

DESAFÍOS DE LA MIRADA. FEMINISMO Y CINE DE MUJERES EN ESPAÑA

SILVIA GUILLAMÓN CARRASCO

Col·lecció
Quaderns
Feministes

11

***Desafíos de la mirada. Feminismo y cine de mujeres en España.* Silvia Guillamón Carrasco, València, Institut Universitari d'Estudis de la Dona/Universitat de València, 2015, 158 págs.**

El concepto de «cine de mujeres» ha constituido un desafío para la teoría y crítica feministas desde sus comienzos. Como señalaron varias teóricas, la preposición «de» puede apuntar ambiguamente tanto al género

sexual de las creadoras —y, en este sentido, se trataría de una categoría de autoría—, como de su público: el melodrama, por ejemplo, ha sido tradicionalmente considerado como un género de mujeres, es decir un producto dirigido explícitamente a las espectadoras, asociado con una serie de características (lo sensible, lo sentimental, lo emocional), que se adscriben tanto a las películas como a sus audiencias. En cualquiera de los dos casos se trata de un objeto de estudio culturalmente devaluado o relegado al olvido por parte de la historiografía y la crítica oficiales.

Los parámetros del cine de mujeres siguen abiertos al debate: ¿Es un cine *para* mujeres? ¿Un cine que expresa una «estética femenina»? ¿O quizás un cine que refleja un activismo feminista? El volumen *Desafíos de la mirada. Feminismo y cine de mujeres en España* de Silvia Guillamón Carrasco se ubica precisamente en este campo de estudio, inscribiéndose específicamente en el ámbito español —un área donde, si bien existen notables excepciones (los trabajos de Giulia Colaizzi o Barbara Zecchi, entre otros), todavía queda mucho por investigar. En el foco de atención se encuentran aquellas películas de la transición y de la democracia que, como argumenta la autora, suponen un desafío a los modelos de feminidad que circulaban en las narraciones oficiales promovidas bajo la dictadura franquista.

Las dos principales aportaciones que ofrece el libro son, a mi juicio, visibilizar la producción filmica de autoría femenina en España y desarticular la idea largamente sostenida de que el llamado «cine femenino» implementa la aceptación pasiva por parte de las espectadoras de unos estereotipos de feminidad. En lugar de ver el cine de mujeres como un simple corpus definido por el género de sus autoras o espectadoras, Guillamón se propone pensarlo como un espacio discursivo complejo, donde confluyen diversos procesos históricos y culturales que han excluido a las mujeres de la producción cultural. Ya desde las primeras páginas la investigadora cuestiona, recurriendo al pensamiento de Teresa de Lauretis, la existencia de un lenguaje exclusivamente femenino o de una supuesta «estética femenina», abogando por la diversidad del cine realizado por mujeres.

Si bien Guillamón reivindica el trabajo de las creadoras en el cine español, reconociendo la importancia político-social de su acceso a los medios de producción cultural, se enfrenta al mismo tiempo a la visión esencialista implícita en el concepto «cine de mujeres», desplazando el énfasis en las directoras como autoras o en el texto como origen de significado hacia consideraciones sobre la esfera pública más amplia del cine como tecnología social. Los apuntes de De Lauretis sobre el problema del texto y de su recepción le permiten poner de relieve no solamente la representación de experiencias vitales de las mujeres —es decir, la importancia política de lo cotidiano, usualmente presentado como algo insignificante o intrascendente— sino también las «nuevas formas de interpelación, nuevas maneras de construir la mirada y de involucrar en ella, por fin, a la espectadora» (p. 7). El reconocimiento de la apertura en los procesos de recepción y la introducción de la cuestión de la espectadora en el debate la lleva a cuestionar la supuesta pasividad de los individuos ante los mensajes fílmicos y considerar la posibilidad de una descodificación crítica.

Esta comprensión del texto como un encuentro entre la película y la espectadora, un lugar donde se generan nuevos sentidos y donde se pueden producir formas subversivas de apropiación lectora, se hace evidente ya desde el primer capítulo del libro, dedicado a enmarcar el contexto discursivo del franquismo. Es durante este período, según nos recuerda la autora, cuando resurge un modelo de feminidad que relegaba a las mujeres al ámbito del hogar y de la maternidad, coherente con la ideología nacional-católica. Después de examinar el estereotipo del «ángel del hogar» y el funcionamiento ideológico de las formas tradicionales del melodrama clásico —una discusión que plantea la pregunta sobre el papel de lo cotidiano en la definición de los roles tradicionales de género— Guillamón ofrece un esclarecedor análisis de la película *De mujer a mujer* (Luis Lucia, 1951), un filme representativo, según sostiene la investigadora, del intento de adoctrinamiento femenino bajo el primer franquismo. Entablando un diálogo con los estudios sobre el melodrama —provenientes sobre todo de la teoría fílmica anglosajona— la autora observa

