

La voz en el cine: comedia, melodrama y thriller.

Fuentes Lenci, Alvaro Augusto.

Cita:

Fuentes Lenci, Alvaro Augusto (2025). *La voz en el cine: comedia, melodrama y thriller*. XVII Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología. XXXII Jornadas de Investigación XXI Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. VII Encuentro de Investigación de Terapia Ocupacional. VII Encuentro de Musicoterapia. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-004/47>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/eNDN/EwG>

LA VOZ EN EL CINE: COMEDIA, MELODRAMA Y THRILLER

Fuentes Lenci, Alvaro Augusto

Universidad de Buenos Aires. Facultad de Psicología. Buenos Aires, Argentina.

RESUMEN

A partir de la importancia de la conceptualización de la voz en la teoría psicoanalítica en general y en la concepción freudiana de la histeria en particular, y su posterior rescate y reformulación del filósofo Stanley Cavell con el objetivo de proponer una lectura novedosa de la historia del cine, se abordan una serie de films clásicos de épocas y géneros diversos, entre los que se cuentan: Luz de gas (Cukor, 1944), Notorious (Hitchcock, 1946), El bebé de Rosemary (Polanski, 1968) y Relatos salvajes (Szifron, 2014), entre otras. ¿Qué función cumple la voz en los distintos géneros cinematográficos? ¿Por qué la voz en el cine tiene una importancia central en la forma en que se ha representado la mujer, la singularidad de su deseo y su estatus dentro de la sociedad?

Palabras clave

Voz - Histeria - Melodrama de mujer - Comedia rematrimonial

ABSTRACT

THE VOICE IN FILM: COMEDY, MELODRAMA, AND THRILLER

Starting from the importance of the conceptualization of the voice in psychoanalytic theory in general and in the Freudian conception of hysteria in particular, and its subsequent recovery and reformulation by the philosopher Stanley Cavell with the aim of proposing a novel reading of the history of cinema, a series of classic films from diverse eras and genres are addressed, including: Gaslight (Cukor, 1944), Notorious (Hitchcock, 1946), Rosemary's Baby (Polanski, 1968) and Wild Tales (Szifron, 2014), among others. What role does the voice play in different film genres? Why is the voice in cinema central to the way women, the singularity of their desire and their status within society have been represented?

Keywords

Voice - Hysteria - Woman's melodrama - Remarriage comedy

LA VOZ EN LA HISTERIA

En torno al caso Dora, Freud afirma: "Yo llamaría histérica, sin vacilar, a toda persona, sea o no capaz de producir síntomas somáticos, en quien una ocasión de excitación sexual provoca predominantemente o exclusivamente sentimientos de displacer. Explicar el mecanismo de este trastorno de afecto sigue siendo una de las tareas más importantes, y al mismo tiempo una de las más difíciles, de la psicología de la neurosis" (2016, p. 66). El texto freudiano ofrece todo un abanico de sub cuestiones, en apariencia laterales pero no por eso menos importantes, a lo que se presenta como tema principal de cada ensayo. Entre las sub cuestiones que atañen a la histeria, en este trabajo cobra especial relevancia la del poder performativo de la voz, algo sobre lo que el filósofo norteamericano Stanley Cavell va a trabajar pormenorizadamente a lo largo de su obra. Se parte de la hipótesis de que hay un tipo de thriller, conocido como de "gaslighting", en que la relación entre histeria y voz es fundamental^[1].

Cavell sostiene que en el melodrama "la teatralidad del yo se convierte en la prueba principal de su libertad y de su existencia" (2009, p. 32). Unos renglones después explica que "los descubrimientos del psicoanálisis sobre la histeria femenina (el poder de la perspicacia dentro de la capacidad de sufrimiento), [se relacionan] con la invención del cine y el descubrimiento de la diferencia femenina de la que se alimentan las películas" (p. 32). Es el propio Freud quien entiende la histeria como un tipo de sintomatología que media entre lo orgánico y lo cultural. Y por "cultural" debe entenderse un territorio de simbolizaciones escenificadas o teatrales. Lo que más tarde, con Jacques Lacan, se conocerá como el "acting"^[2]. En el teatro de los padecimientos psíquicos la voz es importante por ser el canal de expresión del yo por excelencia. Hay una relación profunda entre la performatividad teatral del género melodramático y la histeria, esta última un modo de sintomatización donde lo psíquico prepondera sobre lo orgánico.

