

Laura Mulvey la espectadora acompañada

ANA USEROS

ILUSTRACIONES SEÑORA MILTON



El pasado mes de junio, Laura Mulvey estuvo en Madrid invitada por el festival FilmMadrid. Durante una semana impartió un intenso seminario de cuatro días donde nos descubrió películas nuevas y películas de siempre, habló de ellas y de maternidad, melodrama, memoria y temporalidades, presentó una de sus películas, *Riddles of the Sphinx* (1977) en el Cine Estudio del CBA y atendió sin desfallecer a quienes se acercaron a ella a pesar de la ola de calor que padecimos esos días.

«Yo reivindico para la imagen la humildad
y la potencia de una magdalena¹».
(Chris Marker, *Immemory*)

Su visita fue la oportunidad de ponerse al día con el pensamiento y la práctica crítica feminista de una autora que, hace 40 años ya, se convirtió de la noche a la mañana en la portavoz de la naciente teoría filmica feminista, por medio de un artículo al que llamar clásico es quedarse corta: *Visual Pleasure and Narrative Cinema*². Estas cuatro décadas como lectura obligada en los programas universitarios, siendo, además, el único ejemplo tanto de la crítica feminista como del pensamiento de su autora en las antologías de teoría cinematográfica, han conseguido sepultar el texto bajo sus sinopsis banales. Se lee (o se cita de oídas, ya se sabe, como a los clásicos) como un diagnóstico general sobre la imagen, obviando esa segunda parte del título, «cine narrativo», que apuntaba únicamente al cine de la edad dorada de Hollywood (ese cine que llamamos clásico pero que, como no se cansa de repetir Mark Cousins en *The Story of Film*, «no es clásico, es romántico»). Su argumento mal resumido y digerido, «los hombres miran, las mujeres son miradas», se emplea para caracterizar cualquier cosa cuando se quiere presumir de mirada de género. Y el estilo apasionado del texto hace también que se tienda a leerlo como un manifiesto y una conclusión, cuando lo cierto es que fue un tanteo y un inicio, y que, por lo tanto, se le suela acusar de no tener en cuenta ni la diversidad entre los espectadores ni la variedad de la producción cinematográfica, obviando, en este caso, toda la producción intelectual posterior³ de Laura Mulvey así como su obra cinematográfica.

Placer visual y cine narrativo cuenta cómo un determinado modo de producción cinematográfica —que se puede resumir como «sistema de estudios de Hollywood» y que ha alcanzado una posición hegemónica en todo el mundo, aunque en el momento en el que se escribe el artículo prácticamente ha desaparecido— utiliza una serie de estrategias gramaticales para conseguir una perfecta ilusión de realismo envolvente. Se trata de hacer que tanto la mirada de la cámara como la mirada potencialmente autónoma de la persona espectadora coincidan con la mirada (el punto de vista) del personaje de la historia narrada, creando de esta manera una sensación perpetua de total identificación. Pero este plan perfecto, advierte Mulvey, se complica con la presencia de la mujer que, en el universo cinematográfico, ocupa el mismo papel molesto que ocupa en la cultura del patriarcado que produce y es producida por dicho universo. Las estrategias para negociar la presencia de la mujer son dos, etiquetadas como «escopofilia» y «voyeurismo». En el primer caso la mujer se fetichiza, se convierte en objeto de contemplación erótica directa por parte del espectador, aparecen las «estrellas», los «mitos» (eróticos, se sobreentiende siempre), siendo el caso paradigmático para Mulvey las películas de Marlene Dietrich dirigidas por Josef von Sternberg. En el segundo caso, el personaje masculino, conductor de la historia, guiado por una mezcla

1 La de Proust, por supuesto, pero en la traducción (magdalena/madeleine) se pierde la inequívoca referencia a la protagonista de *Vértigo* (A. Hitchcock, 1958)

2 Hay traducción al castellano: «Placer visual y cine narrativo», en Brian Wallis (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001.

