

La espera de Myriam Braniff (O hacia una erótica femenina sin castigo)

Darcie Doll Castillo

La sexualidad es al feminismo lo que el trabajo al marxismo: lo que le es más propio, pero lo que más se le arrebató.

Catharine MacKinnon

Si nos preguntamos por las realizadoras cinematográficas chilenas, nos encontramos con tres o cuatro nombres que, de todas maneras, resultan poco conocidos para el público en general. Consultando al azar, las respuestas nos arrojaron los nombres de sólo dos: Tatiana Gaviola y Christine Lucas. Algunos mencionan a Valeria Sarmiento, menos conocida a pesar de poseer una sólida obra que se ha desarrollado en Francia. Es también el caso de Myriam Braniff. Ella desarrolló su producción fílmica en Suecia, y algunos de sus cortometrajes y el único mediometraje realizados han sido conocidos en Chile en algunos círculos reducidos a través de video, excepto su participación en el Festival de Cine de Viña del Mar, y la exhibición de parte de su obra en el Cine Arte Normandie.

En el contexto actual de producción y recepción de cortometrajes y mediometrajes, documentales o video arte, los formatos alternativos al cine comercial y masivo, los trabajos de Myriam Braniff parecen menos "espectaculares", y quizás menos innovadores si los enfrentamos, por una parte, a las fuertes tendencias experimentales y por otra, a las prácticas volcadas a la relación con la contingencia política y social que pervive con fuerza en estas manifestaciones (de modo, por cierto, diferente a las producciones de los '70 y '80). En este panorama, de escasa recepción masiva, y un poco al margen también de estos circuitos alternativos, y frente la escasísima producción de cine realizado por mujeres chilenas, hecho que tiene mucho que ver con la carencia de políticas culturales que propicien la realización cinematográfica en nuestro país, la obra de Braniff, el discurso global de sus filmes, nos resulta doblemente interesante y necesario de abordar desde una crítica feminista.

Antes de entrar en la lectura/ mirada de los textos de Myriam Braniff, quisiera mencionar brevemente los lazos "geográficos" que me acercaron a ella. Conocí muy bien su ciudad de origen en el norte de Chile: "Pueblo Hundido", un pueblo casi desaparecido o un "fantasma", en los años 80 le cambiaron el nombre por uno más "digno", de un conquistador, hoy se llama "Diego de Almagro", ubicado casi a los pies de otro fantasma-ciudad de nuestra historia del cobre, "Potrerillos", lugar en el que viví y que despolblaron y demolieron el año recién pasado. A Myriam la conocí brevemente hace unos años en el festival de cine de Viña del Mar, una mujer inteligente y dinámica. De allí también la necesidad de

escribir, a modo de breve reconocimiento y homenaje, acerca de su interesante obra fílmica.

El trabajo cinematográfico de Braniff, está siempre centrado en temas y protagonistas femeninas, en los cortometrajes *La Espera* (1989) escoge a la mujer frente a las fantasías eróticas y la violencia sexual, en *O lo uno o lo otro* (1992) aborda el conflicto maternidad/amor y rol profesional; y en el medimetro *El Juego* (1993)¹, la iniciación sexual de una niña-adolescente. Los tres argumentos están centrados en figuras y problemáticas relacionadas con las mujeres y su sexualidad, que de uno u otro modo han constituido bases de discursos y prácticas que culpabilizan a las mujeres. El modo de Braniff de enfocar estos tres temas es ponerlos en escena de manera doblemente conflictiva: por una parte, no hay un discurso resultante que proponga una alternativa abiertamente opuesta a esta culpa y conflicto, y por otra, la exhibición de estas figuras se plantea o configura desde una ubicación en el discurso cinematográfico tradicional o clásico. Mi lectura/visionado sostiene que las prácticas fílmicas de Braniff tienen su acento y fuerza en la exhibición, la "mostración" de estos ejes conflictivos sin escamotear toda su ambigüedad, y de ese modo, capaces de activar y poner en evidencia los conflictos en las espectadoras (y espectadores), provocando la necesidad de una recepción no neutral ni consoladora.