Cavell ve la importancia que tiene la aparición en escena del yo para afirmar su deseo y hacerse inteligible a los otros, especialmente en temas amorosos. No se trata simplemente de una lucha por el reconocimiento con el partenaire o de una guerra sin cuartel de los sexos, sino de la potencia moralmente transformadora del ser a partir de la conversación genuina, tesis central de su emblemático libro *La búsqueda de la felicidad* (1999) sobre "comedias de rematrimonio", la cual va a volver a pensar en *Más allá de las lágrimas* (2009), pero esta vez en torno a los "melodramas de mujer desconocida", obras del cine que

interpreta como respuesta a las comedias de rematrimonio^[iii]. A diferencia de estas últimas, los melodramas de mujer desconocida escenifican “la ironía del lenguaje”, un tipo de comunicación negativa destinada a evidenciar lo insondable del deseo singular femenino. Cavell propone una filosofía del yo, que realce las posibilidades performativas y transformadoras a través de actos de palabra, sea esta última inteligible o irónica. Más que de guerra de los sexos, se piensa en una tregua del ser^[iv].

DE LA COMEDIA AL MELODRAMA

Cavell propone un origen común del cine y el psicoanálisis innegablemente original. En algún punto, parece uno de esos mitos primigenios que sirven a los filósofos como hipótesis disparadoras del conjunto de la teoría: la alegoría de la caverna en Platón o el Estado de Naturaleza en Hobbes son buenos ejemplos. En su libro dedicado al sub género cinematográfico que llama “melodrama de mujer desconocida”, escribe: “...en el paso del siglo XIX al siglo XX, los sorprendentes orígenes de los trabajos en el campo del psicoanálisis y en el arte cinematográfico los encontramos en el sufrimiento de las mujeres y en las amenazas dirigidas hacia ellas” (Cavell, 2009, p.18). Con tal afirmación, parece estar pensando en dos cosas: 1) los “Estudios sobre la histeria” (1893-1895) donde Freud y Breuer proponen un total cambio de enfoque en el abordaje clínico de la histeria; y 2) las formas en que el cine, a lo largo de su historia pero sobre todo en el período sonoro, expuso los padecimientos de las mujeres^[v]. Que el cine exponga el padecimiento de las mujeres no significa simplemente que haya tomado un tema para abordar narrativamente. Cavell entiende que el cine es al menos una de las formas orgánicas que asumió el discurso de la mujer para hacer escuchar su voz en tiempos en que se encontraba en un nivel vedado de la representación social. Va más allá y propone que cuando la tradición filosófica clásica había sido siempre una plataforma amplificadora de la palabra de los hombres, un dispositivo de conocimiento esencialmente masculino, el cine, a modo de compensación psíquica, corporiza la voz filosófica de una mujer histórica(e histórica)mente silenciada.

En *La búsqueda de la felicidad*, Cavell había dejado planteado que la mujer cobra un nuevo estatuto social y ontológico con la comedia cinematográfica de enredo matrimonial (otra clasificación genérica acuñada por él), a través de lo que llama “conversaciones espirituales” en la relación amorosa, que llevan a la búsqueda de una transformación ética del yo, tanto en uno como el otro partenaire. Conversando, la mujer se hace entender y el hombre es quien se histeriza cediendo su castración^[vi]. Pero donde cobra mayor nitidez la idea de que la mujer sale del estado de silenciamiento, a través de la pantalla de cine, es en sus análisis del melodrama de mujer desconocida.