3 O toda su producción, a secas, puesto que *Visual Pleasure* es prácticamente el primer escrito de Mulvey.



inextricable de miedo y curiosidad por el misterioso objeto mujer, «vehicula las contradicciones y tensiones que experimenta el espectador», con las películas de Hitchcock como paradigma⁴.

Unos años después, en parte como respuesta a las críticas que le señalaban haber concebido únicamente a un espectador masculino (o, mejor dicho, masculinizado), que se relacionaba con el cine bien mediante un proceso de contemplación erótica o de identificación narrativa, pero sobre todo para poder explorar cuestiones importantes que el tono partisano de *Visual Pleasure* se había prohibido abordar, Mulvey escribe otro ensayo titulado *Afterthoughts on Visual Pleasure*⁵. ¿Qué ocurre, se pregunta aquí, con las películas donde el personaje principal, quien conduce el relato, es una mujer? Más concretamente, ¿qué ocurre con los melodramas en los que el personaje principal es una mujer? Estas *women's pictures* presuponían una espectadora femenina, se producían directamente para consumo de ese público. El relato estalla por todas partes, aunque al final sea preceptiva una vuelta a los cauces normativos.

En esos años, Laura Mulvey compagina su labor crítica con la realización de varias películas: *Penthesilea* (1974), *Amy!* (1981) y su obra más conocida *Riddles of the Sphinx* (1977), codirigidas todas con Peter Wollen. Son ejemplos de un estilo de cine que no oculta su proceso productivo y que abre la puerta a otro tipo de placeres, visuales o no. En esta fase de su obra teórica, la liberación de la mirada del espectador, de su capacidad de distanciarse críticamente de la seducción de la obra que contempla, pasa por la construcción de un nuevo cine que, mediante la explicitación de las estructuras narrativas, libere al público del embrujo de la mirada identificada/fascinada.

En la primera sesión de su seminario, Laura Mulvey proyectó *Imitation of Life* (Douglas Sirk, 1959), la historia no de una, sino de dos madres atravesadas por la clase, la raza, el éxito social, el trabajo invisible, la visibilidad hiperfeminizada. *Imitation of Life* es además, una de las películas que mejor resumen la triple encrucijada en la que se encuentra el pensamiento crítico frente al cine de Hollywood: es un perfecto producto del sistema de estudios, es una de las películas que cierra definitivamente esa época y es la obra de un autor que, junto al proyecto perfecto, entrega siempre al espectador las claves para descodificar el aparato ideológico

que describe. Es como si Mulvey hubiera querido inaugurar su reflexión sobre la maternidad remontándose a su amor eterno por Douglas Sirk, a la capacidad subversiva del melodrama y al psicoanálisis como base de la teoría crítica feminista en la década de 1970. Pero resultó que todas, Mulvey incluida (es la potencia de las proyecciones en común, que consiguen que una colectividad experimente de la misma manera lo que en otras ocasiones pudiéramos haber visto de un modo distinto) vimos una película de hijas, el relato de una hija rebelde que pide cuentas a su madre y al mundo, que persigue caminos de rebelión que sabe cerrados. Lo mismo ocurrió con otras dos de las películas propuestas: *Un'ora sola ti vorrei* (Alina Marazzi, 2002), la reconstrucción mediante material de archivo de la vida de la madre de la cineasta, a la que apenas conocí, y *The Arbor* (Clio Barnard, 2010), de nuevo la reconstrucción

de la vida, la obra y el entorno de Andrea Dunbar, dramaturga inglesa que murió con 29 años, que nosotras recibimos como películas de hijas que más que tratar de conocer a sus madres perdidas estaban tratando de sanar la herida de no haber sido conocidas por ellas.

