

RELEYENDO A LAURA MULVEY 40 AÑOS DESPUÉS. HISTORIOGRAFÍA Y FEMINISMO

Re-reading Laura Mulvey 40 Years After. Historiography and Feminism

EVA PARRONDO COPPEL^a

Asociación Española de Historiadores del Cine

TECLA GONZÁLEZ-HORTIGÜELA^b

Universidad de Valladolid

DOI: <http://dx.doi.org/10.15366/secuencias2016.42.003>

RESUMEN

«Placer visual y cine narrativo», de Laura Mulvey (*Screen*, 1975), es un artículo nuclear en la configuración de la teoría feminista del cine y su notable influencia ha excedido este ámbito teórico. En el presente trabajo historiográfico nos proponemos realizar una lectura crítica del mismo a la luz de la creciente institucionalización del feminismo a partir de la década de 1980. Para ello nos aproximamos a este texto clásico desde tres ángulos interrelacionados: su contexto histórico, su con-texto teórico y la cuestión de las premisas metodológicas sobre las que se sostiene. En la primera parte de este trabajo, situamos «Placer visual y cine narrativo» en el contexto del movimiento feminista británico post-mayo del 68, el cual se caracterizó por el antagonismo entre las feministas funcionalistas, las marxistas-culturalistas y las psicoanalíticas. Asimismo, nos ocupamos de los primeros textos psicoanalíticos de la teoría feminista del cine, escritos por Claire Johnston y Pam Cook (1973-1975), frente a los cuales Mulvey se posiciona en su artículo. Por medio de esta doble contextualización proponemos, en la segunda parte, que si bien Mulvey dice utilizar el psicoanálisis y, de hecho, hace un amplio uso de terminología psicoanalítica, las bases conceptuales de «Placer visual y cine narrativo» son realmente sociológicas, lo cual (tal y como concluimos) es sobre todo palpable en su particular combate contra el Inconsciente, piedra angular del psicoanálisis.

Palabras clave: teoría del cine, feminismo, historiografía, Inconsciente, Laura Mulvey, Claire Johnston, Pam Cook.

ABSTRACT

Laura Mulvey's «Visual Pleasure and Narrative Cinema» (*Screen*, 1975) is a key essay in the configuration of feminist film theory and its outstanding influence has exceeded this theoretical field. The aim of this historiographical paper is to undertake a critical reading of it in the light of the increasing institutionalization of feminism from the 1980's onwards. With this in mind, this classic text will be approached from three interrelated angles: its historical context, its theoretical con-text, and the question of the methodological premises on which it holds. In the first section of this paper, «Visual Pleasure and Narrative Cinema» is placed within the context of the post-May 68 British feminist movement, which was characterized by the antagonism between the functionalist feminists, the Marxist-culturalist feminists, and the psychoanalytic feminists. In addition, we offer a reading of the first psychoanalytic essays within feminist film theory written by Claire Johnston and Pam Cook (1973-1975), against which Mulvey positions herself in her essay. Having set in this double contextualization, the second section of this paper is dedicated to put forward the point that, despite Mulvey's contention that she uses psychoanalysis (she indeed makes extensive use of psychoanalytic terminology), the conceptual basis of «Visual Pleasure and Narrative Cinema» are, in fact, sociological. As it is argued in the final part of the paper, this is especially palpable when drawing attention to her particular fight against the Unconscious, the cornerstone of psychoanalysis.

Keywords: film theory, feminism, historiography, Unconscious, Laura Mulvey, Claire Johnston, Pam Cook.

[a] EVA PARRONDO (La Coruña, 1969) es historiadora del cine y psicoanalista. Desde 1995, da conferencias y escribe sobre cine, psicoanálisis y feminismo. Se doctoró en el año 2001 en *Film Studies* en el John Logie Baird Centre de la Universidad de Glasgow con una tesis dirigida por Annette Kuhn. Entre sus publicaciones, cabe destacarse su artículo «La mujer en el género gótico femenino: *Rebeca* (Alfred Hitchcock, 1940)», publicado en *Secuencias*. Ha sido profesora en la Universidad de Glasgow y en la Universidad Europea de Madrid. En la actualidad, colabora como docente en el Colegio de Psicoanálisis de Madrid.

[b] TECLA GONZÁLEZ HORTIGÜELA (Burgos, 1979) es profesora de la Universidad de Valladolid (Campus María Zambrano de Segovia) y miembro del Grupo de Investigación «Análisis del Texto Audiovisual. Desarrollos teóricos y metodológicos» de la Universidad Complutense de Madrid. Sus líneas de investigación se mueven entre el análisis fílmico y el psicoanálisis. Ha publicado, entre otros trabajos, una monografía sobre el cineasta Atom Egoyan (*Atom Egoyan, la pasión del incesto*, [Valladolid, Castilla ediciones, Colección Trama y Fondo, 2010]) y recientemente ha trabajado sobre la obra de cineastas europeos como Ingmar Bergman o Roman Polanski.

1- Introducción¹

«La memoria, una comprensión de las luchas del pasado y un sentido de la propia historia constituyen una dinámica vital en cualquier lucha».

Claire Johnston

En la teoría feminista es difícil encontrar un artículo que haya tenido tanto peso teórico como «Placer visual y cine narrativo», publicado en la revista británica *Screen* en el año 1975². Habiendo sido tan aceptado como criticado, este artículo ha sido fundamental tanto en el desarrollo de la teoría feminista del cine, y de la teoría feminista en general, como en la escritura de la historia del movimiento feminista.

«Placer visual y cine narrativo» está considerado como uno de los textos más importantes de la teoría feminista del cine, dado que la mayor parte de la teoría y de la crítica cinematográfica feminista ha respondido, de forma implícita o explícita, a las cuestiones en él suscitadas. Su influencia, que abarca también a la teoría del cine en general (puesto que los trabajos teóricos feministas fueron esenciales en la creación y en el desarrollo de la teoría del cine británica), se extendió asimismo al campo de la historia del arte, la filosofía y los estudios sobre la televisión y la publicidad.

Desde un punto de vista historiográfico, «Placer visual y cine narrativo» es un texto no menos central. Por un lado, la historia de la teoría del cine anglosajona ha sido escrita a partir de la consideración generalizada de que este artículo –junto a los trabajos sobre el «aparato cinematográfico» de Jean-Louis

Baudry y Christian Metz (cuyos artículos aparecieron en inglés a mediados de los setenta)– es una de las piezas psicoanalíticas clave en la configuración de la llamada «teoría de la mirada» («*gaze theory*»), teoría difundida principalmente a través de las revistas *Screen* y *Camera Obscura*³. Por otro lado, pero relacionado con lo anterior, la historia de la teoría feminista del cine también ha sido escrita a partir de la aceptación generalizada de que es este el artículo psicoanalítico que está en la base del desarrollo de dicha teoría.

Ahora, esta doble construcción historiográfica requiere ser puesta en cuestión en tanto en cuanto se apoya tanto en la idea de que «la teoría de la mirada» estaba «fuer-

[1] Queremos agradecer a Hilaria Loyo (Universidad de Zaragoza) su atenta lectura crítica de una primera versión de este trabajo, la cual no solo nos dio que pensar sino también el impulso necesario para volver a elaborar especialmente la parte final del artículo. Igualmente le agradecemos su ayuda para hacernos llegar el número especial de *Screen* (vol. 56, n.º 4, invierno, 2015) dedicado al 40º aniversario del artículo de Laura Mulvey y el artículo «The Pleasure Principle» que Mulvey publicó el año pasado en la revista *Sight and Sound* (vol. 25, n.º 6, junio, 2015).

[2] La revista *Screen* comenzó su andadura como una revista educativa en la década de 1950 bajo los auspicios de la Society for Education in Film and Television y alcanzó su prestigio internacional durante la década de 1970 con sus trabajos pioneros dedicados al sujeto sexual en el cine. Con la desaparición de la SEFT en 1989, la edición de la revista pasó al John Logie Baird Centre en la Universidad de Glasgow, desde donde se sigue editando en la actualidad. El artículo de Mulvey está traducido al español en *Eutopías. Documentos de trabajo* (Valencia, Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, 1988). Las citas de este y otros textos de Mulvey presentes en el artículo, así como las de los textos no publicados en español, han sido traducidas de los textos originales en inglés por las autoras.

[3] Janet Bergstrom y Mary Ann Doane, «The Female Spectator: Contexts and Directions» (*Camera Obscura*, n.º 20 / 21, 1989), p. 7. Judith Mayne, *Cinema and Spectatorship* (Londres y Nueva York, Routledge, 1993), p. 17. El artículo de Jean-Louis Baudry «Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus», apareció en *Film Quarterly* (vol. 28, n.º 2, 1974-1975); y el de Christian Metz, «The Imaginary Signifier» en *Screen* (vol. 16, n.º 2, 1975).



Portada de *Camera Obscura*, n.º 20 / 21, 1989.

[4] Barbara Creed, «General Introduction», en Mandy Merck (ed.), *The Sexual Subject. A Screen Reader in Sexuality* (Londres y Nueva York, Routledge, 1992), p. 9.

[5] Kathleen McHugh y Vivian Sobchack, «Recent Approaches to Film Feminisms» (*Signs. Journal of Women in Culture and Society*, vol. 30, n.º 1, 2004), p. 1205.

[6] Stephen Heath, «Difference», en Mandy Merck (ed.), *The Sexual Subject. A Screen Reader in Sexuality* (Londres y Nueva York, Routledge, 1992), p. 55. Nótese que es falso que el psicoanálisis sea concebido por los psicoanalistas como una teoría no marcada por la falta o por la castración. Más bien, es al contrario: el psicoanálisis «se define por ser un no-todo». Vicente Mira, «El psicoanálisis: una práctica privada» (*Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, vol. VI, n.º 19, 1986), (reedición en: *Pliegues - Revista de la Federación de Foros del Campo Lacaniano en España*, 2016 [en prensa]).

[7] Judith Mayne, «Marlene, Dolls, and Fetishism» (*Signs. Journal of Women in Culture and Society*, vol. 30, n.º 1, 2004), p. 1257.

[8] E. Ann Kaplan, «Global Feminisms and the State of Feminist Film Theory» (*Signs. Journal of Women in Culture and Society*, vol. 30, n.º 1, 2004), p. 1245. Cortocircuitar esta reducción de la teoría feminista del cine de los setenta a «una ortodoxia unidimensional», es también un objetivo actual de otras feministas. Véase, por ejemplo, Veronica Pravadelli, *Classic Hollywood: Lifestyles and Film Styles of American Cinema 1930-1960* (Illinois, University of Illinois Press, 2014), p. 6.

[9] Laura Mulvey, «Changes: Thoughts on Myth, Narrative and Historical Experience» (1983), en *Visual and Other Pleasures* (Londres, MacMillan, 1989), p. 161.