En el corto *O lo uno o lo otro*, son las decisiones de la protagonista las que son exhibidas; ante la posibilidad de adoptar un niño, la mujer elige poner su energía en un importante rol de actriz que se le ofrece en ese momento, y la supuesta razón por la que su pareja tendrá luego una amante. Debido a la indecisión del hombre a optar por una de las dos relaciones, ella decide dejarlo, a pesar de que ambos se aman. De modo simple, la mujer elige su profesión y asume sus consecuencias. Esto, en un solo plano-secuencia que sintetiza un argumento que podría haber sido ocasión de tratamiento dramático o melodramático, pero que aquí se muestra desnudo y directo. En *El juego*, la niña-adolescente se disfraza de mujer adulta, provocando a los varones que se sientan frente a ella en el tren a que la acaricien y luego rápidamente se va. El deseo de la protagonista es absolutamente activo y no hay intervención de otros personajes que inciten o provoquen sus acciones, no hay otro a quien "culpar", es un *juego*. En *La espera*, las fantasías eróticas o sueños anticipatorios de la protagonista con un bandido y violador, han de cumplirse, al matar ella misma, por un (supuesto) error a su marido.

Los textos fílmicos revelan figuras que resquebrajan el deber ser de "la mujer" y permiten el desplazamiento desde los discursos petrificadores de "la mujer", sin incluir soluciones finales, ni cerrar mediante el famoso castigo a las transgresiones femeninas cinematográficas², posibilitando así, un acercamiento a los secretos deseos (masoquismo), a la maternidad versus profesión, y a la exhibición de la sexualidad abierta y potente de una adolescente. Tres temas ante los que nuestros propios feminismos incluso, tienden a tomar posiciones bastante férreas, olvidando a veces que no hay soluciones *finales* que anulen o concluyan el complejo y vasto mundo de la erótica de las mujeres.

A fin de analizar con más detalle las ideas esbozadas aquí, nos

interesa centrarnos en el primer cortometraje de Myriam Braniff, *La Espera*.

La Espera

El cortometraje *La Espera*, de 14 minutos de duración y en blanco y negro, fue realizado en 1989 a partir de la transposición o traducción cinematográfica del cuento del mismo nombre, del escritor chileno Guillermo Blanco³, se trata de una puesta en cuadro cuidadosa y elaborada, una interesante síntesis visual, y en lo que nos interesa aquí, la transformación de un discurso narrado desde un punto de vista masculino, a uno femenino, instituyendo en primer término las fantasías eróticas femeninas.

Ambientada en una zona rural de Chile a comienzos de siglo, la historia narrada trata de un bandido ("el negro"), quien es sorprendido por el patrón abusando sexualmente de una muchacha, éste lo aprende, hiriéndolo en una pierna y el negro amenaza con vengarse. El patrón lo lleva a su casa, su esposa le cura la herida y el hombre le pide a la mujer que lo dejen escapar. Más tarde, se lo lleva la policía y vuelve a amenazar a la pareja. En la noche, mientras ella intenta dormir, vemos el sueño/fantasia erótica o anticipación (prolepsis), de la mujer y el negro. En la misma noche, la pareja siente ruidos fuera de la casa y divisan al "negro", el marido le da un revólver a su mujer y le indica que dispare si aparece el bandido y sale a buscarlo. Se oyen ruidos en la puerta, la mujer dispara, alguien cae herido. Se ve la silueta del "negro" en la puerta.

La adaptación del cuento permanece aparentemente "fidel" a su texto de base, más cercano a una "traducción"⁴ fílmica, es decir el traslado de la historia y del relato, desde un sistema semiótico a otro. Si bien cada transposición (nos reservamos este término para el traslado especialmente de la historia) y/o traducción, privilegiará sus propios énfasis en tales o cuales aspectos del texto, de acuerdo a su propio programa. En nuestro caso, el cambio de algunos elementos, va a provocar una transformación cuyos resultados emergen en la dimensión ideológica y cultural respecto del género sexual, instalándose como una hábil transgresión al mostrar la potencia de una fantasía /deseo erótico femenino.