En uno de los turnos de debate que remataban cada una de las sesiones, Laura Mulvey mencionó, como de pasada y aparentemente sin darle demasiada importancia, que en la década de 1970 ella estaba convencida de que en pocos años (hoy mismo, sin ir más lejos) las mujeres estarían dirigiendo, por lo menos, la mitad de las películas que se producirían. Una afirmación que escuchamos y recibimos con un respetuoso y discreto estupor, incapaces de asumirla, pero sí capaces de atisbar la energía que una creencia así puede

infundirle a un movimiento político. Entendimos entonces, en lo concreto, que parte de la intensidad melodramática que no habíamos percibido en las proyecciones de *Imitation of Life* y de *Un'ora ti vorrei* radicaba en que ambas describían unas vidas (las vidas de las madres protagonistas) que se desarrollaban «justo antes» de la eclosión de un poderoso movimiento que podría haberlas salvado, del movimiento por los derechos civiles en el caso de la película de Sirk, del movimiento feminista italiano de la segunda ola en la película de Marazzi.

Atisbamos entonces que con una confianza así se pueden emprender grandes hazañas. Se pueden rodar películas diferentes que



4 En algún escrito posterior Mulvey ha comentado de pasada que consideró seriamente en citar a Hitchcock como coautor de su ensayo. No es casual que *Visual Pleasure* escoja ejemplos de Sternberg o Hitchcock o que Douglas Sirk sea una presencia constante en la prolongación de sus estudios, centrados en el melodrama. Los tres son autores en el sentido pleno del término, que iluminan y cuestionan los límites y las contradicciones del sistema que abrazan. Un papel parecido jugará, en discusiones posteriores, el cine de Godard.

5 Es oportuno señalar que, ya sea por el impacto desmesurado de su primer trabajo o por razones más personales, los escritos de Laura Mulvey señalan siempre minuciosamente los matices, cambios de postura, añadidos o correcciones a su trabajo anterior, de tal manera que, no sólo se erige en su mejor crítica sino que los tres libros que recogen lo principal de su obra escrita se pueden leer también como una especie de biografía intelectual fascinante.

no haya más remedio que ver de otra manera, porque las películas de Hollywood (por ahora) no se pueden ver de otra manera. Lo llamamos cine contracultural, antisistema, experimental... pero quería ser mayoritario; quería ser, por lo menos, la mitad de todo⁶. Se puede desmontar, con la ayuda de Marx, Peirce y Freud, el imaginario patriarcal, extender las piezas sobre una manta y exhibirlas para que baste con contemplarlas en su sencillez descoyuntada para librarse de sus efectos, para ver de otra manera.