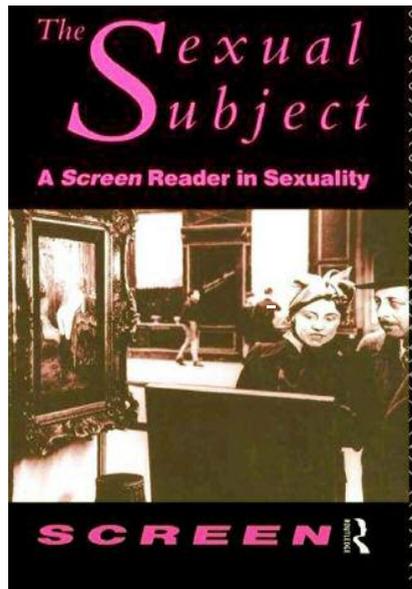
temente influenciada por la teoría psicoanalítica lacaniana»⁴ como en la idea de que «la “primera ola” de la teoría feminista del cine» estaba «dominada por el psicoanálisis freudiano y lacaniano»⁵.

En primer lugar, «la teoría de la mirada» no se caracterizó por su influencia lacaniana sino que se caracterizó, más bien, por ocuparse de ofrecer una crítica marxista de la obra de Lacan con miras a demostrar que el psicoanálisis lacaniano es políticamente inoperante para analizar la función del cine en la constitución del sujeto sexual. Así, por ejemplo, Stephen Heath, considerado como uno de sus principales representantes, escribe en su influyente artículo «Difference», publicado en *Screen* en 1978:

Quando el psicoanálisis produce a la mujer como no-toda, se queda corto, permanece atrapado en una asignación estática. No es la mujer la que es no-toda sino el psicoanálisis, lo cual es lo que este último ha sido generalmente tan poco deseoso de comprender. El psicoanálisis descubre y constantemente hace fracasar [*fails*] –en su teoría– el inconsciente y ese fallo [*failure*] es la historia, las relaciones sociales de producción, las clases, los sexos⁶.

En segundo lugar, la idea de que la teoría feminista del cine de los setenta estaba «afiliada» al psicoanálisis es, como ya ha apuntado Judith Mayne, una de las asunciones historiográficas «más problemáticas»⁷, ya que dicha teoría, lejos de ser «monolítica» (como se ha difundido especialmente a partir de los noventa)⁸, estuvo configurada no solo por los acuerdos sino también por los desacuerdos y por los debates, a veces amables a veces violentos pero siempre enriquecedores, entre *políticas feministas* que eran realmente diferentes entre sí.

En este sentido cabe destacarse que la propia Laura Mulvey, a principios de la década de 1980, se ocupó no solo de señalar que «Placer visual y cine narrativo» «fue escrito bajo el espíritu polémico que propiamente pertenece a los primeros momentos de confrontación de un movimiento [político]»⁹, sino también de advertir que «el cierre narrativo» implicado en expresiones historiográficas como «la primera ola» de la teoría feminista del cine conlleva el peligro de fomentar «la represión» de «la heterogeneidad»



Portada de Mandy Merck (ed.), *The Sexual Subject. A Screen Reader in Sexuality* (Londres y Nueva York, Routledge, 1992), donde se encuentra publicado, entre otros, el texto de Stephen Heath, «Difference».

que caracterizó a los inicios del movimiento feminista¹⁰.

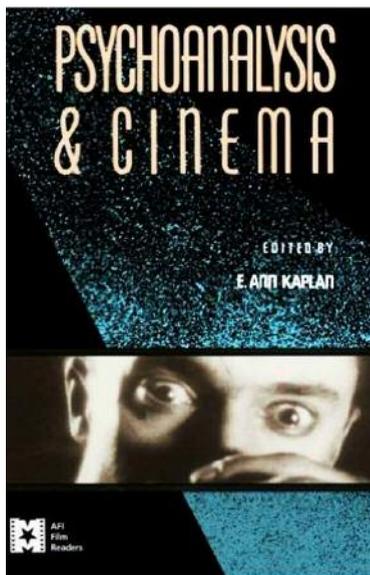
Retomando, entonces, en la práctica la consideración de Mary Ann Doane de que la «labor inevitable» del psicoanálisis es «la articulación de la teoría y la historia»¹¹, retornamos aquí a ese objetivo político básico del feminismo que es «hacer visible lo invisible»¹². Por un lado, sacando a la luz la división metodológica y la confrontación histórica entre «las sociológicas» y «las psicoanalíticas»¹³, localizamos la causa o el motor de la fructífera producción feminista durante los setenta y los ochenta, tanto en el ámbito del ensayo político (Eva Figes [1970] *versus* Juliet Mitchell [1974]; Elizabeth Wilson [1981] *versus* Jacqueline Rose [1983])¹⁴ como en el ámbito de la teoría del cine (por ejemplo, Christine Gledhill [1978] *versus* Claire Johnston [1980]; Elizabeth Cowie [1984] *versus* Jackie Stacey [1992]; Jackie Stacey [1992] *versus* Elizabeth Cowie [1997])¹⁵. Por otro lado, sacando a la luz el debate histórico «Claire Johnston *versus* Laura Mulvey», debate inscrito en el núcleo de «Placer visual y cine narrativo», resituamos este artículo como un texto que, lejos de ser un manifiesto (es decir, un escrito que resume y simboliza lo que proponía la teoría feminista del cine de los setenta)¹⁶, es una respuesta sociológica al feminismo psicoanalítico de Claire Johnston y Pam Cook¹⁷.

and Order» (*Feminist Review*, n.º 8, 1981); Jacqueline Rose, «Femininity and its Discontents» (*Feminist Review*, n.º 14, 1983), pp. 5-21 [reimpreso en Jacqueline Rose, *Sexuality in the Field of Vision* (Londres y Nueva York, Verso, 1991), pp. 83-103].

[15] Christine Gledhill, «Recent Developments in Feminist Film Criticism» (*Quarterly Review of Film Studies*, vol. 3, n.º 4, 1978), pp. 457-493; Claire Johnston, «The Subject of Feminist Film Theory / Practice» (*Screen*, vol. 12, n.º 2, 1980), pp. 27-34; Elizabeth Cowie, «Fantasia» (*m/f*, n.º 9, 1984) [reimpreso en: Parveen Adams y Elizabeth Cowie (eds.) *The Woman in Question* (Londres y Nueva York, Verso, 1990), pp. 149-196]; Jackie Stacey, *Star Gazing. Hollywood Cinema and Female Spectatorship* (Londres y Nueva York, Routledge, 1994), pp. 30-32. Elizabeth Cowie, *Representing the Woman. Cinema and Psychoanalysis*. (Londres, MacMillan Press, 1997), p. 164-165.

[16] Mandy Merck, «Mulvey's Manifesto» (*Camera Obscura*, vol. 22, n.º 3, 2007). La propia Laura Mulvey ha abrazado esta interpretación: «el lugar histórico de *Visual Pleasure and Narrative Cinema* devino más claro a partir de la astuta descripción que hizo Mandy de él como "manifiesto"». Laura Mulvey, «Visual Pleasure at 40. Dossier» (*Screen*, n.º 56, 4, invierno de 2015), p. 481.

[17] Nótese que la interpretación de Mandy Merck de que «Placer visual y cine narrativo» es un manifiesto se basa, en parte, en el hecho falso de que el texto de Mulvey carece de notas (Mandy Merck, «Mulvey's Manifesto», p. 19), cuando realmente hay una nota que está, precisamente, dedicada al artículo de Claire Johnston y Pam Cook, «The Place of Woman in the Cinema of Raoul Walsh» (1974). Si bien en 1989, tras el suicidio de Claire Johnston (1987), Mulvey situó los artículos de Johnston y Cook entre 1973 y 1975 como «las primeras aplicaciones de la teoría psicoanalítica a la crítica cinematográfica», la nota al artículo de estas de 1974 parece haber pasado ya a formar parte de la historia de los olvidos, como se puede comprobar en la entrevista que Catherine Grant (University of Sussex) le hace a Laura Mulvey en el año 2015 (la entrevista puede verse en <http://filmstudiesforfree.blogspot.com.es/2016/01/new-film-criticism-film-philosophy-12.html> [consultado el 25 de abril de 2016]). Laura Mulvey, «British Feminist Film Theory's Female Spectators: Presence and Absence» (*Camera Obscura*, 20/21, 1989), p. 72.



Portada de E. Ann Kaplan (ed.), *Psychoanalysis & Cinema* (Londres y Nueva York, Routledge, 1990).

[10] Laura Mulvey, «Changes: Thoughts on Myth, Narrative and Historical Experience», p. 159. Para una crítica del uso de la metáfora de «las olas» en la historiografía feminista que va en la misma dirección, ver Lynn Spigel, «Theorizing the Bachelorette: 'Waves' of Feminist Media Studies» (*Signs. Journal of Women in Culture and Society*, vol. 30, n.º 1, 2004), pp. 1209-1221.

[11] Mary Ann Doane, «Remembering Women: Psychological and Historical Constructions in Film Theory», en E. Ann Kaplan (ed.), *Psychoanalysis & Cinema* (Londres y Nueva York, Routledge, 1990), p. 57.

[12] Annette Kuhn, *Cine de mujeres. Feminismo y cine* (Madrid, Cátedra, 1991 [1982]), p. 83.

[13] Annette Kuhn disecciona la cuestión de las diferencias irreconciliables entre las aproximaciones sociológicas y psicoanalíticas en «Géneros de mujeres. Teoría sobre el melodrama y el culebrón», (*Secuencias* n.º 15, 2002 [1984]), pp. 1-17.

[14] Eva Figes, *Actitudes patriarcales: las mujeres en la sociedad* (Madrid, Alianza editorial, 1972 [1970]); Juliet Mitchell, *Psicoanálisis y feminismo. Freud, Reich, Lang y las mujeres* (Barcelona, Anagrama, 1982 [1974]); Elizabeth Wilson, «Psychoanalysis: Psychic Law

[18] Claire Johnston, «The Subject of Feminist Film Theory / Practice», p. 28.

[19] Escribimos en esta ocasión «Otro» con mayúscula siguiendo la distinción lacaniana entre «el otro» (mi semejante, mi igual, el otro del espejo) y «el Otro» (Otro sujeto), distinción relacionada con la diferencia entre el campo de lo imaginario y el campo de lo simbólico, que es el campo de la diferencia sexual.

[20] Claire Johnston, Reseña crítica (sin título) (*Screen*, vol. 15, n.º 4, 1974), p. 85.

[21] Michel Foucault, «Los intelectuales y el poder (entrevista con Gilles Deleuze, 1972)», en Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría (eds.), *Michel Foucault. Estrategias de poder (vol. II)* (Barcelona, Editorial Paidós, 1999), pp. 106-107.

[22] Michel Foucault, «La función política del intelectual. Respuesta a una cuestión» (1968), en Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría (eds.), *Michel Foucault. Saber y verdad* (Madrid, Ediciones la Piqueta, 1991), p. 57.

