

Del altar al tanatorio. Adulaciones y Vejaciones al cuerpo femenino

Por Begoña Siles Ojeda

Profesora Titular Doctora de Narrativa Audiovisual. Universidad Cardenal Herrera-CEU. Valencia.

Artículo Resumen

Resumen: A partir de los años 60 la representación de la mujer en algunos textos fílmicos ha dejado de ser una figura sublimes, para convertirse en una imagen del horror. Esto es, el cuerpo femenino se ha transformado en el receptáculo del goce del psicópata. El relato fílmico se construye tanto a nivel de historia como de discurso bajo la mirada gozosa del psicópata. De tal forma, la estructura narrativa está sujeta a la mirada siniestra de este “personaje-héroe” que ejerce todo tipo de violencia-perversa sobre el cuerpo femenino y la familia.

Abstract: From the sixties the representation of the woman in cinematographic texts it has happened to be sublime to a representation, which led towards the horror. The femininebody has been constructed like a receiver for the enjoyment of the psychopath. The principal psychopath character makes all type of violent acts on the woman and the family. The aim of this article is to discuss about the sinister enjoyment and the way out in the most productive and less destructive manner.

Key words: Feminism and film theory, psychoanalysis, textual analysis, violence cinemmatographic.

Palabras clave: Teoría fílmica feminista, psicanálisis, análisis textual y violencia cinematográfica.

Todo análisis de la violencia (sea hacia otros o hacia uno mismo, sea real o representada) fracasará si no tiene en cuenta un aspecto característico de lo humano: la agresividad, el odio, la muerte que nos habitan. Lo demás son buenas palabras.

La verdad oculta, como señala Sigmund Freud (1997:3046) en su ensayo “El malestar en la cultura”, es que entre las disposiciones instintivas de la esencia humana “debe incluirse una buena posición de agresividad”.

Y esa energía o pulsión agresiva y destructiva forma parte indisoluble del sujeto, como vienen a corroborarlo no sólo las masacres perpetradas durante cualquier conflicto bélico, sino también los innumerables brotes de violencia que se desencadenan día tras día en nuestras pacíficas democracias modernas. Traigamos a colación una serie de datos: los asesinatos producidos en España, que frente a EEUU o Iberoamérica se halla a la zaga, son alrededor de 1000 homicidios al año, lo que supone una media de tres al día; las guerras llevadas a cabo desde que existe la historia, son una media de 2,6 guerras por año en todo el mundo; la violencia contra la mujer está creciendo en estos últimos años de forma alarmante - según un estudio reciente la cifra de víctimas se ha duplicado en los últimos cuatro años- .

A la luz de estos datos, donde la violencia queda cuantificada, podemos deducir dos reflexiones. Por una parte, estos números dejan en evidencia que la tendencia pulsional hacia la agresividad y la destrucción es más poderosa que ciertas estructuras lógicas de convivencia. Como dijo Schopenhauer (1985:119): “Aun cuando con ayuda del Estado y de la historia se pudiesen remediar la injusticia y la miseria, hasta el punto de que la tierra se convirtiera en una especie de jauja, los hombres llegarían a pelearse por aburrimiento, a precipitarse unos contra otros” Y, por otra parte, los datos anteriormente citados muestran que si entendemos la cultura como el instrumento para “regular las relaciones de los hombres entre sí” (Freud,1997:3033), entonces tal cultura se vive como un fracaso.

Por consiguiente, “el prójimo no representa únicamente un posible colaborador y objeto sexual, sino también un motivo de tentación para satisfacer en él su agresividad, para explotar su capacidad de trabajo sin retribuirlo, para aprovecharlo sexualmente sin su consentimiento, para apoderarse de sus bienes, para

humillarlo, para ocasionarle sufrimientos, martirizarlo y matarlo. “Homo homini lupus”: ¿ Quién se atrevería a refutar este refrán, después de todas las experiencias de la vida y de la Historia”. (Freud, 1997:3046)

Partir de esta concepción filosófica, esto es, que en el corazón de la estructura psíquica del ser humano anida la barbarie, la violencia, no supone situarse en una posición determinista o justificativa de la violencia, sino colocarse en la paradoja de atracción y repulsión que la violencia ejerce en el sujeto, y desde esta paradoja abordarla.

Ante estas reflexiones parece que la cultura, en ciertas ocasiones, se siente impotente para equilibrar los deseos o reivindicaciones individuales con los intereses sociales y culturales.