Siendo ambos géneros característicos de comienzos del período sonoro (décadas del treinta y cuarenta), la comedia de enredo matrimonial hace énfasis en lo que Cavell llama “rematrimonio”,

mientras que el melodrama de mujer desconocida hace énfasis en la separación^[vii]. Exponentes de este último género son películas como *Stella Dallas* (Vidor, 1937) o *La extraña pasajera* (Rapper, 1942). Al poco tiempo de casarse y tener una hija, Stella (Barbara Stanwyck) descubre que no quiere una vida con su esposo y, más tarde, que es capaz de sacrificar la cercanía con su hija si esta puede alcanzar sus mayores deseos con la nueva familia del padre; en *La extraña pasajera*, Charlotte (Bette Davis) sale de un estado de fobia y reclusión social a partir de un viaje, en que toma distancia de una madre dominante y conoce a un hombre casado, para luego también tomar distancia del pedido de este de unir sus destinos. En ambas narraciones, el deseo femenino no se enlaza al ideal de un matrimonio feliz sino a una soledad elegida. No hace falta aclarar que se trata de deseos singulares, como todo deseo. Los melodramas de mujer desconocida dan cuenta, precisamente, de la singularidad del deseo, a través del retrato de mujeres que afirman modos de ser alejados de lo que dicta el mandato social de la época. Como afirma Aldana Argüello Valenzuela respecto a la histeria: se trata de “pensar al síntoma por fuera del terreno pleno de la patología, sino más bien como un modo de respuesta resistente a imperativos aplastantes de una sociedad puritana” (2023)^[viii]. Tanto *Stella Dallas* como *La extraña pasajera* tienen un tono marcadamente melodramático, pero dentro del melodrama de mujer desconocida se engloba también una película como *Luz de gas* (Cukor, 1944), de corte más policial o de suspenso, donde el personaje de Paula (Ingrid Bergman) sufre un tipo de violencia psicológica extrema, perpetrada por un esposo manipulador y sádico, que la mantiene aislada, con baja autoestima y una inducida auto-percepción de locura. La película de Cukor adapta una obra teatral inglesa de 1938, escrita por Patrick Hamilton^[ix]. Ante la pregunta de por qué *Luz de gas* es otro melodrama de mujer desconocida, Cavell responde: “Dije ya que algún aspecto del lenguaje de los melodramas de la mujer desconocida debe asumir el peso que tienen las conversaciones en las comedias de enredo matrimonial. Pues bien, a continuación, en mi comentario de *Luz de gas*, añadiré que dicho aspecto del lenguaje es su ironía: la negación de la conversación, el reconocimiento de la soledad propia —un conocimiento que, porque todas trascienden el matrimonio, deben poseer en la misma medida las mujeres de nuestros melodramas—” (2009, p. 83). Cavell utiliza la expresión “ironía sádica” para referirse a la palabra cruel y castigadora de Gregory (Charles Boyer) hacia Paula, cuyos síntomas son una forma de resistencia a un tipo de violencia misógina.

CONVERSACIÓN QUE AGONIZA

Un aspecto central de la comedia de enredo matrimonial o de rematrimonio es el diálogo. Inspirado en planteamientos del filósofo norteamericano del siglo XIX Ralph Waldo Emerson, Cavell sostiene que las “conversaciones espirituales” son cruciales para lo que entiende como un “perfeccionismo moral”

del individuo^[x]. Rescatando de la filosofía griega clásica la importancia del diálogo, afirma que mediante la palabra es posible transformar el yo con el objetivo de hacernos más “inteligibles” unos a los otros. Un esquema que se aplica “como anillo al dedo” a la comedia romántica, donde entre enamorados suele establecerse un diálogo en favor de un mayor entendimiento mutuo que, cabe esperar, culmina en la ratificación de una unión genuina, habiendo superado los obstáculos que la impedían.

Una película representativa de la importancia de la interlocución lingüística en la pareja y la sociedad democrática en general es *La costilla de Adán* (Cukor, 1949), pionera del formato de comedia romántica moderna. La conversación doméstica entre Amanda y Adam (pareja de casados y abogados de profesión) se traslada a las salas judiciales cuando ella decide defender a una mujer acusada de intento de homicidio a su marido infiel, luego de que a este último le asignen como abogado patrocinador a su esposo. La guerra de los sexos pasa del plano doméstico al terreno de la discusión pública porque ambos constituyen eslabones del tejido de la sociedad democrática. Los melodramas *Kramer vs. Kramer* (Benton, 1979) e *Historia de un matrimonio* (Baumbach, 2019) vuelven a trabajar el tópico del no entendimiento verbal de una pareja, donde la conversación doméstica cae y en su lugar cobra protagonismo la contienda judicial^[xi].