La gran diferencia está dada por la incorporación de las imágenes relativas a lo que llamaremos fantasía erótica/sueño anticipatorio, que sólo una vez aparece insinuada en el cuento, y descrita de modo bastante complejo, pues el narrador al intentar describir las sensaciones de la protagonista, se ve sobrepasado por la fuerza del discurso del deseo frente a la represión. En el texto literario, el narrador expresa que la mujer experimenta miedo y angustia ante la amenaza que el bandido significa⁵. Estas fantasías/anticipaciones en el texto fílmico, constituirán el eje de nuestra lectura/visionado; nos interesa, por una parte, explorar cómo se llega a instalar en primer lugar la fantasía o sueño erótico y la perspectiva de la mujer protagonista, cómo la fantasía contamina el relato, interrumpiendo el orden cronológico de la historia, y como consecuencia destaca y problematiza uno de los aspectos más discutidos respecto a la posición de las mujeres como objeto de deseo/visión en el espectáculo cinematográfico (cine clásico).

La construcción del tiempo en el relato, –aspecto que analizaremos siguiendo las nociones de Genette⁶–, ubica como punto origen (7)⁷, imágenes del rostro de una mujer iluminado del lado izquierdo, y las manos de un hombre acariciándola y ascendiendo hasta llegar a su rostro (planos 1-2). A partir de aquí se realiza una gran retrospectiva o analepsis⁸ que culminará junto con el relato, en los momentos que suponemos inmediatamente anteriores (según la lógica de la historia) a que se produzca el acontecimiento señalado en el punto de origen.

Al interior de esta retrospectiva encontramos otra analepsis enmarcada por las imágenes de la mujer durmiendo e intentando dormir, a su vez el relato intenta avanzar interrumpido por otros momentos, dentro de las secuencias, configurando otras analepsis y prolepsis⁹, estos planos y segmentos que interrumpen el avanzar de lo cronológico, son imágenes de la mujer intentando dormir (6) y dentro de ellas las imágenes de las anticipaciones o fantasías eróticas¹⁰.

El esquema del tiempo, queda como sigue¹¹:

A7 ((A6) B1 (C6 (C5) C6 [C7] C6) D2-E3-F4-G5-G6 [G7] H6))

Si bien se trata de un modo tradicional, fracturar la historia trastornando su temporalidad, nos interesa destacar que la ubicación privilegiada de las imágenes eróticas pareciera que tienden a provocar la duda acerca de si se trata de fantasías eróticas, o un sueño premonitorio de lo que sucederá. Lo que sí es evidente es que no se trata del simple traslado de un segmento posterior a momentos anteriores, pues ya la consideremos una fantasía erótica en la semivigilia de la mujer o un sueño premonitorio, ocurren al interior de las imágenes de ella durmiendo o intentando dormir, lo que indica, que corresponden al “interior” de la mujer, nunca fuera de este contexto, son sus fantasías o sueños, aspecto que se comprueba mediante la focalización¹².

Desde este punto de vista, además del tratamiento del tiempo (del relato), la perspectiva, (focalización en Genette y reformulada para la narración cinematográfica por Gaudreault y Jost en focalización y ocularización / auricularización¹³), contribuye también a la proposición que afirma la importancia subrayada de estas fantasías/sueños como eje central del discurso fílmico. A través del relato se utiliza una ocularización cero, entendida como los casos en que el lugar ocupado por la cámara no se identifique con el ocupado por alguna instancia diegética, que a veces cumple una función básica de narración, pero de especial importancia en las secuencias de la mujer protagonista mientras intenta dormir y en sus fantasías/sueños.

