laFuga

Un encuentro con Laura Mulvey

Nuevos modos de ver

Por Raphael Albuquerque de Boer, José Gatti

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

Graduado de Lengua Portuguesa / Inglés de la Universidad Federal de Rio Grande - FURG (2005), Master of Arts (Inglés Literatura Corresponsal) de la Universidad Federal de Santa Catarina (2008), doctor en Literatura Inglesa (Estudios Literarios y Culturales) por la Universidad Federal de Santa Catarina (2014). En 2012 fue alumno investigador, en su doctorado CNPQ, supervisado por la profesora Laura Mulvey, Birkbeck College, London. Tiene postdoctorado por el Programa de Postgrado en Comunicación y Lenguajes de la Universidad Tuiuti del Paraná-UTP. (2015). Es actualmente Profesor Adjunto, del Instituto de Letras y Artes, de la Universidad Federal del Río Grande-FURG. Tiene experiencia en las áreas de Estudios de Cine, Letras y Enseñanza a Distancia. (UFSC). Sus intereses de investigación son en el área de lenguajes y políticas de la representación en el cine. E-mail: raphaelfurg@gmail.com

Presentación

Mi primer contacto con Laura Mulvey fue el año 2006, cuando me encontraba realizando una pesquisa en Birbeck College of Film, Media and Cultural Studies para mi disertación de maestría. En esa ocasión, irónicamente, Mulvey se estaba yendo a dar un curso en Brasil. De este modo, nuestro contacto fue breve e interrumpido.

Algunos años después, investigando una vez más en Londres para mi tesis de doctorado que trataba sobre filmes *slasher* y feminismo, intenté un nuevo encuentro con Mulvey para solicitar su orientación académica. Ella se mostró reacia, admitiendo que "no era muy fan" de los filmes de horror, lo que encontré bastante comprensible, ya que su trabajo consiste en contestar el orden patriarcal y la objetualización de las figuras femeninas en el cine narrativo y los filmes *slasher* exhiben predominantemente figuras femeninas siendo laceradas y perseguidas por un agresor de sexo masculino. Felizmente, después de algunos cambios de mi proyecto inicial, en el 2011 Mulvey acordó orientarme y surgió entonces la idea de una entrevista. Las preguntas de esta entrevista fueron esbozadas por mí con la colaboración de José Gatti. La conversación con Mulvey fue realizada presencialmente en el Birbeck College de Londres.

El objeto de esta conversación es mostrar su visión acerca de las innovaciones tecnológicas que el cine sufriendo desde la publicación, en 1975, de *Placer visual y cine narrativo*, llegando a uno de sus últimos trabajos, el libro livro *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image* (2005). En medio de la celebración de los 40 años de la publicación de su clásico artículo, esta entrevista, además de discutir sus trabajos teóricos, también traza una línea de tiempo que incluye uno de sus filmes más comentados *Riddles of the Sphinx* (1977) hasta su último trabajo co-dirigido con Mark Lewis, *23rd August 2008.*

Raphael de Boer

Universidade Federal do Rio Grande

Raphael de Boer: En una entrevista que usted dio para la Revista de Estudios Feministas (REF), en el año 2005, usted terminó anunciando un nuevo libro. Usted se estaba refiriendo *Death 24x a Second***:**

Stillness and the Moving Image **que marca un regreso a su interés por los estudios de narrativa. Ahora, diez años después de su lanzamiento ¿su investigación todavía está enfocada a esa área de estudios? ¿de qué manera?**

Laura Mulvey: *Death 24x a Second* (2005) fue una nueva iniciativa en muchos aspectos. Pero de momento solo vamos a concentrarnos en la narrativa, por que hablaremos de la "estética de lo nuevo" más adelante. El libro se llama *Death 24x a Second* y su área de preocupación teórica se refiere centralmente a la inmovilidad dentro de la imagen en movimiento. El título completo del libro es *Death 24x a Second: : Stillness and the Moving Image,* de esa forma, yo estaba interesada en pensar de que modo la *espectatorialidad*, que usa la nueva tecnología digital, era capaz de pausar la imagen y encontrar momentos relacionados con el antiguo fotograma del celuloide, ahora, obviamente, dislocado anacrónicamente para el nuevo medio digital. Relacioné esa inmovilidad con la estética de la fotografía y, en particular, con la estética de *La cámara lúcida* (1980) de Roland Barthes donde escribe sobre las resonancias de la muerte en la imagen fotográfica. Después de este preámbulo, puedo pasar a la cuestión de la narrativa. Debido al tema de la inmovilidad y de la muerte que traspasa todo el libro, yo también estaba interesada en presentar la idea de *pulsión de muerte,* un tema importante para Freud que el discute en su ensayo *Más allá del principio de placer* (1920).