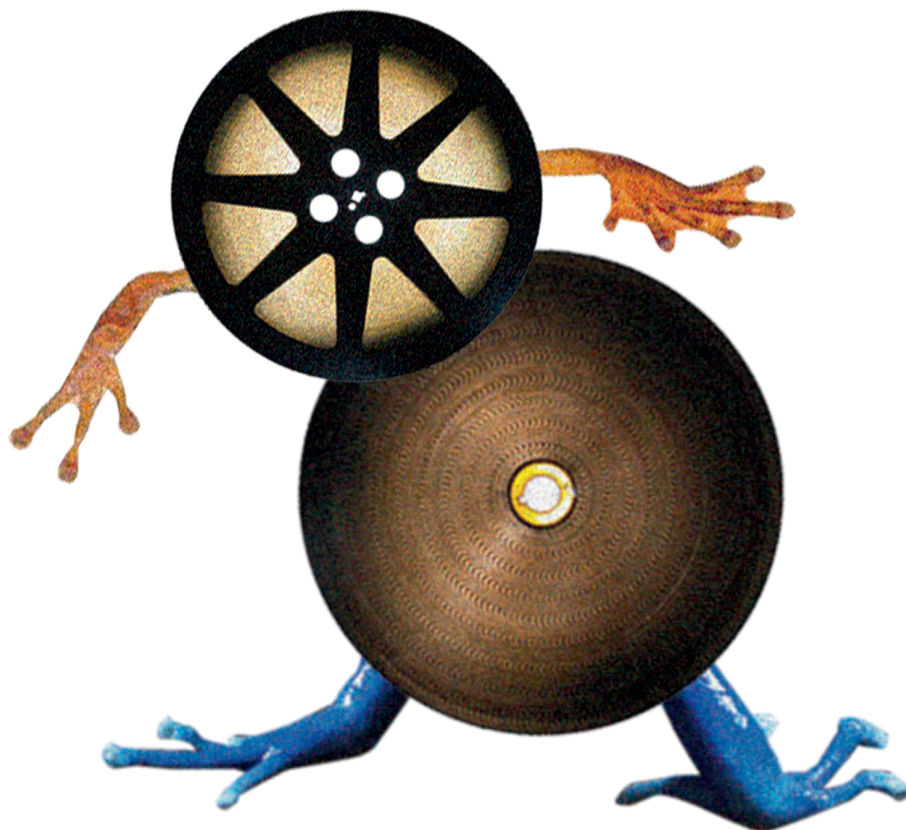
Mulvey citó con frecuencia en su seminario a Mark Fisher, autor de *Capitalism Realism*, un libro que se construye a partir de una frase de Frederic Jameson, manoseada y citada hasta el hartazgo: «es más sencillo imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo». Frase que no por ser verdad ni por ser triste deja de ser complicada y ambigua. Para determinadas generaciones, independientemente de su grado de compromiso con la causa de la emancipación, es una frase que siempre ha sido verdadera, evidente y que describe el contexto necesario de la lucha. No es un diagnóstico transitorio, históricamente determinado, ni tampoco es una certeza a la que se haya llegado después de un periodo de optimismo y el desencanto posterior. Esto es así hasta tal punto que nos cuesta concebir que alguna vez haya podido ser diferente. Descubrimos ahora que para nosotras también había sido más sencillo, desde siempre, imaginar el fin del cine que el fin de la discriminación de género en el cine.

«Fue como si el Atlántico se hubiera ensanchado a lo largo de las décadas posteriores al derrumbamiento del sistema de estudios hollywoodiense», escribe Laura Mulvey en *Americanitis: European intellectuals and Hollywood melodrama*⁷, otro de sus

ensayos autorreflexivos. Qué extraña sensación y, sin embargo, qué familiar nos resulta descubrir una vez más que lo que se desdibuja no son las armas, sino el enemigo, que el cine ya no es ese lugar privilegiado en el que la transmisión ideológica se solapa y confunde con la potencia del arte y con la capacidad del arte para cuestionar esa ideología.

Durante casi un siglo el cine fue ese medio privilegiado. En nuestro mundo occidental tal honor correspondía al cine de Hollywood, que marcaba la pauta del resto de producciones, gracias a una superioridad industrial, a un casi monopolio de la exhibición, a una calidad artística innegable y a una coherencia ideológica que lo hacían imbatible. Tras el declive del sistema de estudios, durante unas pocas décadas más, el cine siguió siendo el medio cultural indiscutible, el que había que utilizar, conquistar y poner de nuestro lado si queríamos hacer llegar a todo el mundo la visión de un mundo mejor para todas. La televisión, en lugar de suponer la muerte del cine, como se vaticinaba, contribuyó decisivamente durante la segunda mitad del pasado siglo a la transmisión de ese corpus cinematográfico, prolongó a su manera el hábito de ver una película en común. No solamente fue el medio por el cual la mayoría de nosotras vimos por primera vez películas fundamentales sino que, aunque cada una estuviéramos en nuestra casa, las veíamos a la vez y participábamos de manera sincronizada en la experiencia⁸.

Esa situación se describe ahora como una época de pobreza, incluso de dictadura de unos pocos canales, que imponían qué se veía y cuándo y cómo. Hoy todo eso ha estallado en mil pedazos: multiplicación y especialización de los canales temáticos,



6 Lo digo humildemente en una nota a pie de página porque ni tengo datos ni lo conozco bien, pero yo diría que, a diferencia, ¡ay!, del cine comercial o narrativo, en el cine experimental sí hay una presencia, si no mayoritaria, si muy nutrida, de autoras mujeres.

7 *Fetishism and Curiosity* (1996).