Encontramos también ocularizaciones internas secundarias (cuando la subjetividad de la imagen se construye mediante montaje o contextualización) en las situaciones de encuentro de los personajes, dado por los *raccords* de mirada y otros procedimientos.

Los planos de la fantasía/ anticipación se construyen mediante una ocularización cero, la cámara no se ubica en el lugar de ningún personaje, ningún personaje *vs* lo que vemos nosotros, planos enmarcados por las imágenes de la mujer intentando dormir, también en ocularización cero. Se nos exhiben, en este

sentido, ya sean las fantasías eróticas, o sueño predictivo. Si a esto agregamos que la fantasía es "información" que ella de alguna manera "sabe" o sabrá y siente, consciente o inconscientemente, se trata de una focalización interna (secundaria)¹⁴ en la protagonista, siendo ésta la focalización que dirige el relato, pues ella sabe todo lo que ha ocurrido, o los acontecimientos de la historia, sea porque está presente o se dé a entender que fue informada, y además, sabe lo que pasará, pues definitivamente no es una simple anticipación, sino una mezcla de fantasía y sueño que la misma personaje se encargará de que tenga la posibilidad de realizarse, no olvidemos que ella comete el "error" de disparar a su marido.

Al mismo tiempo, nosotros/as sabemos lo que ella sabe, la complicidad con el espectador/a se produce mediante esta focalización interna, por un lado provocando el deseo del espectador/a de anticiparse o saber si se dará cumplimiento o no a la expectativa, al configurar dos series, una que va avanzando cronológicamente siguiendo el orden de la historia, y la segunda, constituida por la fantasía o anticipación que también avanza pero entrometiéndose e interrumpiendo, lo que genera una incomodidad de orden temporal, pero también deseando que finalmente se produzca. Esto provoca un afianzamiento de la "conversación" narrador/a y narratario/a.

A partir de esta descripción, se aprecia que el lugar central constituido por la fantasía/sueño, es capaz de contaminar todo el relato, que funciona como una preparación para su cumplimiento, la fantasía detiene y altera el transcurso temporal cronológico, pero al mismo tiempo muestra que el tiempo de las fantasías femeninas es un tiempo fragmentado, que emerge con una fuerza innegable, pero que ocurre separado de los otros espacios, aún cuando existen en el filme tres tipos distintos de uso de la iluminación y fotografía. En los segmentos que se encargan de contar el avance cronológico de los sucesos se utiliza como recurso el iris (que connota pasado), en los planos de la mujer en su cama, hablando con el marido y luego intentando dormir o durmiendo, una semipenumbra; y para las fantasías se aplica un iluminación que borra los grises (sobrexposición), y nos permite ver, por ejemplo, un lado del rostro de la mujer, mientras el otro está en negro; los dos lados de la mujer, el deber ser de la esposa y el deseo erótico. Un espacio de luz y sombra que realza los pliegues, las sinuosidades de los vestidos, los ángulos de los rostros y magnifica los detalles de los cuerpos y donde sólo se ven los cuerpos.

Todo el relato "espera" el transcurrir de la historia para llegar al cumplimiento del fantasía, señalábamos antes, este hecho señala el poder del deseo que trastorna cualquier otro ritmo, sin embargo aquí no se trata de dirigirse sin conflictos a eliminar la represión o la negación, y por lo tanto, la fantasía está repartida en tres segmentos. Por otro lado, al final tampoco se nos muestra abiertamente la "llegada" de esta fantasía, sino que se reitera el título del filme, *La Espera*. El discurso se interrumpe antes, no nos muestra, aquello que, sin embargo, nosotros ya sabemos/vimos...

