

Laura Mulvey: “Placer Visual y cine narrativo”

1.- Introducción

A. Un uso político del psicoanálisis

Este texto pretende utilizar el psicoanálisis para descubrir donde y cómo la fascinación del cine se ve reforzada por *patterns* preexistentes de fascinación que *ya funcionan en el interior del sujeto individual y de las formaciones sociales que lo han moldeado*. Toma como punto de partida la forma en la que el cine refleja, revela e incluso participa en la correcta y socialmente establecida interpretación de la diferencia sexual que controla las imágenes, las formas eróticas de mirar y el espectáculo. Conviene no perder de vista lo que el cine ha sido, como ha funcionado su magia en el pasado, mientras se intenta construir una teoría y una práctica que pueda confrontarse con ese cine del pasado. La apropiación de la teoría psicoanalítica se realiza, en este campo, en tanto arma política, demostrando la manera en la que el inconsciente de la sociedad patriarcal ha estructurado la forma cinematográfica.

La paradoja del falocentrismo en todas sus manifestaciones consiste en su dependencia de la imagen de la mujer castrada para dar orden y sentido a su mundo. Una idea de la mujer permanece como elemento articulador del sistema: es la carencia inscrita en ella la que produce el falo en tanto presencia simbólica, es su deseo de hacer buena esa carencia lo que el falo significa. Recientes trabajos en torno a la relación entre psicoanálisis y cine no han puesto de manifiesto suficientemente la importancia de la representación de la forma femenina en un orden simbólico en el que, en último término, significa castración y nada más. Resumiendo brevemente: la función de la mujer en la formación del inconsciente patriarcal tiene dos facetas; en primer lugar simboliza la amenaza de castración a través de su falta de pene y, en segundo lugar, introduce a su hijo en lo simbólico a través de dicha falta. Una vez que esto se ha llevado a cabo, su sentido en el proceso termina y no permanece en el mundo de la ley y del lenguaje más que como una memoria que oscila entre la memoria de la plenitud maternal y la memoria de la carencia. Ambas están inscritas en la naturaleza (o en la anatomía según la famosa frase de Freud). El deseo de la mujer está sometido a su imagen en tanto poseedora de la herida sangrienta, ella sólo puede existir en relación con la castración y no puede trascenderla. Convierte a su hijo en el significante de su propio deseo de poseer un pene (la condición, imagina, de entrada en lo simbólico). Debe elegir entre ceder a la palabra, al Nombre del Padre y a la Ley, o luchar para mantener a su hijo con ella en la media luz de lo imaginario. La mujer permanece, entonces, en la cultura patriarcal como significante para el otro del macho, prisionera de un orden simbólico en el que el hombre puede vivir sus fantasías y obsesiones a través del mandato lingüístico imponiéndolo sobre la imagen silenciosa de la mujer vinculada permanentemente a su lugar como portadora del sentido, no como constructora del mismo.

Hay un interés obvio en este análisis para las feministas, una indudable belleza en la manera en la que da cuenta exacta de la frustración experimentada bajo el orden falocéntrico. Nos sitúa más cerca de las raíces de nuestra opresión, proporciona una articulación más cercana del problema, nos confronta con el desafío último: cómo combatir contra el inconsciente estructurado como un lenguaje (formado en el momento crítico de la llegada del lenguaje) mientras continuamos prisioneras del lenguaje patriarcal. No existe la posibilidad de construir una alternativa de improvisación, pero podemos comenzar a intentar una ruptura examinando la sociedad patriarcal con las herramientas que ella misma proporciona, y entre las cuales el psicoanálisis, sin ser la única, es especialmente importante. Estamos separadas aún por un gran abismo de importantes problemas para el inconsciente femenino que son irrelevantes para la teoría falocéntrica: la sexualización del bebé niña y su relación con lo simbólico,

la mujer sexualmente madura como no-madre, la maternidad fuera de la significación del falo, la vagina... Pero, en este punto, la teoría psicoanalítica en su desarrollo actual puede, al menos, hacer avanzar nuestra comprensión del status quo, del orden patriarcal del que somos prisioneras.

