

Cambios : pensamientos sobre el mito, la narrativa y la experiencia histórica

Autor:
Mulvey, Laura

Revista
Mora

2000, N° 6, pp. 38-55



Artículo



Cambios: pensamientos sobre el mito, la narrativa y la experiencia histórica¹

Laura Mulvey*

Finales

Mi trabajo como realizadora cinematográfica y teórica de cine se asienta en la década de los '70, particularmente en el encuentro entre la política feminista, la teoría psicoanalítica y la estética de vanguardia, que tenían una gran influencia en aquel momento. Después de la elección de 1983 y en 1984, comencé a sentir que el trabajo que consideraba en marcha, en tiempo presente, había virado hacia el pasado para ser identificado con la década anterior. Mis experiencias formativas, deseos y fracasos que tenían que ver con la lucha cultural parecían ser relegados, gradualmente, a una época concluida. La vanguardia había terminado. El Movimiento de las Mujeres ya no existía como una organización, a pesar de la amplia influencia del feminismo. Y el nuevo clima político y económico diferenció a los '80 de los '70. Era tentador aceptar un tipo de entropía natural: esa época llegó efectivamente a su fin. Pero entonces, el sentido de clausura *histórica* recordó la desconfianza de la clausura *narrativa* que siempre había sido un principio para la vanguardia feminista. Una vez que un movimiento puede ser analizado retrospectivamente, su historia puede ser contada, pero *cómo* debe ser contada todavía puede ser considerado. Parecía como si los modelos narrativos y las expectativas de los finales hubieran pasado a estar inextricablemente entrelazados en la historia y la ficción. Sosteníamos, en los '70, que la clausura narrativa resuelve la contradicción y estabiliza la energía para el cambio generada por una trama narrativa. Los mismos factores parecían colorear mi percepción de los ritmos y modelos de la historia. Un final ofrecería un escape de la responsabilidad, como si uno pudiera ser indemnizado por el arrepentimiento de actos de lucha cometidos en el pasado en frases del tipo "el fin de una era". Podía parecer que los cambios sólo sucedían, producto de una

Agradezco a Ronan Bennet y Kaja Silverman.

Una versión previa de este artículo apareció en *DISCOURSE*, N. 7, Berkeley, Primavera, 1985.

* Laura Mulvey es cineasta y se dedica a la teoría del film y crítica de la cultura. Sus artículos aparecieron en *SPARE RIB*, *SCREEN* y *HISTORY WORKSHOP JOURNAL*. Co-dirigió con Peter Wollen las películas "Riddles of the Sphinx" (1976), "Cristal Gazing" (1979), "The bad sisters" (1983), entre otras. Es Profesora de Film and Media Studies en Birkbeck College, Universidad de Londres.

¹ *Changes: Thoughts on Myth, Narrative and Historical Experience*, capítulo 14, en **Visual and Other Pleasures**, Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1989.

sola línea narrativa bajo la cual las minucias de la lucha política estaban perdidas. La heterogeneidad, la discordancia y la falta de sincronización entre los hilos de la historia podían ser unificados.

De las parábolas a la narrativa

Está fuera de cuestión generalizar...sin embargo, el modelo típico de un ascenso pronunciado seguido por una caída abrupta puede ser imaginado muy fácilmente como el perfil probable en la economía pre-industrial, reflejando la breve bora de gloria de la industria de alguna ciudad o un boom pasajero en la exportación, finalizada casi tan rápido como la moda del año pasado; o las industrias en competencia de las cuales una regularmente desaloja a la otra; o la migración perpetua de industrias que parecen crecer de las cenizas mientras se van de su país de origen... Todo esto es bastante natural en un período en el que las economías consistían en sectores de algún modo desconectados entre sí. Lo que es sorprendente, por el otro lado, es que en el libro de Walter G. Hofman, British Industry 1700-1900, uno encuentra el mismo tipo de parábola.

Esto debe significar algo, pero no podemos decir que hemos encontrado la explicación. La tarea realmente difícil es detectar la conexión entre la industria particular estudiada y el contexto económico que la rodea, del cual depende su propia carrera².

Se pueden aplicar los modelos parabólicos a la vanguardia moderna; un ascenso súbito, vertiginoso, hacia la visibilidad, seguido por una tendencia descendente y una energía declinante, "finalizada casi tan rápido como la moda del año pasado" El modo en que los modelos parabólicos atraen la narrativización se vio claramente ejemplificado en el momento en que se puso a prueba el triunfo consolidado del thatcherismo por la huelga de mineros. La huelga me llevó a cuestionar la relevancia política de mi propio trabajo; pero algunos de los principios que están detrás de la estética y la teoría vanguardista parecían aplicables a este contexto tan diferente.

La representación diaria en la televisión convirtió a la huelga, en efecto, en un "drama social"³, moldeando los eventos alrededor del conflicto de personalidad, individualizado y con secuencia narrativa de tipo serial. La narración no es la misma en Downing Street que en la línea de piquete, y los roles de villano y víctima varían en otro set de polarizaciones. Como el monstruo de Frankenstein⁴, los mineros

² BRAUDEL, Fernand: **Civilisation and Capitalism. Volumen 2, The Wheels of Commerce**, Londres, Fontana, 1985. Elegí este pasaje particular porque usa la palabra *parábola* en vez de la palabra *ciclo*. Para la discusión de Braudel de sécula y los ciclos de Kondratieff, ver **Civilisation and Capitalism. Volumen 3, The Perspective on the World**, Londres, Fontana, 1984.

³ TURNER, Victor: **Dramas, Fields, and Metaphors, Symbolic Action in Human Society**, Ithaca, Cornell University Press, 1974.

⁴ La analogía entre el monstruo de Frankenstein y la clase trabajadora industrial es sugerida por el ensayo de MORETTI, Franco en **Signs Taken for Wonders**, Londres, Verso, 1983.

luchaban por el control de su propia historia y, como el monstruo, fueron tomados como malvados y trágicos simultáneamente. En el clímax de la lucha, inevitablemente viene la *victoria* o la *derrota*, precediendo inmediatamente un final; y es del interés del que pierde, sea tomado como villano o como víctima, mantener la historia abierta y viva, resistir la resolución y la clausura, insistir en que el cambio puede seguir existiendo y lamentarse por el contexto que lo rodea y sus contradicciones. Pero oponer el "fin de una era" conjura una polarización fantasmagórica entre el pasado y el futuro en el que son reprimidos el presente catastrófico y los procesos de clase complejos.

