implica necesariamente una representación sexista. Aquí no sólo se trata de definir qué entendemos por sexismo¹³, sino que además se trata de ofrecer análisis históricos sobre la construcción de la diferencia sexual en películas concretas en las que este tipo de análisis sea pertinente, para valorar si dicha construcción es o no es sexista desde nuestro punto de vista (Cook y Johnston [1975], 1988: 34-35; Adams, Coward y Cowie [1978], 1990: 23)¹⁴.

Mientras que la sociología concibe lo social como un campo de categorías (género, clase, raza, etc), de sistemas de significación o de valores *extra-textuales* que son, pasiva o activamente, asumidos por el individuo durante un proceso de socialización que procura la *incorporación* de los individuos a la comunidad social; el psicoanálisis, que procura el *enriquecimiento* de los individuos “a partir de sus propias fuentes íntimas” (Freud [1927], 1974: 2957), concibe lo social como el campo del Otro, siendo ‘el Otro’ tanto un ser vivo que “aparece integrado” en “la vida anímica” del sujeto “como modelo, objeto, auxiliar o adversario” (Freud, [1920/1], 1974:2563), como el “lugar del significante” *inter-textual* a través del cual el sujeto del deseo se constituye socialmente durante un proceso de simbolización (Cowie, 1991:117-119).

13 En vez de entender ‘el sexismo’ como “un valor” indeseable que, evidente y objetivamente, existe en la sociedad o como una actitud que se manifiesta en conductas individuales, lo entiendo como una práctica institucional, administrativa, médica y jurídica que oprime a las mujeres por medio de determinada construcción de la categoría ‘mujer’ (‘la mujer’ no es responsable de sus actos criminales, ‘la mujer’ está determinada por la anatomía y/o por la biología, ‘la mujer’ necesita protección parental y/o estatal-administrativa especial, ‘la mujer’ requiere de ‘una discriminación positiva’) y, por tanto, también entiendo el sexismo como un significado que podemos leer en algunos discursos o representaciones que niegan la oposición hombre/mujer (mujer = no hombre), que “niegan la Otridad de la mujer” (la mujer no es un sujeto de deseo: la mujer = ser puro e inocente no habitado por la pulsión), que asumen que la posición de ‘la mujer’ en la cultura es inferior a la del ‘hombre’ (mujer = víctima) o que asumen que las mujeres estamos reducidas a lo que podemos llegar a representar para los hombres (mujer = espectáculo, mujer = objeto de deseo, mujer = diosa, mujer = maniquí, mujer = madre, etc). Para saber más sobre la tradición en la que enmarca mi concepción del sexismo, véase (Johnston [1973], 1976:211; Johnston [1975], 1990: 67; Adams, Brown, Cowie [1980], 1990: 31-34; Stern [1982], 1992: 200; Allen [1984], 1990:205 y 217).

14 Véase el artículo de Luisa Moreno, “La diferencia sexual en el cine musical. De la atracción a la detración”, en este volumen.

Finalmente, el tercer reto hace referencia a la necesidad política de reabrir el debate redefiniendo psicoanalíticamente el concepto de la espectadora, un concepto que no existe sino en el contexto del cine como práctica social institucionalizada. He aquí mi propuesta:

El lugar heterogéneo de la espectadora no es el lugar colectivo de la diferencia que implica el género en la producción de significados fílmicos (De Lauretis [1984], 1994:75). Es el lugar singular de la diferencia que implica el sexo en la recreación de los sentidos fílmicos.

El lugar heterogéneo de la espectadora no es el lugar *negociado* de una identidad social femenina que da forma o determina la lectura "nacional" que hago de las películas (Stacey, 1994:32, 49 y 73; De Lauretis [1984], 1994: 48; Ashby, 2005:131)¹⁵. Es el lugar *descentrado* de una identidad sexual de mujer desde donde experimento el *placer del texto*¹⁶ y desde donde produzco una re-escritura fílmica deseante que "hace estallar, precisamente, las determinaciones" (Deleuze y Guattari [1972], 1985:60).

El lugar heterogéneo de 'la espectadora' es el lugar político de mi libertad personal ya que, justamente en la medida en que la lengua cinematográfica "me es común con otros sujetos, es decir en que esa lengua existe", siempre cuento con la posibilidad de utilizar dicha lengua cinematográfica internacional y sus estereotipos "para significar *muy otra cosa*" de lo que otras personas dicen que las películas dicen; es decir, que siempre cuento con la posibilidad de "no dejarme encarcelar en un *comunicado* cualquiera de los hechos, por muy oficial que sea"(Lacan [1957], 1989: 485).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ADAMS, Parveen, COWARD, Rosalind y COWIE, Elizabeth, "m/f 1 1978", en Parveen Adams y Elizabeth Cowie (eds.), *The woman in question*, Londres y NY, Verso, 1990, pp. 21-24.
- ADAMS, Parveen, BROWN, Beverly y COWIE, Elizabeth, "m/f 4 1980", Parveen Adams y Elizabeth Cowie (eds.), *The woman in question*, Londres y NY, Verso, 1990, pp. 31-34.
- ADORNO, Theodor W., "Sexual taboos and law today" (1963), *Critical models. Interventions and catchwords*, NY, Columbia UP, 1998, pp. 71-88.
- _____, "Scientific experiences of a European scholar in America" (1969), *Critical models. Interventions and catchwords*, NY, Columbia UP, 1998, pp. 215-242.
- ALLEN, Hilary, "At the mercy of her hormones. Premenstrual tension and the law", en Parveen Adams y Elizabeth Cowie (eds.), *The woman in question*, Londres y NY, Verso, 1990, pp. 200-228.