En mi libro discuto el modo en que la narrativa también está basada en el argumento de una detención final, una detención que es el fin de la historia en sí, el fin del flujo de la narrativa o de del medio mismo, pero también es muchas veces la muerte de un protagonista u otra figura en el filme. Percibía que la manera por la cual aquella inmovilidad de la muerte en el final de algunos filmes acentúa esa inmovilidad, usando una imagen estática que materializa las diferentes capas de inmovilidad: la inmoviilidad del fin, la inmovilidad de la muerte de los protagonistas, de la muerte en sí y la materialización del potencial inmóvil que existe en los fotogramas de celuloide. Deseo reiterar aquí que estoy hablando de un proceso que va y viene con el cuadro a cuadro del celuloide y que se torna visible de un modo completamente diferente en el medio digital. En cierto sentido estas cuestiones oscilan entre dos medios que dialogan entre sí. Para volver a mi ultimo punto, la aparición del congelado al final en el filme trae la cuestión de la estética fotográfica de la muerte y de la imagen fija junto con el fin de la narrativa. Para citar algunos ejemplos, tenemos el congelado al final de *Thelma e Louise* (Ridley Scott,1991), y *Sauve qui peut (la vie)* (Godard,1980). Pienso que *Butch Cassidy and the Sundance Kid*, (George Roy Hill,1969) también es un ejemplo. Por lo tanto, eso es un *tropo* que hace retornar el camino de la narrativa al de la pausa de la muerte, la imagen fija y la estética de *La cámara lúcida* de Roland Barthes.

Raphael de Boer: En *Death 24x a Second* **argumentas que los avances tecnológicos en el modo de hacer filmes han afectado al modo en que el espectador lo recibe ¿Podrías dar algunos ejemplos donde usted percibe esos cambios?**

Laura Mulvey: Mis nuevos abordajes a las cuestiones *espectatoriales* en el contexto de lo digital, fueron particularmente sobre lo que acontece con la imagen en movimiento cuando el espectador pausa y vuelve al inicio de una secuencia, repitiéndola más de una vez con frecuencia para volver a algunos momentos momentos interesantes o significativos. Así, ese modo de, digamos, la demora, es una manera de romper lo que asociamos al flujo del filme narrativo y, en cierto sentido, eso se descubre de los fragmentos y secuencias de filme. Aquí es importante citar a Christian Metz, cuando él dice que fragmentar y analizar el texto es la continuación de una antigua forma de análisis textual, pero ahora en vez de ser una practica académica o teórica me parece que toda esta demora digital, así como el retorno, la repetición, la pausa, etc, se vuelven disponibles a partir de nuevos placeres del espectador. En mi libro, sugiero dos nuevos conceptos posibles de espectador: un espectador posesivo y un espectador reflexivo.

La idea es que lo digital permitiría a los espectadores una libertad que nunca estuvo realmente disponible, esto es: mantener y poseer momentos favoritos, imágenes favoritas, estrellas favoritas, momentos bonitos de pausa, gesto o interacción entre personas en la pantalla. De esta forma, muy

particularmente orientada al cuerpo humano y su belleza, argumento que para interrumpir el filme, también es necesario capturar su trabajo dentro del tiempo, el filme como medio de temporalidad que contiene, paradojalmente, tanto la imagen congelada como aquella en movimiento. Así, pausar es pensar sobre la vuelta del momento original en que el filme fue realizado, ese momento del evento pre-fílmico, para considerar el momento ficticio que se desarrolló ese momento particular de la propia historia, relacionándose con la consciencia de *espectatorialidad* que está en el propio proceso del digital. La pausa digital retorna y repite un nuevo modo altamente consciente de *espectatorialidad*, que tiene sus propios placeres visuales e intelectuales.

Uno de los capítulos del libro trata de los cuatro primeros cuadros de *Imitación de la vida* (Douglas Sirk, 1959) y ahí mi tentativa es ilustrar como la posibilidad de retardar el filme también puede revelar imágenes e ideas que estaban escondidas, invisibles a 24 cuadros por segundo y que solo pueden ser descubiertas por ese procedimiento de demora. Más allá de eso, es particularmente importante la fracción de la imagen de una joven mujer negra aparece en las etapas de secuencia de apertura, que quiebra una posición binaria entre negro y lanco que la secuencia parece configurar.