La figura de la protagonista cumple con las normas de la esposa casi "ideal", pero la fuerza de su erotismo se manifestará a través de sus fantasías o sueños eróticos, contrapuesta a la evidente apatía erótica del marido, que también aparece como un "buen

marido”, –recordemos que las fantasías son también “una forma de expresar la insatisfacción en cualquier terreno de nuestra vida”¹⁵–. No se trata de un conflicto amoroso, sino de erotismo, que derriba las barreras del deber ser, de la legalidad, incluso al matar, a través de la protagonista, ¿por error? al marido, dejando la puerta abierta a la posibilidad. No obstante, la fantasía o sueño erótico propiamente tal, muestra a la mujer siendo acariciada, besada, y atada, ocupando un lugar pasivo.

Ante lo que hemos estado señalando, se podría argumentar que la exhibición de estas imágenes asociadas a fantasías de violación y sadomasoquismo, pueden constituir fantasías masculinas, o quizás, un discurso negativo al acercarse y bordear la violencia sexual, situación en que la mujer permanece como víctima, de modo similar al texto literario, pero, remitiéndonos a las propias imágenes eróticas del film, no se muestra violencia explícita contra la protagonista, sino caricias, besos, miradas. Los primeros planos de la mujer pueden reflejar ansiedad, temor/deseo y pasividad.

Fina Sáenz, en su interesante texto *Psicoerotismo femenino y masculino*¹⁶, se refiere –entre otras– al tipo de fantasía erótica relacionada con algún factor que produce temor, señalando que “puede haber una discordancia entre las respuestas corporales de excitación y los propios valores y planteamientos ideológicos. Cuando esto se produce, la persona reprime inconscientemente sus fantasías no deseadas para evitar la angustia; en otras ocasiones las imágenes no deseadas se transforman en ideas obsesivas (...). Esta disonancia se presenta en personas tanto de ideología conservadora como progresista”¹⁷. Más adelante, Sáenz señala utilizando un ejemplo tomado justamente del cine, que “Por ejemplo, lo que se podría considerar una relación de violencia entre una pareja, o de dominación –sumisión, puede haberse aprendido como “relaciones de pasión”–. Y así, escenas de películas como aquellas en que ‘el galán tomaba bruscamente a la heroína por la cintura o el pelo, e inclinándola hacia atrás la besaba y ella se resistía pero a los pocos segundos aceptaba gustosa la relación y se volvía dócil...’”¹⁸. Una razón, según Sáenz, por la que son tan frecuentes estos tipos de fantasía es la excitación de la ambivalencia, y otra, sería que reproducen esquemas y relaciones de dominación-sumisión, activo-pasivo, según lo establecido en la sociedad y luego incorporado en forma individual.

Frente a este tema, Susan Morrison¹⁹, explica que a pesar del riesgo de ser considerado “políticamente incorrecto”, las fantasías sadomasoquistas en las mujeres podrían ser considerados como uno de los modos de las mujeres de vivir el erotismo en una sociedad patriarcal que las somete a un imaginario en el que se ubican del lado de la pasividad. Por lo que postular una condena a este modo de erotismo, entre otros, prefigura una nueva sanción al erotismo de las mujeres.

Acerca del masoquismo argumenta que es necesario el reconocimiento de una forma “socialmente aceptable” distinta de la explicación habitual que la ubica como síntoma patológico, un reconocimiento en contraposición a la negación del masoquismo como una ficción que esclaviza a la mujer. De hecho, se trata de un aspecto difundido y presente en la psicología y sexualidad feme-

nina, de la cual necesitamos aprender sus orígenes, aceptándolo como una realidad psíquica y social: solamente esta postura da lugar a un cambio.

A esto agreguemos que “en el campo de lo imaginario, en las fantasías, no hay perversiones. No hay fantasías buenas o malas; hay producciones que expresan cosas, que revelan aspectos de la persona, a veces más allá de lo que aparentemente se manifiesta como sexual”²⁰ (señala la feminista española Fina Sánz).

Esto va asociado indisolublemente a la importancia de no desestimar la realidad psíquica de la fantasía, por lo tanto, “políticamente” resulta crucial tener esto en cuenta debido a que las fantasías femeninas son frecuentemente desechadas como insignificantes, como ocurre por ejemplo, con las novelas románticas, las telenovelas, el melodrama o los “filmes para mujeres”.