Las condiciones que posibilitan un rematrimonio (pareja que vuelve a juntarse luego de atravesar obstáculos) están, no sólo en reafirmar el gesto inicial de amor (un tipo de ratificación del vínculo que, en términos lacanianos, le da el estatuto de acto), sino en que la pareja hable genuinamente las cosas que suceden y los problemas que atraviesa. Este optimismo de gran parte del cine norteamericano respecto a la potencia moralizadora del lenguaje ha sido cuestionado en incontables comedias y melodramas modernos. A diferencia de Amanda y Adam, en *Kramer vs. Kramer* Joanna y Tedd no son capaces de entablar un diálogo sincero en la intimidad del hogar, antes de que ella decida dejarlos a él y Billy (el hijo pequeño de ambos), y forzar un año más tarde a un litigio en tribunales por la tenencia del menor, momento a partir del cual sí logran abrir las orejas (sobre todo Tedd) para escucharse. Cuando vivían juntos, ella trataba de decirle que no era feliz y él eludía el tema con digresiones narcisistas, que parecían una forma de cancelar la emergencia de esa demanda. Paradójicamente, cuando el diálogo cae él aprende a criar solo a Billy (cambia, mejora y se perfecciona en su rol de padre). Y lo que reactiva la escucha entre ambos, una comunicación basada en oír la demanda articulada del deseo del otro en una voz, es la sala de tribunales. En las nuevas comedias o melodramas de pareja, aunque no en todos los casos, se asiste a la pérdida de confianza en el diálogo espiritual y doméstico como puente de comunicación y transformación moral. Un ejemplo contemporáneo que se sirve de la sátira para exponer el complejo entramado de deseo, palabra y acting es el corto “Hasta que la muerte los separe” de *Relatos Salvajes* (Sziffrón, 2014). En plena fiesta de compromiso, la recién casada Romina

(Érica Rivas) advierte que en una de las mesas se encuentra una joven con quien su esposo Ariel (Pablo Gentile) evidentemente tuvo, y quizás sigue teniendo, una aventura amorosa; es presa de una crisis digna de los mejores actings histéricos del cine, desplegando una terrible violencia contra la joven, temeraria también, ante el total desconcierto de los invitados^[xii].

Cuando las cosas parecen totalmente adversas para una posible reunificación de la pareja en crisis, un profundo gesto de arrepentimiento de Ariel hace el milagro, empujando a un desenlace digno de vodevil, en que los partenaires hacen el amor sobre la mesa de la torta de boda. Hay unión (casamiento), conflicto (acting de violencia) y reunificación (con frutilla del postre). Sin embargo, llama la atención que nunca se da un verdadero diálogo entre ellos. Ella atisba a iniciarlo cuando bailan el vals de circunstancia, justo después de descubrir la infidelidad, pero él niega la responsabilidad que le adjudica.

Escenas atrás, luego de un bizarro encuentro sexual entre Romina y el cocinero en la terraza, ante la mirada desolada de Ariel, ella le había lanzado un discurso colmado de ira y agresión vengativa. O un aria de venganza, como la que Cavell identifica en la escena final de *Luz de gas*, por boca del personaje de Paula^[xiii]. La ironía de Sziffrón es clara: en el mundo de las relaciones humanas las personas se comunican, sí, pero de un modo salvaje. La mayoría de las veces, las palabras son una mera cáscara y la verdadera comunicación se produce a través de gestos, actings y ráfagas de pulsionalidad. Una verdadera interpelación para la clínica psicoanalítica, cuya clásica y principal herramienta terapéutica es la conversación.