B. La Destrucción del Placer como Arma Radical

En tanto que sistema desarrollado de representación, el cine plantea cuestiones relativas a la manera en la que el inconsciente (formado por el orden dominante) estructura las formas de ver y el placer en la mirada. El cine ha cambiado en las últimas décadas. Ya no es el sistema monolítico basado en grandes inversiones de capital tal y como lo ejemplifica inmejorablemente el Hollywood de los años 30,40 Y 50. Los adelantos tecnológicos (16 mm., etc) han cambiado las condiciones económicas de la producción cinematográfica, que ahora puede ser artesanal o capitalista. Y así ha sido posible el desarrollo de un cine alternativo. Por muy autoconsciente e irónico que Hollywood haya conseguido ser con respecto a sí mismo, siempre ha restringido esta autoconciencia a una *mise-en scene* formal que reflejaba el concepto ideológico dominante del cine. El cine alternativo proporciona espacio para el nacimiento de un cine que sea radical tanto en un sentido político como estético y que desafíe las asunciones básicas del cine mayoritario. No se trata de rechazar en términos morales este último, sino iluminar las formas en las que sus preocupaciones formales reflejan las obsesiones psíquicas de la sociedad que lo produjo, y, además, subrayar que el cine alternativo debe empezar específicamente reaccionando contra estas obsesiones y asunciones. Un cine de vanguardia política y estética es posible ahora, pero solo puede existir como contrapunto.

La magia del estilo de Hollywood en sus momentos álgidos (y de todo el cine que cayó en su esfera de influencia) se edificó, no exclusivamente, pero sí en un aspecto importante, a partir de su hábil y satisfactoria manipulación del placer visual. Incontestado, el cine dominante ha codificado lo erótico en el lenguaje del orden dominante patriarcal. En el altamente desarrollado cine de Hollywood sólo a través de estos códigos el sujeto alienado, desgarrado en su memoria imaginaria por una sensación de pérdida, por el terror de la carencia potencial en su fantasía, alcanzó a encontrar una brizna de satisfacción: a través de su belleza formal y de su particular forma de jugar con las obsesiones formativas. Este artículo discutirá las interrelaciones de ese placer erótico en los *films*, su significado, y en particular el lugar central de la imagen de la mujer. Suele decirse que analizar el placer, o la belleza, lo destruye. Esta es la intención de este artículo. La satisfacción y el reforzamiento del ego que representan el punto central de la historia del cine hasta este momento deben ser atacados. No en favor de un nuevo placer reconstruido, que no puede existir en abstracto, ni de un displacer intelectualizado, sino para abrir el camino hacia una total negación de la facilidad de acceso y de la plenitud del cine narrativo de ficción. La alternativa es la emoción que se produce al dejar atrás el pasado sin rechazarlo, trascendiendo las formas caducas (consumadas) u opresivas, o atreviéndose a romper con las normales expectativas placenteras para concebir un nuevo lenguaje del deseo.

H.-El placer de mirar/La fascinación con la forma humana

A. El cine ofrece una variedad de posibles placeres. Uno es la escoptofilia. Hay circunstancias en las que el mirar mismo es una fuente de placer, lo mismo que, en sentido contrario, existe placer en ser mirado. Originalmente, en sus *Tres Ensayos sobre Teoría Sexual*, Freud destacó la escoptofilia como uno de los instintos componentes de la sexualidad que existen en tanto instintos de manera independiente respecto a las zonas erógenas. En este punto asoció escoptofilia con el tomar a otras personas como objetos, sometiéndolas a una mirada controladora y curiosa. Sus ejemplos particulares se centran en las actividades voyeurísticas de los niños, su deseo de ver y saber sobre lo privado y lo prohibido (curiosidad acerca de los genitales y de las funciones corporales de otras personas,

acerca de la presencia o ausencia del pene y, retrospectivamente, acerca de la escena originaria). En este análisis la escoptofilia es esencialmente activa. (Más tarde, en *Los Instintos y sus Vicisitudes*, Freud desarrolló más su teoría de la escoptofilia, ligándola inicialmente al erotismo pre-genital, tras de lo cual el placer de mirar se transferirá a los otros por analogía. Hay aquí una minuciosa elaboración de la relación entre el instinto activo y su posterior desarrollo en una forma narcisista.) Aunque el instinto se modifica por otros factores, en particular por la constitución del ego, continúa existiendo como base erótica para el placer de mirar a otra persona como objeto. En un caso extremo, puede fijarse en una perversión, produciendo voyeurs obsesivos y *Peeping Toms*, cuya única satisfacción sexual provenga del observar, en un sentido de control activo, a un otro objetualizado.

En una primera impresión, el cine parecería lejano de este mundo secreto de observaciones subrepticias de una víctima ignorante e impotente. Lo que se ve en la pantalla se muestra de manera manifiesta. Pero el grueso del cine dominante, y las convenciones en las que ha evolucionado conscientemente, diseñan un mundo herméticamente cerrado que se despliega mágicamente, indiferente a la presencia de la audiencia produciendo para ella un sentido de separación y jugando sobre su fantasía voyeurística. Más aún, el contraste extremo entre la oscuridad del auditorio (que también aísla a los espectadores unos de otros) y el brillo de los parpadeantes haces de luz y sombra sobre la pantalla ayudan a promover la ilusión de la separación voyeurística. Aunque el film se muestra realmente, está allí para ser visto, las condiciones de exhibición y las convenciones narrativas proporcionan al espectador la ilusión de mirar a un mundo privado. Entre otras cosas, la posición del espectador en el cine es evidentemente una posición de represión de su exhibicionismo y de proyección en el intérprete del deseo reprimido.