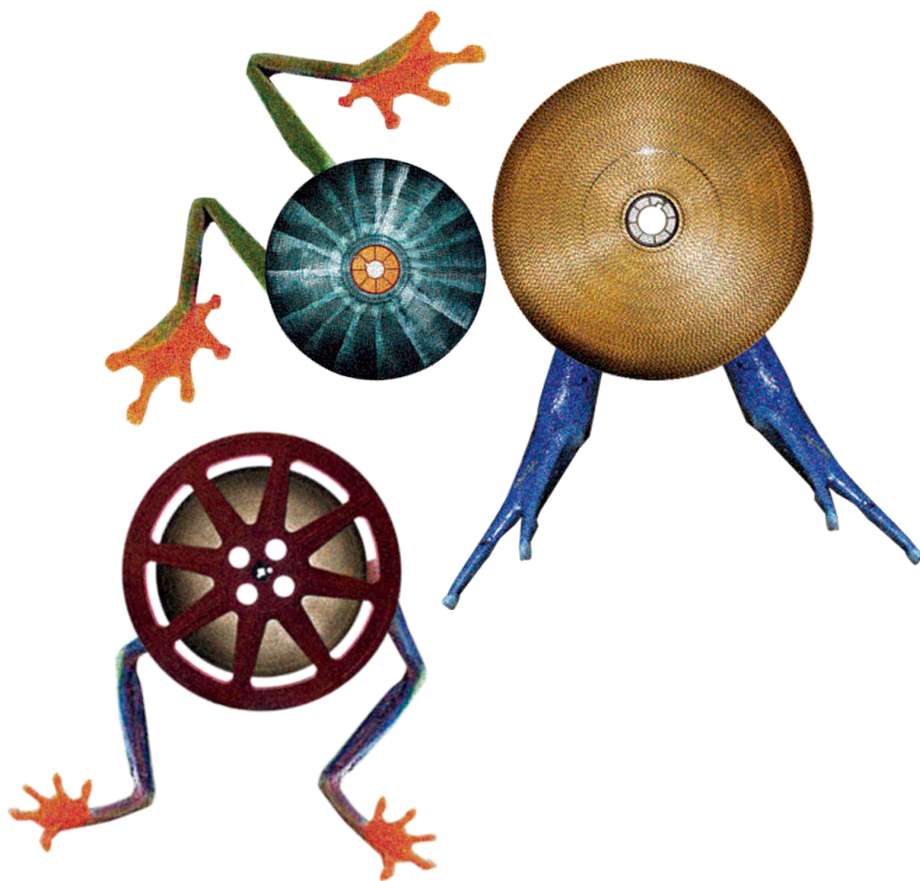
8 No solamente las películas clásicas, por supuesto, sino cualquier cosa que salía por televisión pasaba a formar parte de esa memoria colectiva: series, anuncios publicitarios, retransmisiones deportivas, programas de entretenimiento... El cine sobrevivía nadando en mitad de ese flujo audiovisual que ya anunciaba la disolución posterior de todo corpus.

visionados a la carta, tráfico legal o ilegal de copias de películas a través de internet... De las felices consecuencias que esta implosión digitalizada del universo cinematográfico ha tenido para la cinefilia planetaria, hablaba largo y tendido ese libro, editado por Jonathan Rosenbaum y Adrian Martin que, durante unos años, parecía ser la nueva biblia cinéfila: *Movie Mutations* (2003)⁹. El acceso casi ilimitado a obras oscuras de cinematografías minoritarias parecía garantizar finalmente la igualdad de oportunidades para todas las películas, el intercambio casi instantáneo de copias y los nuevos medios expresivos de la crítica (blogs, revistas *online*, redes sociales), además de prometer paralelamente una igualdad de oportunidades para los críticos cinematográficos, promovían el establecimiento de una «comunidad» cinéfila mundial en conversación permanente.

