

Géneros inestables: de miradas, silencios y detenciones. Entrevista con Laura Mulvey

Por Julia Kratje*



Laura Mulvey

Laura Mulvey nació en Oxford el 15 de agosto de 1941. Tras estudiar historia en la Universidad de Oxford, se dedicó a indagar el cine desde una perspectiva feminista, con base en enfoques provenientes de la semiótica, el psicoanálisis y la política de izquierda. En particular, su ensayo pionero “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, escrito en 1973 y publicado dos años después en la revista *Screen*, busca demostrar la manera en que el inconsciente de la sociedad patriarcal ha estructurado la forma del cine, al tiempo que se interroga por la posibilidad de concebir un nuevo lenguaje del deseo. Entre 1974 y 1982, coescribió y codirigió junto con Peter Wollen *Penthesilea: Queen of the*

Amazons (1974), donde se explora la posición de las mujeres en relación con el patriarcado, el lenguaje simbólico y la fantasía masculina, y *Riddles of the Sphinx* (1977), una película que enfoca la experiencia femenina desde una poética de vanguardia. Realizó, además, los audiovisuales *¡AMY!* (1980), *Crystal Gazing* (1982), *Frida Kahlo and Tina Modotti* (1982) y *The Bad Sister* (1982). Se desempeñó varios años como profesora de cine y medios de comunicación en la Universidad de Londres.

Esta entrevista se realizó el jueves 28 de marzo en Londres, mientras la sociedad estaba movilizada por las incertidumbres en torno al Brexit y la crisis que la abrupta salida del Reino Unido de la Unión Europea desencadenaría. Al día siguiente de encontrarme con Laura Mulvey en su casa, circuló por el mundo la triste noticia de la muerte de Agnès Varda.

Julia Kratje: Me parece que sería importante comenzar hablando de los inicios de tu carrera en relación con el cruce entre cine y feminismo, ya que —si bien tu trabajo es extensamente conocido en el mundo académico— apenas unos pocos artículos han sido traducidos al castellano.¹

Laura Mulvey: Sí, es una muy buena cuestión. Respecto de ese cruce que mencionás, hablaría de tres fases que se delinearon ya tempranamente. La primera fase tiene que ver con la cinefilia que se remonta a los años sesenta, después de que yo terminara mis estudios universitarios. Por esa época, iba mucho con amigos al cine. Veíamos, sobre todo, siguiendo el espíritu de los *Cahiers du Cinéma*, películas hechas en Hollywood. Desde luego que me

¹ Véanse: “El placer visual y el cine narrativo” en Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz (compiladoras). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2007; “Cambios: pensamientos sobre el mito, la narrativa y la experiencia histórica” en Mora, número 6, Buenos Aires, julio de 2000; “Pandora: topografías de la máscara y la curiosidad” en Giulia Colaizzi (editora). *Feminismo y teoría filmica*. Valencia: Episteme, 1995; “Cine, feminismo y vanguardia”, ponencia escrita para el ciclo “Mujeres y literatura”, organizado por el Oxford Women’s Studies Committee (traducida por Aurelio Sainz Pezonaga), 1978.

gustaba el cine en mi infancia, en mi adolescencia; era francófila, me encantaba el cine francés... Pero fue la relación con Hollywood la que me resultó totalmente absorbente. No sólo a mí, sino que había una especie de ambiente intelectual, alrededor de Londres en particular, que me generó una profunda familiaridad con el cine hollywoodense. Más tarde, hubo varias cosas que cambiaron esta admiración. En cierto modo, ese cine había sido superado: el sistema de estudios de Hollywood se había roto, los directores ya no hacían películas, o sea que era el final de una era. A la par, un nuevo tipo de películas experimentales comenzaron a llegar al Reino Unido, así que empecé a pensar en el cine de una manera completamente diferente. La segunda fase está marcada por el feminismo: el movimiento de liberación de las mujeres cambió mi forma de ver películas; en específico, las de Hollywood, que antes había visto desde otro lugar. Sentí que era una mujer espectadora. Así que, en vez de ser absorbida por esos films, los miré de nuevo con otros ojos, para después analizarlos. Fue en esa coyuntura, entre mi amor anterior por Hollywood y aquel presente marcado por el movimiento de mujeres, que escribí, por ejemplo, el ensayo "Visual Pleasure and Narrative Cinema".