B. El cine satisface un deseo primordial hacia un mirar placentero, pero también va más allá, desarrollando la escoptofilia en su aspecto narcisista. Las convenciones de los *films* dominantes focalizan la atención sobre la forma humana. Escala, espacio, narraciones, todas son antropomorfas. Aquí, la curiosidad y el deseo de mirar se mezclan con la fascinación hacia el parecido y el reconocimiento: el rostro humano, el cuerpo humano, la relación entre la forma humana y su medio ambiente, la presencia visible de la persona en el mundo. Jacques Lacan ha descrito cómo el momento en el que el niño reconoce su propia imagen en el espejo es crucial para la constitución del ego. Varios aspectos de su análisis son relevantes para este trabajo. La fase del espejo ocurre en un momento en que las ambiciones físicas del niño sobrepasan a su capacidad motriz, con el resultado de que su reconocimiento de sí mismo es gozoso pues imagina que su imagen especular es más completa, más perfecta que la experiencia de su propio cuerpo. El reconocimiento se ve ahogado en un reconocimiento erróneo: la imagen reconocida se concibe como el cuerpo reflejado del yo, pero este mal reconocimiento, en tanto dominante, proyecta este cuerpo fuera de sí mismo como un ego ideal, el sujeto alienado, que, reintroyectado como un ego ideal, da nacimiento a la futura generación de la identificación con otros. Este momento del espejo precede al lenguaje para el niño.

Es importante para este artículo el hecho de que sea una imagen la que constituya la matriz del imaginario, del reconocimiento/reconocimiento erróneo y de la identificación, y por lo tanto de la primera articulación del 'Yo', de la subjetividad. Se trata de un momento en el que una anterior fascinación con el mirar (a la cara de la madre, como ejemplo obvio) colisiona con el indicio inicial de la autoconciencia. Aquí se encuentra el nacimiento de la larga y amorosa relación de atracción/repulsión entre imagen y autoimagen que ha encontrado tan intensa expresión en el cine y tan jubiloso reconocimiento en las audiencias cinematográficas. Totalmente al margen de las extrañas similitudes entre pantalla y espejo (el encuadre de la forma humana en su medio ambiente, por ejemplo), el cine posee estructuras de fascinación lo suficientemente fuertes para permitir simultáneamente un temporal olvido del ego a la vez que lo refuerza. El sentido de olvido del mundo

en la medida en que el ego ha alcanzado a percibirlo (olvidé quien soy y dónde estaba) es una reminiscencia nostálgica de aquel momento pre-subjetivo del reconocimiento de la imagen. Al mismo tiempo el cine se ha distinguido particularmente en la producción de egos ideales tal y como se expresan de manera particular en el *star-system*, donde las estrellas centran a la vez la presencia en la pantalla y en la narración en la medida en que desencadenan un complejo proceso de identidad y diferencia (lo atractivo encarna el papel de lo ordinario).

C. Las secciones II. A Y B han puesto de manifiesto dos aspectos contradictorios de las estructuras placenteras de la mirada en la situación cinematográfica convencional. El primero, la escopofilia surge del placer en usar a otra persona como objeto de estimulación sexual a través de la vista. El segundo, desarrollado a través del narcisismo y de la constitución del ego, surge de la identificación con la imagen vista. En términos cinematográficos, uno implica una separación de la identidad erótica del sujeto con respecto al objeto que aparece en la pantalla (escopofilia activa); el otro exige la identificación del ego con el objeto en pantalla a través de la fascinación del espectador con y del reconocimiento de su semejante. El primero es función de los instintos sexuales, el segundo de la libido del ego. Esta dicotomía era crucial para Freud. Aunque los vio como interactuando y solapándose entre sí, la tensión entre los impulsos instintivos y la autopreservación continúa siendo una polarización dramática en términos de placer. Ambas son estructuras formativas, mecanismos, no sentido. En sí mismos no tienen significación, necesitan ser ligados a una idealización. Ambos persiguen sus fines indiferentes a la realidad perceptual creando el concepto imaginario y erotizado del mundo que forma la percepción del sujeto y que se burla de la objetividad empírica.

A lo largo de su historia, el cine parece haber desarrollado una particular ilusión de realidad en la que la contradicción entre libido y ego ha encontrado un hermoso complemento en un mundo de fantasía. En realidad el mundo de fantasía de la pantalla se halla sujeto a la ley que lo produce. Los instintos sexuales y los procesos de identificación encuentran un sentido en el interior del orden simbólico que articula el deseo. El deseo, nacido con el lenguaje, permite la posibilidad de trascender lo instintivo y lo imaginario, pero su punto de referencia nunca deja de ser el momento traumático de su nacimiento: el complejo de castración. Por lo tanto la mirada, placentera en su forma, puede ser inquietante en su contenido, y es la mujer en tanto que representación/ imagen la que hace cristalizar esta paradoja.