THRILLER HISTÉRICO

La obra teatral *Luz de gas* describió un fenómeno de violencia psicológica, pero fue la fuerza del cine la que llevó a que a fines de los sesenta la psiquiatría norteamericana llamara “gaslighting” al fenómeno^[xiv]. La pieza teatral escrita por Hamilton escenificaba a una mujer asediada por el sádico control de un hombre que la convencía de que estaba loca y la mantenía encerrada en la casa, con el único objetivo de robar las joyas de la antigua propietaria. Buscando gemas perdidas, el gaslighter hurgaba a escondidas en una parte de la casa, clausurada para su esposa y criadas, haciendo que la luz de gas en las salas comunes perdiera potencia durante sus exploraciones secretas. La percepción de presencias extrañas agudizaba la paranoia de Bella (nombre de la protagonista en la obra teatral) y una desconfianza en sus propias capacidades racionales, al no poder explicar las causas de tales oscilaciones lumínicas.

La obra teatral de 1938 es más oscura que las versiones cinematográficas posteriores: la insinuación de violencia física es clara (en las adaptaciones cinematográficas este elemento no está o se sugiere vagamente) y la violencia verbal es más cruda. Hitchcock advirtió el poder descriptivo de la narración de Hamilton y dirigió películas con su propia versión del gaslighting, cuando

todavía no había sido denominado: *Rebecca* (1940) y *Notorious* (1946) son buenos ejemplos. Incluso tiene una película del período inglés de su filmografía que aborda, antes que la obra teatral, el fenómeno aquí tratado: *La dama desaparece* (1938). Es curioso porque esta película de Hitchcock se estrena en agosto de 1938; “Luz de gas” de Hamilton el 5 de diciembre del mismo año en Richmond, bajo la dirección de Gardner Davies.

La mujer considerada alienada era un tema que circulaba en la sociedad de la época, algo que puede rastrearse en la literatura policial. La novela de Dorothy Sayers “El enigma del veneno”, publicada en 1930, relata la investigación del caso en que se acusa a Harriet Vance, escritora de policiales, de asesinar por envenenamiento a su marido. El único que cree en su inocencia es el detective Lord Peter Wimsey, que toma el caso. No creer a la mujer, no escucharla, silenciarla, falsear su identidad, constituyen el núcleo traumático que funda el principio de Cavell según el cual el cine ha retratado el ninguneo (otra traducción posible de “unknown”) que padecen las mujeres.

Notorious (Hitchcock, 1946) ofrece un planteo del gaslighting que complejiza el de la obra teatral de Hamilton: el registro principal está signado, no por una palabra salvaje que cosifica a la víctima de violencia psicológica, sino por una economía intencional de la palabra en la que todos son objeto de manipulación lingüística. Esto es algo que Hitchcock se ocupa de trabajar cada vez más consistentemente a lo largo de su obra cinematográfica del período sonoro: la intencionalidad que siempre corre por debajo del discurso hablado o lo real bajo lo simbólico. La palabra no sólo recubre intencionalidades, sino que cosifica a otro en pro de algún beneficio^[xvi].

Otro hallazgo de *Notorious* consiste en plantear que tanto hombres como mujeres se sirven del habla para cosificar a otros. Devlin cosifica a Alicia y Alicia cosifica a Alexander Sebastian; la madre de Alexander cosifica a su hijo y éste a Alicia; los alemanes cosifican a sus colaboradores y los norteamericanos a sus espías. El juego temerario de Alicia, al engañar a Alexander haciéndole creer que el amor que él le dispensa es correspondido, termina convirtiéndola en botín en la solapada guerra entre conspiradores alemanes y el servicio de inteligencia norteamericano. Alexander y su madre le harán creer a Alicia que el matrimonio marcha por carriles despejados, cuando en realidad montan el plan de mantenerla drogada y secuestrada en la casa, por supuesto sin su consentimiento. La última quinta parte de la película es el relato de la ejecución sádica del plan de Sebastian y su madre de aislar y enfermar hasta la muerte a Alicia. Esto es efectivamente gaslighting: ¿pero qué había antes? El plan de gaslighting parece la expresión salvaje y manifiesta de un fenómeno natural y más cotidiano de las relaciones humanas. Antes también había manipulación de todos contra todos, pero focalizada principalmente en el complejo vínculo entre Alicia y Devlin. Una manipulación de grado normal o sin el tamiz perverso de la que orquesta el edípico Sebastian.