El gobierno conservador intentó sacar provecho de la parábola económica, la decadencia de las viejas industrias, cerrando los pozos para marcar (política, económica, históricamente) el "fin de una era", cerrando la macro-historia del movimiento obrero, el movimiento sindical, incluso la clase trabajadora industrial misma. El "fin de una era" fue orquestado alrededor de una retórica de oposiciones o polarizaciones binaria, ocultando los procesos de la historia detrás de las connotaciones de progreso técnico y económico aparentemente naturales y eternas. El viejo mundo sería desalojado por el nuevo mundo, lo electrónico reemplazaría a lo mecánico, la inversión internacional reemplazaría a la nacional, el capital financiero superaría a la industria, el libre-mercado se desharía de las restricciones impuestas por la organización laboral y, sobre todo, de la solidaridad. Este fin podía enaltecerse en la mitología popular mediante el encubrimiento de factores políticos y económicos complejos con el binarismo de una oposición moderno/arcaico.

Polarizaciones I: modelos binarios y deconstrucción

Este problema de tratar con la diferencia sin constituir una oposición puede ser exactamente de lo que trata el feminismo (podría ser de lo que trata el psicoanálisis). La diferencia produce gran ansiedad. La polarización, que es la representación teatral de la diferencia, suaviza y contiene esa ansiedad. El ejemplo clásico es la diferencia sexual, que es representada como oposición polar (activo-pasivo, emergencia-materia, y todas las otras oposiciones que comparten el rasgo de suavizar la ansiedad que provocan las diferencias específicas)⁵.

Mi propio trabajo con la teoría del film ha sido profundamente influenciado por los modos de pensamiento binario. Comencé a considerar la tensión entre esta influencia y mi deseo por el cambio. Los problemas fueron epitomados por el lugar que había llegado a ocupar en la ortodoxia teórica del film un artículo que había escrito en 1973 (publicado en 1975), *Placer visual y cine narrativo*⁶ fue escrito en

⁵ GALLOP, Jane: **Feminism and Psychoanalysis**, Londres, Macmillan, 1982.

⁶ MULVEY, Laura: *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, SCREEN, vol. XVI, N. 3, 1975. (**Placer visual y cine narrativo**, Valencia, Eutopías, Documentos de Trabajo vol. 1, 1988).

el espíritu polémico que es parte, en su debida forma, de los primeros momentos de confrontación de un movimiento. El gran problema es, entonces, ver cómo pasar a 'algo nuevo', de la confrontación creativa a la creatividad. Hubo un enorme sentimiento de excitación en la exploración de mitos patriarcales, el análisis de las imágenes de mujeres en la cultura popular, la revelación de la 'suavización y contención' que parecían haber organizado las representaciones de diferencia por casi tanto tiempo como puede recordar nuestra cultura. Para todo esto, el modo de pensamiento binario proveía una herramienta analítica dinámica necesaria. La crítica de cine feminista tomó las imágenes como una cuestión política, exponiendo las relaciones de poder ocultas detrás del falso balance entre lo masculino y lo femenino, dirigiendo la atención hacia los modelos de otredad que exhiben el delicado tema de la diferencia sexual en la cultura popular y en la mitología (espacio público versus privado, nómada versus estable, sol versus luna, mente versus cuerpo, la ley versus lo sexual, creador de la cultura versus cercanía a la naturaleza, etc.).

Cuando escribí *Placer visual y cine narrativo*, estaba fascinada con las distintas superposiciones e interconexiones entre las condiciones del espectador de cine y las representaciones (en la historia y en la imagen) de la diferencia sexual en la pantalla. El espectáculo se ofrece a sí mismo a la mirada activa del espectador, pero el mismo está dividido en elementos activos y pasivos en el sentido demandado por las connotaciones de masculinidad y femineidad socialmente establecidas. Mi planteo estaba influenciado por Freud, y mirando hacia atrás, no parece accidental que haya utilizado sobre todo *Tres ensayos sobre sexualidad y El instinto y sus vicisitudes*⁷. O sea, privilegié la teoría Freudiana de los impulsos organizados alrededor de los pares activo/pasivo (denominados por Freud, metafóricamente, como masculino/femenino) que dan origen a los instintos sexuales: sadismo/masochismo, voyeurismo/exhibicionismo. Analizando la diferencia sexual en el cine narrativo popular, parecía como si la denominación metafórica de Freud, diseñada para expresar la ambivalencia dentro de la psiquis individual, estuviera condenada a reflejar las condiciones reales bajo las cuales la masculinidad y la femineidad son representadas y comprendidas socialmente. Sostuve que la posición del espectador, activa y voyeurística, está inscrita como "masculina" y, a través de varios dispositivos narrativos y cinematográficos, el cuerpo de la mujer existe como el "otro" erótico, espectacular y exhibicionista, para que el protagonista hombre en la pantalla pueda ocupar el rol activo de hacer avanzar la trama. En un sentido, este planteo, a pesar de ser importante para analizar el estado de cosas actual, dificulta la posibilidad de cambio y permanece atrapado, finalmente, dentro de sus propios términos duales. La polarización sólo permite un "uno u otro". Mientras los dos términos (masculino/femenino, voyeurístico/exhibicionista, activo/pasivo) permanezcan mutuamente dependientes para su significado, su único movimiento posible es la inversión. No pueden ser trasladados fácilmente a una nueva fase o una nueva significación. No puede haber espacio entre o fuera de este tipo de pares.

⁷ FREUD, Sigmund: *Instincts and Their Vicissitudes*, **The Standard Edition**, vol. 14, Londres, The Hogarth Press, 1962; *Three Essays on Sexuality*, **The Standard Edition**, vol. 7, (ob. cit.).

El artículo quería provocar la pregunta, "¿y ahora qué?". El cambio parecía estar a la vuelta de la esquina a mediados de los '70, y un artículo escrito en un espíritu polémico y sobre todo, para precipitar el cambio, pierde significación fuera del contexto histórico e integrado en el cuerpo atemporal de la teoría del film. Para articular la relación entre las formas culturales y la opresión de las mujeres, para usar el psicoanálisis en la discusión y exposición de esta relación, ambos deben precipitar una fase siguiente, que cambiará los términos y las connotaciones que se amontonan alrededor de las representaciones de la diferencia sexual. Pero el modelo binario de uno u otro parecía dejar el planteo atrapado dentro de su propio marco conceptual, incapaz de avanzar políticamente hacia un nuevo terreno o sugerir una teoría alternativa del espectador de cine.

