laFuga

Laura Mulvey

Por un nuevo cine, por una nueva espectatorialidad

Por José Gatti

Tags | **Cine ensayo | Cine político | Género, mujeres | Estudio cultural | Estudios de cine (formales) | Estudios de género | Inglaterra**

José Gatti escribe sobre políticas de la representación en los medios audiovisuales. Tiene estudios en la Universidade de São Paulo (MA 1985) y la New York University (MA 1988, PhD 1995). Fue becario visitante Fulbright en la Universidad de Boston (2008) y investigador Fapesp en la University of Cape Town (2009). Actualmente enseña en la Universidad Federal de Santa Catarina y el Centro Universitario Senac, en Brasil. Una versión en portugués de este texto fue publicado en: Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010). 1ed.Florianópolis: EDUFAL / Editora da UFSC, 2017, v. , p. 181-188. In: Izabel Brandão; Ildney Cavalcanti; Claudia de Lima Costa; Ana Cecília Acioli Lima. (Org.)

Pocos textos causaron tanto impacto en los estudios de cine como *Placer visual y cine narrativo* [1], que Laura Mulvey publicó en 1975 en la revista *Screen*. Desde entonces, este ensayo ha sido incluido en antologías de diversas lenguas, en un trayecto que ya ha tocado generaciones de cineastas y estudiosos de cine en todo el mundo. Nada más oportuno que republicarlo en Brasil, ya que *A experiência do cinema* (Rio: Graal, 2008) la antología general de teoría del cine organizada por Ismail Xavier que incluía la excelente traducción del texto de Mulvey por João Luiz Vieira, se encuentra agotada. [2]

En el campo específico de los estudios de cine, el ensayo de Mulvey es hoy bibliografía básica de cualquier curso introductorio y continúa produciendo referencias en tesis, libros y ensayos de diversas autoras y autores. El didactismo de su texto es revelado a cada paso de la lectura. Alimentado por la tradición académica anglosajona, el texto es construido de forma rigurosamente didáctica: cada sección es nombrada y empieza aclarando lo que se hará, y termina siempre con un pequeño resumen de lo que acaba de ser explicado; la sección siguiente se inicia con el gancho dejado por la sección anterior. Se trata de un ejercicio de claridad ejemplar y generoso. El ensayo termina con un resumen de la tesis principal y apunta al surgimiento de un nuevo cine, un cine alternativo a las formas narrativas hegemónicas que nos envuelven en todo momento.

En ese trabajo, Mulvey articula el saber del psicoanálisis, de la semiología y del marxismo, siempre en una perspectiva feminista. En el caso de las mujeres, se trata de un estudio de la recepción (que incluye la subjetividad espectatorial, haciendo uso de las nociones de voyeurismo y escopofilia), políticas de identidad (privilegiando el recorte de género, tanto en la recepción como en el texto fílmico) y, en última instancia, crítica de la práctica del cine (la construcción de la mirada, tanto en la *mise-en-scéne* como en la estructura del aparato). El texto está sintonizado con un intenso intercambio de ideas entre franceses y británicos que, en la época de su publicación, traducían sus textos en revistas a ambos lados del Canal de la Mancha.

Por otro lado, el trabajo de Mulvey revela un profundo compromiso con las luchas que emergieron del campo feminista en los años 1960 y 1970. De ahí su objetivo, enunciado luego en las primeras líneas del ensayo: comprender "el modo por el cual el inconsciente de la sociedad patriarcal estructuró la forma del cine" y "el falocentrismo en todas sus manifestaciones". De ese modo, Mulvey deja claro que su trabajo teórico es un instrumento de lucha, cuya combatividad se vuelve hacia aquel formato que se estableció como base del cine hegemónico y que hace sentir su presencia hasta nuestros días: el cine de narrativa clásica, hegemónico de los grandes centros de producción euro-occidental.

Para abordar el cine clásico, Mulvey presenta una perspectiva politizada de la teoría psicoanalítica y queda evidente que esa elección es, ella misma, fruto de una intensa lucha teórico-ideológica. ¿Cómo hacer uso de la teoría psicoanalítica, enraizada en el patriarcado, para que sirva de instrumento de crítica de ese mismo patriarcado? Como mujer y teórica, Mulvey aprende la lengua del Padre-Psicoanálisis para entender cómo esa producción ideológica se articula: es, sin duda, una empresa arriesgada. Ella expone el falocentrismo del propio psicoanálisis en el que, al igual que en el cine, la mujer actúa como significante - y no como productora de sentido. Y identifica, en el mantenimiento de la mirada falocéntrica, la necesidad de ese encuadre de la mujer como estrategia de defensa ante la amenaza de castración. Al desarticular la estructura de esas miradas -que constituyen el núcleo del propio cine-, Mulvey mira en los mecanismos instituidos (y tan exitosos) de producción de placer por el cine, que sirve al programa de perpetuar las relaciones de poder del patriarcado. Así, ella demanda que creemos una nueva forma de encarar la pantalla que nos invade y, al mismo tiempo, exige que examinemos nuestra propia identidad ante esa pantalla. La tarea exige, como la autora formula, la "destrucción del placer como arma política".