Pero, a pesar de esa impotencia aparente de la cultura, es a través de ésta como el ser humano puede reprimir y canalizar esa pulsión agresiva y destructora. Para ello, la cultura, por una parte, recurre a la interiorización y represión de la violencia, a través de la construcción de mecanismos psíquicos como la conciencia moral y el sentido de culpa; por otra parte, el ser humano dispone de la palabra, como animal de discurso que es, para canalizar la violencia. (Freud,1997:3049-3067)

PALABRA, con mayúscula, porque sujeta al sujeto para no caer en el sinsentido de la existencia y de la violencia. De este modo, la palabra debe ser sentida desde la subjetividad y transcendencia. Hablar desde la subjetividad es enfocar los discursos desde la experiencia y la singularidad del sujeto frente a la objetividad tecnocientífica y la transparencia funcional que actualmente los estructuran. Hablar desde la transcendencia es introducir en los discursos una serie de valores que van más allá del valor de cambio, donde las personas no sean pensadas como objetos intercambiables por cierta cantidad monetaria.

Ahora bien, pensar una palabra, desde esta concepción del sentido, es sentir la realidad como un espacio constantemente abierto a lo ininteligible; o dicho con otras palabras, a la aparición de lo real. Y lo real son aquellos hechos que diariamente nos están diciendo que el mundo no está pensado para nuestras mentes estructuradas con un discurso racional. (González Requena, 1997:59)

E, insistimos, nada más está del lado de lo real (de nuevo, por desconcertante) que la violencia in crescendo hacia las mujeres, tanto en la realidad como en la representación llevada a cabo en las sociedades llamadas del bienestar. Violencia real, en cuanto es sentida por las mujeres reales, mujeres de carne y hueso; violencia representada, en cuanto que quienes la padecen son las protagonistas de ciertas películas y series televisivas. Una violencia, ésta última, nada dolorosa para las protagonistas, por ficticia, pero, aún así, no menos problemática e interesante de pensar.

Las salas cinematográficas se han llenado y se llenan para ver películas como La naranja mecánica (A Clockwork Orange, Stanley Kubrick, EEUU,1971), El silencio de los corderos (The Silence of the Lambs, Jonathan Demme, EEUU, 1991), Atome (Pedro Almodóvar, España, 1990), Tesis (Alejandro Amenábar, España, 1995) o Funny Games (Funny Games, Michael Haneke, Alemania, 1998), todas ellas reconocidas tanto por la crítica como por el público, y todas ellas emergiendo a partir de los años sesenta. ¿ No será, por tanto, esa violencia representada una violencia que nos atañe, al identificarnos con esa pulsión aniquiladora hacia el otro? (poca es, de hecho, la audiencia que se sale de las salas de cine o apaga la televisión ante esas imágenes violentas realizadas con total realismo).

DE LO SUBLIME AL HORROR

Se podría entonces decir que, a partir de la década de los sesenta, el cuerpo femenino deja de ser representado en ciertos textos fílmicos como una imagen sublime, para sentirse como un objeto siniestro. Esto supone que esos textos parecen transmitir cierta impotencia para mostrar el encuentro con el otro, en concreto con el sexo femenino, como algo posible. Y es la escritura cinematográfica posmoderna la que

mayoritariamente representa el encuentro con el otro-femenino como un acto de pulsión siniestra donde la mujer es construida como un objeto de vejación y aniquilación.

En cambio, en los textos cinematográficos clásicos el encuentro con el otro se intenta representar como posible (González Requena, 1996:81-120). En el cine clásico la protagonista femenina, su cuerpo, está dignificado por el deseo del personaje masculino. Un deseo que lo preserva de ser aniquilado y profanado. Y es por la existencia de ese deseo que el cuerpo femenino es mirado como un relato digno de ser sublimado. Porque el sujeto que sostiene este deseo sabe que el otro no es sólo un cuerpo, sino que el cuerpo del otro encierra un ser, es decir, un espacio con historia a resguardo de la materialidad en sí del cuerpo.