Polarizaciones II: topología conceptual

Afuera y adentro forman una dialéctica de división, la geometría obvia de la cual nos ciega tan pronto como la ponemos en juego en dominios metafóricos... A menos que uno sea cuidadoso, se constituye en la base de todas las imágenes que gobiernan todos los pensamientos de lo positivo y lo negativo... Así, la metafísica profunda está enraizada en una geometría implícita que confiere espacialidad sobre el pensamiento: si un metafísico no pudiera dibujar, ¿qué pensaría? Abierto y cerrado, para él, son pensamientos... Y entonces, la oposición geométrica simple queda teñida de agresividad. La oposición formal es incapaz de permanecer en calma. Está obsesionada con el mito⁸.

Es como si la misma invisibilidad de las ideas abstractas atrajera una forma material, metafórica. El interés reside en la posibilidad de que las formas de esta "topología conceptual", como la he llamado, puedan afectar la formulación de las ideas mismas y su destino final. ¿Es posible que el modo en que las ideas son visualizadas pueda, en un cierto punto, bloquear el proceso que lleva el pensamiento a una relación dialéctica con la historia? Sigo adhiriendo a mi artículo *Placer visual*, pero pertenece a un momento particular en la historia de nuestro movimiento particular. Ahora siento que su "topología conceptual" contribuyó de algún modo a bloquear el avance, aunque sin duda provocó respuestas muy rigurosas que fueron mucho más allá de sus parámetros originales. Pero cuando miré el artículo después de un tiempo, la modelización espacial de ideas llamó mi atención, cómo adquirieron una sustancia metafórica y cómo esta "topología conceptual" se relaciona, entonces, con su contexto histórico. Esta es la pregunta sobre *cómo* son formuladas las ideas en relación al *cuándo*, el momento en la vida de un movimiento político o estético que está sujeto a una curva parabólica. Así como la estética de vanguardia feminista sostuvo que las representaciones deben hacer visibles sus estructuras formales (los significantes en primer plano, por ejemplo), quizás la transparencia de la historia y las ideas abstractas debieran ser cuestionadas para revelar sus soportes materiales. Entonces, podría ser más fácil descifrar las

⁸ BACHELARD, Gaston: *The Poetics of Space*, New York, The Orion Press, 1964.

constricciones que llevan a la entropía y los finales, para construir de un contexto histórico a otro sin la infinita pérdida inherente a la "tradicción de lo nuevo".

Polarizaciones III: estética negativa

Más y más radicalmente, Godard ha desarrollado un contra-cine cuyos valores están contrapuestos a aquéllos del cine ortodoxo...Mi acercamiento es tomar siete de los valores del viejo cine, Hollywood-Mosfilm, como Godard lo denomina, y contrastarlos con sus contrapartes y contrarios (revolucionarios, materialistas). En un sentido, los siete pecados capitales del cine contra las siete virtudes cardinales⁹.

Placer visual y cine narrativo fue escrito como una polémica, un desafío a los códigos cinematográficos dominantes. Había una sensación de excitación en esta postura negativista que compensaba por semejante ataque a una forma de cine, las películas del sistema de estudios de Hollywood, que yo amaba y que me habían enseñado sobre los placeres cinematográficos. Un tipo de excitación similar compensaba por la "dificultad" de los films que hice con Peter Wollen, que podrían ser descriptos como una vuelta a cero, o una política estética de "barrer con todo". Nuestro primer film *Penthesilea* fue ideado dentro de este espíritu intelectual y estético. Quebramos estos códigos y convenciones de edición que articulan un tiempo ficcional, espacio y punto de vista fluidos, homogéneos, coherentes, usando largos "capítulos" hechos con planos secuencia. La estrategia de la cámara combinada con la ausencia de edición intentaba negar cambios posibles y esperados en la mirada, para poner en primer plano el "trabajo" necesario para el espectador cinematográfico, y socavar la dicotomía de el que mira/el que es mirado que fija el placer visual. Estas estrategias, sin embargo, dependen del reconocimiento de los códigos dominantes en el acto de negación mismo; sólo a través del conocimiento de lo dominante por parte de una audiencia podría adquirir la vanguardia sentido y significación. Una estética negativa puede producir una inversión de los sentidos y placeres que confronta, pero corre el riesgo de permanecer encerrada en un diálogo con su adversario. La contra-estética también puede fortalecerse en un sistema de oposición dual. Pero a la vez, es importante reconocer que la estética negativa puede actuar como una fuerza motor en las primeras fases de un movimiento, iniciando y expresando el deseo de cambio.

Negación y diferencia sexual: la mujer es 'no hombre'

La mujer es entonces ubicada "más allá" (más allá del falo). Ese 'más allá' se refiere al mismo tiempo a su mistificación más total como Otro absoluto (en consecuencia ningún otro que no sea otro), y a una pregunta, la pregunta de su propia jouissance¹⁰, de su mayor o menor acceso al residuo de la dialéctica a

⁹ WOLLEN, Peter: **Godard and Counter Cinema: Vent d'Est, Readings and Writings**, Londres, Verso, 1983.

¹⁰ En francés en el original. (N. de la T.)

la que está constantemente sujeta. El problema es que una vez que la noción de "mujer" ha sido expuesta tan inexorablemente como una fantasía, cualquier pregunta de ese tipo se vuelve casi imposible de hacer.

La referencia de Lacan a la mujer como el Otro debe verse, entonces, como un intento de mantener separados dos momentos que están en constante peligro de colapsar entre sí –el que asigna la mujer al lugar negativo de su propio sistema (fálico), y el que pregunta si una mujer podría, como un efecto de esa asignación, romper con el sistema y más allá del mismo. Para Lacan, esa ruptura está siempre dentro del lenguaje, es la ruptura del sujeto en el lenguaje. El concepto de jouissance (lo que se escapa en la sexualidad) y el concepto de significación (lo que cambia dentro del lenguaje) son inseparables¹¹.