III.- La mujer como imagen, el hombre como poseedor de la mirada

A. En un mundo ordenado por la desigualdad sexual, el placer de mirar se encuentra dividido entre activo/masculino y pasivo/femenino. La mirada masculina determinante proyecta sus fantasías sobre la figura femenina que se organiza de acuerdo con aquélla. En su tradicional papel exhibicionista las mujeres son a la vez miradas y exhibidas, con su apariencia fuertemente codificada para causar un fuerte impacto visual y erótico por lo que puede decirse que connotan una "ser-mirada-idad" (to-be-looked-at-ness). La mujer exhibida como objeto sexual es el *leit-motif* del espectáculo erótico: de las *pin-ups* al *strip-tease*, de Ziegfeld a Busby Berkeley, la mujer sostiene la mirada, representa y significa el deseo masculino. En el cine dominante se combinan claramente espectáculo y narrativa. (Nótese, sin embargo, cómo en el musical los números de canto y baile interrumpen el flujo de la diégesis). La presencia de la mujer es un elemento indispensable del espectáculo en los *films* narrativos corrientes, aunque su presencia visual tiende a funcionar contra el desarrollo de una línea argumental, congelando el flujo de la acción en momentos de contemplación erótica. Esta presencia extraña debe de ser integrada coherentemente con la narrativa. Como lo ha expresado Bud Boetticher:

Lo que importa es lo que la heroína provoca, o más bien lo que representa. Es ella, o el amor o miedo que inspira en el héroe, o la atracción que él siente hacia ella, la que le hace actuar en el sentido en que lo hace. En sí misma la mujer no tiene la menor importancia.

(Una reciente tendencia del cine narrativo ha consistido en dejar completamente de lado esta problemática; de aquí el desarrollo de lo que Molly Haskell ha denominado el '*Buddy Movie*', en el que el erotismo activo homosexual de la figura central masculina es capaz de desarrollar la historia sin distracción.)

Tradicionalmente, la mujer exhibida ha funcionado en dos niveles: como objeto erótico para los personajes de la historia que se desarrolla en la pantalla, y como objeto erótico para el espectador en la sala, con una tensión movediza entre las miradas que se despliegan a cada lado de la pantalla. Por ejemplo, el dispositivo de la *show-girl* permite la unificación técnica de ambas miradas sin ruptura aparente de la diégesis. Una mujer interpreta en el interior del relato, la mirada del espectador y la de los personajes masculinos en el film se combinan claramente sin interferir la verosimilitud narrativa. Por un momento el impacto sexual de la mujer que actúa sitúa el film en un *No-man's-land* fuera de su propio tiempo y espacio. Es el caso de la primera aparición de Marilyn Monroe en *River of No Return* y de las canciones de Lauren Bacall en *To Have and Have Not*. De idéntica forma los primeros planos de piernas (Dietrich, por ejemplo) o de un rostro (Garbo) integran en el relato un diferente tipo de erotismo. Una parte del cuerpo fragmentado destruye el espacio renacentista, la ilusión de profundidad exigida por la narración, trayendo a la pantalla la superficie plana y la calidad de un recortable o icono en lugar de la verosimilitud.

B. La división del trabajo heterosexual en activo/pasivo ha controlado igualmente la estructura narrativa. De acuerdo con los principios de la ideología dominante y de las estructuras psíquicas que la sostienen, la figura masculina no puede cargar con el peso de la objetivización sexual. El hombre se muestra reacio a mirar a sus semejantes exhibicionistas. Por eso la división entre espectáculo y narrativa sostiene el rol del hombre como soporte activo de la historia, haciendo que las cosas sucedan. El hombre controla la fantasía del film y emerge como representativo del poder en un sentido adicional: como poseedor de la mirada del espectador, transfiriéndola más allá de la pantalla para neutralizar las tendencias extradiegéticas representadas por la mujer como espectáculo. Esto se hace posible a través de una serie de procesos que estructuran el film en torno a una figura principal a la que se le asignan tareas de control y con la que el espectador puede identificarse. En tanto el espectador se identifica con el principal protagonista masculino 1, proyecta su mirada en la de su semejante, su subrogado en la pantalla, de tal manera que el poder del protagonista masculino en tanto controlador de los acontecimientos coincida con el poder activo de la mirada erótica, proporcionando ambos una satisfactoria sensación de omnipotencia. El atractivo de una star cinematográfica masculina no es el de ser un objeto erótico para la mirada, sino el de ser el más perfecto, más completo, más potente ego ideal concebido en el momento original del reconocimiento frente al espejo. El personaje en la historia puede hacer que las cosas sucedan y controla los acontecimientos mejor que el sujeto/espectador, de la misma manera en que la imagen en el espejo aparece como teniendo más bajo control la coordinación motriz. En contraste con la mujer en tanto icono, la figura activa masculina (el ego ideal del proceso de identificación) exige un espacio tridimensional que se corresponde con el del reconocimiento especular donde el sujeto alienado internalizó su propia representación de esa existencia imaginaria. Es una figura en un paisaje. Aquí la función del cine consiste en reproducir, de la manera más perfecta posible, las denominadas condiciones naturales de la percepción humana. La tecnología de la cámara (tal y como la ejemplifica la profundidad de campo en particular) y los movimientos de cámara (determinados por la acción del protagonista), combinadas con el montaje invisible (exigido por el realismo) tienden a enturbiar los límites del