Podemos traer a colación, para corroborar esta idea, la película *La diligencia* de John Ford (Stagecoach, Estados Unidos, 1939). En ella, el personaje femenino es una prostituta rechazada por la sociedad -la historia nos muestra cómo es expulsada del pueblo-. Pero ella adquiere un valor como persona, más allá de su profesión (la cual todos los demás personajes remarcan), cuando es mirada por el personaje masculino como un ser para su deseo, más allá de su cuerpo prostituido. No sólo una mirada, sino una mirada acompañada de un acto. El acto de ofrecerle su mano: por una parte, una mano física, que literalmente le ayuda y le acompaña a subirse en la diligencia, en la cual tiene que dejar el pueblo por decisión de la población bien pensante; y, por otra, una mano simbólica que sabe del dolor y el conflicto, ante esa situación de la protagonista femenina. Un acto que deja al protagonista en evidencia: esto es, le hace visible del hacer y el pensar común del resto de las personas del pueblo -y todo sujeto sensible sabe del esfuerzo que conlleva el sujetar el acto y la palabra que le ha hecho visible del resto-.

Una mirada y un acto que adquiere relevancia solamente porque es reconocido por la protagonista. Es decir, el personaje femenino identifica la mirada y cree en el sentido del acto del personaje masculino.

Dos personajes, femenino y masculino, identificados al estar vinculados a la misma experiencia: estar fuera de la norma y de la ley. La protagonista transgrede las normas morales, y por eso se le expulsa del espacio social, el protagonista es un forajido que quiere vengar la muerte de su padre, sucedida por ciertas circunstancias injustas.

Así pues, dos personajes que van hacia el encuentro sexual marcados por esa experiencia tremendamente dolorosa y, digámoslo, violenta. Pero con todo ello, en los textos clásicos el encuentro con el otro, el encuentro sexual, es posible, porque tanto el personaje femenino como el masculino saben que ese encuentro debe estar sustentado en el sentido de un relato.

Un relato, al que nos referimos, que sabe de los conflictos y las contradicciones de los sujetos, un relato que afronta la diferencia del otro. En definitiva, un relato que sabe de las experiencias, llamémoslas intransferibles, por ininteligibles para el sujeto que las vive, pero a la vez establece un vínculo con el ser de los sujetos, al encauzar la violencia que encierran esas experiencias con uno mismo y con los otros.

De este modo, el encuentro sexual no se articula a través de una pulsión destructora como en el cine posmoderno, sino a través del deseo. Y el deseo es nada más ni nada menos que la pulsión escrita a través de un relato que establece vínculos no destructivos.

En cambio, el cine posmoderno se abisma en el paroxismo del horror. El encuentro con el otro, en general, y, en particular, el encuentro sexual, se vive como una experiencia siniestra. Una experiencia aniquiladora y destructiva de todo sujeto, y en concreto del sujeto femenino.

Los textos fílmicos posmodernos se han inundado de imágenes de mujeres donde sus cuerpos son representados como un receptáculo para el goce del psicópata y del psicótico.

Se podría decir que estos personajes son los nuevos "héroes" de muchos de los relatos cinematográficos de las últimas cuatro décadas. Estos protagonistas masculinos -cada uno con sus diferencias diagnósticas- se caracterizan en su representación audiovisual por una tendencia sin límite hacia la pulsión destructiva y agresiva. Una pulsión que orientan principalmente hacia la mujer, y, también, hacia los miembros que componen la estructura familiar.

Por una parte, el protagonista psicótico, el enfermo mental, el loco.

Películas tan importantes en la historia del cine, entre otras, como *Psicosis* (*Psicosis*, Alfred Hitchcock EE.UU., 1962), *El estrangulador de Boston* (*The Boston Strangler*, Richard Fleischer, EE.UU., 1968), *Carretera perdida* (*Lost Highway*, David Lynch, EE.UU., 1996) han construido sus relatos erigiendo como protagonista principal de los mismos a un psicótico. Un personaje que es representado como una víctima de su propia enfermedad mental, la locura; enfermedad que provoca una difuminación de los parámetros de la realidad siendo desde esa otra realidad alucinatoria y delirante como acaba matando a las protagonistas. La violencia llevada a cabo por estos personajes psicóticos es sentida como hiriente para el propio sujeto. El psicótico es construido como un personaje esquizofrénico, desdoblado, donde un yo no reconocido por él ejerce la violencia; de este modo, el personaje se siente como un sujeto que sufre su propio acto violento.