Las ideas y teorías del psicoanálisis de Jacques Lacan pasaron por los extremos teóricos del cine y el feminismo en la segunda mitad de los '70. Su influencia creció y mejoró los modos de conceptualizar la diferencia sexual, enfatizando la naturaleza ficcional, construida, de la masculinidad y femineidad, los resultados de los imperativos sociales y simbólicos, no biológicos. Desde un punto de vista político, esta posición tiene un atractivo inmediato para las feministas: una vez que la anatomía ya no es destino, la opresión y explotación de las mujeres se puede volver contingente más que necesaria. El relato lacaniano del complejo de Edipo gira en torno a la relación del Padre con la ley, la cultura y la simbolización, así la maternidad bajo el patriarcado gana una dimensión psicoanalítica importante. Pero, en último término, la teoría y la política permanecen en tensión. La representación lacaniana de la diferencia sexual (definida por la presencia o ausencia del falo) deja a la mujer en una relación negativa, definida como "no-hombre", y atrapada dentro de una teoría que describe brillantemente las relaciones de poder del patriarcado pero no reconoce una necesidad de escape.

El "orden simbólico" lacaniano, regido por el Nombre del Padre, define las áreas de circulación e intercambio a través de las cuales la sociedad expresa las relaciones en términos conceptuales, esto es, simbólicos, más allá de lo natural y lo experiencial. El lenguaje, el medio de articulación simbólica universal más sofisticado, sella este proceso. Lacan delineó su concepto de lo simbólico sobre el concepto de Freud de la trayectoria edípica: el acceso al orden simbólico se consigue cruzando la frontera, desde el imaginario, el mundo diádico de la madre y el hijo, al reconocimiento del Nombre del Padre y su Ley. Esto es, desde una relación maternal basada en el cuerpo, a una creada por el intercambio social, los tabúes culturales y legales (de los cuales el primero es, por supuesto, el tabú del incesto).

El complejo de Edipo es descrito como una trayectoria, un viaje o un proceso. Pero las dudas, el polvo levantado por las aventuras en el camino, las contradicciones, son estabilizados alrededor de una resolución en la que el proceso temporal se separa en una oposición espacial, estructurada alrededor de la madre/ el padre –una

¹¹ ROSE, Jacqueline; MITCHELL, Juliet: **Feminine Sexuality, Jacques Lacan and the Ecole Freudienne**, Londres, Macmillan, 1982.

condensación mítica con la madre como pasado y el padre como futuro que suprime una relación dialéctica posible entre los dos. En este esquema, cualquier intento de exploración de la relación maternal y sus fantasías debe aparecer como un retiro hacia el cuerpo, como un rechazo de lo simbólico y de la Palabra, hacia una búsqueda Utópica para una femineidad natural, fuera de la experiencia "trágica y beneficiosa" de castración. Pero la maternidad está sobredeterminada, el sitio para la imbricación entre el cuerpo y la psiquis y la sociedad. El mito florece en el punto en donde lo social y lo psicoanalítico se traslapan, fragante de fascinación y ansiedad, generando tanto energía creativa (historias, imágenes) cuanto el proceso de "suavización y contención" a través del cual se enmascara el contacto colectivo con el inconsciente. (La teoría del film y la crítica feminista sobre el cine de Hollywood ha reconocido y analizado esta paradoja). La cuestión es si es posible abrir la esfera de lo pre-edípico, transformar su silencio a través del lenguaje y la política. "Lo que escapa en la sexualidad" debe llevarnos al Movimiento de las Mujeres en los tempranos '70, cuando el cuerpo de la mujer y la maternidad eran cuestiones políticas, en términos de lenguaje y representación, pero también como un lugar de opresión y en consecuencia de organización para la lucha. Hay un riesgo de que esta dimensión pueda ser simplemente reprimida, por lo que la relación entre la *jouissance* y la opresión de la mujer vuelve a estar nuevamente sujeta a la naturaleza, una Idea eterna, fuera de la investigación humana. Es aquí, quizás, que la curiosidad poética, el deseo de una vanguardia ("lo que cambia dentro del lenguaje") puede contribuir tanto como la certeza teórica convencida. La fuerza teórica desestabilizadora de la estética negativa actúa como una ruptura inicial y un punto de partida. Pero el deseo de un lenguaje alternativo o un sistema simbólico se vuelve particularmente difícil en relación a lo pre-edípico, mientras la realidad psíquica del niño parece inextricablemente atrapada en los mitos de la maternidad. Las simbolizaciones pre-verbales o extra-verbales, lenguaje articulado externo, pueden pasar a estar asociadas metonímicamente con la marginalización cultural de la esfera de la mujer, epitomada por la maternidad y su silencio. El viaje complicado y ambivalente de la psiquis individual pierde un pasado y comienza su historia en el lenguaje en torno a los términos establecidos por el valor patriarcal y la mitología. El complejo de castración, iniciado por curiosidad y preguntas, se cierra por la ansiedad y las polarizaciones.

Opresión social y el mito de la 'otredad'

*En el paso de la historia a la naturaleza, el mito actúa económicamente: anula la complejidad de los actos humanos, les otorga la simplicidad de las esencias, suprime todas las dialécticas, toda negación de lo que es inmediatamente visible, organiza un mundo que no tiene contradicción porque no tiene profundidad, un mundo que está abierto y se revuelca en lo evidente, establece una feliz claridad: las cosas parecen significar algo por sí mismas*¹².

¹² BARTHES, Roland: *Mythologies*, Londres, Cape, 1972.



Un modo de descubrir los atributos y la auto-definición de una "alta cultura" es a través de su opuesto, la baja cultura que representa lo que no es el dominante. El feminismo ha dirigido la atención hacia el modo en que las mujeres han sido presentadas en una relación negativa con las prácticas creativas y artísticas¹³. Pero esta polarización alrededor del acceso a la cultura no es particular a la opresión sexual. La oposición de mente/cuerpo es característica en otras oposiciones de dominación (negro/blanco, colonizado/conquistador, campesino/noble, burgués/trabajador) y en cada caso los oprimidos están conectados a la naturaleza (el cuerpo) y el dominante a la cultura (y la mente). Cualquiera que sean la privación cultural y la explotación económica que dan al mito una base histórica, éste está allí para organizar "la complejidad de los actos humanos".

