

A favor de un cine impuro: la función de la Otra en *Rebeca* (A. Hitchcock, 1940) y *Jane Eyre* (C. Fukunaga, 2011).

¿Qué es una mujer? Os lo aseguro, yo no lo sé.

Virginia Woolf (1931).

***Rebeca* y *Jane Eyre* como «películas impuras».**

Cuando, en los años 50 del siglo pasado, André Bazin escribe su calurosa defensa de «la multiplicación de las adaptaciones» al cine, elige como título de su escrito *A favor de un cine impuro*, puesto que, según cuenta el teórico francés, la crítica cinematográfica de su época estaba preocupada por proteger «la pureza del séptimo arte», tanto en lo que se refiere a los temas como en lo que se refiere al lenguaje (Bazin, 2001: 122). Es frente a esta posición protectora con respecto a una supuesta *pureza del cine*, que Bazin se declara a favor de un fenómeno que no sólo se ocupa de restituir «lo esencial de la letra y del espíritu» de las obras literarias –frecuentemente novelas «de tipo victoriano»– sino que también logra alcanzar, con respecto a la obra adaptada, una «fidelidad vertiginosa, gracias a un respeto que no cesa de ser creador» (Bazin, 2001: 118).

Valgan estas palabras de André Bazin para condensar la experiencia espectral que, a nuestro propio juicio, se realiza tanto en la adaptación de *Rebeca* como en la adaptación de *Jane Eyre*, experiencia espectral que, entendemos, es inseparable de la labor de «reescritura» de los discursos originales llevada a cabo conjuntamente por guionistas y cineastas (Pérez Bowie, 2010: 25). Los análisis interpretativos de las reescrituras fílmicas de *Rebeca* y *Jane Eyre* que aquí proponemos, análisis causados por nuestra propia experiencia espectral, participan tanto del mismo «movimiento propiamente pasional» del que partió la semiología de Roland Barthes como de su objeto «político» (1977: 137-138), y se anclan, a su vez, en la tradición estructural¹ y psicoanalítica de la teoría feminista del cine de las décadas de 1970 y 1980 (Johnston, 1973; Mitchell, 1974; Cook y Johnston, 1974; Mulvey, 1975; Pollock, 1977; Kuhn, 1982; Cowie, 1984; Doane, 1987).

Válganos asimismo el adjetivo baziniano «impuro» para perfilar en cuatro puntos los motivos de nuestro propio interés personal y político por estas dos películas.

En primer lugar, diríamos que estos dos filmes son «impuros» tanto en el sentido baziniano de que combinan magistralmente lo literario y lo cinematográfico como en el sentido de que son el resultado de una *praxis* cultural en la que han co-laborado creadores pertenecientes a los dos sexos. No sólo los directores adaptan las novelas de dos mujeres sino que, además, la re-

escritura cinematográfica del discurso de las novelas está en deuda con otro tándem de mujeres. Mientras que Hitchcock adapta la novela homónima de Daphne du Maurier (1938) a partir del guion escrito por él mismo junto a su mujer, Alma Reville –no acreditada–, y su ayudante de dirección y guionista, Joan Harrison; Fukunaga adapta la novela de Charlotte Brontë (1847) a partir del guion, que consideramos particularmente brillante, de la escritora inglesa Moira Buffini.

En segundo lugar, recogiendo de Bazin este adjetivo de «impuro», hemos querido subrayar el hecho de que estas películas góticas, lejos de ser ‘castas’, vienen a poner en escena ‘problemas de la vida sexual’ que nos afectan e interesan especialmente a las mujeres en la actualidad. Ahora bien, si tal y como afirman Mary Ann Doane y Tania Modleski, estas películas son «particularmente valiosas» para «los análisis feministas» (Doane, 1981: 75) ya que se pueden utilizar «para elucidar cuestiones y problemas relevantes para las mujeres» (Modleski, 1988: 3), no consideramos que su valor político resida en que las protagonistas son retratadas como «asexuales» (Modleski, 1988: 52) o como meros «objetos pasivos» de la sexualidad masculina «voyerista y sádica» (Modleski, 1988: 1-4; Doane, 1987: 136), sino, bien por el contrario, consideramos que el valor político de estos filmes radica en que las heroínas son retratadas como mujeres sexualmente deseantes² que están además habitadas por la violencia.

En tercer lugar, el adjetivo de «impuro», aparte de servirnos para calificar a las heroínas góticas, nos permite definir a la Otra mujer, esa figura nuclear en las tramas de *Rebeca* y *Jane Eyre*, como siendo la representación fantasmática de una «feminidad excesiva» (Doane, 1987: 137).