J.K.: Entonces, tu vinculación con el cine de Hollywood se redefine gracias al movimiento de liberación de las mujeres de la segunda ola en el contexto de expansión del cine experimental. ¿Cuál es la tercera "fase" que influyó sobre tu visión crítica del cine y del análisis fílmico?

L.M.: Estuve muy influenciada por el psicoanálisis y por la teoría psicoanalítica. Y descubrí que esas teorías eran muy fácilmente aplicables a las películas de Hollywood, de una manera que no se hubiera podido hacer con el cine de Renoir, por ejemplo, o con el de Antonioni, entre tantos otros. No se trata tan sólo de criticar a Hollywood, sino de imaginar un nuevo cine que pudo salir a la luz gracias al movimiento de mujeres y a las formas que las mujeres tienen de relacionarse con el cine. Por aquellos tiempos, fue posible ver las primeras películas de Yvonne Rainer, de Chantal Akerman, de Joyce Wieland...

J.K.: ¿Y de Agnès Varda?

L.M.: También, claro, pero ella es de una generación precedente. Las que nombro eran mujeres que salieron de esa nueva articulación de feminismo y cine, que hacían películas influenciadas por la vanguardia, más que por el cine de arte. De modo que se trata de un movimiento de los años setenta, que yo empecé a imaginar como un nuevo cine de mujeres (*women's cinema*) en 16mm. Entonces, con relación a la tercera fase que antes mencionaba, esta se expande cuando, junto con mi esposo Peter Wollen, comenzamos a hacer películas a mediados de la década de 1970. Ello me condujo más allá de mi compromiso crítico con Hollywood, embarcándome en una relación completamente nueva con el cine, puesto que me involucré muchísimo con el tipo de movimiento cinematográfico independiente que se estaba produciendo en el Reino Unido durante los años setenta.

J.K.: Respecto de los enfoques críticos, el psicoanálisis continúa presente como principal marco teórico en todos tus trabajos que siguieron a “Visual pleasure...”

L.M.: Creo que sí, pese a que siempre va a haber una diferencia con la emoción temprana que sentimos en cuanto a la potencia de la teoría psicoanalítica, sobre todo la freudiana, e incluso cuando los escritos de Freud, como algunas mujeres del movimiento de liberación han manifestado, tiene elementos misóginos. Para nosotros, no obstante, Freud sí se ocupaba de cuestiones de género y asuntos referidos a las sexualidades. Su enfoque, combinado con aportes lacanianos, permite entender, por ejemplo, cómo el complejo y la trayectoria de Edipo mueve a un niño fuera de la esfera del imaginario hacia el orden simbólico. Así que esa formulación muy simple y a la vez compleja ofrece un análisis brillante del origen de la opresión cultural y psíquica de las mujeres, fundamental para la construcción del orden patriarcal. De alguna manera, se podría decir que mi interés por el psicoanálisis se

trasladó desde el primer período de “Visual Pleasure...”, cuando me dediqué a pensar cómo Freud podía usarse para comprender los procesos del voyeurismo y del fetichismo —más bien asociados a la psique masculina y a la fetichización del cuerpo femenino en la representación y en la cultura signada por el consumo de mercancías—, hacia la indagación del lugar de la madre en la sociedad patriarcal.

J.K.: O sea que siempre te interesó combinar el estudio de problemas teóricos con la praxis feminista y cinematográfica.

L.M.: Sí. Y se podría decir que las películas que Peter y yo hicimos podrían actualmente llamarse películas de ensayo, aunque por aquellos días las llamábamos películas teóricas (*theory films*), dado que los dos escribíamos sobre teoría fílmica y estábamos interesados en experimentar con la realización cinematográfica, en un movimiento hacia la práctica teórica (*theoretical practice*). ¿Alguna vez has visto nuestras películas?