Está claro que, embutida en el análisis de Mulvey, está la doble promesa de un nuevo placer, esta vez superando aquel ofrecido por el patriarcado. Se trata, en primer lugar, del empoderamiento traído por el ejercicio de la crítica. Esto resultaría, a la manera sugerida por Eisenstein y Brecht, en una relación intelectual y proactiva con los textos, práctica que, como sabemos, también puede propiciar placer. Y la otra promesa, que abre su crítica para el futuro, es la de la construcción de un nuevo cine. En este sentido, la propuesta de Mulvey sigue siendo actual y, a pesar de referirse al cine clásico (usufructuado, en sus ejemplos, también de forma clásica -es decir, en las condiciones *espectatoriales* de la época de su formulación), su artículo sostiene e un papel provocador de estos, los tiempos de post-cine, de multiplicación de formas y soportes audiovisuales.

Stuart Hall dijo una vez que "El feminismo entró por la puerta de fondo de las ciencias humanas". La imagen me parece especialmente brillante: ¿de qué otra manera percibir un cambio paradigmático de tal magnitud? La frase trae, justamente, la subversión de una figura de cara al patriarcado, la de la mujer que permanece allí en los fondos, en la cocina, es decir, la de la mujer conformada por la subalternidad.

De forma similar, el texto de Mulvey viene, sorpresivamente, a exigir la reformulación radical de cómo entendíamos la mirada en el cine dominante, al realizar una especie de examen anatómico de los mecanismos que lo construyeron (y, como sabemos, todavía lo construyen). Porque ¿no es siguiendo esas reglas, que privilegian la mirada falocéntrica, que todavía se ciñen películas, seriadas, telenovelas, piezas de publicidad e incluso documentales y telediarios?

La fortuna crítica del ensayo de Mulvey es inmensa e imposible de ser desarrollada aquí. Ella misma publicaría, en 1989," *Reflexiones sobre Placer visual y cine narrativo* inspiradas por *Duelo al sol,* de King Vidor (1946), publicado en Brasil en el compendio organizado por Fernão Ramos, *Teoría contemporánea del cine* (São Paulo: Senac , 2005). Su último libro es *Death 24 XA Second* (London: Reaktion Books, 2005) y junto a la conferencia que pronunció en la apertura del *XVI Encuentro de la Socine* (Sociedad Brasileña de Estudios de Cine y Audiovisual), "Feminist film theory in times of technological change: new forms of spectatorship", en la UFRJ en 2011, demuestran que su pensamiento sigue siendo provocativo. Además, Mulvey continúa contribuyendo al pensamiento feminista, escribiendo y orientando doctorandas y doctorandos.

Pero quizás no todas sepan que, además de teórica, Mulvey es cineasta, habiendo dirigido películas experimentales, documentales y largos de ficción para la televisión, cuestión que hoy continúa realizando. Sus películas se insertan en un linaje de la vanguardia en la historia del cine. En 1977, junto a su compañero Peter Wollen, ella realizó el inquietante *Riddles of the Sphynx*. Se trata de una película que dialoga con ideas propuestas por su trabajo teórico y que solicita un nuevo posicionamiento espectatorial, pues, al discutir la posición de las mujeres en el patriarcado, la película también pone en discusión los códigos del cine dominante, en una obra que resuenan las proposiciones de Maya Deren y otros realizadores experimentales. En una de las secuencias, nuestra visión es desafiada por imágenes nerviosas y granuladas de la Esfinge de Giza, que parecen sugerir una constante tempestad de arena producida por una cámara enigmática y sin compromiso con la representación realista. De la Esfinge, la película pasa a los enigmas formulados por el propio lenguaje del cine y la diferencia resultante de la presencia activa de la mujer al manipularla. En otro

momento, filmado en Gran Bretaña, un diálogo entre dos mujeres se desdobla en un lento plano en 360 grados, creando un espacio cinematográfico femenino, de inclusión y acogida. El mismo recurso circular se utiliza en el rodaje de una rotonda, recorrida por innumerables coches que la cámara persigue y abandona, dando una visión de transitoriedad centrífuga, mientras que la voz *over* de Mulvey discurre sobre trabajo, sindicato y derechos. En un espíritu modernista, Mulvey y Wollen dialogan en escena y, al mismo tiempo, hacen dialogar nuevos contenidos con nuevas formas.