espacio de la pantalla. El protagonista masculino es libre para organizar la escena, una escena de ilusión espacial en la que aquel articula la mirada y crea la acción.

C.I. Las secciones A y B han expuesto una tensión entre un modo de representación de la mujer en el cine y las convenciones que articulan la diégesis. Cada uno de estos polos se asocia con una mirada: la del espectador en contacto escóptifílico directo con la forma femenina exhibida para su placer (y connotando fantasía masculina) y la del espectador fascinado con la imagen de su semejante situado en una ilusión de espacio natural, y a través del que puede obtener control y posesión de la mujer en el interior de la diégesis. (Esta tensión y el cambio de un polo al otro pueden estructurar un texto singular. Tanto en *Only Angels have Wings* como en *To Have and Have Not*, el film comienza con la mujer en tanto objeto de la mirada combinada del espectador y de todos los protagonistas masculinos. Está aislada, llena de glamour, expuesta, sexualizada. Pero a medida que la narración progrese esa mujer se enamorará del principal protagonista masculino y se convertirá en su propiedad, perdiendo sus características exteriores atractivas más evidentes, su sexualidad generalizada, sus connotaciones de *show-girl*; su erotismo se sujetará únicamente a la estrella masculina. A través de la identificación con él, a través de la participación en su poder, el espectador podrá poseerla indirectamente, también.)

Pero en términos psicoanalíticos, la figura femenina plantea un problema más profundo. Connota también algo en torno a lo cual la mirada gira permanentemente aunque lo rechace: su falta de pene, que implica una amenaza de castración y por lo tanto un displacer. En último término, el significado de la mujer es la diferencia sexual, la ausencia del pene visualmente comprobable, la evidencia material sobre la que se basa el complejo de castración esencial para la organización de la entrada en el orden simbólico y en la Ley del Padre. Por eso la mujer en tanto icono, exhibida para la mirada y el placer de los hombres, controladores activos de la mirada, siempre amenaza con evocar la ansiedad que significó originalmente. El inconsciente masculino tiene dos caminos para escapar de la ansiedad de la castración: la preocupación por la reaparición del trauma original (investigando a la mujer, de mistificando su misterio), contrapesada por la devaluación, castigo o salvación del objeto culpable (un camino tipificado por los asuntos del film *naïf*); o el rechazo total de la castración a través de la aceptación de un objeto fetiche o transformando a la figura representada en un fetiche, de tal manera que se convierta en tranquilizadora antes que en peligrosa (por ello la sobrevaloración, el culto a la estrella femenina). Este segundo camino, escóptofilia fetichista, construye por acumulación la belleza física del objeto convirtiéndolo en algo satisfactorio en sí mismo. El primer camino, voyeurismo, por el contrario, guarda asociaciones con el sadismo: el placer reside en el hecho de probar la culpa (inmediatamente asociada con la castración), en la afirmación del control y en el subyugar a la persona culpable a través del castigo o del perdón. Este aspecto sádico casa bien con la narración. El sadismo exige una historia, depende de que se haga que algo suceda, forzando un cambio en otra persona, en una batalla de poder y fuerza, victoria/derrota, y todo ello desarrollándose en un tiempo lineal, con un comienzo y un fin. La escóptofilia fetichista, por otra parte, puede existir fuera del tiempo lineal porque el instinto erótico se focaliza en la mirada sola. Estas contradicciones y ambigüedades pueden ilustrarse de la manera más sencilla utilizando obras de Hitchcock y Sternberg, ya que los dos toman a la mirada casi como contenido o tema de muchos de sus *films*. Hitchcock es el más complejo, ya que usa ambos mecanismos. El trabajo de Sternberg, por su parte, proporciona abundantes ejemplos de pura escóptofilia fetichista.