[23] Así, por ejemplo, en el evento «Visual Pleasure at 40», celebrado en el British Film Institute el 21 de abril de 2015, Tamar Garb le adjudica a Mulvey la tesis defendida por la teórica lacaniana Elizabeth Cowie en su artículo «Fantasía» (1984) cuando afirma que el artículo de Mulvey «abrió la posibilidad de pensar psicoanalíticamente las posiciones subjetivas múltiples que pueden ocuparse en relación tanto con las imágenes vistas como con lo que estas ponen en escena o retratan». De un modo similar, Isaac Julien y Emma Wilson

(también presentes en dicho panel) le adjudican a Mulvey la aportación de Cowie de que el deseo genera «una inestabilidad» en el proceso espectral, lo cual sí que es corregido por Mulvey, en su intervención final, con un «eso no estaba en el artículo original». VV. AA., «Visual Pleasure at 40. Dossier», pp. 473 y 484.

[24] A diferencia del adjetivo «inconsciente» (ya empleado por varios filósofos del s. XIX), el término sustantivo «Inconsciente» fue inventado por Sigmund Freud para referirse a esa «Otra escena», presente en la superficie de los dichos —por ejemplo, en un lapsus— y / o de los textos culturales, en la que se inscribe el retorno de la verdad reprimida así como el deseo (no reconocido o rechazado) de los sujetos.

Quisiéramos subrayar aún, para cerrar esta introducción, que el retorno al pasado de la teoría feminista del cine que realizamos en este artículo no deja de tener cierta conexión con esa labor arqueológica inventada por Michel Foucault, dado que nuestro análisis contextual y textual se ha orientado por un diagnóstico de la situación presente: si bien la teoría feminista del cine se configuró inicialmente con el fin de «inventar estrategias de transformación social»¹⁸, dicha teoría se ha visto reducida a consistir en un discurso por medio del cual, a la par que se denuncia la perspectiva masculina sobre nosotras (mujer = objeto, mujer = espectáculo, mujer = madre, etc.), se reproduce la idea de que ahí fuera existe un Otro¹⁹ omnipotente masculino que (con su mirada, con su lenguaje) nos oprime de forma inexorable, lo cual refuerza la naturalización de ecuaciones mediáticas indeseables del tipo mujer = «víctima ejemplar de nuestra cultura»²⁰.

Asimismo, este retorno al pasado podría ser considerado foucaultiano en el sentido de que, más que haber sido causado por un deseo de «decir la muda verdad» sobre la teoría feminista de la década de los setenta²¹, ha sido causado por un impulso compartido de demostrar que la emergencia de «Placer visual y cine narrativo» es inseparable de una trama discursiva que se fue tejiendo dentro de una red social de relaciones antagónicas entre mujeres²². La relevancia política de reconstruir esta realidad histórica cobró para nosotras mayor peso (si cabe) a tenor de las inauditas consecuencias historiográficas que la creciente mitificación del artículo de Laura Mulvey está comenzando a generar²³.

2. «Placer visual y cine narrativo» en contexto

Entre finales de los años sesenta y principios de los años setenta del siglo pasado, había en el Reino Unido un pequeño grupo de intelectuales, tanto dentro del movimiento feminista como dentro de la crítica cinematográfica, que, bajo la influencia de *los franceses*, empezaron a interesarse por el psicoanálisis y por la semiología. Estos dos movimientos teóricos y métodos analíticos, basados en el concepto de Inconsciente²⁴ y en el de signo lingüístico respectivamente, ofrecían una aproximación a cuestiones políticas (como la constitución textual del sujeto sexual o la naturalización discursiva de determinados significados culturales) que eran en principio inabordables desde el conductismo, desde el fun-

cionalismo o desde el marxismo, teorías y métodos hegemónicos en los círculos políticos y culturales de las islas británicas²⁵.

Así, por ejemplo, en el año 1974, cuando el psicoanálisis era abiertamente relegado a los márgenes por la izquierda británica que «repudiaba a Freud de forma constante» excluyendo de plano el concepto de Inconsciente en el análisis socio-político²⁶, Juliet Mitchell publica, de forma excepcional y a contracorriente, *Psicoanálisis y feminismo. Freud, Reich, Laing y las mujeres*. En este libro, la autora se propone «demostrar que un rechazo del psicoanálisis y de la obra de Freud es fatal para el feminismo», dado que un movimiento político interesado en comprender «la opresión de la mujer» no puede permitirse «el lujo» de desatender una teoría que constituye no «una recomendación para una sociedad patriarcal» sino «un análisis de la misma»²⁷. En su inusitada defensa de la utilidad del psicoanálisis freudiano para el feminismo, Mitchell se ocupa de responder, entre otras, a la estadounidense Kate Millet, quien en su libro *Sexual Politics* (1970) retomaba la obra de Wilhelm Reich para negar mejor el Inconsciente, así como a la británica Eva Figes quien, en su ensayo *Actitudes patriarcales: las mujeres en la sociedad* (1970), había enfocado su análisis funcionalista no ya en las propias mujeres sino en las actitudes de los hombres hacia nosotras²⁸.

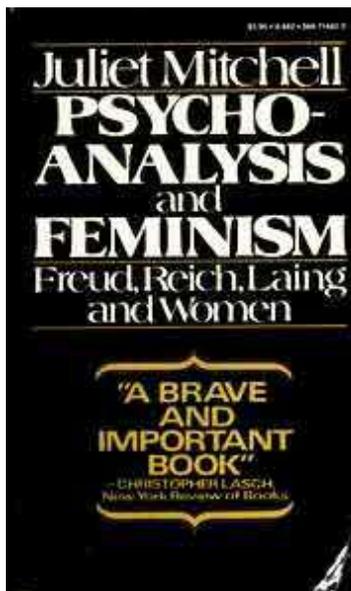
Un año antes, en 1973, Claire Johnston había publicado «Women's Cinema as Counter-cinema», el primer intento de producir una teoría feminista del cine así como el primer artículo feminista sobre cine que puede ser considerado, con propiedad, psicoanalítico²⁹. A partir de *Mitologías* de Roland Barthes (1957), del concepto lacaniano de ideología elaborado por el marxista Louis Althusser y del trabajo de Jean-Louis Comolli y Jean Narboni (los editores de *Cahiers du Cinéma*)³⁰,

[25] Según cuenta Jacqueline Rose, en el Reino Unido, a pesar de la relevancia cultural de los psicoanalistas Melanie Klein y Donald Winnicott, los trabajos de Freud se difundieron de forma especialmente lenta, ya que hasta 1974, que apareció la edición «Pelican Freud» (libros de bolsillo de la editorial Penguin), «tenías que hacerte socia de un club para leer *La Edición Estándar* de la obra de Freud». «Femininity and its Discontents», p. 86.

[26] Jacqueline Rose, «Femininity and its Discontents», p. 83.

[27] Juliet Mitchell, *Psicoanálisis y feminismo. Freud, Reich, Laing y las mujeres*, p. 9.

[28] «En el presente libro se dará amplia cabida a las normas externas que dan origen a los sentimientos internos, a la elaboración de las emociones en sentimientos. Nuestras ideas sobre el amor entre hombres y mujeres, sobre el matrimonio y la paternidad, sobre la familia y sobre nosotros mismos en nuestro papel de padres, esposas y madres, están condicionadas en gran medida por la sociedad de la cual somos resultado [...]. Las mujeres han sido en buena medida conformadas por el hombre [...]. Por esta razón, el presente libro ha venido a morar casi exclusivamente en terreno masculino, el de sus actitudes con respecto a las mujeres, pues son estas actitudes las que nos moldearon». Eva Figes, *Actitudes patriarcales: las mujeres en la sociedad*, p. 13. Nótese el deslizamiento producido por el feminismo funcionalista. De «una mujer no nace, se hace» (Simone de Beauvoir) a «una mujer no nace, la hacen».



Portada del texto de Juliet Mitchell, *Psychoanalysis and Feminism. Freud, Reich, Laing and Women* (Nueva York, Pantheon Books, 1974).

[29] Claire Johnston, «Women's Cinema as Counter-cinema» (1973), en Bill Nichols (ed.), *Movies and Methods: an Anthology*, vol. 1 (Berkeley, University of California Press, 1976), p. 211. Este artículo ha vuelto a aparecer publicado en Sue Thornham (ed.), *Feminist Film Theory. A Reader* (Edimburgo, Edinburgh University Press, 1999), pp. 31-40; y en E. Ann Kaplan (ed.), *Feminism and Film* (Oxford, Oxford University Press, 2000), pp. 22-33.

[30] El libro de Barthes apareció en inglés en 1972. El artículo «Freud y Lacan», de Louis Althusser, había sido traducido y publicado en 1969 en la revista marxista *New Left Review*; e «Ideología y los aparatos ideológicos del Estado», en la revista neoyorkina *Monthly Review Press* en 1971. Los artículos de Comolli y Narboni «Cinema / Ideology / Criticism» (1969) y «John Ford's *Young Mr. Lincoln*» (1970) se publicaron en *Screen* en 1971 y 1972, respectivamente.

[31] Claire Johnston, «Women's Cinema as Counter-cinema», p. 211.

[32] Claire Johnston, «Women's Cinema as Counter-cinema», p. 215.

[33] Claire Johnston, «Women's Cinema as Counter-cinema», p. 216.

[34] En el feminismo conductista el cine es visto como una práctica cultural que colabora en la re-producción de patrones culturales de comportamiento. Se analizan qué modelos de conducta ofrecen las películas a las mujeres por medio de la acción de los personajes *femeninos* y de las consecuencias narrativas que se derivan de las mismas.

[35] Claire Johnston, «Women's Cinema as Counter-cinema», p. 211.

[36] Por ejemplo, en las conclusiones de su artículo de 1975 «Femininity and the Masquerade: *Anne of the Indies*», Johnston responde al «ataque» que había hecho Julia Lesage en la revista estadounidense *Jump Cut* (1974) al uso de conceptos psicoanalíticos por parte de las feministas, defendiendo su utilidad para el estudio del cine clásico de Hollywood. Sin embargo, también reconoce Johnston que el uso del psicoanálisis genera «problemas políticos serios», tales como el hecho de que determinados teóricos (Ben Brewster, Stephen Heath y Colin MacCabe) se apoyen en sus lecturas de Lacan para reducir la diferencia hombre / mujer a masculino / femenino (tal y como hace Laura Mulvey en su artículo) y, por medio de esta reducción, negar «los efectos en la cultura de la diferencia sexual» así como difuminar las diferencias estructurales entre la sexualidad del hombre y la sexualidad de la mujer. Claire Johnston, «Femininity and the Masquerade: *Anne of the Indies*», en E. Ann Kaplan (ed.), *Psychoanalysis & Cinema* (Londres y Nueva York, Routledge, 1990), p. 71.

Claire Johnston se propone comenzar a contrarrestar el hecho, señalado por Laura Mulvey en el artículo que dedicó a la obra del artista pop Allen Jones (*Spare Rib*, 1973), de que, «dentro de una ideología sexista», «la mujer es presentada en términos de lo que ella representa para el hombre»: «Es probablemente verdad decir que, a pesar del enorme énfasis puesto en la mujer como espectáculo en el cine, la mujer como mujer está en gran parte ausente»³¹.