La interpretación de la función de la Otra mujer que proponemos, entonces, busca ir más allá de las lecturas feministas clásicas que, al partir de la premisa de que la heroína gótica es retratada como una joven «reprimida por la cultura patriarcal» (Mulvey, 1996: 61; Gilbert y Gubar, 1979: 344), leen que la Otra mujer es la encarnación del «doble» o «yo secreto» de la protagonista –su «hambre, rebelión y furia aprisionadas»– (Gilbert y Gubar, 1979: 344 y 352; Russ, 1973: 668; Light, 1984: 18), o la encarnación de «la Madre» en lo que sería una trama edípica femenina (Modleski, 1988: 46-47; Doane, 1987: 143; De Lauretis, 1984: 151). Para nosotras la figura de la Otra mujer se refiere, más bien, a una fantasía *femenina* cuya función sería velar que, en el orden simbólico, en los textos de la cultura, falta la respuesta a la pregunta «¿qué es ser una mujer?» (Lacan, 1955-1956: 244).

Por último, recogiendo la acepción de «impuro» que da la RAE cuando viene a adjetivar al lenguaje o al estilo, diríamos que estas películas son también «impuras» porque respetan o recrean esas «construcciones extrañas o viciosas» que son características del género gótico. Así, por ejemplo, *Rebeca* es un *flashback* encadenado a un sueño, sin que el relato intradigético de

este sueño retorne al final para cerrar circularmente el *flashback* y el filme; mientras que *Jane Eyre* es un filme que arranca, de forma inusual, *in extrema res* para desplegar un tortuoso laberinto narrativo construido a partir de una serie de cuatro *flashback*.

Escrituras y reescrituras viciosas.

1. *Rebeca*: la violencia y el final feliz heterosexual.

La reescritura que realizan Hitchcock y sus guionistas de *Rebeca*, reescritura que trae a primer término el romance que narra la novelista entre Maxim y la segunda Sra. de Winter, gira en torno a dos actos interpretativos. Por un lado, el filme hila sutilmente el sueño de la narradora, que inaugura ambos relatos –«Anoche soñé que volvía a Manderley»–, con el *flashback* que narra su historia pasada, quedando así eliminado el presente narrativo de la novela. Por otro lado, cineasta y guionistas, no solo eliminan el presente de la novela, lo cual modifica el discurso de la misma, sino que además, al introducir una secuencia final inédita, producen un nuevo discurso que escribe el lazo entre la violencia y la pasión heterosexual.

Mientras que en la novela, entre la narración en primera persona del sueño y el *flashback*, la protagonista despierta en el presente, ya lejos de Manderley, «a muchos cientos de millas, en tierra extranjera» (Du Maurier, 1938: 8); en la película, sin embargo, el sueño inaugural se enlaza directamente con el pasado, quedando así eliminada la parte de la historia en la que Du Maurier narra el presente del matrimonio De Winter viviendo en el exilio. En este tiempo presente, Daphne du Maurier relata, a través de la ‘voz interior’ de la protagonista, cómo el atormentado matrimonio se esfuerza por olvidar el pasado, el cual, sin embargo, retorna «para perseguirles como antes» (Du Maurier, 1938: 10). Es decir que lo que nos cuenta la novelista es que, por mucho que la pareja haya puesto tierra de por medio y que se haya forjado una «rutinaria» y «monótona» vida fuera de Inglaterra (Du Maurier, 1938: 11), no obstante, la pérdida de Manderley, la vida fuera del «terruño» (Du Maurier, 1938: 338), y la «sombra» de Rebeca, mortifican su existencia: «Lo noto –dice la protagonista–, porque algunas veces [Maxim] se queda de repente como perdido y ensimismado; se borra la expresión encantadora de su cara, como si una mano invisible se la hubiera robado, y en su lugar aparece una máscara, esculpida, rígida, helada, siempre bella pero sin vida» (Du Maurier, 1938: 10).

Este acto interpretativo, consistente en cortar el presente narrativo y pasar directamente desde el sueño de la protagonista al *flashback* –que dura el resto de la película–, tiene, al menos, dos efectos interrelacionados. En primer lugar, como las guionistas y el cineasta se desembarazan del final cronológico de la historia del matrimonio De Winter –del presente en el que la ‘sombra’ de Rebeca aún pervive–, queda diluido en el filme el discurso profundamente melancólico y mortuorio de la novela (Freud, 1915 [1917]: 2095). En segundo

lugar, esta continuidad establecida entre el sueño y el *flashback* permite llevar a cabo una subversión del discurso melancólico por medio de la producción de un discurso vitalista, un discurso que se apoya en la historia de una ‘pareja de criminales’ –recordemos que Maxim está «contento de haber matado a Rebeca» (Du Maurier, 1938: 368) y que la protagonista accede a mantener en secreto los hechos relativos al asesinato– que no sólo se libran de la cárcel y/o de la muerte, sino que también se liberan del fantasma de la primera esposa, del fantasma de la Otra mujer.