No puede ser fácil trasladarse de la opresión y sus mitologías a la resistencia en la historia. Es necesario un desvío a través de una tierra de nadie o un umbral del contra-mito y la simbolización. Hay una analogía aquí con el discurso inestable, heterogéneo, de la semiótica de Julia Kristeva, que lo simbólico no puede contener dentro de su propio orden. Lo pre-édipico, más que un estado alternativo u opuesto a lo post-édipico, está en *transición* al lenguaje articulado: sus gestos, signos y símbolos tienen significado pero no consiguen el sentido completo del lenguaje. La memoria perdida del cuerpo de la madre es similar a otras metáforas de un pasado enterrado, o una historia perdida, que contribuyen a la retórica de la gente oprimida, en un contexto colonial, de clase, o incluso sexual. Cuando el Fraile Miguel Hidalgo exhortó a la gente de México a sublevarse contra el régimen español en 1810, usó la imagen de Nuestra Señora de Guadalupe como el emblema del levantamiento y señal de sublevación. Ella había aparecido ante un indio pobre en una visión cerca del sitio que había sido sagrado para la reina madre azteca, Tonantzin¹⁴. Guadalupe no sólo se preocupaba por los intereses de la gente más pobre de México, sino que también forjaba un lazo con la religión india precolombina que había sido suprimida

¹³ 'Las mujeres son presentadas negativamente, como carentes de creatividad, sin nada significativo con lo que contribuir, como no teniendo influencia en el curso del arte. Paradójicamente, para negarlas, las mujeres deben ser reconocidas; son mencionadas para ser categorizadas, puestas aparte y marginadas'. Este es 'uno de los elementos más importantes en la construcción de la hegemonía de los hombres en las prácticas culturales, en el arte'. PARKER, Rozsika; POLLOCK, Griselda: **Old Mistresses**, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1981.

¹⁴ La relación entre la vieja y la nueva religión es descrita por BRENNER, Anita en **Idols Behind Altars**, New York, Biblio y Tannen, 1976: 'Cada vez que los frailes derriban un teocali, mandaban a construir una iglesia ahí. Enterraban ídolos y plantaban cruces. Y de nuevo los indios, aunque seguramente esta vez no tan inocentes, hacían exactamente lo mismo. Dice Gerónimo, bastante enojado por este descubrimiento: "Los frailes mandaban hacer y ubicar muchas cruces en todos los portones y entradas a los pueblos y sobre algunas montañas altas... (Los indios) ponían a sus ídolos debajo o detrás de la cruz, haciendo creer que ellos adoraban a la cruz, pero adorando realmente a la figura del demonio que habían escondido ahí".'

salvajemente por la conquista española. La imagen de la virgen negra condensa una cadena metonímica que liga los órdenes "más bajos", la raza despreciada, a la tierra, el cuerpo, la naturaleza, la maternidad, el pasado perdido, lo pre-edípico como la Ciudad de Oro, las metáforas y los emblemas que pertenecen al deseo más que a la razón. Esto no es para sostener que cualquier analogía directa entre la pérdida de la madre y el sentido de pérdida experimentado en la colonización existe tanto en caminos históricos cuanto psicoanalíticos, sino para enfatizar el entrelazamiento de ambos en la retórica del oprimido. Es una retórica que asume el lado bajo de la oposición polar, a fin de invertir el mundo, e instaurar *el derecho a imaginar* otro.

El concepto de semiótica de Kristeva fue influenciado por el trabajo de Mikhail Bakhtin sobre el carnaval medieval¹⁵. Para Bakhtin, la fuerza del carnaval emanó de su lugar en la cultura de clase: un espacio transgresor, pero reconocido y permitido por la Ley, a través del cual los resentimientos y la envidia del odio de clase podían ser representados en el ritual y la metáfora. El carnaval se deleitaba en el lado campesino de las connotaciones culturales asociadas con la oposición campesino/ciudadano. Invertible, la parte más baja del cuerpo, sus funciones, la tierra, los ciclos de la naturaleza. El carnaval invertía la experiencia normal de la vida cotidiana, celebrando el placer en los excesos en la comida, la bebida y el sexo. Las privaciones y la moral podían ser burladas, de este modo, burladas. Bakhtin enfatiza que el festival también mantenía viva una antigua tradición que no tenía mucho lugar en la cultura "alta" medieval: la tradición de lo cómico (los géneros de la risa que Umberto Eco describe en *El nombre de la rosa* como desaprobados por la Iglesia por ser transgresores).

La transgresión y la ley

Si se cree que el mundo heterogéneo, polivalente, es una estructura separada por derecho propio, la ley es destructible. El carnaval puede ser celebrado en los escalones de la iglesia. Pero si éste no es el caso, si el carnaval y la iglesia no existen independientemente, lo pre-edípico y lo edípico no son estados discretos separados—si, en cambio, lo edípico con el complejo de castración es lo que define lo pre-edípico, entonces el único modo en que se puede desafiar a la iglesia es desde dentro de un universo simbólico alternativo. No se puede elegir el imaginario, la semiótica, el carnaval, como una alternativa a la ley. Está erigido por la ley precisamente en su propio espacio lúdico, su área de alternativa imaginaria, pero no como una alternativa simbólica. De modo que, políticamente hablando, es sólo lo simbólico, un nuevo simbolismo, una nueva ley, lo que puede desafiar a la ley dominante¹⁶.

Este pasaje expone muy claramente la dificultad de concebir el cambio desde el interior del marco conceptual de una mitología polarizada. Es asimismo crucial en

¹⁵ BAKHTIN, Mikhail: *Rabelais and his World*, Cambridge, MIT, 1968. (Hay traducción española. La cita es traducción de la versión de la autora).

¹⁶ MITCHELL, Juliet: *Psychoanalysis, Narrative and Femininity*, en *Woman, the Longest Revolution*, Londres, Virago, 1984.

esta estructura que el espacio lúdico carnavalesco, en el que la Ley permite que su propia justicia sea representada en un período de desorden controlado, sea construido principalmente alrededor de los rituales de inversión que pueden ser muy fácilmente revertidos a un "orden" al final del día. El problema parece rememorativo de mis dificultades con mi artículo *Placer visual*. Aparte de la inversión, es difícil concebir cambios en la posición. Y si el sistema fuera desafiado por "un nuevo simbolismo, una nueva ley", es igualmente difícil concebir de dónde vendría ese nuevo "simbólico". Quizás la imagen del carnaval puede ser usada para alejarse de los temas inmediatos en juego aquí, el problema de la política del complejo de Edipo, su relación con las mujeres, el lenguaje y el orden simbólico, para extender el tema al problema de la política del mito, su relación con el cambio, el lenguaje y la experiencia histórica. Como sostuve en relación a las estrategias de vanguardia, una negación o inversión de los códigos dominantes y las convenciones puede fosilizar en una oposición dual o puede proveer un trampolín, un medio de examinar los términos de una dialéctica, un lenguaje embrionario que luego puede desarrollarse en su propio espacio significativo.