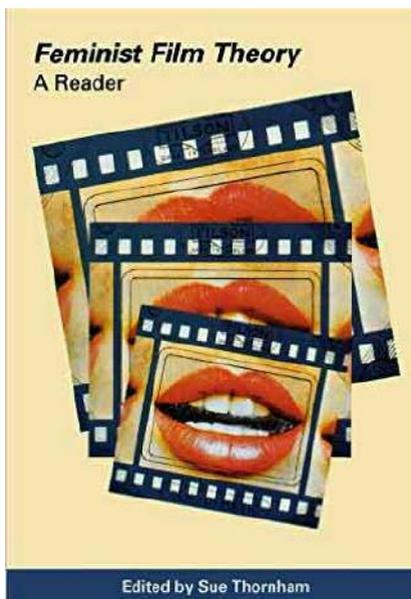
Lo que Johnston plantea en este artículo es que el debate feminista sobre «la opresión de las mujeres dentro del texto fílmico» es un debate «insuficiente»³², puesto que este debate no ataja el problema político fundamental; a saber: la ausencia cultural de un discurso sobre la mujer desde «la perspectiva de la mujer»³³.

Con el objetivo de darle la vuelta a esta situación dentro de la crítica feminista, Johnston se enfrenta duramente, como haría luego Juliet Mitchell, al feminismo cinematográfico sociológico y conductista³⁴, ambos difundidos desde las revistas estadounidenses *Women and Film* y *Velvet Light Trap*:

Al rechazar un análisis sociológico de la mujer en el cine, rechazamos cualquier perspectiva en términos de realismo, ya que esto implicaría una aceptación de la aparente denotación natural del signo y una negación de la realidad del mito en funcionamiento³⁵.

La defensa que lleva a cabo Claire Johnston del psicoanálisis, defensa no exenta de perspectiva crítica con respecto a su uso³⁶, se enlaza, entonces, con el rechazo a las concepciones conductistas y sociológicas abrazadas ampliamente por las feministas cinematográficas, incluidas aquí las marxistas-culturistas. Ya desde el principio de este artículo, Johnston señala:

La mayor parte de lo escrito sobre los estereotipos de las mujeres en el cine toma como punto de partida una visión monolítica de los medios como represivos y manipuladores. De esta forma, se ha visto Hollywood como una fábrica de sueños que produce un producto cultural opresor. Esta perspectiva sobrepolitizada guarda muy poca



Portada de Sue Thornham (ed.), *Feminist Film Theory. A Reader* (Edimburgo University Press, 1999), donde se encuentra el texto de Claire Johnston, «Women's Cinema as Counter-cinema» (1973).

relación con las ideas sobre el arte expresadas por Marx y Lenin, quienes apuntaron que no había conexión directa entre el desarrollo del arte y las bases materiales de la sociedad. La idea de la intencionalidad del arte que implica este punto de vista es extremadamente engañosa y retrógrada y cortocircuita la posibilidad de una crítica que pueda mostrarse útil para el desarrollo de una estrategia para el cine de mujeres»³⁷.

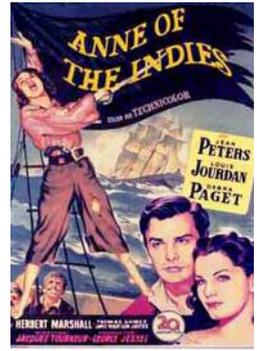
En 1974 Claire Johnston publica junto a Pam Cook el artículo «El lugar de la mujer en el cine de Raoul Walsh» en el libro dedicado a este director en el Festival de Cine de Edimburgo. Con la idea de desarrollar lo que había expuesto Johnston en su artículo de 1973 e ir, por tanto, estableciendo «los fundamentos de un contra-cine feminista»³⁸, se ocupan las autoras de realizar un análisis de la película *La rebeldía de la Sra. Stover* (*The Revolt of Mamie Stover*, Raoul Walsh, 1956), análisis que ya directamente «se apoya en conceptos retomados del psicoanalista Jacques Lacan»³⁹.

En este artículo, Johnston y Cook parten de la base de que la crítica cinematográfica feminista no solo debe ir más allá de los análisis sociológicos de la imagen de la mujer o de la caracterización (positiva / negativa) de los personajes femeninos, sino que también debe ir más allá de los análisis que se ven forzados «a reprimir la idea de la mujer como un ser social y sexual (su Otredad)»⁴⁰. El modelo de psico-análisis feminista del cine hollywoodiense que las autoras proponen parte, entonces, no de una valoración moral de los personajes femeninos

(mala / buena imagen) ni de un análisis de los personajes femeninos desde la perspectiva masculina (la mujer como objeto de la mirada y / o del deseo del hombre, la mujer como fetiche, la mujer como «amenaza» para los lazos sociales entre los hombres, etc.), sino de un análisis de la función que cumplen los personajes femeninos en los textos fílmicos⁴¹. En este sentido, el interés que tiene para Johnston y Cook la película de Walsh que analizan es la función central que cumple la mujer en este texto fílmico: designar «el lugar de “la falta”» que organiza el universo narrativo, designar el lugar de lo que los editores de *Cahiers du Cinéma* nombraron como «la ausencia estructurante» del relato,



Cartel de *La rebeldía de la Sra. Stover* (*The Revolt of Mamie Stover*, Raoul Walsh, 1956).



Cartel de *La mujer pirata* (*Anne of the Indies*, Jacques Tourner, 1952), película analizada por Claire Johnston en su artículo de 1975 «Femininity and the Masquerade: *Anne of the Indies*».

[37] Claire Johnston, «Women's Cinema as Counter-cinema», p. 209.

[38] Pam Cook y Claire Johnston, «The Place of Woman in the Cinema of Raoul Walsh» (1974), en Constance Penley (ed.), *Feminism and Film Theory* (Nueva York y Londres, Routledge / BFI, 1988), p. 34.

[39] Pam Cook y Claire Johnston, «The Place of Woman in the Cinema of Raoul Walsh», p. 25.

[40] Claire Johnston, «Women's Cinema as Counter-cinema», p. 211.

[41] Pam Cook y Claire Johnston, «The Place of Woman in the Cinema of Raoul Walsh», p. 26.

[42] La «lectura activa» de las películas que proponen Comolli y Narboni consiste en revelar las «faltas constituyentes» de los relatos, es decir, «lo no dicho incluido en lo dicho y necesario para su constitución», «las sombras internas de lo excluido», según la expresión de Louis Althusser. Los autores conectan estas ausencias estructurantes con la escena sexual y la escena política, las cuales, en tanto que escenas reprimidas, aparecen desplazadas en la superficie de los filmes. Jean-Louis Comolli y Jean Narboni, «John Ford's *Young Mr. Lincoln*», en Philip Rosen (ed.), *Narrative, Apparatus, Ideology* (Nueva York, Columbia University Press, 1986), p. 447. Nótese que cuando este complejo concepto psicoanalítico es usado en el marco de los estudios culturales queda reducido a la idea simplista de un contenido que no ha sido representado. Por ejemplo, Robert Stam y Louise Spence, en su artículo «Colonialism, Racism, and Representation: An Introduction» (*Screen*, 1983), califican de «ausencia estructurante» el hecho de que en el cine brasileño no aparezcan representados los brasileños negros; en Bill Nichols (ed.), *Movies and Methods. vol. 2* (Berkeley, Los Angeles y Londres, University of California Press, 1985), p. 638.

[43] Claire Johnston, «Women's Cinema as Counter-cinema», p. 215.

[44] En esta nota, Mulvey, situándose en el nivel del enunciado fílmico y en el nivel del análisis moral de la mala / buena imagen de la mujer («la fuerza de esta protagonista [de la película de Walsh] es más aparente que real»), viene a negar el potencial político del análisis de Johnston y Cook en torno a la función estructurante que cumple «la mujer» en este texto fílmico.

[45] Laura Mulvey, «Visual Pleasure and Narrative Cinema» (1975), en Mandy Merck (ed.), *The Sexual Subject. A Screen Reader in Sexuality* (Londres y Nueva York, Routledge, 1992), p. 31.

[46] Pam Cook, «Approaching the Work of Dorothy Arzner», en Claire Johnston (ed.), *Dorothy Arzner. Towards a Feminist Cinema* (Londres, BFI, 1975), p. 14.

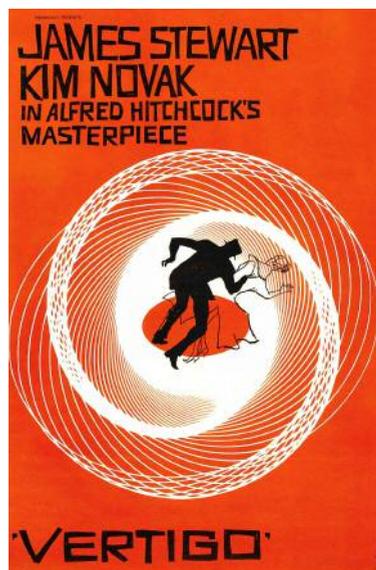
agujero textual que, cuestionando «la unidad del texto», permite hacer una crítica interna del mismo y, por extensión, del orden simbólico patriarcal que lo estructura⁴².

La relevancia de este lugar, de este agujero textual designado por la mujer, es, entonces, que alrededor de él se organiza el relato. Siendo este lugar textual de la mujer el elemento organizativo central del relato, lo que Johnston y Cook proponen es que, como espectadoras-analistas, nos situemos ahí para que, desde ahí, realicemos una «re-escritura» del discurso fílmico. Es esta re-escritura del discurso fílmico, desde el punto de vista de una mujer-espectadora que cuestione el punto de vista del hombre-espectador, lo que para las autoras tiene «el efecto de desafiar directamente la noción entera de la mujer como espectáculo»⁴³.

Sin embargo, al año siguiente, Laura Mulvey, si bien hace referencia a este estudio de Johnston y Cook en la única nota de «Placer visual y cine narrativo»⁴⁴, no solo se apropia del psicoanálisis para insistir en el análisis de la

mujer en el cine desde el punto de vista masculino (la mujer como objeto) sino que además, cuando centra su propia mirada analítica en *Vértigo* (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958), decide hacerlo «en torno a lo que Scottie ve o deja de ver», dejando ella misma aparte «el flash-back desde el punto de vista de Judy»⁴⁵.

Podemos decir, entonces, que «Placer visual y cine narrativo» viene a desplegar la oposición de Laura Mulvey a la propuesta lacaniana de Claire Johnston y Pam Cook, ya que, según estas, de lo que se trataría justamente con una película como *Vértigo* es de re-escribir el discurso fílmico a partir de ese flash-back de Judy, flashback que no solo «fractura» la unidad del texto sino que además atiende a «la cuestión del deseo



Cartel de *Vértigo* (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958).

de la mujer»⁴⁶. Sería esta re-escritura de *Vértigo*, desde la perspectiva deseante de la mujer, lo que des-naturalizaría la perspectiva deseante del hombre así como lo que rasgaría la fantasía melancólica-narcisista masculina sobre la que se sostiene la imagen mítica de Madelaine.



Madeleine y Judy en *Vértigo*.

Desde un punto de vista histórico, esta confrontación entre Mulvey, por un lado, y Johnston y Cook, por otro, nos plantea un problema político que, a nuestro juicio, sigue siendo, a día de hoy, fundamental: ¿es posible lograr que las feministas cinematográficas dejen de girar, a lo Mulvey, alrededor de «las fantasías de los hombres sobre las mujeres»⁴⁷, dejen de re-producir en sus discursos la perspectiva *masculina-mítica* sobre «la mujer»⁴⁸, y viren hacia sus propias fantasías y a «la elaboración del deseo» que las habita como mujeres⁴⁹?