Mientras que en la novela el asesinato de Rebeca, que es compartido por la pareja –tal y como dice explícitamente la heroína: «también yo había matado a Rebeca» (Du Maurier, 1938: 351)–, no impide que su ‘sombra’ continúe acechando al matrimonio en el presente; en el filme de Hitchcock, sin embargo, se produce tanto el ‘asesinato’, la muerte real, de Rebeca³, como “su segunda muerte”, es decir, la muerte que la hace estar «completamente muerta, y no simplemente ausente» (Copjec, 1994: 134).

El hecho de que Rebeca ya no va a regresar de entre los muertos y mortificar a la pareja es puesto en escena al final del *flashback*/filme mediante una secuencia que ha sido significativamente añadida a la historia romántica deprimente que se cuenta en la novela. Si, en la novela, los acontecimientos narrativos se cierran con una escena fúnebre en la que los De Winter contemplan juntos las señales lejanas del incendio que se ha desatado en Manderley; en la secuencia final del filme, lo que se muestra es el reencuentro de la pareja protagonista delante de Manderley ardiendo, la violenta muerte de la Sra. Danvers, que es aplastada por las vigas de la mansión en llamas, así como un plano detalle final de la R –letra metonímica de la presencia espectral de Rebeca en la historia del romance– siendo devorada por el fuego.

Este *ardiente* final feliz, protagonizado por Maxim y por la segunda Sra. de Winter, no implica simplemente que un final feliz romántico heterosexual haya venido a sustituir el final fúnebre con el que Du Maurier cierra su novela: “Encima de nuestras cabezas el cielo estaba negro como la tinta. Pero hacia el horizonte aparecía iluminado por una viva luz roja, como salpicado de sangre. El viento salobre del mar venía lleno de cenizas...” (Du Maurier, 1938: 463). Más bien, de lo que se trata aquí, con este final hitchcockiano alternativo, es de la producción de un discurso que anuda cierta «*exteriorización*» de la violencia –la doble muerte violenta de Rebeca: la muerte real y la muerte del fantasma– con el enganche deseante a la vida (Copjec, 1994: 130), o lo que viene a ser lo mismo, con la renovada pasión sexual entre Maxim y su ya no tan «joven» esposa, pasión sexual representada metafóricamente por el fuego.

2. *Jane Eyre*: la pasión heterosexual de las mujeres *versus* la moral sexual 'cultural'.

La reescritura que realizan Buffini y Fukunaga de *Jane Eyre*, con el fin de acercar este «clásico» a «una nueva generación», tal y como podemos leer en el cartel de la película, se basa también en dos actos interpretativos. Por un lado, guionista y cineasta mantienen –frente a las otras dos adaptaciones cinematográficas⁴– toda la tercera parte de la novela, que es la que narra con detalle la relación entre Jane Eyre y el párroco St. John Rivers, recuperando así el discurso «anticristiano» de la novela de Brontë (Gilbert y Gubar, 1979: 343), es decir, la crítica que hace la novelista de los representantes de la ley moral-religiosa⁵. Por otro lado, Buffini y Fukunaga introducen un violento «trastocamiento de la cronología» (Bazin, 2001: 112) por medio del cual actualizan el discurso feminista de la novela, discurso que consiste en sacar a la luz cómo «la moral sexual 'cultural'», eminentemente puritana, propia del capitalismo (Weber, 1905), apunta de manera particular a reprimir la vida sexual de las mujeres (Freud, 1908: 1257-1258)⁶.

Jane Eyre no comienza con el principio cronológico de la historia sino que lo hace *in extrema res*, es decir, en el extremo de las cosas, en un punto ya próximo al final. Concretamente, la historia arranca en el momento en el que Jane huye del castillo de Thornfield y llega, medio muerta, a la casa de St. John Rivers y de sus dos hermanas. La técnica narrativa consistente en comenzar el relato *in extrema res* tiene al menos dos consecuencias. En primer lugar, nos anuncia que la película va a recurrir al empleo del *flashback* para contarnos cómo la protagonista llegó hasta este momento crucial. De hecho, la estructura del relato está organizada alrededor de cuatro *flashback*, cuya duración –hora y media– ocupa el grueso del filme. En segundo lugar, el comienzo *in extrema res* nos coloca, en tanto que espectadores, en una posición en la que se mezclan la ignorancia y el saber. Si bien somos ignorantes con respecto a cómo la protagonista llegó hasta este punto melodramático –¿de qué huye la joven Jane Eyre?–, de forma simultánea sabemos que, más adelante, vamos a regresar a esta secuencia inaugural. Es decir que, como espectadores, sabemos que, cuando ya estemos próximos al final del relato, la secuencia de la huida de Jane se va a repetir 'resolviendo' la pregunta sobre los motivos de su huida.