J.K.: Lamentablemente, es casi imposible tener acceso a tus películas (al menos, desde la Argentina), porque en su mayoría no están digitalizadas o subidas completas a YouTube ni tampoco a otros sitios de la web (exceptuando algunos fragmentos disponibles en la página del British Film Institute, que requiere registrarse).² Me interesa preguntarte por qué no continuaste filmando.

L.M.: Aquí, en Londres, había un movimiento de cine independiente muy fuerte, que no apuntaba solamente a hacer cine, sino a escribir sobre cine. Peter, por ejemplo, estuvo muy involucrado con las filmaciones y también con la revista

² Gracias a la casualidad de las circunstancias, durante los días que transcurrí en Londres, el Birkbeck Institute for the Moving Image presentó la exhibición temporaria: “Art at the Frontier of Film Theory: the Work of Laura Mulvey and Peter Wollen” (22 de marzo al 24 de mayo de 2019), donde se expusieron varios de los films hechos por Mulvey y Wollen, entre otros archivos relacionados con el grupo de cineastas experimentales británicos.

Afterimage, que era muy importante para la vanguardia y para el cine independiente y experimental. Además, se hacían diversas proyecciones y festivales, que permitieron ver las películas de Rainer, de Akerman, etcétera. Asimismo, ya que lo mencionaste, se contaba con el apoyo del British Film Institute, que donaba dinero para filmaciones, seminarios y festivales de cine, como el que se hizo en Edimburgo. Sin esos aportes, no hubiera sido posible hacer películas locas como las que se filmaron en los años setenta.

J.K.: ¿Qué pasó después de ese momento de efervescencia tan propicio para los proyectos neovanguardistas?

L.M.: Todo se ha ido transformando en este país, aunque lo que pasó en el cambio de década, del setenta al ochenta, no haya sido tan terrible como lo es el contexto actual. Nada ha sido nunca tan malo: creo que por eso todo el mundo está hoy tan desorientado, puesto que la mismísima trama de nuestra política y de nuestra sociedad se está desmoronando. En 1970, fue elegida Margaret Thatcher y, tras su asunción, cambió completamente el funcionamiento de la financiación estatal para el arte. Sin embargo, conseguimos impulsar nuestro canal de televisión, Channel 4, que continuó apoyando el cine independiente, así que por un corto tiempo el movimiento pudo mantenerse en pie (en efecto, *Crystal Gazing* fue financiada en parte por ese canal). A la vez, para nosotros el cambio a la televisión era difícil, porque implicaba salirnos del celuloide, de la materialidad del cine, propia de las tradiciones vanguardistas.

J.K.: ¿Podrías referirte, sinópticamente, al recorrido que siguieron tus investigaciones posteriores a la publicación del emblemático ensayo de 1975?

L.M.: En los ochenta, cuando ya había dejado de escribir sobre la representación de las mujeres como espectáculo, me puse a investigar el

género del melodrama, sobre todo en la obra de Douglas Sirk.³ Luego, en la década de 1990, con la llegada del formato digital, comencé a pensar en nuevas modalidades de espectadores, partiendo de que mi forma de ver había cambiado con esos soportes. Retorné a las viejas películas de Hollywood, que había amado hasta los años sesenta, pero desde un nuevo modo de ver, que consistía en detectar desaceleraciones, detenciones, repeticiones... Ello me llevó a formular, en *Death 24x a Second*,⁴ las hipótesis acerca de los espectadores “pensativos” (*pensive spectators*) y de los espectadores “posesivos” (*posesive spectators*). Este otro punto de vista sobre los films de Hollywood fue posible debido al paso del tiempo y a la emergencia de nuevos espectadores.

J.K.: ¿Se trata de espectadores marcados sexualmente; quiero decir: pensás a estos nuevos espectadores desde una noción generizada?