Señalamos aquí una de las películas más emblemáticas de la última década por estructurar el relato a nivel narrativo desde la mente de un psicótico: *Carretera perdida* de David Lynch. El relato está narrado desde el punto de vista del loco. Las alucinaciones y la esquizofrenia del personaje hablan tanto en la historia como en el discurso. Una locura que le lleva a matar a su mujer y a grabar todo su acto violento en una cinta de video. Salvador Torres comenta: “Su obsesión por René, su mujer -cuyo cuerpo desnudo estimuló su mirada, al tiempo que precipitó su impotencia, o bien precipitó su impotencia de tanto forzar la mirada- está en el origen para articular su extrañeza. Y si lo está es porque el cuerpo de René (al igual que las voces escuchadas) queda desligado de una realidad (y su correlativo lenguaje) necesaria para el sujeto”. (Torres, 1999:110)

Una impotencia que desliga al personaje de la realidad, desencadenándole la locura. De este modo, el personaje femenino está visto a través de la mirada delirante, alucinatoria, en definitiva, psicótica del personaje masculino. Y la estructura narrativa está sujeta a la mirada siniestra del personaje que ejerce un acto de violencia perversa sobre su mujer (graba en video el asesinato y el descuartizamiento del cuerpo).

Por otra parte, el protagonista psicópata, una personalidad trastornada, un sádico.

Películas tan interesantes como *El fotógrafo del pánico* (*Peeping Tom*, Michael Powell, Inglaterra, 1960), *El coleccionista* (*The collector*, Wyler William, EE.UU., 1965), *Frenesí* (*Frenzy*, Alfred Hitchcock, Inglaterra, 1972), *Henry retrato de un asesino* (*Henry, portrait of serial killer*, John McNaughton, EE.UU., 1989), *El ladrón, el cocinero, su mujer y su amante* (*The thief, the cook, his wife and her lover*, Peter Greenaway Inglaterra, 1989), *Twin Peaks* (*Twin Peaks*, David Lynch, EE.UU., 1990, serie televisiva), *El silencio de los corderos* (*The silence of the lambs*, Jonathan Demme, EE.UU., 1991), *Funny Games* (*Funny Games*, Michael Haneke, Alemania, 1998) han narrado su historia y han construido su estética bajo la mirada malvada del psicópata. Una mirada que ha engatusado la mirada del público. Pero, ¿qué hay en esa mirada sádica y perversa que tanto fascina al espectador?

El psicópata, al contrario del psicótico, no tiene un trastorno mental, sino de personalidad. Esto supone que en ningún momento cuando comete sus actos de violencia ha perdido el contacto con la realidad, ni experimenta los síntomas característicos de la psicosis, como alucinaciones, ilusiones o profundo malestar subjetivo y desorientación: es decir, el psicópata, a diferencia del psicótico, sabe lo que hace, y quiere hacerlo; por eso, prepara y actúa con frialdad y premeditación. Ortíz de Zárate (1997:125) comenta que“(...) el psicópata participará de los discursos que le rodean aparentando compartirlos e incluso defenderlos activamente, aunque dicha asunción sea en realidad simulada y no tenga otro objetivo que manejar mejor a los otros, habilidad en la que puede alcanzar enorme eficacia. Notable adaptación que realiza sin experimentar contradicciones ni conflictos. El psicópata es egosintónico, no siente culpabilidad ni remordimientos. No tiene dudas ni se compadece de sus víctimas. Porque el objeto, cualquier objeto, no es para el psicópata, en último término, sino una víctima”.

Una víctima, un objeto, al que menosprecia y considera sólo basura. Recordemos aquí la película *Frenesí* de Alfred Hitchcock. El discurso del relato de *Frenesí* corrobora perfectamente la idea expuesta, al yuxtaponer de manera muy sutil a nivel de imagen y de palabra el cuerpo de la mujer con los

desperdicios, la contaminación. La cadena metonímica cuerpo de mujer- basura queda así inscrita. En la primera secuencia de este relato fílmico el alcalde de Londres está pronunciando un discurso a las orillas del Támesis rodeado de un pequeño grupo de ciudadanos y periodistas. El discurso del alcalde dice: “Todas las aguas de estos entornos pronto estarán limpias de todos esos desperdicios de nuestra sociedad, que han envenenado durante tanto tiempo nuestros ríos y canales (aplausos). Alegrémonos de que esa contaminación desaparezca por completo de las aguas de los ríos y no haya más cuerpos extraños en ellas...”. En ese momento, un hombre exclama, inclinado sobre el agua: “Miren, ¿qué es eso?”. En las aguas del río Támesis, con el resto de los desperdicios, flota boca abajo el cuerpo de una mujer.