Una estructura espacial de inversiones es crucial para el lenguaje simbólico del carnaval, pero también hay otra estructura alternativa que existe en el tiempo, en el proceso del cambio ritualizado de un estado a otro, de la norma cotidiana a la licencia del desorden, y otra vez lo mismo. Esta estructura tripartita les permite a las formas culturales y los rituales ser usados para expresar el deseo disruptivo, tanto el deseo reprimido por un orden simbólico y la Ley como tal, cuanto el deseo de cambio del oprimido. En este sentido, es integrador y, se puede afirmar, conservador, proveyendo, como último recurso, una válvula de seguridad social para las fuerzas del desorden. La disrupción es seguida por la restauración de un *status quo*, de un modo que es reminiscente de los modelos narrativos. Pero, más importante, los gestos, emblemas y metáforas del ritual carnavalesco pueden proveer un criadero casi invisible para un lenguaje de protesta y resistencia. La inversión tiene un lugar central en la historia de la transgresión dentro de la ley, pero ni es el único ritual de carnaval, ni es necesariamente reversible con facilidad hacia el orden cotidiano.

Quiero sostener que la imagen de la mujer inmoral no siempre funcionó para mantener a las mujeres en su lugar. Por el contrario, fue una imagen polivalente que podía operar, primero, para ampliar las opciones de comportamiento para las mujeres dentro e incluso fuera del matrimonio, y segundo, para sancionar el exceso y la desobediencia política para los hombres y las mujeres en una sociedad que permitía a los órdenes más bajos pocos medios de protesta formales. Jugar con las mujeres turbulentas es en parte una oportunidad para la liberación de la jerarquía tradicional y estable; pero es también parte del conflicto sobre la distribución de poder básica en una sociedad. La mujer-arriba podría incluso facilitar la innovación en la teoría histórica y el comportamiento político¹⁷.

¹⁷ ZEMON DAVIS, Natalie: *Society and Culture in Early Modern France*, Stanford University Press, 1975.

Narrativa y cambio I: orden y desorden

Un atributo del mito, de acuerdo a Barthes, es el de imponer un estancamiento en la historia y ocultar la contradicción. La estructura del mito, de acuerdo a Lévi-Strauss, es principalmente espacial más que temporal, organizada alrededor de paquetes temáticos y oposiciones binarias. Propp enfatiza la linealidad de los cuentos populares, sus procesos transformadores ligados como una cadena de función en función. Desde el punto de vista de la concepción de un marco imaginativo que pueda proveer un modelo para conceptualizar y ofrecer modelos y expectativas a las experiencias caóticas de la vida y la historia, es este aspecto de contar historias que quiero enfatizar aquí, con la significación de la clausura narrativa aún en cuestión.

Gerald Prince da la siguiente definición de una narrativa mínima con tres fases:

*Una historia mínima consiste en tres eventos conectados. El primero y el tercero expresan un status, el segundo expresa una acción. Aún más, el tercero es el inverso del primero. Finalmente, los tres eventos están conectados por tres rasgos conjuntos, de tal modo que (a) el primer evento precede al segundo en tiempo y el segundo precede al tercero, y (b) el segundo evento causa el tercero*¹⁸.

Esta definición establece en un nivel formal y estructural que los estados de apertura y cierre de una narrativa son estáticos, no sujetos al cambio, mientras que la sección intermedia es activa y está marcada por su diferencia respecto de los otros dos. En su artículo *Oedipus: Time and Structure in Narrative Form*, Terence Turner completa esta estructura básica, para otorgarle una inflexión ideológica a la relación entre estancamiento y evento en la narrativa. Describe la sección *activa* de la narrativa como *disruptiva* de un *status quo* dado:

*La historia está circunscrita en ambos extremos por una aseveración implícita o explícita de orden sincrónico. La narrativa misma, sin embargo, representa una mediación compleja de este orden, necesitada por la erupción del conflicto y la confusión...del orden sincrónico original*¹⁹.

En la sección intermedia, el drama y el placer consisten en la irrupción de eventos que desordena las leyes de la normalidad cotidiana. Turner sostiene que el deseo y el exceso que caracterizan la fase intermedia de la narrativa representan un conflicto reconocido colectivamente, pero innombrable, con los códigos de la ley que definen y contienen el curso normal de la vida. Esta fase celebra el deseo transgresor y lo organiza en una forma cultural estilizada: la narrativa. Así como la

¹⁸ PRINCE, Gerald: **A Grammar of Stories**, La Haya, Mouton, 1973.

¹⁹ TURNER, Terence: *Time and Structure in Narrative Form*, **Forms of Symbolic Action**, Actas del encuentro anual de primavera de la American Ethnological Society, 1969.

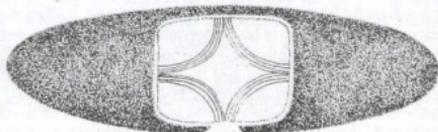
sección intermedia irrumpe en acción con el desorden, el final debe integrar el desorden en la estabilidad. El gobierno de la ley cierra el espacio para la transgresión y la disrupción.

Turner también afirma que este tipo de narrativa puede contar la historia de una fase transitoria en la que el cambio social y/o económico necesita recibir la fuerza ideológica del orden y ser integrada en una nueva expectativa de normalidad cotidiana. Tanto él como Propp citan la historia de Edipo en este contexto. Aquí hay, quizás, alguna conexión visible entre las curvas parabólicas de la historia y las fuerzas económicas, citadas por Braudel, y la estructura de historias que deben representar, simbólicamente, momentos de transformación social, absorbiendo lo anormal en un sentido de orden que es alterado pero aún reconociblemente sujeto a la ley.

Narrativa y cambio II: liminalidad

Arnold Van Gennep analiza la estructura de los ritos de pasaje también en términos de un sistema tripartito. Estos rituales guían al individuo a través de los momentos transitorios de la vida, marcando la disrupción y la dificultad de cambio y la reintegración a la vida ordenada de la comunidad. Hay ritos de separación que inician el proceso y ponen a la persona en cuestión en un estado de privilegio o crisis fuera de las normas de la existencia cotidiana. Estos son seguidos por ritos transitorios, durante los cuales la persona está en una relación liminal con el mundo, en una tierra de nadie, que bien puede ser marcada literalmente por una relación particular con un lugar ("períodos transitorios que requieren cierta autonomía"). Estos ritos son seguidos por aquéllos de reincorporación²⁰.