Otro ejemplo es el cortometraje *Amy!* (1980), en que Mulvey y Wollen experimentan con el formato de los documentales convencionales, precisamente para subvertirlos. En esa "biografía" de Amy Johnson, heroína de la Segunda Guerra Mundial que realizó el primer vuelo sola de Inglaterra a Australia, la aviadora es representada por una actriz que camina por las calles de una ciudad británica en la actualidad, sin pretensiones de representar los años treinta. En otra secuencia, vemos un mapa del trayecto de su vuelo pionero, al mismo tiempo que una voz sobre masculina resalta acontecimientos políticos que ocurrieron en el mismo período, en forma de párrafos que terminan, invariables, con breves noticias de las etapas de su vuelo viaje. Sin embargo, estos acontecimientos noticiados, siempre protagonizados por hombres (como ministros de estado, por ejemplo), parecen distantes del espacio recorrido por la aviadora, que es reducido a mero mapa, haciendo su hazaña, en última instancia, irrepresentable en cualquier forma convencional de cine. La película trata, así, menos de la biografía de Amy Johnson que del poder de las representaciones por fijar significados, poniendo en cuestión el poder del propio cine en fijar registros del pasado, de la historia o de la memoria.

The Bad Sister (1983), realizado para Channel Four de la televisión británica, ofrece la oportunidad a Mulvey y Wollen de poner en práctica estrategias narrativas que mezclan suspenso, voz subjetiva y música minimalista. La protagonista graba su diario y se enfrenta a sus fantasmas. En una de las escenas, ella corta sus cabellos delante de un espejo en el que se superponen rostros de otros personajes, con imágenes que evocan momentos de la legendaria película de terror *En la soledad de la noche*, dirigida por Alberto Cavalcanti para el Ealing Studios en 1941.

Estos pocos ejemplos de su práctica como realizadora pueden ser vistos, en cierto modo, como desdoblamientos del texto de 1975. Estas películas demuestran, además, que la mirada está dotada de género, que es constituyente de la subjetividad que lo produce, sea dentro de la pantalla, sea ⊠⊠en la relación *espectatorial* que se establece en el momento de la exhibición. Este hecho, hoy, puede parecer banal, pero fue exactamente el trabajo de Mulvey el que llamó la atención para ello: hasta entonces, no se le atribuía un género a la *espectatorialidad* - así como tampoco estaba dotada de sexualidad o etnicidad - es decir, ella permanecía masculina , blanca, incuestionablemente hegemónica y, por supuesto, invisible.

El texto de Mulvey anticipa, también, el surgimiento de un campo fecundo en los estudios de los medios audiovisuales: aquel del abordaje de las sexualidades, más específicamente el de los estudios gays y lesbianos, hoy agrupados y ampliados bajo la bandera de los estudios *queer* (o *trans*). Fue en 1981 que Vito Russo publicó su estudio *El celuloide secreto*, que trae en sus argumentos la marca de una búsqueda por la definición de subjetividades, deseos y placeres hasta entonces no descritos. En cierto modo, el libro de Russo no habría sido posible sin la escritura inauguradora de Mulvey que, en los años siguientes, también abriría espacio para el surgimiento de trabajos por Teresa de Lauretis, Judith Butler y otras. Y, además, el impacto de su ensayo coincidió con la expansión mundial de las escuelas de cine, que diseminaron la teoría y la crítica en casi todo el mundo. Es claro que los medios audiovisuales pasaron por muchas transformaciones en los últimos cuarenta años, un período en que la participación de las mujeres en la realización y en la teoría sólo aumentó. Pero todavía es muy poco, especialmente cuando se tiene en cuenta que la mayoría de las mujeres del mundo todavía no gozan de derechos humanos básicos, y mucho menos de formas igualitarias de representación.

El trabajo de Mulvey es esencial en la elaboración de un examen de las políticas de representación. Leer Mulvey, por lo tanto, es más que encontrar un desafío ante un texto teóricamente sofisticado y denso; es, por encima de todo, mantener viva la llama de la crítica de los medios de comunicación.

Notas

1

Este texto foi republicado, em português, em: Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010). 1ed. Florianópolis: EDUFAL / Editora da UFSC, 2017, v., p. 161-188. In: Izabel Brandão; Ildney Cavalcanti; Claudia de Lima Costa; Ana Cecília Acioli Lima. (Org.)

2

NDE: En el caso de habla hispana, contamos con la traducción realizada por los Cuadernos de comunicación de la Universidad de Valencia (1988)

Como citar: Gatti, J. (2018). Laura Mulvey, *laFuga*, 21. [Fecha de consulta: 2026-11-26] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/laura-mulvey/886