

Summer 6-2016

Acercamientos feministas al cine español y latinoamericano: la mujer como producto y productora de imágenes

Kathryn Everly
Syracuse University

Follow this and additional works at: <https://surface.syr.edu/lll>

 Part of the [Other Film and Media Studies Commons](#), and the [Women's Studies Commons](#)

Recommended Citation

Everly, Kathryn, "Acercamientos feministas al cine español y latinoamericano: la mujer como producto y productora de imágenes" (2016). *Languages, Literatures, and Linguistics*. 19.
<https://surface.syr.edu/lll/19>

This Article is brought to you for free and open access by the College of Arts and Sciences at SURFACE. It has been accepted for inclusion in Languages, Literatures, and Linguistics by an authorized administrator of SURFACE. For more information, please contact surface@syr.edu.



PROJECT MUSE®

Acercamientos feministas al cine español y latinoamericano: la mujer como producto y productora de imágenes

Kathryn Everly

Hispanófila, Volume 177, Junio 2016, pp. 179-193 (Article)

Published by The Department of Romance Languages and Literatures, The University of North Carolina at Chapel Hill

DOI: <https://doi.org/10.1353/hsf.2016.0037>



➔ *For additional information about this article*

<https://muse.jhu.edu/article/643130>

ACERCAMIENTOS FEMINISTAS AL CINE ESPAÑOL Y LATINOAMERICANO: LA MUJER COMO PRODUCTO Y PRODUCTORA DE IMÁGENES

Kathryn Everly

LA mujer, desde los comienzos de la experimentación con la materia fílmica, ha ocupado un lugar céntrico en el mundo de la producción cinematográfica. Según Mark Cousins, fueron las mujeres las que empezaron a desarrollar un lenguaje cinematográfico a finales del siglo XIX. Mujeres como Alice Guy (1873-1968) y Germaine Dulac (1882-1942) fueron pioneras de la cámara en Francia y participaron activamente en el desarrollo de los métodos cinematográficos franceses a partir del año 1895.¹ Cousins explica en su documental *The Story of Film: An Odyssey* que, cuando el cine dejó de ser sólo un pasatiempo para los artistas y se convirtió en un negocio de enorme potencial económico, las cineastas fueron puestas de lado y, como se ve en España, las innovadoras del cine apenas son recordadas hoy en día. Pero algunas críticas han empezado el trabajo arduo de rescatar del olvido a las primeras cineastas en España y América Latina para darles su propio lugar en la historia del cine internacional. Barbara Zecchi y Susan Martin-Márquez han publicado estudios fundamentales para la comprensión de la historia del cine español y del papel de la mujer dentro de ella. En *Desenfocadas. Cineastas españolas y discursos de género* de Zecchi y en *Feminist Discourse and Spanish Cinema: Sight Unseen* de Martin-Márquez el cine feminista recibe la atención que merece. Las cineastas como Carmen Pisano (¿-1929), Helena Cortesina (1904?-1984) y Rosario Pi Brujas (1899-1967) marcan con sus proyectos, guiones y producciones los comienzos de una industria cinematográfica en España. Patricia Torres San Martín trabaja la historia de la mujer en el cine latinoamericano y destaca las contribuciones de Alicia Armstrong de Vicuña de Chile, y Mimí Derba de México. Derba se empeñó en crear un cine nacional con su compañía de producción Azteca para combatir los estereotipos hollywoodienses del

“pelado” o “la chica poblana” y en su lugar presentar a las audiencias internacionales una nueva imagen de la gente y la cultura mexicanas (Hershfield).² Varias de estas mujeres que participaron en los comienzos del cine trabajaban también delante de la cámara como actrices y de este modo dieron forma a unas imágenes de la mujer que circularon creando un sistema de “estrellas” de cine que, muchas veces, redujeron a los actores y a las actrices a meros estereotipos. Por lo tanto, irónicamente, mientras que las mujeres trabajaban para crear la industria cinematográfica, también aparecían en la pantalla como objetos del deseo masculino.

La industria cinematográfica de Hollywood y otros cines nacionales dependieron al principio de un sistema de “estrellas” o actores reconocidos para vender sus películas creando una posición central para las actrices.³ Sin embargo, la mujer estrella de cine típicamente representaba una mujer o idealizada o hiper-sexualizada cuya perspectiva siempre quedaba en segundo lugar con respecto a la del hombre protagonista. Si pensamos en las grandes estrellas de Hollywood hoy en día, reconoceremos la influyente posición social y política que tienen algunas actrices. Pero, si consideramos la representación de la mujer en la gran pantalla y cómo el público se relaciona con lo femenino en las películas, surgirá un sinfín de preguntas y problemas que se deben someter a análisis. Este ensayo tendrá así dos objetivos: el primero consistirá en analizar el término *feminismo* específicamente en torno al cine y, segundo, planteará algunas de las maneras en que podemos “leer” las imágenes que vemos para ser más críticos en cuanto a la situación de la mujer en los medios de comunicación. En general, se asocia el feminismo con el estudio y la denuncia de la desigualdad entre los sexos junto a la cosificación de la mujer a manos de una sociedad patriarcal. Es por ello que, cuando estudiamos el feminismo en el cine, es importante incorporar los diversos elementos que contribuyen a la producción visual como la trama, los actores, el director o la directora, el tiempo y el espacio, la luz, el sonido, la música, etc. Por lo tanto, estudiar a la mujer como producto y productora de imágenes nos ayudará a entender las múltiples posibilidades y acercamientos feministas.