Vale la pena traer el ejemplo de *El bebé de Rosemary* (Polanski,

1968), otro clásico del cine que versiona el fenómeno del gaslighting. En este caso sí, la clara y distinta víctima de manipulación cosificadora es una mujer: Rosemary, en la poderosa interpretación de una joven Mia Farrow. Otro clásico adaptado al modelo clásico del gaslighting es *Alguien me vigila* (Carpenter, 1978), donde el personaje de Leigh, interpretada por Lauren Hutton, es espiada con un telescopio desde un edificio enfrente, en pleno centro de Los Ángeles. Al igual que Paula en *Luz de gas*, Leigh convive con enloquecedoras oscilaciones de la energía eléctrica en su departamento, dado que el acosador trabaja en el equipo de mantenimiento de varios edificios de la zona. Dentro del mismo esquema clásico del gaslighting, los dolores de estómago de Rosemary en su período de puerperio representan lo mismo que las jaquecas con mareo de Alicia en *Notorious*: ambas formas de sintomatizar son producto de consumir brebajes preparados por los círculos cercanos, sólo en apariencia protectores, lo que las lleva a estados de enfermedad y vulnerabilidad psicológica. Rosemary también se parece a Paula en *Luz de Gas*: ambas se aferran a la creencia de que quienes dicen protegerlas no las manipulan^[xvii].

A MODO DE REFLEXIONES FINALES

En *Notorious*, se produce algo bastante inquietante: en una de las escenas iniciales de orquestación del plan en contra de Alicia, mientras sus captores disimulan frente a las visitas que su taza de té contiene una sustancia que la debilita, ella no tarda en advertir lo que está sucediendo, aunque sin poder contrarrestarlo al haber sido disminuida en su capacidad de resistencia. En este tipo de manipulación, entonces, la víctima es perfectamente consciente de lo que atraviesa; no ocurría lo mismo con Paula (*Luz de gas*), ni con Rosemary (*El bebé de Rosemary*), que fueron víctimas sin saberlo por mucho tiempo. Sí, en cambio, con Leigh (*Alguien me vigila*), cuya guerra con el acosador es mayormente consciente, a pesar de no haberlo visto personalmente y que prácticamente nadie le crea. La mujer es consciente de la violencia contra ella, pero su voz ha sido sustraída, nadie la escucha. *El hombre invisible* (Whannell, 2020) hace énfasis en el descrédito general ante el testimonio de una mujer víctima y única testigo del sadismo de un gaslighter invisible. La ambivalencia de conciencia y alienación es intrínseca al gaslighting, pero según el énfasis en uno de los polos puede cambiar la conceptualización del fenómeno.

Cuando rige el estado de economía intencional de la palabra, y todos son objeto de manipulación, nadie sabe fehacientemente lo que quiere el otro, el deseo está vedado bajo un enigma que lo rodea. Cuando el otro es objeto-cosa de un deseo de aniquilación, en cambio, cae el velo del misterio y rige una desublimación depresiva (Žižek, 1994, p. 38), por lo tanto, una lógica de posesividad perversa como la que orquesta Gregory (Charles Boyer) en *Luz que de gas*. Se pueden contraponer los dos modelos de manipulación de Devlin (Cary Grant), en *Notorious*, y

Guy (John Cassavetes), en *El bebé de Rosemary*. Devlin utiliza a Alicia como instrumento de espionaje pero eso lo conflictúa de forma tortuosa y continua, porque la ama y se pregunta por su deseo. En cambio, Guy lee el deseo de Rosemary con la claridad de quien mira sin ser visto, cooptado por un inerte y oscuro interés propio camuflado bajo un cariño inexistente.

Cukor y Hitchcock comparten la afición por describir cinematográficamente el poder de la palabra en el vínculo psicológico, a veces brindando autonomía y entendimiento racional, otras generando sometimiento y dependencia forzada. Cukor presenta las cosas con la transparencia de las verdades universales; Hitchcock con la oscuridad de quien sospecha. Cavell habla poco de Hitchcock pero sí de Cukor: *La costilla de Adán* y *Luz de gas* son para él, respectivamente, los modelos paradigmáticos de comedia de rematrimonio y melodrama de mujer desconocida. Dos modelos para pensar la relación entre el lugar de la palabra y el estatus social de la mujer.