Estos dos aspectos que caracterizan la adaptación realizada por Buffini y Fukunaga de la novela de Brontë –mantener la parte protagonizada por el personaje del párroco John Rivers y la alteración de la estructura lineal de la novela que fuerza a introducir el recurso de los *flashback*– no están sino relacionados. De lo que se trata es de convertir los 'recuerdos' *subjetivos* de la propia Jane, presentes en la novela, en «acontecimientos simbólicamente definidos» (Lacan, 1954-1955: 278), es decir, en fragmentos históricos referidos al aplastante peso de la ley moral-religiosa que retornan asediando el presente de Jane.

La interpretación de que los *flashback* funcionan en el relato no tanto como recuerdos subjetivos de la protagonista sino, más bien, como fragmentos históricos que retornan en el presente desbordando a la protagonista, se sostiene a partir del hecho narrativo de que el primer y cuarto *flashback*, que son estructuralmente los más importantes, se desencadenan por ‘voces del pasado’ que, literalmente, invaden el presente. Asimismo son relevantes las asociaciones, significantes y espaciales, que el filme establece entre presente y pasado. Mientras que en el primer *flashback*, el filme subraya la asociación significativa entre el párroco ‘John’ Rivers y el maléfico primo de Jane, ‘John’ Reed; el segundo y el tercer *flashback* producen una asociación espacial entre la casa de John Rivers y el dickensiano orfanato religioso de Lowood, lugar dedicado, en palabras de su director el Sr. Brocklehurst, a arrancar «de raíz la maldad» de las niñas «para que se arrepientan y sean abnegadas», siendo la ‘maldad’ de Jane el hecho de que es «apasionada», tal y como le dicen tanto su odiosa tía Reed como su querida amiga Helen Burns.

Es sólo tras el largo rodeo motivado por la intrusión del pasado que retorna *en* el presente vía los *flashback*, que llega la secuencia de la segunda huida de Jane, secuencia que cierra una cadena de acontecimientos ‘inmorales’ —el humillante hecho de que Rochester lleva a Jane hasta el altar estando casado con Bertha Mason, la pérdida de la virginidad por parte de Jane⁷, así como la ‘ofensiva’ proposición de Rochester de que vivan juntos en ‘pecado’— y que ya no termina con Jane llegando a la casa de los Rivers sino que termina con un abrupto corte de montaje.

Este corte de montaje, que introduce un salto estructural, marca el momento en que el relato deja de orientarse de acuerdo a una lógica circular o repetitiva (Modleski, 1984: 330) para pasar a orientarse de acuerdo a una lógica lineal y progresiva. Esta nueva temporalidad conduce a anudar la entrada de la Ley del deseo con la caída de la ley moral-religiosa, es decir, con la caída del ideal del ‘sacrificio’, de la ‘virtud’ y de la ‘espiritualidad pura’ de las mujeres, lo que Virginia Woolf llamó «el fantasma» del «ángel de la casa» (Woolf, 1931: 5). Tal es lo que se pone de manifiesto en la secuencia, ya próxima al final, en la que John Rivers exige que Jane se ‘sacrifique’ yéndose con él a la India.

- Jane: Me iré contigo a la India. [...] Solo si puedo ir libre. [...] Te quiero como hermano. Como marido, no. Mi corazón está mudo.
- John Rivers: Pues yo hablaré por él. Has dicho que irás, nos casaremos, y sin duda surgirá el amor suficiente.
- Jane: ¿El amor suficiente? [...] ¿Hablas de amor? Perdóname, pero la mera mención del amor es una manzana de discordia entre nosotros. [...] Deseo sinceramente ser tu amiga.
- John Rivers: No puedes dar medio sacrificio. Debes darlo todo.
- Jane: ¡Casarme contigo me mataría!

- John Rivers: ¿Te mataría?, ¿te mataría? ¡Esas palabras no son ni femeninas ni ciertas! Sé a donde mira y a quien se aferra tu corazón. Di su nombre, ¡dilo!, ¡dilo!! ¿Por qué no has matado esa pasión ilícita? Me ofende a mí y ofende a Dios.

Sale aquí a la luz del día que el sacrificio que el párroco trata de imponer sobre Jane no se refiere simplemente a que Jane sacrifique su vida sexual con un ‘matrimonio de espiritualidad’, sino también, y quizás más fundamentalmente, a que sacrifique esas «palabras» que, para el representante de la moral, son ‘ofensivas’ en la medida en que nombran, en que manifiestan «a gritos» (Brontë, 1847: 624), que lo que hace vivir a Jane, dado «el fuego» de «su naturaleza» (Brontë, 1847: 623), no es otra cosa que su violenta pasión carnal por un hombre, Rochester.