3. Las premisas sociológicas de «Placer visual y cine narrativo»

Llama la atención que las críticas constantes al feminismo psicoanalítico, llevadas a cabo desde los setenta hasta bien entrados los noventa, no tomasen como referente central la producción teórica de Claire Johnston y Pam Cook entre 1973 y 1975, sino que dicha crítica fuese *desplazada* al artículo de Laura Mulvey.

Podemos considerar, sin embargo, que la crítica histórica a «Placer visual y cine narrativo» no apuntaba tanto al argumento central del mismo como precisamente a su *background* lacaniano, es decir, al hecho mismo de que Mulvey compartiese con Johnston y Cook el interés por desarrollar «un uso político del psicoanálisis»⁵⁰. De hecho, no solo una vez alcanzada la hegemonía académica de las aproximaciones sociológicas vía los estudios culturales, este *background* ha

que Mulvey apunta, con su uso político del psicoanálisis, a un fin anti-hombre (la destrucción de los placeres sexuales *masculinos*), Johnston y Cook, con su política psicoanalítica, apuntan a un fin sexual (la escritura del deseo de la mujer).

[47] Laura Mulvey, «Penthesilea, Queen of the Amazons. Laura Mulvey and Peter Wollen interviewed by Claire Johnston and Paul Willemen» (*Screen*, vol. 15, n.º 3, 1974), p. 121.

[48] Claire Johnston, por ejemplo, menciona el cine de Agnès Varda como un cine en el que se «celebran» los mitos existentes sobre la mujer: la conexión de la mujer con la naturaleza (y no con la cultura) y la conexión de la mujer con lo eterno (la mujer como fuera de la historia). Claire Johnston, «Women's Cinema as Counter-cinema», p. 216.

[49] Claire Johnston, «Women's Cinema as Counter-cinema», p. 217.

[50] Laura Mulvey, «Visual Pleasure and Narrative Cinema», p. 22. Compartiendo la idea de que el psicoanálisis puede ser políticamente útil para el desarrollo de un contracine feminista, mientras que Mulvey entiende que el psicoanálisis es una herramienta explicativa del funcionamiento del cine de Hollywood (o del cine narrativo en general) y que, por tanto, puede ser utilizado como «un arma» para lograr la efectiva «destrucción» de la fascinación estética y de los placeres sexuales *masculinos* que genera este tipo de cine; Johnston y Cook, tal y como señaló en su día Annette Kuhn, entienden el psicoanálisis como un discurso que no solo permite hacer visible la estructura androcéntrica de los textos fílmicos sino también leer dichos textos de Otro modo (desde la perspectiva deseante de la mujer, en tanto que sujeto sexual y social diferente del hombre), lectura que permite, en última instancia, fracturar esta estructura androcéntrica evidenciando su agujero central, su núcleo de sin-sentido. Annette Kuhn, «Women's Cinema and Feminist Film Criticism» (*Screen*, vol. 16, n.º 3, 1975), pp. 107-112. Nótese, entonces, que mientras

[51] Así, por ejemplo, el «Media Research Group» de la Universidad de Cambridge organizó un seminario «interdisciplinar» en el año 2005, «The Politics of 'Visual Pleasure', 30 Years On», en el que participaron feministas de diversas corrientes metodológicas, incluida la psicoanalítica. Brilló, no obstante, la ausencia de alguna *lacaniana* como, por ejemplo, Pam Cook, Jacqueline Rose, Elizabeth Cowie o Joan Copjec (véase: www.am-design.co.uk/mulvey.html).

[52] Laura Mulvey, «Visual Pleasure and Narrative Cinema», p. 27. Nótese que para el psicoanálisis la diferencia sexual (hombre / mujer) no implica desigualdad sino disimetría, es decir, que el hecho de que el orden simbólico sea androcéntrico en su funcionamiento no significa que el hombre no esté igualmente sometido al mismo, aunque sea de un modo distinto. Jacques Lacan, *El Seminario 2. El Yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica (1954-1955)* (Buenos Aires, Editorial Paidós, 1990), pp. 390 y 392.

[53] Kathleen McHugh y Vivian Sobchack, «Recent Approaches to Film Feminisms», p. 1205.

[54] Así, por ejemplo, para el sociólogo marxista Pierre Bourdieu, en «la distinción fundamental entre lo masculino y lo femenino» se expresan otras distinciones que se inscriben en los cuerpos de los hombres y de las mujeres: dominador / dominada, encima / debajo, activo-penetrar / pasivo-ser penetrada. Pierre Bourdieu, *La dominación masculina* (1998) (Barcelona, Anagrama, 2000), p. 129. Lejos de caer en esta reducción

sociológica de la diferencia sexual (hombre / mujer) a masculino / femenino, para Freud «todos los individuos humanos, en virtud de su disposición bisexual y de la herencia en mosaico, combinan en sí características, tanto femeninas como masculinas». Asimismo, le parece a Freud «inadecuado» mantener «la coincidencia de lo activo con lo masculino y lo pasivo con lo femenino». Sigmund Freud, «Algunas consecuencias psíquicas de la diferencia sexual anatómica» (1925) (*Obras Completas, vol. VIII*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1974), p. 2902; Sigmund Freud, «Nuevas lecciones introductorias al psicoanálisis: la feminidad» (1932 [1933]) (*Obras Completas, vol. VIII*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1971), p. 3166.

[55] Laura Mulvey, «Visual Pleasure and Narrative Cinema», p. 22.

[56] María José Gámez Fuentes, «Género, representación y medios: una revisión crítica» (*Asparkia. Investigación feminista*, n.º 14, 2003), p. 59.

pasado a ser considerado un factor irrelevante del contexto histórico en el que el artículo apareció⁵¹; sino que, además, es fácil constatar que el argumento central del artículo de Mulvey pervive aún con fuerza en los estudios de género: la división cinematográfica «el hombre mira / la mujer es objeto de la mirada» es presentada como una de las máximas expresiones del *supuesto* hecho de que vivimos en «un mundo ordenado por la desigualdad sexual [*sexual imbalance*]»⁵².

Es precisamente esta peculiar pervivencia histórica del argumento central de «Placer visual y cine narrativo» en la teoría feminista contemporánea, en la que efectivamente se han sustituido los conceptos psicoanalíticos de «la diferencia sexual», «el deseo» y «la falta» por los conceptos sociológicos de «género», «raza», «etnia», «clase» y «nación»⁵³, lo que nos dio la pista de que las premisas que sostienen el edificio teórico de Mulvey son realmente sociológicas, como sociológica es su construcción teórica hombre = masculino = activo / mujer = femenina = pasiva⁵⁴.

Al principio de «Placer visual y cine narrativo» leemos cuál es el objetivo del mismo, así como cuál es su punto de partida:

Este artículo pretende utilizar el psicoanálisis para descubrir dónde y cómo la fascinación del cine se ve reforzada por patrones 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, los modos eróticos de mirar y el espectáculo⁵⁵.

Este objetivo teórico inicial con respecto al cual dice Mulvey que va a utilizar el psicoanálisis –«descubrir dónde y cómo la fascinación del cine se ve reforzada por patrones preexistentes de fascinación que ya funcionan en el interior del sujeto individual y de las formaciones sociales que lo han moldeado»– incluye, ya de entrada, una concepción sociológica del sujeto; a saber: la idea de que el sujeto es efecto de las formaciones sociales que (inconscientemente) lo han moldeado. Así lo ha leído, por ejemplo, la feminista María José Gámez cuando señala que Mulvey «sostiene que la adquisición de identidades genéricas individuales está condicionada por estructuras sociales e históricas que operan al nivel del inconsciente»⁵⁶.

Para realizar una crítica de dicha concepción sociológica del sujeto, también defendida por Pierre Bourdieu⁵⁷, vamos a comenzar analizando el punto de partida del texto:

[Este artículo] 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, los modos eróticos de mirar y el espectáculo.

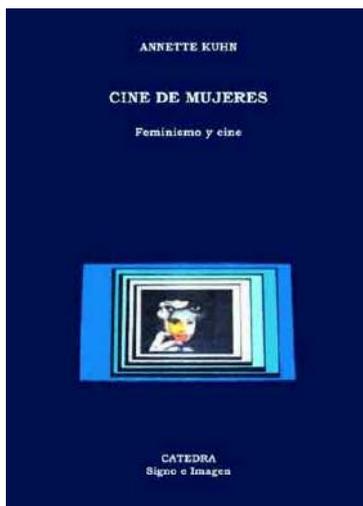
Podemos dividir este punto de partida en dos. Por un lado, nos encontramos con una concepción especular de la relación entre la representación y la realidad social: «el cine refleja, revela e incluso participa en la correcta y socialmente establecida interpretación de la diferencia sexual». Y, por otro lado, nos encontramos también con una concepción de la relación entre lo social y la representación como una relación de poder: la correcta y socialmente establecida interpretación de la diferencia sexual «controla las imágenes, los modos eróticos de mirar y el espectáculo».

En el siguiente subepígrafe vamos a desplegar una crítica de las consecuencias teórico-políticas que se desprenden de esta doble concepción entre representación y realidad social (la representación como espejo de lo social y lo social como agencia de control) para, acto seguido, en el segundo subepígrafe, perfilar la concepción psicoanalítica de la relación entre lo social y el sujeto individual; relación que nos permitirá asimismo concluir retomando y arrojando algo de luz sobre el debate político que mantuvieron en torno al concepto de Inconsciente Laura Mulvey y Claire Johnston.

3.1. Representación y realidad social

En la medida en que Mulvey 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» asume, como decíamos, una concepción sociológica en lo que se refiere a la relación entre la representación (cinematográfica o de otro tipo) y la realidad social. Como ha explicado Annette Kuhn:

Los métodos de base sociológica sitúan las imágenes, los papeles y las representaciones de las mujeres que aparecen en el cine como fenómenos que reflejan, o están quizás determinados por, la posición de las mujeres en el mundo «real» o en la sociedad⁵⁸.



Portada de Annette Kuhn, *Cine de mujeres. Feminismo y cine* (Madrid, Cátedra, 1991).

[57] En su análisis etnográfico de una sociedad histórica concreta, la de los bereberes de la Cabília, Bourdieu afirma que «a través de la experiencia de un orden social «sexualmente» ordenado [...] las chicas asimilan, bajo forma de esquemas de percepción y de estimulación difícilmente accesibles a la conciencia, los principios de la división dominante que les lleva a considerar normal, o incluso natural, el orden social tal cual es y a anticipar de algún modo su destino». Pierre Bourdieu, *La dominación masculina*, p. 118.

[58] Annette Kuhn, *Cine de mujeres. Feminismo y cine*, p. 85.