¿QUÉ ES EL FEMINISMO?

El feminismo es un movimiento socio-político cuya segunda oleada arrancó fuertemente en España después de la muerte del dictador Francisco Franco en 1975. También, como señala Virginia Vargas, la dictadura de Pinochet en Chile (1973-1990) y la de Perón en la Argentina (1976-1983) influyeron de una manera similar en el desarrollo de una consciencia feminista en estos países (Vargas 198). El feminismo latinoamericano representa la confluencia de naciones, razas y preocupaciones políticas de varios países que puede resultar en un movimiento a veces fragmentado pero siempre enérgico y progresista. Roberta Johnson y Maite Zubiaurre recopilan unos ensayos que reflejan la importancia del entorno político y social que influye en la participación y la visibilidad de la mujer en los sectores públicos de la sociedad, tales como el gobierno, los juicios, la enseñanza, y el mundo de los negocios. Nuestra definición del feminismo abarca la importancia de la presencia e influencia que

ejercen las mujeres en los sectores sociales y públicos. Si pensamos en el papel tradicional que desempeña la mujer en la sociedad, observamos que éste se limita a la esfera doméstica, es decir a los deberes de la casa. La imagen popular española del siglo XIX del “ángel del hogar”, muestra que la posición e importancia de la mujer se ubica únicamente en la casa donde ella cumple con los requisitos “femeninos” de cuidar de la casa, cocinar, limpiar y, por supuesto, tener niños y cuidarlos. Esta visión del destino de la mujer domina en gran parte el ambiente socio-cultural español, dada la importancia e influencia de la Iglesia Católica en las vidas de las mujeres y hombres de la época. El problema que destaca aquí la teoría es que la identidad de la mujer depende de una sociedad patriarcal en la que lo masculino domina la producción económica y cultural. La identidad femenina se desarrolla condicionada por su relación con su familia, sus padres, su marido y, luego, con sus hijos. El feminismo no es solamente una vindicación de los derechos de la mujer como individuo, sino que también nos permite re-evaluar con ojo crítico los sistemas e instituciones culturales que nos rodean.

EL FEMINISMO EN EL CINE

En su estudio sobre el feminismo literario, Myriam Díaz-Diocaretz afirma que “[u]no de los presupuestos de este tipo de feminismo es que la sociedad no es una regla de estructuras generales y universales, sino un sistema en el cual los hombres tienen poder sobre las mujeres. Por tanto, el lenguaje patriarcal es central en las estructuras sociales que perpetúan el poder de los hombres” (81). Esta cita es iluminadora por dos razones: por un lado, articula claramente la idea de un sistema patriarcal en lugar de postular una lucha entre los sexos; por otro, también destaca el papel fundamental del lenguaje en la fabricación y manutención de ese sistema. Para entender la función del cine en cualquier contexto, es necesario reconocer los códigos y la función del lenguaje cinematográfico.⁴ Laura Mulvey escribe que la relación entre el espectador de cine y la película en sí refleja una relación que existe dentro de la sociedad entre los que “ven” y los que son “vistos” o tratados como objetos. Mulvey plantea en su teoría que cuando miramos una película, la perspectiva o mirada es siempre elaborada estructuralmente desde el punto de vista masculino tal como lo es en la sociedad patriarcal donde la perspectiva dominante del discurso social es masculina.⁵ Es decir, las instituciones sociales como las universidades, la religión, la economía, y la política son todas construidas con un lenguaje patriarcal que favorece de diferentes maneras a la perspectiva masculina. De ahí que Mulvey y otras críticas feministas del cine propongan que, para entender el cine y luego intentar romper con el orden tradicional de la mirada masculina, tenemos siempre que tener en cuenta el posicionamiento de los géneros.⁶ E. Anne Kaplan retoma esta idea en su ensayo sobre la “mirada” y pregunta si de verdad existe una mirada femenina. Mientras defiende el uso del psicoanálisis como elemento importante en la investigación de las relaciones entre lo masculino y lo femenino, Kaplan propone una alternativa que ubica a la mujer en un lugar céntrico de la conversación. Sugiere que a través de la maternidad vista como una institución social y una construcción de la

identidad femenina que Freud, con sus consideraciones sobre la identidad de la mujer, nunca resuelve, se puede llegar a unas conclusiones más productivas para la creación de una subjetividad femenina.