C.2. Es bien sabido que Sternberg dijo una vez que le gustaría que sus *films* fueran proyectados boca abajo de tal manera que la historia y los personajes no interfirieran con la capacidad virgen del espectador para apreciar la imagen de la pantalla. Esta afirmación es reveladora pero ingenua. Ingenua pues sus *films* exigen que la figura de la mujer (Dietrich, en el ciclo de *films* con ella, como ejemplo más acabado) sea identificable. Pero reveladora en la medida en que enfatiza el hecho de que

para él el espacio pictórico limitado por el encuadre es de mayor importancia que el relato o los procesos de identificación. Mientras Hitchcock se adentra en el lado investigador del voyeurismo, Sternberg produce el fetiche final, alcanzando el punto en que la poderosa mirada del protagonista masculino (típica del film narrativo tradicional) es destruida en favor de una imagen que entra en relación erótica directa con el espectador. La belleza de la mujer como objeto y el espacio de la pantalla se funden; aquélla no es ya la portadora de la culpa sino un producto perfecto, cuyo cuerpo, estilizado y fragmentado por los primeros planos, se convierte en el contenido del film y en el directo recipiente de la mirada del espectador. Sternberg combate la ilusión de la profundidad de la imagen; su pantalla tiende a ser unidimensional, pues sombras, encajes, vaho, follaje, veladuras, serpentinas, etc., reducen el campo visual. Existe poca o ninguna mediación a través de los ojos del principal protagonista masculino. Al contrario, presencias sombrías como la de La Bessiere en *Morocco* actúan como subrogados del director, lejanas como se hallan de la posibilidad de servir para la identificación del público. A pesar de la insistencia de Sternberg en el hecho de que sus historias son irrelevantes, es significativo que todas ellas hagan referencia a situaciones y no al suspense, que sus tiempos sean cíclicos en vez de lineales, y que las complicaciones de la intriga giren en torno a malos entendidos en vez de hacerlo en torno a conflictos. La ausencia más importante es la de la mirada masculina controladora en el interior de la escena cinematográfica. El punto álgido del drama emocional en la mayoría de los típicos *films* con la Dietrich, sus momentos supremos de significado erótico, suceden en ausencia del hombre que ella ama en la ficción. Hay otros testigos, otros espectadores mirándola en la pantalla y su mirada no sustituye sino que se confunde con la del público. Al final de *Morocco*, Tom Brown ha desaparecido ya en el desierto cuando Amy Jolly se quita sus sandalias doradas y marcha tras él. Al final de *Dishonoured*, Kranau es indiferente al destino de Magda. En ambos casos, el impacto erótico, santificado por la muerte, se exhibe como un espectáculo para el público. El héroe masculino malinterpreta y, sobre todo, no ve.

En Hitchcock, como contraste, el héroe masculino ve precisamente lo que el público ve. Sin embargo, en los *films* que voy a discutir aquí, será su fascinación por una imagen a través del erotismo escotofílico el tema de la película. Más aún, en estos casos el héroe retrata las contradicciones y las tensiones experimentadas por el espectador. En *Vértigo* en particular, pero también en *Marnie* y *Rear Window*, la mirada está en el centro de la intriga, oscilando entre el voyeurismo y la fascinación fetichista. Con un nuevo giro, con una ulterior manipulación del normal proceso de la visión que sirve, en último término, para ponerlo al descubierto, Hitchcock utiliza el proceso de identificación normalmente asociado con la corrección ideológica y con el reconocimiento de la moralidad establecida para mostrar su lado perverso. Hitchcock nunca ha ocultado su interés en el voyeurismo, cinematográfico y no cinematográfico. Sus héroes ejemplifican la sujeción al orden simbólico y a la ley -un policía (*Vértigo*), un macho dominante que posee dinero y poder (*Marnie*)- pero su impulso erótico les lleva a situaciones comprometidas. El poder de subyugar a otra persona a la voluntad en términos sádicos o a la mirada en términos voyeurísticos se ejercen en ambos casos sobre la mujer. El poder se ve respaldado por la certeza de los derechos legales y por la culpabilidad establecida de la mujer (que evoca la castración, hablando en términos psicoanalíticos). La verdadera perversión apenas se ve ocultada bajo una débil máscara de corrección ideológica -el hombre se encuentra del lado correcto de la ley, la mujer del lado equivocado-. La hábil utilización por parte de Hitchcock de los procesos de identificación y el libre uso de la cámara subjetiva desde el punto de vista del protagonista masculino sitúa al espectador profundamente en la posición de aquel, haciéndole compartir su mirada intranquila. La audiencia se ve absorbida en una situación voyeurística en el interior de la escena y de la diégesis fílmica que parodia su propia situación en el cine. En su análisis de *Rear Window*, Douchet interpreta el film como metáfora del cine. Jeffries es el público, los acontecimientos en el bloque de apartamentos de enfrente corresponden a la pantalla. En tanto mira, una dimensión erótica se añade a su mirada, constituyendo una imagen central del drama. Su