Tres son, al menos, los problemas teórico-políticos que se derivan de esta concepción. Primero, al entender que la representación refleja, re-produce y perpetúa una desigualdad sexual preexistente en la sociedad, las representaciones pasan a ser tratadas como meras pruebas explicativas de lo que ocurre en la realidad. De aquí parte la investigación feminista consistente en utilizar las imágenes de las mujeres en el cine como «evidencias materiales» o como «parte del sustrato cultural» de la opresión de las mujeres en la realidad⁵⁹; como también ese feminismo puritano que lucha en contra de «las imágenes del cuerpo de la mujer» (por ejemplo, en contra de los desnudos) porque, al modo conductista, considera lógico deducir que estas causan la opresión ejercida realmente sobre los cuerpos de las mujeres (por ejemplo, las violaciones)⁶⁰, lo cual deriva en la defensa de una «estética ascética»⁶¹.

Segundo, entender que la representación refleja, re-produce y perpetúa una desigualdad sexual preexistente en la sociedad implica borrar la distancia entre la representación y la realidad. Esta pérdida de distancia supone, por un lado, una peligrosa amenaza al carácter autónomo que adquirió la representación en occidente desde el momento histórico en que esta «se desconecta de la religión y de la vida cortesana»⁶². Y, por otro lado, esta falta de distancia entre representación y realidad, al obviar el papel que cumple la representación en la configuración de la realidad social, supone también una anulación de la función política de la representación, esto es, de su función histórica (pasada, presente y futura) en la transformación social.

Tercero, entender que la representación refleja, revela o participa en la reproducción de un sexismo socialmente existente significa desembarazarse de la obligada labor analítica previa a cualquier valoración política de un discurso determinado (fílmico o de otro tipo). A la hora de hacer un análisis feminista de un texto fílmico (o mediático), es metodológicamente necesario no solo definir qué se entiende por sexismo⁶³, sino que es también condición *sine qua non* analizar los modos formales (narrativos, fílmicos) por medio de los cuales un significado concreto *se fija* al significante «mujer», en su oposición a otros significantes, ya que no hay una relación automática y fija entre el significante y el significado⁶⁴. Como ha puesto de relieve Annette Kuhn, el hecho de que en la mayoría de los estudios culturales sobre el cine no se analicen las películas «en sí mismas» (cómo cada película construye cinematográficamente determinados significados) sino que se estudien cómo los contenidos de las películas «se relacionan con cuestiones externas: “la raza”, el género, la violencia y demás», es índice de un «subdesarrollo» en «las metodologías de investiga-

[59] E. Ann Kaplan, «Global Feminisms and the State of Feminist Film Theory», p. 1237; María José Gámez Fuentes, «Algunos apuntes sobre la representación de la violencia de género en el cine», en Javier Marzal Felici y Francisco Javier Gómez Tarín (eds.) *Metodologías de análisis del film* (Madrid, Edipo S. A., 2007), p. 241.

[60] Laura Mulvey, «The Pleasure Principle» (*Sight and Sound*, n.º 25, 6, junio de 2015), p. 51.

[61] Laura Mulvey, «Visual Pleasure at 40. Dossier», p. 482. En un artículo colectivo publicado en 1975-1976 por varios miembros del consejo editorial de *Screen*, ya se constata la ambigua proximidad de Laura Mulvey a la clásica «visión puritana» o «visión reaccionaria» del cine, dado el papel central que Mulvey otorga al voyeurismo (como perversión) en su consideración de los placeres espectatoriales. Edward Buscombe, Christine Gledhill, Alan Lovell y Christopher Williams, «Psychoanalysis and Film», en Mandy Merck (ed.), *The Sexual Subject. A Screen Reader in Sexuality* (Londres y Nueva York, Routledge, 1992), p. 43. Asimismo, tal y como ha sido señalado por Leslie Stern, la particular lucha del feminismo anti-pornografía se sostiene vía este tipo de conexión causa-efecto entre el contenido de las representaciones y lo que ocurre en la realidad. Leslie Stern, «The Body as Evidence» (1982), en Mandy Merck (ed.), *The Sexual Subject. A Screen Reader in Sexuality* (Londres y Nueva York, Routledge, 1992), pp. 197-220.

[62] Mary Ann Doane, «Aesthetics and Politics» (*Signs. Journal of Women in Culture and Society*, vol. 30, n.º 1, 2004), p. 1233.

[63] El sexismo «no es evidente por sí mismo» sino que es un concepto político que, históricamente, ha estado sujeto a debate *dentro* del feminismo. Leslie Stern, «The Body as Evidence», p. 200; Griselda Pollock, «What's Wrong with 'Images of Women'?» (1977), en Mandy Merck (ed.), *The Sexual Subject. A Screen Reader in Sexuality* (Londres y Nueva York, Routledge, 1992), pp. 135-145, p. 136.

[64] Griselda Pollock, «What's Wrong with 'Images of Women'?», p. 136.

ción» y explica el hecho de que los resultados de dichas investigaciones resulten «superficiales»⁶⁵.

Cabe señalarse asimismo que esta concepción especular entre representación y realidad social no es independiente de la concepción de dicha relación en términos de poder y / o control; ya sea que se considere que lo social tele-dirige a los productores de las representaciones y, por tanto, que desde lo social se controla la representación y la actividad espectral («las imágenes, los modos eróticos de mirar y el espectáculo»); ya sea que se considere que los espectadores se constituyen como sujetos en tanto en cuanto son tele-dirigidos por lo social: las representaciones «son mecanismos importantes de control social que refuerzan los modelos de género»⁶⁶. Esta concepción tiene implicaciones políticas que consideramos indeseables, puesto que niega el poder de los individuos de crear representaciones al margen de lo socialmente establecido así como «el poder ilimitado» que tienen los espectadores de dar Otro sentido (un sentido radicalmente singular y, por tanto, impredecible) a las representaciones o de hacer un uso social de las representaciones independiente de las intenciones de los productores de las mismas⁶⁷.

3.2. *Lo social y lo individual: representación e Inconsciente*

Como hemos dicho en la introducción, «Placer visual y cine narrativo» ocupa un lugar central en la llamada «teoría de la mirada». Esta teoría, que ofrece una crítica marxista de la obra de Lacan, tenía como fin analizar el papel del cine en la constitución del sujeto sexual y partía de la premisa sociológica de que el cine se caracteriza por su poder formativo. Así lo ha reconocido recientemente la propia Mulvey:

Me gustaría retrotraerme a un recuerdo casi escondido relacionado con los orígenes del artículo [de 1975]. Había querido defender que el cine de Hollywood (del período de los Estudios) no era simplemente transparente y carente de cualquier autorreferencia a sí mismo como medio sino que esa especificidad [cinematográfica] podía encontrarse en *la habilidad formal del cine para manipular y estructurar los modos de mirar de los espectadores y los placeres involucrados en dichos modos*⁶⁸.

Esta premisa de «la teoría de la mirada» se apoya en el establecimiento de una relación desigual entre lo social y lo individual. Se entiende que los sujetos son constituidos textualmente como sujetos sexuales debido a la existencia de «estructuras históricas» (el plano / contraplano, por ejemplo) configuradas y gobernadas por «el inconsciente de la sociedad patriarcal»⁶⁹. A diferencia de esta concepción sociológica, el psicoanálisis parte de dos ideas básicas: la primera es que el sujeto individual es «al mismo tiempo y desde un principio» un sujeto social, dado que en él «aparece siempre integrado, efectivamente, “el otro”, como modelo, objeto, auxiliar o adversario»⁷⁰. La segunda es que el In-

[65] Annette Kuhn, «The State of Film and Media Feminism» (*Signs. Journal of Women in Culture and Society*, vol. 30, n.º 1, 2004), p. 1227.

[66] Mary Nash, *Rojas. Las mujeres republicanas en la guerra civil* (Madrid, Taurus, 2006 [1999]), p. 33.

[67] Roland Barthes, «Sociología y socio-lógica. A propósito de dos obras recientes de Claude Lévi-Strauss» (1962), en *La aventura semiológica* (Barcelona, Paidós, 1990), p. 238.

[68] Laura Mulvey, «Visual Pleasure at 40. Dossier», p. 284. Énfasis añadido.

[69] Laura Mulvey, «Visual Pleasure and Narrative Cinema», p. 22. Pierre Bourdieu, *La dominación masculina*, pp. 128-129.

[70] Sigmund Freud, «Psicología de las masas y análisis del “yo”» (1920 / 1921) (*Obras Completas*, vol. VII, Madrid, Biblioteca Nueva, 1987), p. 2563.

[71] Michel de Certeau, *Heterologies. Discourse on the Other* (Manchester, Manchester University Press, 1986), p. 11.

[72] Barbara Klinger, *Melodrama & Meaning. History, Culture and the Films of Douglas Sirk* (Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1994), pp. XVI y 160; Janet Staiger, *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema* (Princeton, Princeton University Press, 1992), p. 81.

[73] Como ha señalado Jacqueline Rose: «lo que distingue al psicoanálisis de las explicaciones sociológicas sobre el género [...] es que mientras que en las segundas, se asume que la internalización de las normas más o menos funciona, la premisa básica del psicoanálisis, y de hecho su punto de partida, es que esta no funciona. El inconsciente constantemente revela el "fallo" de la identidad». Jacqueline Rose, «Femininity and its Discontents», p. 90.

[74] Gilles Deleuze y Felix Guattari, *El anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia* (Barcelona y Buenos Aires, Paidós, 1985 [1972]), p. 60. Es importante subrayar en este punto que el hecho de que la adquisición de una identidad fija falle por definición o el hecho de que es estructuralmente imposible para una mujer integrarse en el orden patriarcal anula de raíz la idea abrazada por las feministas sociológicas-culturalistas de que resistirse a las identidades culturales o a los roles sociales tradicionalmente establecidos es políticamente subversivo. Frente al ideal culturalista de resistencia, el psicoanálisis anota la resistencia estructural del deseo.

[75] Jacqueline Rose, «Introduction. Feminism and the Psychic» (1986), en *Sexuality in the Field of Vision* (Londres y Nueva York, Verso, 1991), pp. 15-16.

consciente, lejos de ser una estructura metasocial que condiciona el lenguaje y moldea a los sujetos, es un discurso que pone de manifiesto el fallo de lo social, el fracaso de la integración o adaptación de los sujetos al conjunto de normas y valores establecidos⁷¹.

El Inconsciente es, entonces, el concepto que marca la principal diferencia entre el individuo sociológico y el individuo psicoanalítico. Mientras que el sociológico es un individuo socializado cuya identidad está constituida por formas de control institucionalmente reguladas y que es dirigido y vigilado por «agencias sociales más amplias»⁷², el psicoanalítico es un individuo social que, separado de sí mismo (de su yo) por el discurso del Inconsciente, resiste, por definición estructural, a la adquisición de toda identidad⁷³ así como a toda determinación socio-histórica, ya que «el deseo [que escribe el Inconsciente] hace estallar, precisamente, las determinaciones»⁷⁴. Y, por tanto, aquí reside también el principal foco de tensión crítica entre las feministas sociológicas y las psicoanalíticas. A este respecto, Jacqueline Rose aclara: cuando el feminismo sociológico, funcionalista o marxista, «pide al psicoanálisis una explicación de cómo se impone la ideología sobre los sujetos y cómo se adquiere una identidad de mujer», se encuentra con que «los conceptos de fantasía y de inconsciente eliminan cualquier noción de pura imposición o de adquisición completa» de cualquier identidad⁷⁵.