L.M.: Siento que el espectador pensativo puede moverse a través del género. Ahora, mirando hacia atrás, en relación con tu pregunta, en la segunda parte de “Visual Pleasure...” quise considerar la idea de una mirada femenina (*female gaze*) al hablar sobre las películas de Josef von Sternberg, pero no fue una parte tan exitosa, no estaba claramente escrita, tampoco era tan fácil de entender, como la sección acerca del voyeurismo, que al fin y al cabo terminó primando en las interpretaciones que se hicieron de mi ensayo. Me gustaría intentar volver a concebir el problema de la mirada femenina, pero también soy bastante cautelosa al respecto, porque desconfío de esa especie de ansiedad por la reversibilidad. Dado que se habla de una mirada masculina (*male gaze*), con cierto tipo de connotaciones psíquicas y opresivas, ¿queremos simplemente revertir eso y encontrar una mirada femenina, o bien, queremos encontrar una mirada dispersa en la que pueda estar presente una sensibilidad femenina?

³ De esta época, véanse los ensayos: “Afterthoughts on ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’ inspired by King Vidor’s *Duel in the Sun* (1946)” y “Notes on Sirk and Melodrama” en *Visual and Other Pleasures*. Londres: Palgrave Macmillan, 1989, pp. 29-38 y pp. 39-44.

⁴ Véase: *Death 24x a Second. Stillness and the Moving Image*. Londres: Reaktion Books, 2006.

J.K.: Este punto, quizás, podría pensarse en relación con el problema de la visibilidad y los procesos de visibilización (dicho sucintamente: “hacer visible lo invisible”, tal como enuncia una consigna muy extendida), que fueron muy resonantes en etapas tempranas del movimiento de emancipación de las mujeres, durante los años sesenta y setenta. Es por eso que me gustaría preguntarte si reflexionaste acerca de cuáles pueden ser hoy los desafíos para el feminismo en cuanto al cine desde una perspectiva crítica, en un contexto donde lo visible se constituye como una suerte de imperativo mediático, expandido por el uso compulsivo de redes sociales signadas por una voluntad de transparentar absolutamente todo. Entonces, ¿qué pensás de estas cuestiones?

L.M.: Estoy de acuerdo con esa mirada, pero señalemos algo positivo, desde un lugar optimista: hoy más mujeres están haciendo películas. En los últimos ensayos en los que he estado trabajando, reuní cinco películas, todas hechas por mujeres, y todas enfocando el problema de la maternidad como un problema del silencio. En lugar de considerar al cine, de modo convencional, como un medio siempre lineal y siempre dominado por los hombres, conviene pensarlo como un medio complejo y muy flexible, que puede jugar con el tiempo y proporcionar diferentes tipos de perspectivas y puntos de vista con relación al silencio.

J.K.: Esta paradoja es interesante. Hablamos de miradas, modos de ver, puntos de vista, perspectivas: todas metáforas visuales para referir al universo acústico.

L.M.: Sí, exactamente. Lo que estoy escribiendo busca analizar cómo una serie de películas representan el silencio. Se podría pensar que el silencio no se puede representar, que el silencio está ausente, pero la cuestión es cómo se puede hacer tangible el silencio. Ya que hablabas de “hacer visible lo invisible”, se podría reformular la frase para aludir al problema de cómo escuchar lo que