El objetivo de Morrison es poder argumentar que las mujeres tienen fantasías masoquistas sin necesidad de brutalidad física y que de hecho, es la fantasía la que es erótica (erotogénica), articulando el deseo, y no el castigo real. Esto, en nuestro contexto de la fantasía/sueño de la protagonista con el hombre-violador.

Siguiendo su razonamiento, nos parece importante su análisis (utilizando el psicoanálisis feminista) en que concluye que el rol pasivo de la que es castigada es el *costo que paga* la mujer que desea, para alcanzar la expresión de ese deseo, esto, en el contexto social de una condenación pública a la mujer abiertamente sexual. De esta manera la autora busca recuperar la *agencia* de la mujer: las fantasías masoquistas son acciones evasivas de la mujer que desea, para expresar su sexualidad a costa de la fantasía en que ella activamente quiere su castigo para alcanzar pasivamente placer sexual.

Lo anterior se liga con la importancia decisiva de la fantasía como puesta en escena del deseo y en la que lo prohibido está presente en la formación de dicho deseo (en el contexto de nuestra sociedad), de allí la transgresión que puede resultar del cortometraje que nos ocupa.

De este modo, el discurso o práctica fílmica de Braniff, pone en confrontación a la “mujer” y “las mujeres”; “mujer” entendida como lo enuncia De Lauretis²¹, “una construcción ficticia, un destilado de los discursos, diversos pero coherentes, que dominan en las culturas occidentales (...), que funciona a la vez como su punto de fuga y su peculiar condición de existencia”. Opuesta a las “mujeres” como los seres históricos reales que, a pesar de no poder ser definidos al margen de las formaciones discursivas, poseen, no obstante, una existencia material evidente”.

Al plantear la fantasía erótica que no “debe ser” en *La Espera*, la decisión que provoca conflicto en *O lo uno o lo otro*, y el juego que tampoco debería ser en *El juego*, Braniff enuncia y deja abiertas posibilidades de erotismo de las mujeres al sobrepasar el discurso dominante sobre la “mujer” y este deber ser, incluso de las fantasías eróticas. Al situarse en el discurso dominante y desplazarse por sus máscaras y tabúes, deja caer el velo, en una exhibición de las “mujeres” para las “mujeres”, con y en sus fantasías, juegos y decisiones.

Breve Bio-filmografía de Myriam Braniff (1960 - 1997)

Nace en Pueblo Hundido (hoy llamado Diego de Almagro), Atacama, III Región de Chile, el 24 de enero de 1960. Realiza estudios primarios en el Conservatorio de Música de Copiapó y secundarios en el Liceo Nº 9 de Ñuñoa en Santiago. En 1977 viaja a Suecia, estudia el idioma y trabaja en guarderías cuidando niños chilenos, estudia auxiliar de párvulos y trabaja en diferentes empresas productoras. Estudia medios de comunicación.

Filmografía

- 1989: *La Espera*. Cortometraje de ficción. Blanco y negro, 14 min. (Suecia)
- 1990: *Nosotros no somos los peores*. Guión y dirección. Mediometraje documental. 40 min. (Suecia)
- 1992: *O lo uno o lo otro*. Cortometraje de ficción. Color. 10 min. (Suecia)
- 1993: *El juego*. Mediometraje de ficción. Color. 25 mi. (Suecia)
- 1995 : *Niklas y Tadelech*. Cortometraje de difusión /ficción). Color. 8 min. (Suecia)
- 1997: *Renacer*. Cortometraje documental. Color, Video Betacam SP. 20 min. (Chile - Suecia)

Notas:

- 1 Sólo hemos podido acceder a estos tres textos y al cortometraje publicitario o de difusión *Niklas y Tadelech* (1995), que aborda el tema de la mutilación femenina en algunas zonas de Oriente y realizado para Suecia.
- 2 Anette Kuhn, sintetiza algunos importantes aspectos, respecto de las transgresiones femeninas y la estructura narrativa en el cine. En una cita de Mary Beth Haralovich se señala : “ ‘si una mujer adopta un papel **no normativo** en el mundo de la **producción** y control económicos, cederá ese control a un hombre al final de la película. El amor romántico parece ser el papel **normativo** que influye con más fuerza en su decisión’. Por lo que, plantea Kuhn, “**no sólo se restituye la mujer a su papel** en el vínculo **hombre/mujer** al final de estas películas, sino que el proceso del enamoramiento en sí mismo constituye un elemento estructurador de la narración entera. Así pues, parece existir una tendencia, en la narrativa clásica de Hollywood a **restituir a la mujer a su sitio**. Aún más, a menudo es la mujer -como estructura, personaje o ambas cosas a la vez- quien **constituye el motor del relato, el “problema”** que pone en marcha a la acción.(...) la mujer ha de volver a su lugar para que se restaure el orden en el mundo. En el cine clásico de Hollywood, esta recuperación se manifiesta temáticamente en un número limitado de modos: para conseguir la vuelta de la **mujer al orden familiar**, puede enamorarse ‘atrapar a su hombre’, casarse, o aceptar cualquier otro papel femenino ‘normativo’. Si no ocurre así, es posible que sea castigada por su transgresión narrativa y social con la exclusión, la marginalidad legal o incluso la muerte.” Anette Kuhn. *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid, Cátedra, 1991, pág. 48.

- 3 Guillermo Blanco. "La Espera". En el volumen de cuentos *Sólo un hombre y el mar*. Santiago, Editorial del Pacífico, 1957.
- 4 En los textos que tratan el tema del traslado intersemiótico o adaptaciones cinematográficas, suelen utilizarse indistintamente los términos traducción, transposición, adaptación, etc. Aquí distinguimos entre transposición (traslado con énfasis en el nivel de la historia) y traducción (énfasis en el traslado de los niveles de la historia, del discurso y del programa comunicativo).
- 5 "...Las imágenes comenzaron a hacerse vagas, a moverse de una manera fantasmal en su mente, a medida que el sueño tornaba a enseñorearse de ella. Se dormía. Traspuesta aún, veía los ojillos agudos, pérfidos del hombre, su rostro sin afeitar, cruzado por dos tajos mal cicatrizados(...) En los labios había una especie de sonrisa. Murmuraban "Yegua" cual si eso fuera una galantería, o tal vez una galantería obscena, de infinita malicia, y ella se revolvía en el lecho, sintiéndose herida y escarnecida, no bien despierta ni dormida del todo, en esa comarca en que la lógica se mezcla con la fantasía, se convierte en una lógica ilógica, distorsionada, que puede ser terriblemente cómica o terriblemente diabólica. Esa comarca donde parece estar el germen de la pesadilla, y también el germen de la maldad que se oculta, del ridículo, de la muerte ; donde la alegría o el dolor o la desesperación pueden resultar ilimitados... El Negro la miraba y sonreía y le decía "Yegua" y en seguida no sonreía, sino estaba tenso, todo él tenso cual un alambre eléctrico,(...) y el corazón se le puso a saltarle dentro del pecho en forma demasiado loca, y de pronto tenía el cabello suelto, flotando al viento, y no era más ella, sino una potranca, y galopaba en medio de la oscuridad, y aunque iba por una llanura se oían crujidos de madera y sobre todo ladridos que se acercaban poco a poco, medrosos, que hacían eco tal si repercutieran entre cuatro paredes...se acercaban, la rodeaban, iban a morderla esos perros... Despertó con sobresalto." (Guillermo Blanco *La espera*. *Op. Cit.*, págs. 29-30.)
Este fragmento, resulta muy interesante de analizar en contraste con el texto filmico, pues nos evidencia a un narrador que intenta ponerse en el lugar de la protagonista, pero está él mismo ubicado en el punto límite de la negación (freudiana), la lucha entre el deseo (de decir) obstaculizado por la represión lo obliga a describir la "comarca" en la que ella no está dormida ni despierta (consciente/ inconsciente) como "terriblemente cómica" o diabólica", pero donde está el "germen de la maldad". La oscilación entre los términos, alegría, dolor, ridículo, muerte, desesperación, etc., revelan que el discurso ha desbordado al sujeto narrador que al final convierte a la mujer en una potranca que huye (o va hacia el deseo) una suerte de cabalgata del imaginario (laciano) y finalmente el narrador no puede hacer otra cosa que "despertar" a la mujer.
- 6 Gerard Genette. *Figuras III*. Barcelona, Editorial Lumen, 1989.
- 7 Para la nomenclatura utilizada véase nota 11.
- 8 Analepsis se entiende como la evocación *a posteriori* de un acontecimiento anterior al momento de la historia en que nos encontramos. Para su aplicación al relato cinematográfico véase el texto de André Gaudreault y Francois Jost. *El relato cinematográfico*. Barcelona, Ediciones Paidós, 1995.