que, si bien el melodrama doméstico, tradicionalmente visto como «cine para la mujer», propicia un imaginario sobre lo cotidiano y la rutina hogareña —y supuestamente consigue conducir la identificación de las espectadoras hacia los parámetros de la abnegación, la pasividad y la domesticidad— al mismo tiempo este modelo a veces se desborda, explicitando sus incoherencias, fisuras y tensiones. Teniendo en cuenta esta complejidad intrínseca del discurso melodramático, así como las posibles «tácticas de antidisciplina» que las espectadoras pueden aplicar en su visionado del filme, Guillamón revela las contradicciones inscritas en el propio marco ideológico de la película de Lucia. Por ejemplo, esto se puede apreciar en su sugerente análisis del final del filme, que ofrece, de acuerdo con la autora, una fantasía de redención pero a la vez consigue cuestionar el proyecto ideológico erigido en la familia burguesa nuclear —un final que pasó desapercibido a la censura del Régimen.

Si el primer capítulo se adentra en la discusión sobre el franquismo, el segundo contempla una serie de cambios políticos, sociales y culturales producidos por el movimiento feminista, que han fomentado la aparición de nuevos discursos fílmicos y la lenta incorporación de las mujeres en el ámbito de la realización cinematográfica en España. Con gran capacidad de síntesis, la investigadora repasa los hitos de los diferentes momentos del movimiento y nos presenta algunas obras que le permiten destacar el rol del cine en los propios avances feministas: *Margarita y el lobo* (Cecilia Bartolomé, 1969), *Función de noche* (Josefina Molina, 1981) y *Gary Cooper que estás en los cielos* (Pilar Miró, 1980). Estas películas, entre otras mencionadas por Guillamón, empiezan a cuestionar los tópicos acerca de la representación de las mujeres en el cine español, recurriendo a diversas estrategias. Lo que tienen en común es, en términos de Giulia Colaizzi, la «des/estética» del cuerpo femenino y la «des/naturalización» de la imagen fílmica, que consiste en desvelar ciertos mecanismos que ocultan su propia discursividad o que naturalizan lo que, en realidad, es producto de lo social y cultural. Guillamón matiza que si bien las películas analizadas se constituyen como representaciones subversivas, no lo hacen desde una

ruptura formal radical, sino desde la narratividad y el placer espectral.

El tercer capítulo ofrece un análisis en profundidad de cuatro obras filmicas, centrado en las representaciones de género, en los tipos de miradas que generan y en las posibles identificaciones que movilizan: *La petición* (1976), de Pilar Miró, *Vámonos, Bárbara* (1978), de Cecilia Bartolomé, *Hola, ¿estás sola?* (1995) de Icíar Bollaín y *A los que aman* (1998), de Isabel Coixet. Estas obras no solo ejemplifican los logros de las mujeres en el ámbito audiovisual, sino que también proyectan muchas de las ansiedades ideológicas del contexto cultural en el cual nacen, ofreciendo un panorama de la diversidad de «lo femenino» en términos de género, sexualidad, clase social y raza. La primera de las películas, sostiene la autora, ofrece una crítica a la visión esencialista y biologicista planteada en el relato en el que se inspira, *Pour une nuit d'amour* (1882) de Émile Zola, reescribiendo la figura de la *femme fatale*. Guillamón apunta a la complejidad de los dispositivos socio-sexuales en la definición de la «norma», recurriendo al pensamiento de Foucault, y argumenta que la película de Miró plantea la construcción de la «perversión» como un producto de prácticas cotidianas, extendidas en las distintas instituciones de poder: familiar, religiosa, educativa, jurídica, médica, etc. En las siguientes secciones la investigadora aborda el tema del abandono del discurso doméstico y se pregunta por la relevancia de lo cotidiano en las películas de Bartolomé y de Bollaín, desplegando un análisis

sofisticado y meticuloso de las dos obras. Al mostrar cómo los dos filmes desdibujan la dicotomía privado/público, la investigadora hace referencia a las convenciones genéricas de la *road movie* —una perspectiva que le permite además considerar la relación entre el viaje y la emancipación de las protagonistas. Por último, Guillamón elabora una interesantísima reflexión sobre las poéticas del deseo en *A los que aman* (1998), una película que subvierte, a través de un juego de dicotomías, los roles tradicionales de género. La investigadora aborda la conexión entre el deseo y la construcción de los protagonistas como sujetos sexuados, carentes de la unidad y plenitud que caracterizaría al sujeto de la Modernidad.

Desafíos de la mirada es un proyecto crítico de gran alcance, llevado a cabo desde el feminismo, que se centra en ofrecer el reconocimiento social de las mujeres como productoras y receptoras de la cultura, y en destacar las potencialidades de la imagen fílmica en la construcción de las identidades sociales. Su valor reside no solo en reconocer la importancia de la ideología, sino también en revelar sus fisuras, contradicciones y tensiones discursivas, que abren un espacio de resistencia al poder. Se trata, sin duda, de un libro indispensable para cualquier especialista interesado en el desarrollo del cine de mujeres en España y a la vez una valiosa aportación al campo de la crítica feminista.

Katarzyna Paszkiewicz
Universitat de Barcelona