Pero para el público no cinéfilo, para eso que se llama el público general, este cambio en el modelo industrial audiovisual, que básicamente se puede resumir en que el objeto de negocio no es la obra concreta sino el canal que la transmite (ya sea este una plataforma de contenidos o sencillamente la tarifa que se cobra por el tránsito de datos), se ha traducido en una oferta a la vez infinita y efímera. Ninguna película (o serie de televisión) se convierte ya en un acontecimiento cultural si no es a costa de una ingente inversión publicitaria (*Star Wars*, *Juego de tronos*...); cada semana se estrenan y desaparecen multitud de series¹⁰, dirigidas a segmentos determinados de la población y de las que estos segmentos pueden servirse con una posología individualizada. Hablar de las películas vistas en común (ese gesto que, según Daney, definiría a la persona apasionada por el cine, más allá de la cantidad o calidad de las películas que vea) se ha sustituido por un ir y venir de recomendaciones de series para ver, un toma y daca que no puede devenir en intercambio porque cada vez resulta más azaroso que los demás hayan visto la misma serie que tú. Con independencia del predominio innegable de la imagen audiovisual en la vida contemporánea, lo que ya no es socialmente relevante es el cine como corpus, como colección en aumento de obras fundamentales para la comprensión de nuestra vida¹¹.

En este contexto, ¿tiene sentido la labor crítica promenorizada de cada producto? ¿Serían ya relevantes los apasionantes y detallados análisis con los que Laura Mulvey y otros críticos del entorno académico diseccionaban determinadas películas escogidas por su importancia intrínseca? Estos estudios en profundidad de obras como *Ciudadano Kane*, *Terciopelo azul*, *Je vous salue, Marie*, *Xala*... conforman el grueso de la producción escrita de Mulvey durante las décadas de 1980 y 1990, recogido en el volumen *Fetichism and Curiosity* (1996). El enfoque psicoanalítico sigue siendo predominante y las películas concretas le sirven de apoyo para refinar y precisar conceptos clave en su armadura teórica, encarnados en figuras como la Esfinge, Pandora, Edipo.

En 2006 publica su por ahora último libro, *Death 24x a Second. Stillness and the Moving Image*. El título juega con la antaño famosa definición del cine que ofrecía Godard por boca de un personaje de una de sus primeras películas: «La fotografía es la verdad. Y el cine es la verdad a 24 fotogramas por



9 Hay traducción al castellano: *Mutaciones del cine contemporáneo*, erratanaturae, 2011.

10 El que la «serie» haya sustituido a la «película» como el objeto cultural de consumo es otra señal de que «el medio es el negocio». Las series, por mucho que sus vendedores intenten convencernos de lo contrario, tienen una vida limitada a la (prolongada) duración de su emisión, sea cual sea el formato en el que esta emisión se produzca.

11 Odiosa comparación podría hacerse con el papel del corpus artificialmente sostenido de la literatura (de la alta literatura), impulsado por el prestigio indeleble de la letra impresa en nuestra cultura, donde se jalea la aparición de «indispensables» obras nuevas con un énfasis que no se corresponde en absoluto con su impacto social. Y, mientras tanto, en las maquilas de la literatura de consumo, es muy probable que más de la mitad de los libros estén escritos por mujeres.

segundo»¹². El libro reflexiona sobre la irrupción de la tecnología digital y su influencia sobre la manera de ver y pensar el cine. En concreto Mulvey caracteriza esta tecnología como aquello que otorga al espectador (que ahora se concibe como un espectador solitario) la capacidad de hacer dos gestos novedosos: pausar y manipular.