prometida Lisa ha sido de poco interés sexual para él, más o menos un ligue, mientras ha permanecido del lado de los espectadores. Cuando cruce la barrera entre su habitación y el bloque de enfrente, su relación renacerá eróticamente. Ya no la mirará simplemente a través de sus prismáticos, como una imagen distante y llena de sentido, sino que la verá como una intrusa culpable expuesta a un hombre peligroso que la amenaza con un castigo, y finalmente la salvará. El exhibicionismo de Lisa ha sido establecido previamente por su obsesivo interés en el vestir y en el estilo, por el hecho de ser una imagen pasiva de perfección visual; el voyeurismo y la actividad de Jeffries han sido establecidas, a su vez, a través de su trabajo como reportero gráfico, un fabricante de historias y un captador de imágenes. Sin embargo, su inactividad forzosa, que le ata a su sillón como espectador, le coloca claramente en la posición fantasiosa del público cinematográfica.

En *Vértigo* la cámara subjetiva predomina. Aparte de un flash-back desde el punto de vista de Judy, la narración está organizada en torno a lo que Scottie ve o deja de ver. El público sigue el crecimiento de su obsesión erótica y su subsiguiente desesperación precisamente desde su punto de vista. El voyeurismo de Scottie es evidente: se enamora de una mujer a la que sigue y espía sin hablarle. Su lado sádico es igualmente evidente: ha elegido (y lo ha hecho libremente, pues había sido un abogado de éxito) ser un policía, con lo que esto supone de posibilitar seguimientos e investigaciones. ¿Como resultado de ello, sigue, vigila y se enamora de la perfecta imagen de la belleza y del misterio femenino? Una vez que se confronte con ella, su impulso erótico consistirá en dominarla y forzarla a hablar mediante un persistente interrogatorio. Luego, en la segunda parte del film, reactualizará su implicación obsesiva con la imagen que amaba contemplar en secreto. Reconstruirá a Madeleine en Judy, forzando a ésta última a conformarse en cada detalle a **la apariencia actual de su fetiche**. Su exhibicionismo, su masoquismo, la convertirán en un contrapunto pasivo e ideal del voyeurismo sádico y activo de Scottie. Ella sabe que su papel es actuar, y que sólo interpretándolo y reinterpretándolo hasta el fondo puede mantener el interés erótico de Scottie. Pero en la repetición él consigue vencer su resistencia y hacerle confesar su culpa. La curiosidad de Scottie vence en toda la línea y Judy es castigada. En *Vértigo*, la implicación erótica con la mirada es desorientadora: la fascinación del espectador es vuelta contra él en la medida en que la narración te dirige y le entrelaza con el proceso que él mismo está ejerciendo. Aquí el héroe de Hitchcock se encuentra firmemente asentado en el orden simbólico, en términos narrativos. Presenta todos los atributos del super-ego patriarcal. De ahí que el espectador, acunado en un falso sentido de seguridad por la aparente legalidad de su subrogado, vea a través de su mirada y se encuentre a sí mismo situado como cómplice, atrapado en la ambigüedad moral del mirar. Lejos de ser un simple comentario marginal sobre la perversión de la policía, *Vértigo* se centra en las implicaciones de la diferencia sexual escindida en términos de activo/mirar, pasivo/ser mirado y en el poder de lo simbólico masculino encarnado en el héroe. Marnie, también, interpreta para la mirada de Mark Rutland y se disfraza como la perfecta imagen hecha para ser mirada. Mark, también, está del lado de la ley hasta, que impulsado por su obsesión por la culpa de Marnie, su secreto, desea verla en el acto de cometer un crimen, hacerla confesar y finalmente salvarla. Así él, también, se convierte en cómplice en la medida en que realiza las implicaciones de su poder. **Controla el dinero y la palabra, puede estar en misa y repicando.**

IV.- Resumen

El *background* psicoanalítico que ha sido discutido en este artículo es relevante en relación con el placer y el displacer ofrecidos por el tradicional cine narrativo. El instinto escotofílico (placer en mirar a otras personas como objetos eróticos), y, en contradicción, la libido del ego (que organiza los procesos de identificación) funcionan como formaciones, mecanismos, con los que el cine ha jugado.