Esta escena en la que cae la ley moral-religiosa, ley que exige que las mujeres sacrifiquen las palabras con las que proclaman su pasión heterosexual, es fundamental porque, produciéndose tras la secuencia en la que Jane fantasea un apasionado beso con Rochester, se exterioriza en ella la violencia del deseo sexual de Jane hacia Rochester; es decir, el hecho de que Jane ha dejado de ser definitivamente una joven institutriz «sin tacha ni defecto» –como le dijo Rochester–, para pasar a ser una mujer ‘con tacha y con defecto’, esto es, un «ser humano de verdad», como le dirá un Rochester, ya ciego, en la escena final de la película que tiene lugar en el ‘jardín del deseo’.

La Otra mujer como velo que desvela.

Es notorio que las protagonistas de *Rebeca* y *Jane Eyre* son retratadas como jovencitas para quienes la Otra mujer habita el núcleo mismo de sus pesadillas.

Fig. 1. Fig 2.



Voz-over de la Sra. Van Hopper: *Era la bella Rebeca Hendrik...*

Esta centralidad de la Otra mujer es del todo evidente tanto en el título de *Rebeca* como en la trama, puesto que la historia de amor de la pareja protagonista es inseparable de Rebeca, es decir, que es inseparable de esa mujer fantasmática que no solo es que tenga «todas esas cosas que son tan importantes en una mujer», sino que además es «el ser más bello» que se haya visto.

En *Jane Eyre* el romance gótico está también ligado a la figura fantasmática de la Otra mujer. Bertha Mason, la bella esposa criolla de Rochester, es una mujer con «el pelo negro como el ébano, la piel blanca como la luna y los ojos como zafiros», que, a diferencia de Rebeca, aún vive, aunque lo hace encerrada en el ático del castillo.

Fig. 3. Fig. 4.



Diríamos que son tres las funciones que cumple la Otra mujer.

1. Si prestamos atención a lo que comparten Rebeca y Bertha, la primera función de la Otra mujer sería nombrar la fantasía o el mito de que, en algún lugar, existe «La mujer», es decir, una mujer que –se supone que– sabe qué es ser mujer (Lacan, 1968-1969: 352). Rebeca es, por excelencia, la mujer que sabe. Por un lado, y a diferencia de la protagonista, Rebeca es la mujer que sabe ser la Sra. de Winter: ella sabe ser una gran dama, sabe vestirse y ser sofisticada, sabe llevar una gran mansión, sabe preparar las flores, sabe elegir el menú, sabe bailar, sabe navegar, sabe cazar, sabe montar a caballo, etc. Y, por otro lado, y más fundamentalmente, Rebeca es la mujer que sabe de un «goce absoluto», de un puro goce que estaría «más allá de lo humano», que estaría más allá del goce sexual (Mira, 1991), tal y como dice la Sra. Danvers a propósito de los amantes que Rebeca llevaba a la cabaña de la playa: «Ella tenía derecho a divertirse, ¿no? El amor era un juego para ella. Sólo eso. Y la hacía reír, se lo aseguro. Solía sentarse en su cama y morirse de risa de todos ustedes».

Este goce absoluto, sin límites, más allá de lo humano es, míticamente, un goce que roza lo inhumano, en la medida en que se trata o bien de un goce arácnido, tal y como se pone en escena con esa profusión de telas de araña en la cabaña de la playa de Rebeca; o bien de un goce vampiresco, tal y como se pone en escena por medio de la fantástica historia que la niña Adèle, hija francesa de Rochester, le cuenta a Jane sobre esa misteriosa mujer-vampiro que habita en el castillo: «Sophie me dijo que había una mujer que paseaba por los pasillos de esta casa de noche. (...) También puede atravesar paredes. Dicen que viene a chuparte la sangre».

No en vano, tanto en *Rebeca* como en *Jane Eyre*, los protagonistas, Maxim y Rochester, se refieren a esa Otra mujer que, de forma fantasmal, habita en sus respectivas mansiones, como siendo «el demonio».

2. Si una primera función de la Otra mujer es nombrar, hacer presente, la fantasía o el mito de un goce *femenino* absoluto, de un goce más allá de lo humano, podemos preguntarnos ¿qué función cumple esta fantasía central en las tramas que despliegan estos filmes góticos?

La Otra mujer no sólo aparece como un elemento fundamental en el atractivo del sexualmente experimentado marido gótico, un hombre energético y violentamente viril –al estilo del héroe byroniano tan apreciado por Charlotte Brontë–, sino que también, y simultáneamente, funciona como el obstáculo a la realización del escenario de amor final.