15 Nótese el desplazamiento teórico-político que, durante la década de 1990, ha sufrido el concepto de "negociación". Cuando Christine Gledhill propuso este concepto como "una herramienta" para pensar "la intersección" entre los procesos de producción textual y los procesos de recepción, lo hizo subrayando que los significados no operan por "determinaciones" (ni por el lado del texto ni por el lado del contexto) sino que "emergen de una lucha" entre diferentes marcos de referencia, motivaciones y experiencias (Gledhill, 1988: 67-68). Sin embargo, cuando Jackie Stacey dice que "los procesos espectatoriales cinematográficos producen y re/forman las identidades femeninas" por medio de una relación "de negociación", subraya, que son muchas las "determinaciones sociales" (la clase, el género, la etnicidad o la nacionalidad) que "dan forma a la lectura" que las espectadoras hacen de "textos mediáticos específicos" (Stacey, 1994: 73).

16 El placer del texto es "ese momento en que mi cuerpo comienza a seguir sus propias ideas – pues mi cuerpo no tiene las mismas ideas que yo" (Barthes [1973], 1991:29).

- AMORÓS, Celia, "Presentación (que intenta ser un esbozo del *status questionis*)", en Celia Amorós (ed.), *Feminismo y filosofía*, Madrid, Síntesis, 2000, pp. 9-112.
- ASHBY, Justine, "Postfeminism in the British frame", *Cinema Journal*, 44. 2, 2005, pp. 127-132.
- BARTHES, Roland, *El placer del texto* (1973), México, Siglo XXI, 1991.
- BROWN, Wendy, *States of injury. Power and freedom in late modernity*, Princeton, New Jersey, Princeton U P, 1995.
- CASSETTI, Francesco, *El film y su espectador* (1986), Madrid, Cátedra, 1989.
- CERVILLA, Francisco y FERNANDEZ, Juan, "Afecto. Deseo", en Vicente Mira, Piedad Ruiz y Carmen Gallano (eds.), *Conceptos freudianos*, Madrid, Síntesis, 2005, pp. 47-59.
- COOK, Pam, "Approaching the work of Dorothy Arzner", en Claire Johnston (ed.), *Dorothy Arzner. Towards a feminist cinema*, Londres, BFI, 1975, pp. 9-18.
- COOK, Pam y JOHNSTON, Claire, "The place of woman in the cinema of Raoul Walsh" (1975), en Constance Penley (ed.), *Feminism and film theory*, NY y Londres, Routledge y BFI, 1988, pp. 25-35.
- COPJEC, Joan, "m/f, or not reconciled", en Parveen Adams y Elizabeth Cowie (eds.), *The woman in question*, Londres y NY, Verso, 1990, pp. 10-17.
- _____, *Imagine there's no woman. Ethics and sublimation*, Cambridge Massachusetts y Londres, The MIT Press, 2002.
- _____, *El sexo y la eutanasia de la razón. Ensayos sobre el amor y la diferencia*, Buenos Aires, Barcelona, México, Paidós, 2006.
- COWIE, Elizabeth, "Representations", en Parveen Adams y Elizabeth Cowie (eds.), *The woman in question*, Londres y NY, Verso, 1990, pp. 113-116.
- _____, "Underworld USA: psychoanalysis and film theory in the 1980s", en James Donald (ed.), *Psychoanalysis and cultural theory: thresholds*, Londres, MacMillan, 1991, pp. 104-138.
- _____, *Representing the woman: cinema and psychoanalysis*, Londres, MacMillan, 1997.
- DE LAURETIS, Teresa, *Alice doesn't. Feminism, semiotics, cinema* (1984), Londres y Basingstoke, MacMillan, 1994.
- _____, *Technologies of gender*, Indiana, Indiana U P, 1987.
- _____, "El sujeto de la fantasía", en Giulia Colaizzi (ed.), *Feminismo y teoría filmica*, Valencia, Episteme, 1995, pp. 37-64.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix, *El anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia* (1972), Barcelona, Paidós, 1985.
- DOANE, Mary Ann, "Film and the masquerade: theorizing the female spectator" (1982), en *The sexual subject. A Screen reader in sexuality*, Londres y NY, Routledge, 1992, pp. 227-243.
- _____, *The desire to desire: The woman's film of the 1940s*, Bloomington, Indiana U P, 1987.
- ECO, Umberto, *La estructura ausente. Introducción a la semiótica* (1968), Barcelona, Lumen, 1986.
- FREUD, Sigmund, "Tres ensayos para una teoría sexual" (1905), en OO.CC., IV, Madrid, Biblioteca Nueva, 1972, pp. 1169-1237.
- _____, "Personajes psicopáticos en el teatro" (1905-1906), en OO.CC., IV, Madrid, Biblioteca Nueva, 1972, pp. 1272-1276.
- _____, "Sobre la psicogénesis de un caso de homosexualidad femenina" (1920), en OO.CC., VII, Madrid, Biblioteca Nueva, 1974, pp. 2545-2562.