Los personajes femeninos, en muchos de los relatos contruidos a partir de los años sesenta, se van a representar, por tanto, como objetos a los que el personaje masculino psicópata va a someter a todo tipo de vejaciones y humillaciones. La mujer se va a representar como un objeto, una cosa, con la cual escenificar los juegos más perversos y siniestros que se puedan imaginar. Pensemos en las palabras del monólogo interior del protagonista de la película de Bigas Luna Bilbao (España, 1978): “Ella es el mejor objeto, me gustan sus cosas, quiero ponerla con mis cosas.”

Podemos también traer a colación las palabras de la protagonista de la película El silencio de los corderos de Jonathan Demme, en concreto cuando está oyendo el discurso televisivo que dirige la senadora al psicópata que ha secuestrado a su hija. Un discurso que apela a los sentimientos del secuestrador para que sea benévolo con su hija Cathery.”Caray qué inteligente, eso sí que ha sido inteligente. Repite el nombre sin cesar. Si él ve a Cathery como una persona y no como un objeto, le costará hacerle daño”. Lo que parece no saber, o no querer entender, la protagonista es que la patología del psicópata es tan “salvaje y terrorífica”-como en un momento dice el protagonista/psicópata que ayuda al FBI a resolver el caso- que esto le lleva a no sentir empatía ante los sentimientos de los otros. En realidad, “el psicópata encuentra su lugar en la defensa y sádica imposición de su propia ley”..(Ortíz de Zárate, 1997:124)

EL GOCE SÁDICO

“Osar, en una palabra, los cuadros más atrevidos, las situaciones más extraordinarias, las máximas más horrorosas, las pinceladas más enérgicas” (Justine, del Marqués de Sade).

Hay en esta divisa sadiana el mismo principio que habita en el llamado cine posmoderno. La representación del goce siniestro y perverso del psicópata.

“Pues el Yo del psicópata, como el del personaje sadiano, se afirma en el goce que obtiene de la aniquilación del otro” (González Requena, 1996:220).

Y en estos textos cinematográficos posmodernos realizados a partir de los años sesenta, al igual que en el literario de Justine del Marqués de Sade, la mujer es una de las principales víctimas.

Una violencia marcada por el goce de destrucción del otro. La diferencia del otro es lo que se debe destruir, porque el psicópata sólo quiere vivir en el universo imaginario donde la identidad del otro, como diferente, no tiene sentido, y por qué no decirlo, ni de existir (mujeres, inmigrantes,...).

Jesús González Requena (1996:220) afirma que “el Yo del psicópata está, por tanto, blindado. Es por eso la suya una posición narcisista extrema: se protege de lo real proyectándolo sobre el otro y, así, se quiere amo de lo real, ser invulnerable que domina lo real en la medida en que lo infringe al otro- reducido a mero objeto de su goce”.

Se podría decir, que el otro, en un perfil psicopático, es un hecho de lo real. Y sabemos que lo real es aquello que niega un psicópata. Por eso, como argumenta González Requena (1996:220), “lo real aparece para el sujeto en forma de hendidura de su yo, de amenaza –si se prefiere, recurriendo a una terminología más convencional- de castración: lo real es, después de todo, todo aquello que hiere, que hiende el Yo.”

Y en los discursos occidentales la mujer siempre se ha representado como lo “otro”, aquella que carece de algo, la que está castrada. De ahí que el psicópata, y también podríamos pensar esto del personaje psicótico, vuelque sobre ella toda su violencia.

Sea como fuere, de ese goce psicopático disfrutamos todos, y más en la cultura actual donde hay una identificación total con los valores representados por los psicópatas. Valores como el individualismo, la estructura mercantil, la superficialidad en las emociones, la ausencia de culpabilidad, la búsqueda de placeres y sensaciones inmediatas y extremas... son las que parecen definir cada vez más las relaciones de nuestra época. Nada más recordar que en ciertas películas de las últimas décadas -tales como Henry retrato de un asesino de John McNaughton- estos personajes agresores son representados con un gran atractivo, como un modelo a seguir, y, además, en ningún momento aparece una institución, como la policial, la judicial o la médica, que ponga límites y castigo a sus acciones. El profesor Sanmartín (2001:114) nos ofrece unos datos muy significativos con respecto a cómo es la violencia que nos llega a través de las pantallas: “ (...) un 74% de escenas violentas termina sin castigo o condena de la acción; en un 44% de dichas escenas el agresor tenía cualidades dignas de imitarse, y en torno a un 50% no mostraban las consecuencias dañinas de la violencia. Los porcentajes se disparan cuando se analizan dibujos animados”.