- 9 Prolepsis se refiere a la intervención de un acontecimiento que llega antes de su orden normal en la cronología. Véase Gaudreault y Jost. *Ibíd.*
- 10 Con la excepción de la imagen (un plano) de la amenaza del "negro" inserta en la secuencia C.
- 11 En el esquema, las letras corresponden a los segmentos del relato y los números al orden (cronológico) de la historia. Los paréntesis () corresponden a analepsis y los corchetes [] señalan prolepsis.
- 12 Lo que importa no es tanto decidir, por una u otra, sueño/ fantasía, (el final es abierto, termina con el encuentro frente a frente del mujer y el hombre) ese tipo de apuesta constituiría una lectura de placer, opuesta a una lectura de goce, en términos de Barthes, absolutamente regulada por la lógica del cine clásico, sino de ver/ oír desde el predominio de estas imágenes de la mujer/ protagonista, desde su potencia.
- 13 Genette utiliza el término *focalización* en el contexto de los problemas de información narrativa, aplicado a los problemas de saber del narrador respecto de los personajes (quién ve o quién percibe). A partir de Genette, Jost propone separar, de acuerdo al carácter audio-visual del relato cinematográfico, los problemas que afectan al campo cognitivo (FOCALIZACIÓN) y los que afectan al campo perceptivo (PUNTO DE VISTA) en éste último, incluye la *auricularización* (relaciones entre las informaciones auditivas y los personajes) y la *ocularización* (relación entre lo que muestra la cámara y lo que se supone que el personaje ve). Véase Gaudreault y Jost. *Op. Cit.*
- 14 "Cuando el relato está restringido a lo que pueda saber el personaje (...) Ello supone que éste esté presente en todas las secuencias o que diga cómo le han llegado las informaciones sobre lo que no ha vivido él mismo," o, se permita suponer que le han sido comunicados por alguien. Gaudreault y Jost. *Op. Cit.*, pág. 149
- 15 Fina Sáenz, *Psicoerotismo femenino y masculino. Para unas relaciones placenteras, autónomas y justas*. Barcelona, Editorial Kairos, 1997.
- 16 Fina Sáenz. *Ibíd.*
- 17 Fina Sáenz. *Ibíd.*, pág. 111.
- 18 Fina Sáenz. *Ibíd.*, pág. 112.
- 19 Analizada por Ann Kaplan en "Is the gaze male? (Desire. The politics of)." Ann Kaplan. *Powers of the sexuality*. N. Y., Ed. Christine Stausell y Sharon Thompson, Monthly Review Press, 1983.
- 20 Fina Sáenz. *Op. Cit.*, pág. 118.
- 21 Teresa de Lauretis. *Alicia ya no*. Feminismo, semiótica, cine. Madrid, Cátedra, 1992, págs. 15-17.