Visual and Other Pleasures

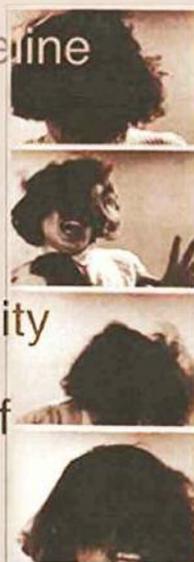


Laura Mulvey

Portada de Laura Mulvey, *Visual and Other Pleasures* (Londres, MacMillan, 1989).

Jacqueline Rose

Sexuality in the Field of Vision



Portada de Jacqueline Rose, *Sexuality in the Field of Vision* (Londres y Nueva York, Verso, 1991).

Ahora, la cuestión crítica no es solo que, debido al Inconsciente, las feministas psicoanalíticas no respondan a las demandas de las feministas sociológicas sobre cómo se adquiere una identidad de mujer o sobre cómo pensar la identidad de feminista. La cuestión crítica más honda es que no comparten que el debate feminista deba girar alrededor de «la búsqueda de la identidad» de / para las mujeres⁷⁶ o alrededor de «cómo se fijan las identidades a través de discursos sociales e históricos concretos»⁷⁷. Para las feministas psicoanalíticas el debate no debe girar alrededor de la identidad sino que debe girar alrededor del deseo, puesto que es el deseo, en tanto que rompe con las determinaciones históricas y cuestiona la fijación exitosa de las identidades sociales, lo que supone «un problema» *para y en* la cultura patriarcal⁷⁸.

Dado que, por un lado, la identidad es lo que pretenden fijar los aparatos ideológicos (incluido el aparato edípico) y, por otro lado, el deseo es lo que escribe el Inconsciente, se entiende que el feminismo psicoanalítico apunte fundamentalmente no a aquilatar las identidades (que tienden a multiplicarse *ad infinitum*⁷⁹) sino a «cultivar el inconsciente», según la expresión de Jacques Lacan⁸⁰. Dicho de otro modo, para el feminismo psicoanalítico no se trata de que las mujeres se enfrenten a su «incapacidad» de adquirir una «identidad sexual estable», tal y como postula Laura Mulvey⁸¹, sino que se trata de que nos enfrentemos a las dificultades que se nos presentan bajo el patriarcado (bajo el orden simbólico androcéntrico) a la hora de *elaborar* nuestros deseos singulares, sobre todo cuando estos deseos «entran en conflicto con los del hombre» o con los del «padre»⁸².

4. Conclusión: el Inconsciente en «Placer visual y cine narrativo»

Ahora bien, en «Placer visual y cine narrativo» Mulvey no solo está implícitamente otorgando peso político a la cuestión sociológica de la identidad de las mujeres sino que también, de forma explícita, está colocando el Inconsciente patriarcal en «las raíces de nuestra opresión»⁸³. De esta conjunción –identidad e Inconsciente– parece nacer el fin político que Mulvey propone para el feminismo: la producción de un «inconsciente *femenino*» («female *unconscious*»). Es en aras de que el feminismo produzca en el futuro esta «alternativa» al Inconsciente patriarcal que Mulvey señala como «desafío último» de su artículo comenzar a lidiar con el que, para ella, es el principal obstáculo; a saber: «cómo combatir el inconsciente estructurado como un lenguaje», según la conocida máxima de Jacques Lacan, «mientras continuamos prisioneras del lenguaje patriarcal»⁸⁴.

He aquí el núcleo del debate político entre Laura Mulvey, por un lado, y Claire Johnston, por otro. Este debate gira, decimos, en torno a la fórmula lacaniana «el inconsciente está estructurado como un lenguaje», expresión por medio de la cual Lacan condensa su lectura de los primeros libros de Freud – *La interpretación de los sueños* (1899 [1900]), *Psicopatología de la vida coti-*

[76] Christine Gledhill, «Pleasurable Negotiations», en E. Deidre Pribman (ed.), *Female Spectators. Looking at Film and Television* (Londres, Verso, 1988), p. 72.

[77] Jackey Stacey, *Star gazing. Hollywood Cinema and Female Spectatorship*, pp. 31-32.

[78] Pam Cook, «Approaching the Work of Dorothy Arzner», p. 10.

[79] De ahí que un cineasta como Isaac Julien resuma la influencia que en él tuvo el artículo de Laura Mulvey señalando que su película *Looking for Langston* (1989) «problematiza a la vez múltiples miradas, preguntando cómo la mirada masculina, heterosexual y blanca afecta a los hombres negros homosexuales; cómo la mirada masculina, negra y heterosexual afecta a los hombres gay negros, etc.» Isaac Julien, «Visual Pleasure at 40. Dossier», p. 477.

[80] Colette Soler, *¿Qué se espera del psicoanálisis y del psicoanalista? Conferencias y seminarios en Argentina* (Buenos Aires, Letra Viva, 2007), p. 242.

[81] Laura Mulvey, «Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by *Duel in the Sun*» (1981), en E. Ann Kaplan (ed.), *Psychoanalysis & Cinema*, p. 25.

[82] Pam Cook, «Approaching the Work of Dorothy Arzner», p. 11 y p. 17. Entre 1978 y 1986, la revista feminista extra-académica *m/f* mantendrá un compromiso ético con el malestar de las mujeres en la cultura localizando el deseo del sujeto —en particular el deseo de la mujer— en el mismo centro de sus investigaciones. Joan Copjec, «*m/f*, or Not Reconciled», p. 17.

[83] Laura Mulvey, «Visual pleasure and narrative cinema», p. 23.

[84] Laura Mulvey, «Visual pleasure and narrative cinema», p. 23.

diana (1900-1901 [1901]) y *El chiste y su relación con lo inconsciente* (1905)– a partir del hecho de que encuentra en ellos «un factor común», que son «los agujeros en el discurso» del sujeto⁸⁵.

Entonces, con este aforismo Lacan no está diciendo que el Inconsciente sea un lenguaje hecho de símbolos sexuales o arquetipos míticos (tal y como sostiene la lectura junguiana), sino que lo que está diciendo es que el Inconsciente es un discurso que se estructura *al modo* de los mecanismos de condensación-metáfora y / o desplazamiento-metonymia, es decir, que se estructura vía un significante que falta y no vía un significado (sexual) *oculto*, que es como lo entiende, implícitamente, Laura Mulvey⁸⁶. En la misma línea, con la expresión «el inconsciente está estructurado como un lenguaje», Lacan no está diciendo que el Inconsciente condicione la estructura del lenguaje sino que lo que está diciendo es que la estructura (agujereada) del lenguaje es la condición del Inconsciente⁸⁷. Por tanto, el sentido de la frase de Lacan no es el que lee Laura Mulvey (el Inconsciente patriarcal «ha estructurado la forma fílmica»⁸⁸) sino que, al contrario, es el que expone Claire Johnston en su artículo «Feminist Politics and Film History», que apareció en el mismo número de *Screen* en el que se publicó el trabajo de Mulvey: que el Inconsciente patriarcal es «efecto de la forma del propio texto fílmico»⁸⁹, dado que el Inconsciente es un discurso que se puede reconstruir a partir de los agujeros, de las contradicciones o de las ambigüedades de sentido que se producen en el mismo momento en el que un sujeto hace uso del lenguaje.

En suma, podríamos decir que si en 1975 Laura Mulvey anheló, como alternativa al Inconsciente patriarcal, un «inconsciente *femenino*» que permitiese la instauración de «un orden simbólico que sea no-patriarcal», es decir, que sea matriarcal, como matriarcal es el reino de *Pentesilea, Reina de las Amazonas* conjurado en su primera película (Laura Mulvey y Peter Wollen, 1974)⁹⁰; Claire Johnston y Pam Cook quisieron desarrollar, *dentro* de la cultura patriarcal⁹¹, un tipo de análisis textual feminista que, en aras de la producción de un contra-cine feminista, no rechazase el alcance subversivo del Inconsciente, alcance que reside en el hecho de que este abre la posibilidad de ofrecer una lectura política de los textos fílmicos que trabaja no al nivel del enunciado sino al nivel del discurso del sujeto de la enunciación. Tal y como señalan en la parte final de su artículo de 1974:

Las tareas de una crítica feminista deben, por tanto, consistir en un proceso de des-naturalización, de cuestionamiento de la unidad del

[85] Jacques Lacan «Lugar, origen y fin de mi enseñanza» (1967), en *Mi enseñanza* (Buenos Aires, Editorial Paidós, 2008), p. 42.

[86] «Aunque el mecanismo de desplazamiento (desde una imagen a una idea oculta por la imagen, sobre todo cuando se trata de lo sexual) no está articulado claramente en el artículo [de 1975], esto fue crucial para mi proyecto intelectual». Laura Mulvey, «Visual Pleasure at 40. Dossier», p. 484.

[87] En palabras de Lacan: «no es lo mismo decir que el inconsciente es la condición del lenguaje que decir que el lenguaje es la condición del inconsciente. Lo que yo digo es que el lenguaje es la condición del inconsciente». Jacques Lacan, *El Seminario 17. El reverso del psicoanálisis* (Buenos Aires, Editorial Paidós, 2009 [1969-1970]), p. 43.

[88] Laura Mulvey, «Visual Pleasure and Narrative Cinema», p. 22. Laura Mulvey sigue insistiendo en su concepción sociológica del Inconsciente cuando dice que la relevancia política del psicoanálisis reside en que el psicoanálisis nos permite «relacionar las imágenes de las mujeres que son opresivas» con «el inconsciente patriarcal que las produce». Laura Mulvey, «Visual Pleasure at 40. Dossier», p. 483.

[89] Claire Johnston, «Feminist Politics and Film History» (*Screen*, vol. 16, n.º 3, 1975), p. 122.

[90] Laura Mulvey, «Pentesilea, Queen of the Amazons. Laura Mulvey and Peter Wollen interviewed by Claire Johnston and Paul Willemen», p. 130.

[91] En este sentido, podemos señalar que Claire Johnston alerta del peligro de que sean las propias mujeres las que se posicionen como «fuera de» la cultura *masculina* (en pro de una supuesta cultura *femenina*) cuando esta auto-exclusión es políticamente contraproducente: «estoy de acuerdo con las feministas [ref. Griselda Pollock] que han defendido que el arte realizado por mujeres que se posiciona como “otro”, como negatividad, como esencialmente femenino (un feminismo cultural que está unificado, que es no-contradictorio y excluyente) no puede ser ya visto como una amenaza a las instituciones del arte y podría llegar a ser un modo por medio del cual se mantenga el dominio de los hombres en el arte». Claire Johnston, «The Subject of Feminist Film Theory / Practice», p. 34.

texto, de verlo como una interacción contradictoria de códigos diferentes, de rastrear sus “ausencias estructurantes” y la relación de estas con el problema universal de la castración simbólica. Es en este sentido que debe entenderse una estrategia feminista para el cine. Solo cuando semejante trabajo se haya realizado, podrá establecerse un fundamento para un contra-cine feminista»⁹².