Una de las películas actuales que probablemente mejor visualiza las ideas anteriormente expuestas sea *Funny Games* de Michael Haneke. El relato fílmico, *Funny Games*, sabe que en el territorio del psicópata las normas son siempre creadas de manera arbitraria por él. El único razonamiento y compromiso que estructura la palabra es representar el máximo goce sádico. En este sentido, la escritura de *Funny Games* es totalmente coherente, al representar al psicópata como lo que es: la metáfora del mal. La estructura narrativa está sujeta a la mirada siniestra de los dos protagonistas-psicópatas que ejercen todo tipo de violencia perversa sobre el cuerpo femenino y la familia. El juego sádico de los psicópatas orienta la historia y el discurso del filme hasta hacer estallar la norma de causa-efecto que da sentido a todo relato. (Tanto es así que, en determinado momento, uno de los personajes llega a modificar a su antojo el curso de la historia; que su amigo muera por los disparos realizados por una de las víctimas, es un hecho que resulta inadmisibile para el psicópata que sostiene el punto de vista de este filme posmoderno). La personalidad sádica y malvada del psicópata se representa en toda su crudeza en *Funny Games*, dejando atónito a los personajes del relato y al público ante la ilógica de la maldad de sus actos.

Bien, si la pulsión de muerte anida en el interior de todo sujeto, ¿cómo puede esa pulsión desviarse de sus fines destructivos para transformarse en algo fecundo? Sin duda con algo que sea capaz de contener esa pulsión destructiva sin dejar de saber lo que esa pulsión, no obstante, contiene de fecundo para el sujeto. Y ese algo no puede ser otra cosa que la ley, no únicamente en tanto sistema codificado de leyes, sino en tanto relato donde esa pulsión adquiera el sentido que tanto la estricta objetividad le niega, como la ausencia de límites del psicópata la convierte en irrefrenable.

Decimos relato, mas no discurso. Porque si el discurso está hecho a base de conceptos significativos, es decir, que ofrecen significado preciso a cuanto nos rodea, la pulsión en cuanto escapa a lo inteligible no cabe en el interior de sus postulados. Es necesario, pues, otro tipo de mediación. Lo que el relato ofrece es la posibilidad de dotar de sentido, porque aquí sí la pulsión se siente, a aquello que no lo tiene. Esta es, de hecho, la función que cumplen los relatos míticos, filosóficos, y utópicos. Función que, en ningún caso, pueden cubrir los discursos estrictamente racionalistas. No se trata de menospreciar lo que estos discursos aportan a la hora de construir ciertos espacios de convivencia. Tan sólo queremos llamar la atención acerca de su insuficiencia para abordar lo que de irracional habita en el sujeto.

El informe realizado por la Fundación Mujeres indica que la media semestral de mujeres muertas en el periodo 1999/2003 ha sido de 35, con una progresión media de 2,33 víctimas más cada seis meses; esto es, en cuatro años y medio han muerto por malos tratos 315 mujeres, según datos de El País, 18 de Julio de 2003.

Vicente Molina Foix (1998:151-166) define el cine posmoderno con las siguientes características, las cuales engloban rasgos estéticos y narrativos: a) aquel realizado por ciertos directores que estuvieron, en sus inicios, al margen de la industria cinematográfica de Hollywood; b) aquel que trocea la narratividad del relato, rompiendo la relación causa-efecto de los sucesos, y la estructura lógica del espacio y del tiempo; c) aquel que relativiza los valores ético/morales y la ideología de la sociedad occidental; d) aquel que lleva a cabo una espectacularidad de la violencia y una masculinización de los relatos.

Idea extraída de la teoría expuesta por el teórico Jesús González Requena (1996:81-120). A este autor le debemos buena parte de las ideas manifestadas en este artículo.

José Sanmartín (2001:104) comenta que “cada hora se emiten entre cinco y diez actos violentos”, y podemos suponer que la mayoría de esta violencia está llevada a cabo por la figura de un psicópata.