De corte menos cinematográfico, otra obra de Cavell explica que la filosofía busca su tonalidad como el cantante de ópera: al igual que en el cine, el aria es el momento en que el personaje toma la palabra, en que su voz se alinea con un deseo biográficamente situado. Es lo que sucede con Paula al final de *Luz de gas*, al desplegar frente a Gregory su aria de venganza (Cavell, 2009, p. 117), haciéndole creer que sigue bajo su influencia cuando en realidad ríe de que él ha sido descubierto y su destino inmediato es la cárcel.

Al igual que Alicia, que es liberada de la cama donde se encuentra postrada en brazos de Devlin, Paula tiene su propio detective que la rescata. Siendo anterior a ambas y más acorde con los venideros tiempos de autonomía femenina, *La dama de las camelias* (Cukor, 1936) presenta un tipo de manipulación psicológica similar al que presenta Hitchcock en *Notorious*. Margarita (Greta Garbo) es manipulada y a su vez despliega armas de manipulación para defenderse en un mundo donde los hombres parecen tener el control. Sucumbe en el amor genuino pero debe volver a mentir para cuidar a quien la ama. La delgada línea entre amor y cosificación. El buen melodrama puede ser mejor thriller que un policial.

NOTAS

[i] En *El caso Dora*, el psicoanalista austríaco reafirma algo ya propuesto en sus estudios sobre la histeria realizados con Breuer: que la incapacidad para hablar se encuentra entre uno de los síntomas histéricos típicos.

[ii] Ver libro 8 del *Seminario X* de Jacques Lacan, donde se propone una lectura del caso Dora desde las categorías de acting y pasaje al acto.

[iii] *La búsqueda de la felicidad* fue publicado originalmente en 1981 y *Más allá de las lágrimas* en 1996.

[iv] En su artículo *Del amor como reconocimiento, a la valentía ante la castración*, Eduardo Laso contrapone a las tesis clásicas de Stanley Cavell sobre el amor un abordaje más ajustado a las ideas de Jacques Lacan. Leer en <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/eticaycine/article/view/35932>

[v] Se pueden identificar en el período mudo instancias de esta tendencia primigenia del cine a mostrar el padecimiento femenino. Con cortometrajes muy tempranos sobre la posición femenina, el cine de Alice Guy es buen ejemplo de cómo el cine puede ser pasador de lo real femenino, como propone Lucía Amatriain. Ver <https://www.aacademica.org/000-009/311>

[vi] Para ahondar en esta cuestión, ver en *Deseo de cine* el fragmento de “El Otro que no existe y su comité de ética”, de Eric Laurent y Jacques-Alain Miller: <https://www.deseodecine.org/lacostilladeadan>

[vii] No hay que entender “matrimonio” y “separación” como categorías necesariamente vinculadas a la institución matrimonial, y sus formalidades legales y religiosas, sino como referidas al acto de ratificación amorosa y trascendencia del amor de pareja como mandato.

[viii] Antes de la sociedad victoriana había una libertad femenina que queda obturada con el puritanismo del siglo XIX, dando paso a la histeria, en forma de síntomas o como respuesta activa de expresión, una de cuyas manifestaciones más claras lo constituyó el género burlesco. En *Histeria y Burlesque durante la Época Victoriana*: <http://linktr.ee/alda-naarguellovalenzuela>. Ver de la misma autora: <https://www.aacademica.org/000-048/110.pdf>

[ix] La misma obra teatral ya había sido adaptada al cine en 1940, en Inglaterra, por el director Thorold Dickinson. El elenco elegido por Cukor fue tal vez más potente y glamoroso, al servirse de estrellas de Hollywood. Incluso cuenta con un guión más preciso y un estilo de expresión más arriesgado.