no se escucha, o hacer visible lo que no se escucha. Así que tomé como corpus cinco películas. La primera, muy conocida, es *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), de Chantal Akerman, a la luz de la pregunta sobre la figura materna, que se representa mucho más a través del gesto que de la palabra. La cultura de la domesticidad involucra un mundo femenino, que también es un mundo claustrofóbico. El segundo film que me interesa indagar en esta línea es *Daughters of the Dust* (1991), de Julie Dash, cineasta afroamericana que sólo dirigió esta película. La trama se sitúa en el cambio de siglo diecinueve al veinte, con el foco puesto en la primera generación que ya no había nacido bajo la esclavitud. Contrasta los recuerdos de una bisabuela matriarcal (su sensibilidad por las huellas de una herencia africana, su sentimiento por los dioses y los rituales), con una generación más joven que quiere mudarse a un entorno urbano. Gracias al fin de la esclavitud, la protagonista sale del silencio y de la opresión de las mujeres. Luego, analizo *Under the Skin of the City* (2001), film de una directora iraní llamada Rakhshān Banietemad, que es un melodrama sobre la vida de una madre perteneciente a la clase trabajadora en Teherán. En cuarto lugar, analizo un film italiano, *Un'ora sola ti vorrei* (2005), de Alina Marazzi, retomando mi interés por la técnica del *found footage*, donde el uso de materiales de archivo puede tener una relación particular con el redescubriendo de las historias y de los silencios perdidos de las mujeres, así como también de otros tipos de silencios, de los oprimidos, de los colonizados, para pensar cómo el silencio del pasado ha estado esperando que el celuloide sea redescubierto. La última película que trabajo en relación con esta serie para pensar relaciones entre maternidad y silencio, titulada *The Arbor* (2010), es de Clio Barnard, una documentalista británica que registró la vida de la dramaturga Andrea Dunbar, quien falleció a los 29 años, dejando tres obras de teatro y una hija de once años en una finca postindustrial en el norte de Inglaterra, cuya historia transcurrió en condiciones absolutamente desesperantes a causa del desempleo, de la violencia familiar, del embarazo como producto de violaciones. La realizadora se ocupa de narrarlo por medio de entrevistas que se realizaron a partir de técnicas de fonomímica y *lip sync*.

Eso genera una pequeña distancia, algo así como una rareza entre la interpretación y la voz, lo que nuevamente plantea cuestiones de tiempo, de presencia, de identidad.

J.K.: En 1990, en una entrevista que te hizo Ana Amado,⁵ dijiste que preferías hablar de feminismo antes que utilizar el término género (*gender*), porque te parecía que no tenía suficiente fuerza política. ¿Qué pensás hoy sobre estas cuestiones?

L.M.: Creo que, recientemente, toda la cuestión del género ha ido más allá de lo que parecía en un comienzo. Es decir: cuando comencé a escribir textos críticos realmente no estábamos pensando en sujetos por fuera de lo masculino y de lo femenino. La teoría *Queer* se ha ido desarrollando y ahora hay una total inestabilidad de género, por lo que es mucho más difícil pensar en el género como algo fijo y estable. Y esa podría ser la razón por la que quizás volví a la cuestión de la madre y de la maternidad, puesto que al poner el foco en ello se vuelve para mí mucho más fácil negociar la política de lo materno y la posición cultural de lo materno, antes que las cuestiones muy complejas de género que se plantean hoy por hoy. Porque creo que los tipos de espectadores que favorece la tecnología digital son muy móviles respecto del género. Volviendo a Hollywood, por ejemplo, es posible convertir al protagonista masculino en el objeto de la mirada, así como se puede reconstruir el género.

J.K.: ¿Creés que es plausible imaginar un espectador pensativo y flexible en el cine? Y con “cine” me refiero estrictamente al lugar físico de la sala (no al visionado en otros soportes digitales).

⁵ Véase: “La teoría del cine y el marco de la historia. Entrevista a Laura Mulvey”, en *Entrepasados*, año IX, números 18-19, Buenos Aires, 2000, pp. 173-181.

L.M.: Lo que descubrí cuando comencé a pensar en estos tipos de espectadores fue que las vanguardias y algunas otras películas siempre estaban relacionadas con el espectador pensativo, debido a que siempre hubo momentos de pausa y de reflexión.

J.K.: Entonces, no se trata tanto de una “nueva” forma...

L.M.: No, es cierto, no es una forma nueva, pero se ha asociado con la vanguardia en lugar de las narrativas lineales. Sin embargo, ahora podemos encontrar ese momento pensativo en la narrativa lineal. Es una especie de excavación, que reside en encontrar un momento determinado, que luego puede estirarse y extenderse y convertirse en algo casi autosuficiente que nos permita analizar el cine una y otra vez, sucesivamente.

* Julia Kratje es doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires, magíster en Sociología de la Cultura por la Universidad Nacional de San Martín, licenciada y profesora en Comunicación Social por la Universidad Nacional de Entre Ríos. Sus investigaciones sobre cine, géneros y sexualidades, financiadas por el Conicet, están radicadas en el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.
E-mail: juliakratje@yahoo.com.ar