Una empresa oferta en Nevada (EEUU) batidas de mujeres desnudas con balas de pintura, en lo que constituye un juego denominado “Hunting for Bambi”. En él, recoge El País en un artículo del Lunes 21 de Julio de 2003, “Los cazadores son hombres normales que ya lo han probado todo y pagan 10.000 dólares para participar en el juego”

Como hemos señalado, el psicópata no soporta la diferencia del otro y, en concreto, del otro femenino. Así pues, esto lo simboliza ejerciendo la violencia sobre aquellas partes del cuerpo de la mujer que representa su feminidad. Traigamos a colación los siguientes ejemplos: Ted Bundy, psicópata que “(...) entre 1974 y 1978 mató a más de cuarenta mujeres. A casi todas sus víctimas les arrancó a mordiscos un pedazo de carne de sus genitales”, citado por Sanmartín (2001:33). Actualmente se está proyectando en las salas de cine una película que aborda la vida de este psicópata, Ted Bundy (Ted Bundy, Matthew Bright, EEUU, 2003).

BIBLIOGRAFIA

- Bornay, Erika (1995): Las Hijas de Lilith. Madrid: Cátedra, Ensayos Arte.
- Freud, Sigmund (1997): “El malestar en la cultura” en Obras Completas. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Garrido, Vicente (2000): El psicópata. Valencia: Algar.
- González Requena, Jesús (1996): “Clásico, Manierista, Postclásico”, Area 5 Revista de Comunicación Audiovisual y Publicitaria, nº5, noviembre, pp.81-120.
- González Requena, Jesús (1998): EL discurso televisivo: espectáculo de la modernidad. Madrid: Cátedra, Signo e Imagen.
- González Requena, Jesús (1998): “En el principio fue el verbo. Palabra versus signo”, Trama&Fondo, Lectura y teoría del texto, nº5, diciembre, pp. 5-28.
- González, Requena, Jesús (1997): “Emergencia de lo siniestro”, Trama&Fondo, Lectura y teoría del texto, nº2, abril, pp. 51-77.
- González, Requena, Jesús (1999): “El espectáculo del horror. Del cine de terror al espectáculo de lo real”, pp.119-225 en Blanco García, Ana Isabel (eds.): Mujer, Violencia y Medios de Comunicación. León: Universidad de León.
- Ibáñez, Jesús (1994): Por una sociología de la vida cotidiana, Madrid: Siglo XXI.
- Lacan, Jacques (1995): El seminario 3, Las Psicosis, Barcelona: Paidós.
- Lacan, Jacques (1985): El seminario 20, Aun, 1972-1973, Barcelona: Paidós.
- Marqués de Sade (1988): Justine, Madrid: Fundamentos.
- Martín Arias, Luis (1997): La posmodernidad a través de sus textos. The silence of the lambs (Jonathan Demme, 1991), Colección Eutopías, nº172, Valencia: Episteme.
- Molina Foix, Vicente (1998): “El cine posmoderno: un nihilismo ilustrado”, pp. 151-166 en Palacio, M. y Zunzunegui, S. (eds.), Historia General del Cine. Volumen XII, Madrid: Cátedra, Signo e Imagen.
- Ortiz de Zárate, Amaya (1997): “Psicótico o Psicópata”, Trama&Fondo Lectura y teoría del texto nº2, abril, pp. 123-127.
- Pedraza, Pilar (1998): Máquinas de Amar. Secretos del cuerpo artificial, Madrid: El Club Diógenes.
- Serafranski, Rüdiger (2002): El mal o El drama de la libertad, Barcelona: Tusquets.
- Schopenhauer, Arthur (1985): El mundo como voluntad y representación (Libros I y II), Barcelona: Orbis.
- Sanmartín, José (2001): La violencia y sus claves, Barcelona: Ariel.
- Sanmartín, José, Grisolia, James S., Grisolia, Santiago (eds.) (1998): Violencia, televisión y cine, Barcelona: Ariel.
- Siles Ojeda, Begoña (1998): La mujer mirada y la mirada de la mujer. (En torno al cine de Pilar Miró), Universidad de Lejona. (Tesis inédita)
- Torres, Salvador (1999): “Carretera pérdida: Los laberintos del lenguaje”, Trama&Fondo nº7, noviembre, pp.101-115.
- VVAA (1999): “Violencia real y violencia representada”, Trama &Fondo, nº. 6, pp.127-155.
- VVAA(1985): La posmodernidad, Barcelona: Kairós..