Por lo tanto no es sólo un momento lo que se revela al retardar la velocidad del cine, si no también algo que no podría ser visto antes de una imagen retardada. En el libro también menciono un remix que hice hace algunos años atrás de 30 segundos de la aparición de Marilyn Monroe en una breve secuencia en la apertura de *Gentlemen Prefer Blondes* (Howard Hawks, 1953), y ahí hago una pausa y repito con lentitud las imágenes. Allí estoy analizando y haciendo un homenaje a las cualidades particulares de la performance de Marilyn Monroe, a su gestualidad y su habilidad de performar la inmovilidad dentro de la imagen movimiento, y también utilizo el close-up para evocar la resonancia de la muerte.

Raphael de Boer : En tu ensayo *Placer visual y cine narrativo* **(1975) dices que al analizar el placer uno puede destruirlo en relación a la objetualización del cuerpo. ¿Hay alguna relación entre eso y el planteamiento sobre la inmovilidad de la imagen en** *Death 24x a Second***?**

Laura Mulvey: Yo dije en *Placer visual* que analizar la belleza significa destruirla, pero en *Death 24x a Second* argumento que existe un nuevo tipo de placer ampliado ligado al análisis textual que va más allá de nuestro antiguo uso crítico o académico del análisis textual fílmico. El foco ahora está mucho más en experimentar el placer individual de los espectadores con ciertas imágenes, la fascinación con ciertas imágenes y como esa fascinación puede implicar también un pensar en la imagen, así como su relación con el tiempo a partir de las temporalidades del filme, su significado dentro de la historia como un todo. Y es Metz, una vez más, el que dice que el fetichista de la tecnología del cine es aquel que está fascinado por un movimiento de grúa o de cámara, un ángulo o algo relativo al aparato cinematográfico. Debido a esos factores comencé, entonces, a pensar de que modo ese movimiento de cámara, ese fetichismo de la tecnología se podía tornar una preocupación por la significación y el significado de las imágenes del modo que el espectador fetichismo o el espectador teórico, son, más de una vez, la misma persona.

Me gustaría agregar que esos nuevos modos de visualización digital que trajeron nuevos tipos de interacciones placenteras con la imagen en movimiento, han sido distorsionados. Más allá de eso, este tipo de inmovilidad siempre estuvo presente en el cine. Eso fue evidenciado, obviamente, en el cine experimental y de vanguardia, pero también hay al menos una manera en la cual la pausa y la inmovilidad fueron importantes en el desempeño de las estrellas que conseguirían traer un cierto tipo de detención para la energía del estilo de actuación de Hollywood, son maneras por las cuales esa inmovilidad siempre estuvo en la imagen en movimiento. En *Death 24x a Second* al final del prefacio muestro un ejemplo bonito y reflexivo del uso de la pausa en una secuencia de *Man with a Movie Camera* (Dziga Vertov, 1929), que nos lleva a la sala de edición y para adentro de la materialidad del propio celuloide.

Raphael de Boer: Su trabajo sobre la mirada y el feminismo fue innovador, y su efecto más concreto, es lo mucho que se ha publicado sobre esta cuestión en los últimos años. Como concebiría hoy una "mirada queer" como parte de la interacción entre el espectador y la narrativa.

Laura Mulvey: En mi ensayo "Placer visual y cine narrativo" discutí, en primera instancia, que el poder organizador del aparato cinematográfico, sus dispositivos de visión y de mirar, organizaban la apariencia del espectador en torno a una línea masculina y heterosexual, gustase o no al espectador. La única manera de romper con eso era comper con el proceso de ser absorbido por la narrativa, absorbido por esa forma de mirar. Sin embargo, lo que el ensayo representa es el hecho de haber roto con esa manera de ver, y descubrí una manera de salir del camino de la narrativa es el pensar y el observar el filme envés de quedar absorto en su manera de ver. Ahora, pienso que fue siempre una manera por la cual el cine propuso otras miradas.

Podemos volver a la década de 1920 y pensar, como Miriam Hansen argumenta en su artículo *Pleasure, Ambivalence, Identification: Valentino and Female Spectatorship* (1986), sobre la forma en que la figura de Rudolph Valentino fue exhibida para la mirada femenina. Ella argumenta que ese tipo de forma de mirar, creando esa exhibición de la fgura masculina en la pantalla, hace que el mirar femenino se tornase cada vez más un tabú debido a la forma en que la figura masculina se tornó pasiva y, en ese sentido, se tornó paradojalmente homosexual para la mirada femenina.