Sin embargo, muchos investigadores han contestado, discutido y hasta rebatido las teorías psicoanalíticas que dominaron la primera ola de crítica feminista del cine. Sharon Lin Tay explica:

the dominant psychoanalytic methodology that was adopted in feminist film theory (and the Humanities generally) requires a thorough critique for its tendency to depoliticize a field of enquiry that has as its central concern gender politics by shifting its attention to almost exclusively address issues of sexual difference. (2-3)

Es decir, hay otros factores presentes que juegan un papel decisivo cuando hablamos de género sexual, no sólo en los medios de comunicación, sino también en nuestra sociedad. No son solamente cuestiones en torno a los cuerpos masculinos y femeninos, ni tan sólo sobre la construcción de identidades a través de unidades sociales como la familia, la maternidad, o el matrimonio. Según Tay y otros críticos, son cuestiones de poder, tales como quién ejerce el poder y cuáles son las circunstancias que provocan muestras de dominación o subordinación: “[A] feminist approach to ethics asks questions about *power* – that is, about domination and subordination – even before it asks questions about good and evil, care and justice, or mothers and fathers” (Tong 160). Por lo tanto, han surgido durante los últimos cuarenta años una variedad de aproximaciones teóricas que toman en cuenta las muchas otras maneras en que el poder masculino se imbrica también en cuestiones de raza y clase social.

En su ensayo “The Oppositional Gaze”, bell hooks retoma la idea de Mulvey sobre la mirada masculina y plantea de una forma magistral la problemática mirada tradicional de los blancos europeos, tanto hombres como mujeres. Cuestiones de raza y representación en los medios en general y en el cine en particular provocan una crítica de estudios feministas que reproducen la jerarquía social a base de clase y raza. Hooks reivindica la mirada cuando afirma: “The ‘gaze’ has been and is a site of resistance for colonized black people globally. Subordinates in relations of power learn experientially that there is a critical gaze, one that ‘looks’ to document, one that is oppositional” (hooks 116). Entonces, una mirada feminista, que también se origina de una posición subordinada y necesita ser consciente no sólo del género sino también de un sinnúmero de elementos constructivos de una sociedad jerárquica.⁷

Barbara Zecchi, profesora y crítica del cine español, analiza esta idea de un cine femenino/feminista. En sus esfuerzos por hallar una manera adecuada que nos permita hablar de un cine producido por mujeres, ella encuentra la dificultad de precisar tal idea. Ella explica:

ni todo el cine dirigido por mujeres es necesariamente feminista, ni todo el cine feminista es dirigido por mujeres, aunque no hay que caer en una crítica “intencionalista” (como advierte Annette Kuhn, 1982), puesto que una película puede ser feminista a pesar de que su creadora (o creador) declare lo contrario. O, por supuesto, viceversa. (Zecchi, *Gynocine*)

El problema que matiza Zecchi en el cine relativo a la dificultad de articular lo femenino sin esencializar basados en el género (es decir, siempre juzgar, analizar o “ver” algo pensando si ha sido producido por un hombre o una mujer), se extiende a la teoría feminista en general. Si hablamos de arte realizado por mujeres o de literatura escrita por mujeres así como “‘film by women,’ no (se) describe nada más que un corpus que se identifica simplemente por el género sexual (biológico) de sus autoras” (Zecchi, *Gynocine*). Por lo tanto, Zecchi propone un término provocador y muy interesante, el *ginocine*, que abarca todo el cine que tenga que ver con lo femenino, no sólo de directoras sino todo el cine que tenga que ver con la representación de lo femenino y la posición de la mujer en la sociedad. “El *ginocine* no es necesariamente feminista: pero su lectura sí lo es” (Zecchi, *Gynocine*).

Susan Martin-Márquez, otra de las críticas más importantes del feminismo en el cine español, se destaca por su posición ante la historia de la mujer en el cine y también por su acercamiento al análisis del feminismo cinematográfico. Dentro de los contextos históricos y culturales de la mujer en España, es imprescindible a la hora de clasificar el trabajo de las mujeres respetar, e incluso definir, no sólo las diferencias entre los hombres y las mujeres, sino también las diferencias que existen y matizan las vidas y experiencias particulares y a cada mujer individualmente. Martin-Márquez afirma: “Whether the emphasis is on film viewing or film-making, differences among women, and not simply the difference of women, are now an important concern for feminist film theory” (16). Por lo tanto, se puede observar el desarrollo de la teoría feminista dentro del cine que comienza con la división biológica entre hombre y mujer, indicativa de los papeles socio-culturales dictados por tales instituciones como la familia o la iglesia y que ha llegado a un interés por la diversa experiencia dentro del género femenino que abarca e incorpora ciertos modos de la masculinidad.⁸