La imagen de la mujer como materia prima (pasiva) para la mirada (activa) del hombre lleva el argumento un paso más lejos en dirección de la estructura de la representación, añadiendo un nivel adicional exigido por la ideología del orden patriarcal tal y como es elaborado en su forma cinematográfica favorita: el cine narrativo ilusionista. El argumento retorna al background psicoanalítico en la medida en que la mujer como representación significa castración, induciendo mecanismos voyeurísticos o fetichistas para burlar su amenaza. Ninguno de estos niveles interactuantes es intrínseco al cine, pero sólo en forma cinematográfica alcanzan una perfecta y bella contradicción, gracias a la posibilidad que tiene el cine de desplazar el énfasis de la mirada. Es el lugar de la mirada lo que define el cine, la posibilidad de variarla y de explicitarla. Esto es lo que hace que el cine sea totalmente diferente en su potencial voyeurístico de, por ejemplo, el *strip-tease*, el teatro, las variedades, etc. Yendo más allá de la mera evidenciación de la mujer como ser-mirada-idad (*to-be-look-at-ness*) el cine edifica la manera en que debe ser mirada en el interior del espectáculo mismo. Jugando con la tensión entre el cine como control de la dimensión temporal (montaje, narración) y como control de la dimensión espacial (cambios de distancia, montaje), los códigos cinematográficos crean una mirada, un mundo, y un objeto, y a través de ellos producen una ilusión cortada a la medida del deseo. Son estos códigos cinematográficos y su relación con las estructuras externas formativas los que deben ser destruidos antes de que el cine dominante y el placer que proporciona puedan ser puestos en discusión.

Para empezar (y como final), la mirada voyeurístico-escotofilica que es una parte crucial del tradicional placer cinematográfico puede ser demolida. Existen tres diferentes miradas asociadas con el cine: la de la cámara en la medida que registra el acontecer profilmico, la del público que mira el producto final, y la de los personajes que se miran entre sí en el interior de la ilusión cinematográfica. Las convenciones del cine narrativo niegan las dos primeras y las subordinan a la tercera, con la finalidad consciente de eliminar la presencia intrusa de la cámara y evitar que produzca una conciencia de distanciamiento en el público. Sin estas dos ausencias (la existencia material del proceso de filmación, la lectura crítica del espectador), el drama de ficción no puede alcanzar realidad, obviedad y verdad. Sin embargo, como este artículo ha argumentado, la estructura de la mirada en los *films* narrativos de ficción contiene una contradicción en sus mismas premisas: la imagen de la mujer como amenaza de castración pone en peligro constante la unidad de la diégesis y estalla en el mundo de la ilusión como un fetiche intruso, estático, unidimensional. Así las dos miradas materialmente presentes en el tiempo y en el espacio se ven obsesivamente subordinadas a las necesidades neuróticas del ego masculino. La cámara se convierte en el mecanismo para la producción de la ilusión del espacio perspectivo, de fluidos movimientos compatibles con el ojo humano, una ideología de la representación que gira en torno de la percepción del sujeto; la mirada de la cámara es negada para crear un mundo convincente en el que el subrogado del espectador pueda actuar verosímilmente. Simultáneamente, a la mirada del público le es denegada una fuerza intrínseca: tan pronto como la representación fetichista de la imagen femenina amenaza con romper el encanto de la ilusión, y la imagen erótica en la pantalla aparece directamente (sin mediación) ante el espectador, el hecho de la fetichización, ocultando el miedo a la castración, congela la mirada, fija al espectador y evita que tome distancia consciente con respecto a la imagen que tiene delante.

Esta compleja interacción de miradas es específica del cine. El primer impulso contra la monolítica acumulación de convenciones cinematográficas tradicionales (ya emprendido por cineastas radicales) consiste en liberar la mirada de la cámara a través de su materialidad en el tiempo y el espacio y a la mirada del público a través de la dialéctica, del distanciamiento apasionado. No hay duda de que así se destruyen la satisfacción, el placer y los privilegios del 'invitado invisible', y se evidencia cómo el cine ha dependido de los mecanismos activo/pasivo del voyeurismo. Las mujeres, cuya imagen ha

sido robada continuamente y utilizada para esta finalidad, no pueden contemplar el declinar de la tradicional forma cinematográfica si no es, apenas, con un lamento sentimental.²

Laura Mulvey (Versión castellana de Santos Zunzunegui)

NOTAS

1. Existen *films* con protagonistas femeninos, por supuesto. Pero analizar este fenómeno me llevaría muy lejos. El estudio de Pam Cooke y Claire Johnston sobre *The Revolt of Mamie Stover* en Phil Hardy, ed., *Raoul Walsh*: Edindurgh, 1974, muestra en un caso singular como la fuerza de su protagonista femenino es más aparente que real.

2. Este texto apareció en la revista *Screen*: Otoño 1975, volumen 16, nº 3. Se trata de una versión revisada de un *paper* presentado en el Departamento de Francés de la University of Wisconsin, Madison, en la primavera de 1973.

* (*Screen*, 1975), Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, 1988.