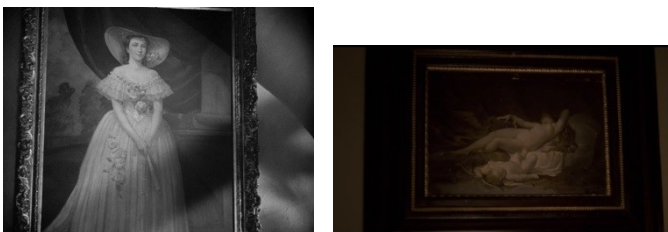
Fig. 5. Fig. 6.



Si la Otra mujer funciona como obstáculo a la llegada del ‘final feliz’ es porque, como es característico del género gótico y como gran parte del relato cinematográfico de *Rebeca* se ocupa de contarnos, las miradas apasionadas de las protagonistas, imantadas por la fantasía de que existe Otra mujer que es «poderosamente sexual» (Light, 1984: 13), acaban atrapándose en la búsqueda de ese saber sobre el goce absoluto de la Otra mujer.

Concretamente, esta mirada detectivesca de las heroínas se pone en escena vía dos cuadros en los que aparece Otra mujer y que están, precisamente, en la antesala de la ‘habitación prohibida’, que es la habitación de la Otra mujer.

Fig. 7. Fig. 8.



Por un lado, en *Rebeca*, la protagonista, conducida por la señora Danvers, se detiene ante el cuadro de Lady Caroline de Winter –una de las antepasadas del señor De Winter– que preside el pasillo que va del ala este al ala oeste, donde está situado el dormitorio de Rebeca. Ignorante de que está repitiendo el disfraz que ya había lucido Rebeca, la protagonista copia el vestido de Lady Caroline de Winter para la fiesta en Manderley, y baja las escaleras

resplandeciente y extasiada, satisfecha de la imagen aristocrática y sofisticada que, al fin, ha logrado construirse.

Por otro lado, en *Jane Eyre*, la protagonista se detiene en dos ocasiones ante este cuadro en el que vemos a Psique desnuda y tumbada en sus aposentos junto a Cupido/Eros, dios del amor y del deseo sexual. Si bien la escena recoge un momento posterior al acto sexual, un momento de relajación y regocijo, tanto el cuerpo de ella, sensual y voluptuoso, como la presencia de Cupido, cuyas flechas provocan un ardor sexual incontrolable, apuntalan el tema representado en la imagen: el goce sexual de la mujer que, después de cada satisfacción, renace rejuvenecido –como Cupido.

Si estos cuadros capturan poderosamente las miradas de las protagonistas es en la medida en que dibujan ese horizonte de satisfacción plena, ese horizonte de puro goce absoluto, goce demoníaco/divino, sobre el que las protagonistas anhelan saber, incluso más allá del hombre amado.

Empujadas por esta pasión escópica, por esta pasión de saber sobre un goce secreto del que – sospechan– la Otra sabe, las dos protagonistas cruzan la puerta de ‘la habitación prohibida’.

Fig. 9. Fig. 10.



Y, sin embargo, lo que descubren es que ahí, *tras la puerta* de la habitación prohibida, no hay ningún *secreto*. Con lo que las heroínas se encuentran al otro lado no es con «un aspecto» o con «la encarnación» de sí mismas (Doane, 1987: 137; Gilbert y Gubar, 1979: 362-365), ni tampoco con ningún saber sobre un goce *femenino* que ha sido encerrado o reprimido. Por el contrario, lo que hay tras la puerta es un abismo, un vacío, un agujero centrípeto que literalmente succiona el cuerpo viviente provocando una suerte de ‘muerte simbólica’ en la propia protagonista.

Fig. 11. Fig. 12.



3. Dado que la entrada en la habitación prohibida de la Otra mujer conduce a un agujero, a un abismo, a un límite real en lo que se refiere a la satisfacción de la pasión epistemológica de las protagonistas, podemos señalar que la fantasía de la Otra mujer cumpliría, en última instancia, la función de desvelar la verdad de que no hay en lo simbólico ningún saber ni sobre el goce *femenino*, ni sobre cómo, desde ese agujero, desde ese vacío, una nace, o re-nace, mujer.

Si bien al final de los relatos cinematográficos queda claro que las protagonistas han madurado, que han re-nacido diferentes, sin embargo, nunca se muestra, ni se narra, cómo se produce esa metamorfosis. De hecho, en ambos textos fílmicos, la mutación de las heroínas tiene lugar durante un salto textual, un agujero en la cadena narrativa, que, tras lo que hemos llamado la 'muerte simbólica', se produce en el propio texto fílmico. Este salto en el texto se inscribe o bien por medio del violento corte de montaje que cierra la secuencia de la segunda huida de Jane y que coincide, estructuralmente, con la caída de Bertha Mason, que se suicida durante el incendio –elidido– del castillo de Thornfield; o bien, como ocurre en *Rebeca*, por medio de una extraña elipsis temporal de una noche y un día, que ocurre entre la escena de la protagonista asomada al abismo a punto de suicidarse, empujada por las palabras de la Sra. Danvers, y la escena en la que ella corre por la playa en busca de Maxim tras la aparición del cadáver de Rebeca.