[x] Tomando el término de Emerson, Cavell no habla de “perfeccionismo moral” en términos de bien y mal como categorías rectoras y trascendentes. De hecho, critica la metafísica tradicional que ve a la ética desde esa perspectiva. En contraposición a eso, propone un ideal de “cuidado de sí” o de “realización del yo realizable pero no realizado”, no orientado al alcance de un estadio ético superior sino procesual: la búsqueda de la transformación moral es continua y siempre falible.

[xi] La figura del juicio oral en el cine, tanto en este tipo de comedias y melodramas como en los clásicos thrillers judiciales, al mismo tiempo que expone una conversación obturada fuera de las salas de justicia, destaca la naturaleza teatral de la demanda y su estatuto de acting que articula, cuando no síntomas, palabras hacia el gran Otro representado por la autoridad legal.

[xii] Juan Jorge Michel Fariña afirma respecto de uno de los momentos de mayor clímax de toda la secuencia de venganza de la novia: “Romina sale del salón y tendrá lugar entonces la escena de la terraza, donde produce un espectacular acting con un cocinero que integra el equipo de catering de la fiesta”. Se desprende que también en este caso puede hablarse de un movimiento subjetivo de gran puesta en escena. Fariña enmarca “Hasta que la muerte nos separe”, dentro de las comedias de rematrimonio clasificadas así por Stanley Cavell. Ver <https://www.eticaycine.org/Relatos-salvajes>

[xiii] Sobre la figura del aria de venganza en el personaje de Paula, como tiempo de la cura en un cuadro severo de histerización infligida a una mujer, se volverá más adelante.

[xiv] En 1969, los psiquiatras R. Barton y J. A. Whitehead publican “The gas-light phenomenon”, un estudio pionero sobre el tema.

[xv] Un exhaustivo análisis del cine de Hitchcock en esta línea se encuentra en el ensayo “Los pájaros” de Camille Paglia.

[xvi] Antes de la ola norteamericana de películas sobre gaslighting, iniciada por *El bebé de Rosemary* a fines de los sesenta, hay un grupo de películas conocidas como “giallo isterico”, pertenecientes al cine giallo, subgénero policial de origen italiano caracterizado por su truculencia extrema. Pioneras en esa línea histórica son *El cuerpo y el látigo* (Bava, 1963) y *Libido* (Gastaldi, 1965). El giallo isterico se adelanta también al slasher norteamericano, de las décadas del setenta y ochenta, con elementos de gaslighting en sus tramas.

BIBLIOGRAFÍA

- Amatriain, L. (2023). *El cine en femenino: una aproximación psicoanalítica a la centena de las artes*, XV Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Argüello Valenzuela, A. (2024). *Histeria y burlesque: ¿respuestas al patriarcado durante la época victoriana?* en: <https://www.aacademica.org/000-048/110.pdf>
- Cavell, S. (1999). *La búsqueda de la felicidad*, Barcelona: Paidós.
- Cavell, S. (2009). *Más allá de las lágrimas*, Madrid: La balsa de Medusa.
- Cavell, S. (2002). *Un tono de filosofía*, Madrid: La balsa de Medusa.
- Dolar, M. (2007). *Una voz y nada más*, Buenos Aires: Manantial.
- Freud, S. (2016). *El caso Dora*, Buenos Aires: Amorrortu.
- Hamilton, P. (1947). *Luz de gas*, Barcelona: José Janes Editor.
- Koven, M. (2019). Las variaciones Gastaldi: el juego del productor y el giallo isterico, en Pagés, N, Bretal, A y Pagés, C (2019). *Giallo. Crimen, sexualidad y estilo en el cine de género italiano*, Buenos Aires: Editorial Rutenberg.
- Lacan, J. (2006). *Seminario 10*, Buenos Aires: Paidós.
- Laso, E. (2021). Del amor como reconocimiento, a la valentía ante la castración, en *Ética & Cine Journal*, vol. 11, núm. 3, Noviembre 2021-Febrero 2022, pp. 41-49.
- Michel Fariña, J. (2014). *Wild Remarriage: Szifron con Charles Peirce y Stanley Cavell*, en *Ética y Cine*.
- Paglia, C. (2006). *Los pájaros*, Barcelona: Gedisa.
- Žižek, S. (1994). *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*, Buenos Aires: Manantial.