- ____, "Psicología de las masas y análisis del yo" (1920-1921 [1921]), en OO.CC, VII, Madrid, Biblioteca Nueva, 1974, pp. 2563-2610.
- ____, "Prefacio" (1927) a "Análisis profano (psicoanálisis y medicina). Conversaciones con una persona imparcial" (1926), en OO.CC, VIII, Madrid, Biblioteca Nueva, 1974, pp. 2911-2959.
- ____, "La feminidad" (1932 [1933]), en OO.CC, VIII, Madrid, Biblioteca Nueva, 1974, pp. 3164-3178.
- GLEDHILL, Christine, "Pleasurable Negotiations", en E. Deidre Pribman (ed.), *Female spectators. Looking at film and television*, Londres, Verso, 1988, pp. 64-89.
- HOLMLUND, Chris, "Postfeminism from A to G", *Cinema Journal*, 44. 2, 2005, pp. 116-121.
- JOHNSTON, Claire, "Women's cinema as counter-cinema" (1973), en Bill Nichols (ed.), *Movies and Methods 1*, Berkeley, University of California Press, 1976, pp. 208-217.
- ____, "Feminist politics and film history", *Screen*, 16.3, 1975, pp. 115-124.
- ____, "Femininity and the masquerade: *Anne of the Indies*" (1975), en E. Ann Kaplan (ed.), *Psychoanalysis & cinema*, NY y Londres, American Film Institute, 1990, pp. 64-72.
- ____, "The subject of feminist film theory/practice", *Screen*, 21. 2, 1980, pp. 27-34.
- KLINGER, Barbara, *Melodrama & meaning. History, culture and the films of Douglas Sirk*, Bloomington e Indianapolis, Indiana U P, 1994.
- KRISTEVA, Julia, *Al comienzo era el amor. Psicoanálisis y fe* (1985), Barcelona, Gedisa, 2002.
- KUHN, Annette, "The state of film and media feminism", *Signs. Journal of women in culture and society*, 30. 1, 2004, pp. 1221-1228.
- LACAN, Jacques, "La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud" (1957), *Escritos 1*, Madrid, Siglo XXI, 1989, pp. 473-508.
- ____, *Seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (1964), Barcelona, Paidós, 1991.
- MACKINNON, Catherine, *Feminism unmodified: discourses on life and law*, Cambridge, Harvard U P, 1987.
- MAYNE, Judith, *Cinema and spectatorship*, NY y Londres, Routledge, 1993.
- METZ, Christian, *Psychoanalysis and cinema. The imaginary signifier* (1977), Londres, MacMillan, 1990.
- ____, "Prefacio. A través de los Alpes y los Pirineos ...", en Francesco Casetti, *El film y su espectador* (1986), Madrid, Cátedra, 1989, pp. 7-11.
- MODLESKI, Tania, "Time and desire in the woman's film", en Christine Gledhill (ed.), *Home is where the heart is. Studies in melodrama and the woman's film*, Londres, BFI, 1987, pp. 326-338.
- MOLINA PETIT, Cristina, "Debates sobre el género", en Celia Amorós (ed.), *Feminismo y filosofía*, Madrid, Síntesis, 2000, pp. 255-284.
- MULVEY, Laura, "Afterthoughts on 'visual pleasure and narrative cinema' inspired by *Duel in the Sun*", en E. Ann Kaplan (ed.), *Psychoanalysis & cinema*, NY y Londres, American Film Institute, 1990, pp. 24-35.
- ROSE, Jacqueline, *Sexuality in the field of vision*, Londres, Verso, 1986.
- SOLER, Colette, *Lo que Lacan dijo de las mujeres. Estudio de psicoanálisis* (2004), Buenos Aires, Paidós, 2006.
- STACEY, Jackie, *Star gazing. Hollywood cinema and female spectatorship*, Londres y NY, Routledge, 1994.

- STAIGER, Janet, *Interpreting films: studies in the historical reception of American cinema*, Princeton, Princeton UP, 1992.
- STERN, Leslie, "The body as evidence" (1982), en *The sexual subject. A Screen reader in sexuality*, Londres y NY, Routledge, 1992, pp. 197-220.
- TASKER, Yvonne y NEGRA, Diane, "In focus: postfeminism and contemporary media studies", *Cinema Journal*, 44. 2, 2005, pp. 107-133.
- ZAMBRANO, María, "Un lugar de la palabra: Segovia", *España, sueño y verdad*, Barcelona, Edhasa, 2002, pp. 237-266.