Para terminar, y retomando la idea de que uno de los tipos de «resistencia» feminista es sacar a la luz «los puntos ciegos, los agujeros» del orden cultural (Modleski, 1988: 13) y que de lo que se trataría, por lo tanto, es de estar a la altura de «la angustia» que dichos agujeros, existentes en la realidad simbólica, «despiertan» (Copjec, 1994: 118), nos gustaría, entonces, concluir diciendo: no hay saber en lo simbólico sobre cómo una se hace mujer. Eso es cierto. Pero, algunas veces, en algunas películas «impuras», sí que se nos cuenta que este *hacerse un ser de mujer* no es sin el vacío, no es sin atravesar esa falta *en* el saber, falta traumática de La mujer, clásicamente velada por la fantasía *femenina* de la Otra mujer.

Notas

1 El método estructural, propio del análisis textual, se deriva de la lingüística moderna inaugurada por la enseñanza de Ferdinand de Saussure a principios del siglo XX, haya su origen en el ensayo del folklorista ruso Vladimir Propp, *Morfología del cuento maravilloso* (1928), y fue objeto de desarrollo, entre otros, tanto por el psicoanalista Jacques Lacan –véase, por ejemplo, su análisis del relato de Egdar Allan Poe *La carta robada* (1956)–, como por el semiólogo Roland Barthes.

2 En estas películas las protagonistas son retratadas, desde el principio, como mujeres sexualmente deseantes y lo son, al menos, en tres niveles diferentes. Primero, al nivel de los diálogos. Por ejemplo, la joven Jane afirma anhelar la presencia de hombres en su vida: «Ojalá las mujeres tuvieran acción en su vida, como los hombres [...] Nunca he hablado con hombres. Y temo que se me pase la vida de largo». Segundo, al nivel de sus acciones. Por ejemplo, el precipitado matrimonio de la protagonista de *Rebeca* con un «extraño». Tercero, al nivel del montaje de las miradas entre los personajes. Contrariamente a la generalmente abrazada premisa mulveyana respecto al cine narrativo hollywoodiense (Mulvey, 1975), en estas películas abundan los planos *subjetivos* de ellas en los que los hombres *extranjeros* –el elegante actor inglés Lawrence Olivier y el atractivo actor alemán-irlandés Michael Fassbender– aparecen como el objeto privilegiado de su mirada-deseo sexual.

3 La censura del Código Hays no permitió a director y guionistas mantener, según era su deseo, el hecho narrativo de que Maxim asesinó a Rebeca y de ahí que Robert E. Sherwood, el famoso dramaturgo que aparece antes que Joan Harrison en los créditos del filme, sustituyese este asesinato por un 'accidente' (Spoto, 1985: 187-188).

4 Robert Stevenson llevó a cabo una adaptación de *Jane Eyre* en 1943 protagonizada por Joan Fontaine y Orson Welles, y Franco Zeffirelli volvió a llevar la novela de Brontë a la gran pantalla en 1996 con Charlotte Gainsbourg y William Hurt en los papeles principales.

5 De ahí que la publicación de *Jane Eyre* escandalizase e indignase a la mayor parte de la crítica literaria de la Inglaterra victoriana. La Sra. Rigby, por ejemplo, se lamenta en 1848 de que, con su tono y su pensamiento, la escritora haya «derrocado la autoridad y violado todo código divino y humano» (Gilbert y Gubar, 1979: 214).

6 Freud publicó este artículo en la revista *Sexual-Probleme* a petición de su directora, la feminista radical Helene Stöcker, quien, a principios del siglo XX, formó parte en la fundación de la Liga Mundial para la Reforma Sexual.

7 El acto sexual entre Rochester y Jane no es mostrado, y sin embargo, es designado y representado metafóricamente en la escena en la que Jane desabrocha su vestido de novia, Rochester la coge en brazos, como se coge a la novia en la noche de bodas y, tras un fundido a negro, Rochester enciende la chimenea y vemos un plano detalle del fuego.