Raphael de Boer: Entonces, aquí también podemos asociarlo a la imagen de John Travolta en *Saturday Night Fever* **(John Badham, 1977) por ejemplo. El es totalmente machista, pero..**

Laura Mulvey: Si. Ese es un muy buen punto.

Raphael de Boer: El es muy sexista, pero muy "femenino", por la forma en que baila. Así se vuelve objeto de una mirada femenina pero también masculina. Una vez en un debae en el BFI (British Film Institute), recuerdo que le pregunté a John Travolta sobre esta cuestión de la mirada respecto a su personaje y si él sabía del impacto en el público de su caracterización, sea femenino o masculino. Él respondió que cuando estaba haciendo el filme no se había percatado, pero que después leyó a críticos y directores de cine, como Truffaut, sobre el hecho de haber propiciado ese "placer" visual para el público. Fue interesante oír eso directo de él.

Laura Mulvey: : Sí, muy interesante. Hablé de Rudolph Valentino pero admito que también pienso en estrellas de cine más reciente como Leonardo Di Caprio. Creo que son menos sensaciones de tabú en torno al hombre, y quería agregar que creo que los grupos de hombres homosexuales siempre producirían sus propios filmes *cult,* ya sea en torno a estrellas femeninas como Judy Garland o en torno a estrellas masculinas como Montgomery Cliff o Rock Hudson, que eran conocidas, en cierto sentido, por estar en el armario, lo que después fue revelado y fue público. Por eso creo que un mirar *cult* de un filme en cierta medida establece una distancia del flujo real y de la envoltura convencional que el filme e si está pidiendo.

Pienso que lo digital y su capacidad de congelar la escena como la figura de la estrena masculina en la pantalla son, en cierto sentido, liberados para ser inmovilizados y así ser exhibidas a los espectadores, con sus miradas curiosas y placenteras. Eso porque más de una vez el protagonista masculina no está necesariamente subordinado a su necesidad de ser absorbido por la narrativa para dejarse envolver en la acción, para dejarse envolver con la violencia y cualquier tipo de dispositivo narrativo que pueda permitir que él sea más activo que pasivo y así que no sea solamente exhibido para la mirada femenina. Creo que esa cuestión es mucho más compleja, más al mismo tiempo, siento que ese control que el espectador puede ahora aceptar sobre el cuerpo de la estrella masculina

no solo libera a la estrella masculina para un mirar queer, si no también para cualquier tipo de mirar curioso, placentero o pensativo. Así, ese tipo de perversidad polimórfica tal vez se haya vuelto a la imagen al mismo tiempo en que se torno liberada en sus relaciones más obvias con distintos tipos de géneros y sexualidades.

Raphael de Boer: Su película experimental *Riddles of the Sphinx* **(1977) fue recientemente lanzada por el BFI en DVD y Blu-Ray. Como fue concebida esa película?**

Laura Mulvey: El filme emerge y pertenece a un momento de la historia y, así como el ensayo "Plaver visual y cine narrativo" no podría haber sido escrito en ningún otro tiempo que en los años setenta. Eso en parte se debe a la producción, en circunstancias que no profundizaré ahora, pues se trata más de estética que de su historia de producción. El filme se relaciona de cerca con el trabajo teórico que nos interesaba a Peter Wollen y a mí en aquel preciso momento en que lo realizamos. La decisión de filmar vino antes con otro filme *Penthesilea: Queen of the Amazons* (1974) y *Riddles of the Sphinx* trajo una urgencia de cambio, en el sentido de dejar de escribir sobre cine a partir de la teoría y la política radical, para concebir como esos temas y cuestiones podrían estar presente en nuestros propios filmes. Creo que para Peter, escribir sobre Godard y particularmente su interés en los filmes que hizo Godard en ese período, especialmente sus ensayos *Le vent d'est and countercinema* (1972) y *The Two Avant-Gardes* (1975), fue importante aprender que para hacer cine no se debía estar apresado por la industria o a un trabajo especializado, fue una revelación que que los filmes podían ser también filmes teóricos, filmes de ideas. Para mi, que venía de la reflexión sobre cuestiones de representación, era importante pensar las imágenes de las mujeres como espacios de lucha y de teorización a partir de una perspectiva feminista y a través del cine como medio

Así, pensando en retrospectiva, podemos decir que los filmes que realizamos en aquel momento eran filmes-ensayo somo se dice hoy. Estábamos interesados en articular elementos heterogéneos como contar historias, narratividad, reflexión personal. Peter aparece en nuestro primer filme y yo aparezco en el segundo, produciendo una narrativa personal, una meditación sobre el medio propiamente dicho, una reflexión sobre la materialidad del filme.