La representación literal de transición como movimiento a través de un umbral, de un espacio a otro, tiene una connotación mítica muy diferente de aquélla de la oposición binaria. Es la posibilidad de cambio la que es celebrada aquí, y la alteración del status implica movimiento en un modelo lineal, más que oposición en un modelo



²⁰ VAN GENNEP, Arnold: **The Rites of Passage**, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1960. El concepto de van Gennep de liminalidad está desarrollado de un modo muy útil por TURNER, Victor: (ob. cit).

polar. Hay una fuerte sugerencia de *liminalidad* en la fase intermedia de una historia, marcada muy frecuentemente por el movimiento literal en el espacio, un viaje, una aventura, pero sin duda por eventos extraordinarios en los que las reglas y las expectativas de existencia ordinaria quedan en suspenso. El análisis de Propp de la narrativa establece que una historia comienza con la disrupción de un estado estable por un "acto de villanía", que divide la fase siguiente de la historia en crisis y privilegio, el status excepcional del héroe y sus tribulaciones. Peter Wollen aplicó el análisis de Propp de la estructura narrativa a las películas de Hitchcock; pero también comentó:

*Es pertinente comenzar a escribir sobre Hitchcock citando a Buchan: "Ahora vi cuán delgada es la protección de la civilización. Un accidente y una ambulancia fingida —un cargo falso y un arresto fingido— había una docena de modos de arrebatar a uno de este mundo alegre y bullicioso"*²¹.

Los héroes de Hitchcock están sumergidos en un mundo invertido, en el que la identidad e incluso el nombre se vuelven inciertos, en el que las expectativas lógicas de la vida cotidiana se trastocan en un universo de pesadilla que también celebra el placer y la excitación de la liminalidad. Pero los viajes terminan con retornos que no comportan riesgo...

Aunque un cuento popular bien puede tratar sobre la transición social, mientras el héroe deja el hogar para buscar su fortuna, la simetría entre el principio y el fin es importante. El hogar que es dejado en la apertura de la historia es equiparado con otro hogar establecido al final (como dice Terence Turner: "circumscripita en ambos extremos por el orden sincrónico") a la vez que el cambio de pobreza a riqueza evoca la relación de inversión entre el primer y el tercer estado en la historia mínima de Prince y un retorno, con estabilidad, al binarismo. Significativamente, estas historias también representan otra transición, de la sexualidad inmadura al matrimonio y la hombría. El matrimonio representa la función ritual de reincorporación al estado ordenado de la sociedad pero también el nuevo status individual en la sociedad.

Narrativa y cambio III: festivales de los oprimidos

Edmund Leach usó las fases tripartitas de ritos de pasaje de van Gennep en su análisis del carnaval. Del mismo modo, un carnaval empezaba con eventos que lo diferenciaban de la vida normal y, particularmente, del tiempo. Luego se procedía a la fase privilegiada, liminal, con sus particulares rituales de inversión, y concluía con

²¹ WOLLEN, Peter: *Hitchcock's Vision*, CINEMA, vol. 1, N. 3, 1969.

el proceso de reincorporación a los ciclos de vida y tiempo normales. En principio, este modelo estaba inevitablemente sujeto a la Ley, como sostiene Juliet Mitchell para el "espacio lúdico". El ejemplo del levantamiento frustrado que concluyó con el carnaval en Romans en 1580, aunque confirma un aspecto de su postura, también ofrece otra dimensión, más compleja, de la metáfora.

En su brillante y trágico libro **Carnival at Romans**²², Emmanuel Le Roy Ladurie enfatiza el lugar crucial ocupado por los ritos de inversión para restaurar el orden ante la revuelta popular. Como estos ritos dependían de un concepto de orden, temporariamente invertido, su reversión en las fases finales del carnaval proveyó los medios para restaurar la dominación de la clase dirigente. Justo cuando el pueblo había empujado la licencia del carnaval más allá de sus límites normales en la fase intermedia, para expresar la inquietud y el descontento popular, el mundo se dio vuelta nuevamente con una supresión salvaje de la rebelión. Aunque el ritual y la estructura narrativa favorecieron la clausura (y los intereses de la clase dirigente) la experiencia en Romans tuvo otra dimensión histórica. Mientras los intensos conflictos de clase y las luchas específicas se habían fortalecido durante cierto tiempo antes del carnaval, el festival ya no era ni una expresión políticamente neutral de deseo individual que encontró expresión colectiva dentro del espacio lúdico de la ley, ni tampoco era ya simplemente la válvula de seguridad a través de la cual el resentimiento de clase podía ser representado gráficamente y neutralizado. Los ritos del carnaval proveían a un pueblo, en el umbral de la conciencia política, un momento liminal fuera del tiempo y espacio del orden dominante. Aún más, el carnaval proveía al pueblo un lenguaje primitivo pero ya hecho de gesto, metáfora, emblema y simbolismo, en un momento en el que el control sobre la abstracción de los conceptos políticos se quedaba atrás de los primeros indicios de conciencia política. Ladurie dice:

El carnaval no era simplemente una inversión satírica y puramente temporal del orden social dual, finalmente pensado para justificar el status quo de un modo objetivamente conservador. Sería más preciso decir que era una experiencia satírica, lírica, de aprendizaje épico, para grupos altamente diversificados. Era un modo de acción, quizás, modificando la sociedad como un todo en la dirección de la justicia social y el progreso político.

Quizás es significativo que la siguiente fase importante en la lucha de los campesinos por los derechos se mudara hacia las cortes y el progreso se consiguiera con el lenguaje de la racionalidad de los abogados y el control sobre los procesos de la ley.

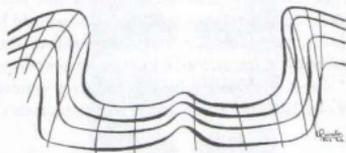
²² LE ROY LADURIE, Emmanuel: **Carnival at Romans**, Harmondsworth, Penguin, 1981.