Bibliografía

- Bazin, A. (2001). A favor de un cine impuro. En A. Bazin, *¿Qué es el cine?* (pp. 101-127). Madrid: Rialp.
- Barthes, R. (1977/1991). Lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del Collège de France. En R. Barthes, *El placer del texto y Lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del Collège de France* (pp. 111-150). Madrid: Siglo XXI.
- Brontë, Ch. (1999). *Jane Eyre*. Barcelona: Alba. (Novela publicada originalmente en 1847).
- Cook P. y Johnston, C. (1974/1988). The Place of Woman in the Cinema of Raoul Walsh. En C. Penley (ed.), *Feminism and Film Theory* (pp. 25-35). Londres: Routledge y BFI.
- Copjec, J. (1994). Vampires, Breast-Feeding, and Anxiety. En J. Copjec, *Read My Desire. Lacan against the Historicists* (pp. 117-139). Londres: The MIT Press.
- Cowie, E. (1984). Fantasia, *m/f*, 9 [reimpreso en: P. Adams y E. Cowie (eds.) (1990). *The Woman in Question* (pp. 149-196). Londres: Verso.
- De Lauretis, T. (1984/1994). *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*. Londres: MacMillan.
- Doane, M. A. (1981). *Caught and Rebecca: The Inscription of Femininity as Absence*. *Enclitic*, 5, (2), 75-89.
- (1987). *The desire to desire. The woman's film of the 1940s*. Londres: MacMillan.
- Du Maurier, D. (1971). *Rebeca*. Barcelona: Peguin Random House Grupo. (Novela publicada originalmente en 1938).
- Freud, S. (1908/1987). La moral sexual 'cultural' y la nerviosidad moderna. En S. Freud, *Obras Completas vol. 4* (pp. 1249-1261). Madrid: Biblioteca Nueva.
- (1915 [1917]/1972). *Duelo y melancolía*. En S. Freud, *Obras Completas vol. 6* (pp. 2091-2100). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Gilbert, S. M. y Gubar, S. (1979). *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Madrid: Cátedra.
- Johnston, C. (1973/1976). Women's Cinema as Counter-cinema. En B. Nichols (ed), *Movies and Methods: An Anthology. Vol. 1* (pp. 208-217). Berkeley: University of California Press.
- Kuhn, A. (1982/1991). *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid: Cátedra.
- Lacan, J. (1954-1955/2004). *El seminario de Jacques Lacan. Libro 2. El Yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*. Barcelona: Paidós.
- (1955-1956/2006). *El seminario de Jacques Lacan. Libro 3. Las psicosis*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- (1956/2013). El seminario sobre "La carta robada". En J. Lacan, *Escritos 1* (pp. 23-69). Madrid: Siglo XXI.

- (1968-1969/2011). *El seminario de Jacques Lacan. Libro 16. De un Otro al otro*. Barcelona: Paidós.
- Light, A. (1984). 'Returning to Manderley'– Romance Fiction, Female Sexuality and Class. *Feminist Review*, 16, 7-24.
- Mira, V. (1991/2018). *La histeria o el atolladero de la mujer*. En G. Fernández de Loaysa (Coord.), *Vicente Mira. Hojas volantes*. País Vasco: Pliegues. (en prensa)
- Mitchell, J. (1974/1982). *Psicoanálisis y feminismo. Freud, Reich, Lang y las mujeres*. Barcelona: Anagrama.
- Modleski, T. (1984/1987). Time and Desire in the Woman's Film. En Ch. Gledhill (ed.), *Home is Where the Heart is. Studies in Melodrama and the Woman's Film* (pp. 326-338). Londres: BFI.
- (1988). *The women who knew too much. Hitchcock and feminist theory*. Londres: Methuen.
- Mulvey, L. (1975/1992). Visual Pleasure and Narrative Cinema. En M. Merck (ed.), *The Sexual Subject. A Screen Reader in Sexuality* (pp. 22-34). Londres: Routledge.
- (1996). Pandora's Box: Topographies of Curiosity. En L. Mulvey, *Fetishism and Curiosity*. Londres: BFI.
- Pérez Bowie, J. A. (2001). *Reescrituras filmicas: nuevos territorios de la adaptación*. Salamanca. Ediciones Universidad de Salamanca.
- Pollock, G. (1977/1992). What's Wrong with 'Images of Women'? En M. Merck (ed.), *The Sexual Subject. A Screen Reader in Sexuality* (pp. 135-145). Londres: Routledge.
- Propp, V. (1928/1998). *Morfología del cuento*. Madrid: Akal.
- Russ, J. (1973). Somebody's Trying to Kill Me and I Think It's My Husband: The Modern Gothic. *Journal of Popular Culture*, 6 (4), 666-691.
- Spoto, D. (1985/2001). *Alfred Hitchcock. La cara oculta del genio*. Madrid: T&B Editores.
- Weber, M. (1905/2002). *La ética protestante y el «espíritu» del capitalismo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Woolf, V. (1931/1992). Professions for Women. En V. Woolf, *Killing the angel in the house*. Nueva York: Penguin Group.