La importancia del lugar del espectador en el pensamiento de Mulvey define este pensamiento como una serie de estrategias sucesivas de apropiación. La película no es un objeto estético que admirar ni del que glosar sus cualidades formales, ni tampoco es un objeto históricamente determinado, sino un artilugio simbólico que descifrar, dotado de un código del cual uno puede apoderarse. En esta fase de su reflexión, la pelota vuelve a estar de lado del espectador que ahora, con la revolución tecnológica, tiene la facultad, antes sólo reservada a los cineastas, de controlar la imagen, de pararla y modificarla. «La mirada del espectador, ahora interactiva y desgajada de un público colectivo, puede buscar la mirada de la cámara, a la vez que también puede ejercer su control sobre la mirada en el interior de la ficción. [...] El lugar de la mirada en el cine adquiere otra dimensión, no despojada de la psicoanalítica, pero que conduce a otros tipos de placer, fascinación y reflexión»¹³. Ya no es necesario un cine diferente para crear un espectador diferente. La manipulación de las imágenes¹⁴, uno de los procedimientos clave del cine experimental y de vanguardia, de ese cine que fue clave a la hora de reivindicar el legado hollywoodiense a la vez que exploraba sus alternativas, convierte ahora al espectador en autor. Por otro lado, el gesto de pausar convierte la imagen en movimiento en fotografía, permite intercalar la reflexión, domar ese flujo ajeno a nuestra voluntad que constituía para Walter Benjamin el *shock*, el efecto revolucionario del cine, lo que acercaba la experiencia cinematográfica a nuestra experiencia vital en un mundo ya no hecho exactamente a la medida del ser humano, pero sí de las masas. El espectador es ahora un

individuo armado de un mando a distancia, de un control remoto, que le confiere voluntad soberana. Dentro del marco conceptual definido hace cuarenta años por *Visual Pleasure* esta es, sin duda, la situación ideal: la fusión de autor y espectador, la liberación de la tiranía del relato sin fisuras, del arco narrativo, la separación física y espiritual de una colectividad que antes se soñaba a sí misma prisionera entre esas imágenes, la posibilidad de desmenuzar con toda la calma del mundo los estilemas de la ideología dominante. Pero este espectador privilegiado es un cinéfilo, ya no es parte de la masa benjaminiana, del público en general. Por el camino, este espectador cinéfilo pierde, sencillamente, el compartir una experiencia, ver juntas una película. Para celebrar la aparición de este espectador autónomo hay que caracterizar a la colectividad, una vez más, como algo puramente negativo, expresión de la ceguera irreflexiva, hay que negar la potencia creadora de la visión compartida, la dimensión democrática que hizo del cine un lugar de revolución con independencia del contenido más o menos reaccionario de cada película.

Y, sin embargo, cuando el pasado junio preguntábamos a Laura Mulvey cuál creía ella que era hoy el lugar y la tarea de la crítica cinematográfica feminista nos decía: «Buscad las películas hechas por mujeres, vedlas, hablad de ellas, escribid sobre ellas, proyectadlas...». Se podría decir que el gesto más radical que ejecutó durante su seminario fue la proyección pública y la visión colectiva de cinco películas completas, sin pausa. Es un gesto, compartir los hallazgos que caen en nuestras manos por los nuevos canales, que la tecnología digital posibilita a la vez y en la misma medida que fomenta las otras formas de consumo individualizado. Laura Mulvey vino a Madrid a mostrarnos películas de madres que nosotras recibimos como películas de hijas. Juntas aprendimos a verlas de ambas formas y, durante unos días, oteamos ambos lados del horizonte, sentadas a horcajadas sobre el muro.

© Ana Useros 2017. Texto publicado bajo una licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0. Se permite copiar, distribuir y comunicar públicamente por cualquier medio, siempre que sea de forma literal, citando autoría y fuente y sin fines comerciales.

PROYECCIÓN **RIDDLES OF THE SPHINX (LAURA MULVEY, REINO UNIDO, 1979)**
12.06.17
PARTICIPA **LAURA MULVEY**
ORGANIZA **FILMADRID • CBA**

12 *Le Petit Soldat* (1960).

13 «The Pensive Spectator», en *Death 24x a Second*.

14 Señalemos la paradoja de que la generalización de la manipulación de las imágenes se produce coincidiendo con la desaparición del soporte físico del cine, el celuloide. Y que muchos de los últimos defensores del soporte químico se encuentran justamente dentro del campo del cine experimental.