Pienso que esos fueron los tres aspectos más importantes que queríamos mostrar en los filmes, creo también que para mi fue especialmente importante aprender como el cine es esencialmente heterogéneo. Peter estaba reacio a pensar el filme materialmente, el propio celuloide, pues estaba más interesado en las relaciones del filme con el sonido y el sonido con las palabras. La contribución de sus esritos fue muy importante, Peter siempre fue más un ensayista que un académico convencional. El escribía poemas y cuentos, y trajo aquel dominio del lenguaje al interés sobre la materialidad del lenguaje a nuestros filmes. Para las dos ultimas secuencias de *Riddles of the Sphinx*, con la panorámica de 360 grados y los espejos en el Museo Britanico, Peter trajo su escrito particular que no estaba necesariamente de acuerdo con lo que Lacan denominaba como orden simbólico, ni de acuerdo con que lo que el patriarcado concebía como ley y cultura; estaba, en cierto sentido, en un umbral más evocativo, más próximo a las teorías semiótica de Julia Kristeva que Peter veía como alternativas a las teorías lacanianas del lenguaje y de la simbólica patriarcal.

Raphael de Boer: Ya que estamos hablando de cine experimental ¿cuál es el tipo de cine que le interesa hoy en día ya sea para mirar o realizar? En su opinión ¿qué cine vale la pena mencionar cuando se trata de estética de vanguardia? ¿Estaría vinculado, tal vez, a su película *23rd August 2008th* **(2013)?**

Laura Mulvey: Bien, yo hice *23rd of August 2008* con mi amigo Mark Lewis, con quien ya había hecho *Disgraced Monuments* (1994) cuando fuimos a la Unión Soviética en sus últimos días y ahí hicimos un filme sobre lo que aconteció con los monumentos. Era un documental de ideas. Pero yo quería hacer un filme con mi amigo Faysal Abdullah para contar una contra-historia de Irak, que trajese algún

sentido diferente de los clichés que emergieron desde la invasión y ocupación de Estados Unidos el 2003. Faysal y su hermano Kamel habían sido exiliados durante el régimen de Saddam Hussein al final de los años setenta, y Faysal y yo pensábamos en contar la historia del Irak secular, el Irak de los socialistas desesperanzados, que había sido destruido por Hussein pero también suprimido y reprimido por la reinvención estadounidense de Irak. Esa historia es complicada y por eso *23rd of August 2008* termina con un monólogo de 18 minutos en el que Faysal habla sin interrupciones sobre el exilio, su relación con su hermano Kamel, el Irak secular, sobre su relación con el Partido Comunista y específicamente sobre la vida del hermano y lo que aconteció cuando regresó a Irak en el 2003. No voy a contar más por que es importante que se vea como Faysal cuenta eso en el filme.

Por otro lado, en ese tipo de documental el medio digital tiene un papel especial, pues produce un cine bien diferente de aquel al cual estaba acostumbrada. Es un cine de la oralidad, de la inmediatez de la narración de historias, de la relación del narrador con la palabra y con la cámara, que que el cine digital puede filmar sin cesar. No estoy diciendo que esa habilidad de narrar oral es la única cualidad del medio digital pero, de hecho, mi amigo Mark Lewis encontró nuevas posibilidades en ese tipo de narración de historias. Podemos filmar las vacilaciones de Faysal, su falta de fluidez con el inglés, sus digresiones hasta el punto que sus manierismos y su relación con la lengua se tranaforman en parte de la propia historia. Creo que me gustaría continuar experimentando con eso, con Faysal y otras personas, siento que hay un potencial interesante para la narración de historias en el medio digital.

Raphael de Boer : ¿Tienes algún proyecto de realización en este momento?

Laura Mulvey: He trabajado tanto…así que cuando me jubile voy a pensar en el asunto.

Raphael de Boer: Muchas gracias por concedernis esta entrevista

Laura Mulvey: De ninguna manera. Fue un placer

Birkbeck College, Department of Film, Media and Cultural Studies, Londres

---

Como citar: de Boer, R., Gatti, J. (2018). Un encuentro con Laura Mulvey, *laFuga*, 21. [Fecha de consulta: 2026-11-04] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/un-encuentro-con-laura-mulvey/887