[92] Pam Cook y Claire Johnston, «The Place of Woman in the Cinema of Raoul Walsh», p. 34.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, Roland, «Sociología y socio-lógica. A propósito de dos obras recientes de Claude Lévi-Strauss» (1962), en *La aventura semiológica* (Barcelona, Paidós, 1990).
- BERGSTROM, Janet y DOANE, Mary Ann, «The Female Spectator: Contexts and Directions» (*Camera Obscura*, n.º 20 / 21, 1989).
- BOURDIEU, Pierre. *La dominación masculina* (Barcelona, Anagrama, 2000 [1998]).
- BUSCOMBE, Edward, GLEDHILL, Christine, LOVELL, Allan y WILLIAMS, Christopher, «Psychoanalysis and Film» (1975-1976), en Mandy Merck (ed.), *The Sexual Subject. A Screen Reader in Sexuality* (Londres y Nueva York, Routledge, 1992).
- COMOLLI, Jean-Louis y NARBONI Jean, «John Ford's *Young Mr. Lincoln*», en Philip Rosen (ed.), *Narrative, Apparatus, Ideology* (Nueva York, Columbia University Press, 1986).
- COOK, Pam, «Approaching the Work of Dorothy Arzner», en Claire Johnston (ed.), *Dorothy Arzner. Towards a Feminist Cinema* (Londres, BFI, 1975).
- , y JOHNSTON, Claire, «The Place of Woman in the Cinema of Raoul Walsh» (1974), en Constance Penley (ed.), *Feminism and Film Theory* (Nueva York y Londres, Routledge / BFI, 1988).
- COPJEC, Joan, «m/f, or Not Reconciled», en Parveen Adams y Elizabeth Cowie (eds.), *The Woman in Question* (Londres y Nueva York, Verso, 1990).
- COWIE, Elizabeth, «Fantasia» (*m/f*, n.º 9, 1984) [reimpreso en: Parveen Adams y Elizabeth Cowie (eds.), *The Woman in Question* (Londres y Nueva York, Verso, 1990).
- , *Representing the Woman. Cinema and Psychoanalysis* (Londres, MacMillan Press, 1997).
- CREED, Barbara, «General Introduction», en Mandy Merck (ed.), *The Sexual Subject. A Screen Reader in Sexuality* (Londres y Nueva York, Routledge, 1992).
- DE CERTEAU, Michel, *Heterologies. Discourse on the Other* (Manchester, Manchester University Press, 1986).
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix, *El anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia* (Barcelona y Buenos Aires, Editorial Paidós, 1985 [1972]).
- DOANE, Mary Ann, «Remembering Women: Psychological and Historical Constructions in Film Theory», en E. Ann Kaplan (ed.), *Psychoanalysis & Cinema* (Londres y Nueva York, Routledge, 1990).
- , «Aesthetics and Politics» (*Signs. Journal of Women in Culture and Society*, vol. 30 n.º 1, 2004).
- FIGES, Eva, *Actitudes patriarcales: las mujeres en la sociedad* (Madrid, Alianza editorial, 1972 [1970]).
- FOUCAULT, Michel, «La función política del intelectual. Respuesta a una cuestión» (1968), en Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría (eds.), *Michel Foucault. Saber y verdad* (Madrid, Ediciones la Piqueta, 1991).

- , «Los intelectuales y el poder (entrevista con Gilles Deleuze, 1972)», en Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría (eds.). *Michel Foucault. Estrategias de poder. Vol. II* (Barcelona, Editorial Paidós, 1999).
- FREUD, Sigmund, «Psicología de las masas y análisis del “yo”» (*Obras Completas. Vol. VII*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1974 [1920/1921]).
- , «Algunas consecuencias psíquicas de la diferencia sexual anatómica» (*Obras Completas. Vol. VIII*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1974 [1925]).
- , *Nuevas lecciones introductorias al psicoanálisis: la femineidad* (*Obras Completas. Vol. VIII*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1974 [1932-1933]).
- GÁMEZ FUENTES, María José, «Género, representación y medios: una revisión crítica» (*Asparkia. Investigación feminista*, n.º 14, 2003).
- , «Algunos apuntes sobre la representación de la violencia de género en el cine», en Javier Marzal Felici y Francisco Javier Gómez Tarín (eds.). *Metodologías de análisis del film* (Madrid, Edipo S. A., 2007).
- GLEDHILL, Christine, «Recent Developments in Feminist Film Criticism» (*Quarterly Review of Film Studies*, vol. 3, n.º 4, 1978).
- , «Pleasurable Negotiations», en E. Deidre Pribman (ed.), *Female Spectators. Looking at Film and Television* (Londres, Verso, 1988).
- HEATH, Stephen, «Difference» (1978), en Mandy Merck (ed.), *The Sexual Subject. A Screen Reader in Sexuality* (Londres y Nueva York, Routledge, 1992).
- JOHNSTON, Claire, «Women's Cinema as Counter-cinema» (1973), en Bill Nichols (ed), *Movies and Methods: An Anthology. Vol. 1* (Berkeley, University of California Press, 1976).
- , Reseña crítica (sin título) (*Screen* vol 15, n.º 4, 1974).
- , «Femininity and the Masquerade: *Anne of the Indies*» (1975), en E. Ann Kaplan (ed.). *Psychoanalysis & Cinema* (Londres y Nueva York, Routledge, 1990).
- , «Feminist Politics and Film History» (*Screen*, vol. 16 n.º 3, 1975).
- , «The Subject of Feminist Film Theory / Practice» (*Screen*, vol. 12, n.º 2, 1980).
- KAPLAN, E. Ann (ed.), *Feminism and Film* (Oxford, Oxford University Press, 2000).
- , «Global Feminisms and the State of Feminist Film Theory» (*Signs. Journal of Women in Culture and Society*, vol. 30, n.º 1, 2004).
- KLINGER, Barbara, *Melodrama & Meaning. History, Culture and the Films of Douglas Sirk* (Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1994).
- KUHN, Annette, «Women's Cinema and Feminist Film Criticism» (*Screen*, vol. 16, n.º 3, 1975).
- , *Cine de mujeres. Feminismo y cine* (Madrid, Cátedra, 1991 [1982]).
- , «Géneros de mujeres. Teoría sobre el melodrama y el culebrón» (*Secuencias*, n.º 15, 2002 [1984]).
- , «The State of Film and Media Feminism» (*Signs. Journal of Women in Culture and Society*, vol. 30, n.º 1, 2004).
- LACAN, Jacques. *El Seminario 2. El Yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica* (Buenos Aires, Editorial Paidós, 1990 [1954-1955]).
- , «Lugar, origen y fin de mi enseñanza» (1967), en *Mi enseñanza* (Buenos Aires, Editorial Paidós, 2008).
- , *El Seminario 17. El reverso del Psicoanálisis* (Buenos Aires, Editorial Paidós, 2009 [1969-1970]).
- MAYNE, Judith, *Cinema and Spectatorship* (Londres y Nueva York, Routledge, 1993).
- , «Marlene, Dolls, and Fetishism» (*Signs. Journal of Women in Culture and Society*, vol. 30, n.º 1, 2004).

- MCHUGH, Kathleen y SOBCHACK, Vivian, «Recent Approaches to Film Feminisms» (*Signs. Journal of Women in Culture and Society*, vol. 30, n.º 1, 2004).
- MERCK, Mandy, «Mulvey's manifesto» (*Camera Obscura*, vol. 22, n.º 3, 2007).
- MIRA, Vicente, «El psicoanálisis: una práctica privada» (*Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, vol. VI, n.º 19, 1986) (reedición en: *Pliegues - Revista de la Federación de Foros del Campo Lacaniano en España*, 2016 [en prensa]).
- MITCHELL, Juliet, *Psicoanálisis y feminismo. Freud, Reich, Lang y las mujeres* (Barcelona, Anagrama, 1982 [1974]).
- MULVEY, Laura, «Penthesilea, Queen of the Amazons: Laura Mulvey and Peter Wollen interviewed by Claire Johnston and Paul Willemen» (*Screen*, vol. 15, n.º 3, 1974).
- , «Visual Pleasure and Narrative Cinema» (1975), en Mandy Merck (ed.), *The Sexual Subject. A Screen Reader in Sexuality* (Londres y Nueva York, Routledge, 1992).
- , «Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by *Duel in the Sun*» (1981), en E. Ann Kaplan (ed.), *Psychoanalysis & Cinema* (Londres y Nueva York, Routledge, 1990).
- , «Changes: Thoughts on Myth, Narrative and Historical Experience» (1983), en *Visual and Other Pleasures* (Londres, MacMillan, 1989).
- , «British Feminist Film Theory's Female Spectators: Presence and Absence» (*Camera Obscura*, 20 / 21, 1989).
- , «The Pleasure Principle» (*Sight and Sound*, vol.º 25, n.º 6, junio de 2015).
- NASH, Mary, *Rojas. Las mujeres republicanas en la guerra civil* (Madrid, Taurus, 2006 [1999]).
- POLLOCK, Griselda, «What's Wrong with 'Images of Women'?» (1977), en Mandy Merck (ed.), *The Sexual Subject. A Screen Reader in Sexuality* (Londres y Nueva York, Routledge, 1992).
- PRAVADELLI, Veronica, *Classic Hollywood: Lifestyles and Film Styles of American Cinema 1930-1960* (Illinois, University of Illinois Press, 2014).
- ROSE, Jacqueline, «Femininity and its Discontents», en *Sexuality in the Field of Vision* (Londres y Nueva York, Verso, 1991 [1983]).
- , «Introduction. Feminism and the Psychic», en *Sexuality in the Field of Vision* (Londres y Nueva York, Verso, 1991 [1986]).
- SOLER, Colette, *¿Qué se espera del psicoanálisis y del psicoanalista? Conferencias y seminarios en Argentina* (Buenos Aires, Letra Viva, 2007).
- SPIGEL, Lynn, «Theorizing the Bachelorette: 'Waves' of Feminist Media Studies» (*Signs. Journal of Women in Culture and Society*, vol. 30, n.º 1, 2004).
- STACEY, Jackie, *Star Gazing. Hollywood Cinema and Female Spectatorship* (Londres y Nueva York, Routledge, 1994).
- STAIGER, Janet, *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema* (Princeton, Princeton University Press, 1992).
- STAM, Robert y SPENCE, Louise, «Colonialism, Racism, and Representation: An Introduction» (1983), en Bill Nichols (ed.), *Movies and Methods. Vol. 2* (Berkeley, Los Angeles y Londres, University of California Press, 1985).
- STERN, Leslie, «The Body as Evidence» (1982), en Mandy Merck (ed.), *The Sexual Subject. A Screen Reader in Sexuality* (Londres y Nueva York, Routledge, 1992).
- VV. AA., «Visual Pleasure at 40. Dossier» (*Screen*, vol. 56, n.º 4, invierno de 2015).
- WILSON, Elizabeth, «Psychoanalysis: Psychic Law and Order» (*Feminist Review*, n.º 8, 1981).