Es claramente imposible generalizar. Pero la relación entre el deseo, el deseo para el cambio político, y el acceso al lenguaje para articular estos deseos, debe ser de interés para las feministas influenciadas por la teoría psicoanalítica. También es importante ver cómo los eventos culturales colectivos pueden actuar como disparadores para una política más organizada. Pero para trascender hacia algo que vaya más allá de una válvula de seguridad para el descontento, es crucial el contexto político e histórico. En la sociedad contemporánea, se pueden percibir modelos similares en los "rituales de resistencia" asociados a sub-culturas. Un grupo puede mostrar su reclamo de una existencia liminal a través de la ropa, la música, la lealtad emblemática, etc. En un estudio de los motines de los *zoot-suits*²³ en Los Angeles en los '40, Stuart Cosgrove distingue entre los diferentes niveles de catarsis o experiencia de aprendizaje épico involucrado en una versión de la confrontación carnavalesca contemporánea:

El zoot-suit era a la vez el garbo de la víctima y el atacante, el perseguido, el payaso "sinistro" y el dandy grotesco. Pero la oposición central era entre el estilo del delincuente y del desheredado. Usar un zoot-suit era correr el riesgo de la intolerancia represiva de la sociedad de los tiempos de guerra y llamar la atención de la policía, la generación de los padres y los miembros uniformados de las fuerzas armadas. Para muchos pachucos, los motines de los zoot-suits eran simplemente buenos tiempos en Los Angeles, cuando ellos estaban momentáneamente en control de las calles; para otros era una toma de conciencia de que eran marginados en una sociedad que no era producto suyo.... Los motines de los zoot-suits no eran motines políticos en el sentido más estricto, pero para muchos participantes eran una entrada al lenguaje de la política, un rechazo desarticulado del mundo correcto y su organización.²⁴

Fantasia colectiva: la política del inconsciente

En el marco de la estructura de clase y política, este carácter específico (momentos de crisis, de puntos de inflexión en el ciclo de la naturaleza o en la vida de la sociedad y el hombre) sólo podía ser comprendido sin distorsión en el Carnaval y festivales de mercado similares. Eran la segunda vida del pueblo, que temporalmente entraba en



²³ Zoot-suit es un término que hace referencia a un traje compuesto por un pantalón baggy, estrecho en los tobillos, y un saco grande. (N. de la T.).

²⁴ COSGROVE, Stuart: *The Zoot Suit: Style Warfare*, HISTORY WORKSHOP JOURNAL, vol./N. 18, 1984.

el reino utópico de la comunidad, de la libertad y la abundancia... A diferencia de la fiesta oficial, se podría decir que el carnaval celebraba una liberación temporaria del mito prevaleciente y del orden establecido; marcaba la suspensión de todos los rangos jerárquicos, privilegios y normas de prohibiciones. El Carnaval era la verdadera fiesta del tiempo, la fiesta de la transformación, del cambio y la renovación. Era hostil a todo lo que era inmortalizado y completo²⁵.

Más que como un modelo, una alternativa a la Ley, utilizo el carnaval como una imagen para darle cuerpo y forma a la tensión que existe entre una topología conceptual que extrae sus metáforas del espacio y una que extrae sus metáforas del tiempo. En la imaginaria del carnaval, lo binario, los rituales de inversión, están enlazados a lo espacial, lo polarizado; y su inversión cierra la fase liminal del festival. Es la fase liminal la que sugiere la imaginaria del cambio, la transformación y la liberación, el pedir prestado el viejo topo más que el águila que vuela alto en el cielo.

El complejo de Edipo comparte algunos de los rasgos de la narrativa tripartita de la estructura ritual. Si la relación diádica entre la madre y el hijo corresponde a la fase inicial que expresa el status, luego desbaratada por el momento edípico, su viaje plagado de deseos, ansiedades y contradicciones, entonces la tercera fase correspondería a la resolución y clausura alrededor de la Ley del Padre y su orden simbólico. En la versión de Freud, la experiencia edípica nunca es perfecta, siempre permanece parcial, es probable que sea desviada y quizás nunca sea completa, especialmente en el caso de las mujeres. Más que relegar lo pre-edípico a un modelo binario, este área entre el silencio y el discurso, el terreno en el que el deseo casi encuentra expresión, la teoría psicoanalítica feminista debería tomarlo en serio, no en base a que presenta un orden simbólico alternativo, sino porque su imaginaria, y metáfora, y gesto, podrían proveer la base para el cambio *sólo* a través del hecho de la existencia del feminismo como un contexto político, la expresión de revuelta contra una simbólica patriarcal. Esto es, lo psicoanalítico tiene que intentar asumir los problemas políticos e históricos ocasionados por el cambio.

Freud reconoció que el verdadero proceso de disrupción de la diada, la transmisión del tabú del incesto, la sumisión a la prohibición del padre, no podían ser equivalentes para hombres y mujeres si estaban organizados alrededor del complejo de castración. La no-equivalencia también implica un desequilibrio de poder, como Althusser reconoce en su ensayo *Freud y Lacan*: "La fase edípica está centrada y ordenada por completo alrededor del significante *falo*: el emblema del Padre, el emblema de lo correcto, de la Ley, de la imagen de fantasía de Todo Correcto". De acuerdo a Lacan, y también al modelo básico de Freud, el problema para el niño es uno simple de transición, en el que él acepta que crecerá hasta heredar lo "Correcto" sin ninguna necesidad de cambiar el género de su objeto de deseo. La niña, por el otro lado, tiene que acudir a la mascarada e inversión. En el

²⁵ BAKHTIN, Mikhail: (ob. cit).

caso del niño, la integración y la clausura son conseguidos fácilmente en términos comparativos; en el caso de la niña, como reitera Freud, son pospuestos indefinidamente. Aunque cada individuo vive su trayectoria edípica de un modo personal y único, los modelos de experiencia, las estructuras afectivas, el lenguaje y los signos son compartidos. Los problemas, las contradicciones y las demandas irreconciliables hechas por la adquisición de la identidad sexual, las estructuras familiares y las condiciones históricas emergen en deseos, obsesiones y ansiedades sostenidos colectivamente. Esta es la dimensión social del inconsciente compartida, del tipo al que se refería Freud en *El chiste y el inconsciente*, que surge sintomáticamente en la cultura popular, sea en los cuentos populares, en el carnaval o en las películas. Estas son formas temporarias, formas narrativas. Si lo narrativo, con la ayuda de los principios vanguardistas, puede concebirse alrededor de un final que no es clausura, y el estado de liminalidad como políticamente significativo, puede cuestionar lo simbólico, y permitir al mito y a los símbolos ser contantemente revalorados. Una perspectiva feminista debería insistir en la posibilidad de cambio sin clausura, tomando por analogía el complejo de Edipo femenino, el crisol de donde la identidad sexual no emerge como oro puro.

Salidas

"El placer se vuelve un asunto serio en el contexto del cambio innovador"
(Victor Turner).

Traducción de Vanina Leschziner