Cabe mencionar aquí y destacar los filmes realizados por hombres que también tratan de la experiencia de la mujer, su condición subordinada y los triunfos que logra o los peligros que corre en cuanto a la búsqueda de su independencia. Pedro Almodóvar hace un gran esfuerzo para presentar la vida de las mujeres como individuos en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (España 1988) y con más éxito en *Todo sobre mi madre* (España 1999) y *Volver* (España 2006). Sin embargo, aunque las mujeres protagonizan sus filmes, a veces caen en el estereotipo de la mujer histérica hipersexualizada. Lo que sí logra Almodóvar en gran medida es representar en sus filmes una variedad de personajes femeninos que en algún sentido indica que las mujeres somos individuos y no siempre cabemos en unas categorías preestablecidas por la sociedad, como madre, hermana o hija. Otros directores que han trabajado el tema de la condición de la mujer en la sociedad son Fernando León de Aranoa en *Princesas* (España 2005) y Vicente Aranda en *Libertarias* (España, Italia, Bélgica 1996). Sus filmes retratan la experiencia variopinta de la mujer como, por ejemplo, prostituta, inmigrante, miliciana, y monja. Mientras estos filmes cuentan la experiencia quizás marginalizada de la mujer, el cine más vanguardista y menos tradicional utiliza la cámara para romper con la comodidad de la narración y provoca al público a descifrar e interpretar el sentido de las imágenes. De esta manera li-

teralmente tenemos que “ver” la pantalla y las imágenes de una manera diferente y pensar de otra manera, pensar en cómo ven el mundo las personas que no caben en las tradiciones patriarcales.⁹

ANÁLISIS DE FILMES

Tomando en cuenta las ideas que postulan las teóricas del cine feminista y/o un *ginocine*, veremos algunos ejemplos concretos en los que se trata la historia de la mujer y la presente circunstancia de ésta dentro de una sociedad patriarcal, o sea de la mujer que vive en una sociedad que la oprime por su género biológico y mantiene lo femenino en un plano inferior a lo masculino. El primer filme es un ejemplo de la revisión histórica del papel de la mujer en la sociedad. *Yo, la peor de todas* (Argentina 1991), dirigida por la argentina María Luisa Bemberg, cuenta la vida y el desarrollo intelectual de la poeta mexicana Sor Juana Inés de la Cruz. Sor Juana figura como poeta canónica dentro de los estudios de la poesía barroca de España y de América Latina. Su obra ocupa una posición central al lado de la producción literaria de los grandes poetas españoles Francisco de Quevedo y Luis de Góngora. Pero el filme nos cuenta otra historia de Sor Juana que cuestiona la idea de la vida simple y humilde de la monja. Lo que logra Bemberg en su adaptación fílmica de la vida de Sor Juana es intercalar los momentos de gran éxito de la escritora con su sufrimiento a manos de los clérigos y los políticos representativos de un sistema injusto que la condena por ser mujer intelectual. El retrato de Sor Juana pone de relieve dos aspectos de su vida y creación literaria que se pueden analizar bajo la lupa de la teoría feminista: su posición abiertamente crítica del comportamiento de los hombres frente a la sexualidad de la mujer y su propia sexualidad. Es interesante notar que el tema de la vida sensual de la monja ha sido investigado y analizado en estudios académicos, algo que no ocurre con tanta frecuencia e interés en los estudios de poetas masculinos. Sin embargo, el arte del cine, sobre todo del cine de tema histórico, les permite al escritor, a la directora y a los actores re-interpretar y profundizar en los elementos sentimentales que complementan los hechos históricos.

En una escena clave de la película de Bemberg, vemos a Sor Juana recitando su famosa redondilla, “Hombres necios que acusáis” delante del virrey de México en un tipo de actuación en que los versos del poema llegan a representar los sentimientos y opiniones de la misma poeta dirigidas al virrey. Bemberg comienza la escena con un plano medio que ubica a Sor Juana en el ambiente de la corte y la distingue con su vestimenta religiosa del grupo de damas y caballeros, nobles y ricos de la corte. Mientras el virrey habla con su esposa y los dos intentan recordar los versos, Sor Juana se les acerca lentamente y la cámara la coloca entre las dos figuras reales. Sor Juana recita su poesía mientras vemos en la pantalla un triángulo compuesto por las figuras del virrey, Sor Juana y la virreina. Esta escena al principio de la película sugiere visualmente un triángulo de amor o deseo en el cual el hombre “necio” de los versos queda fuera de la relación sentimental de las mujeres.

La escena quizá culminante del filme, y sin duda de la relación entre la virreina y Sor Juana, ocurre casi al final. Las autoridades le han prohibido a Sor Juana entrar en su celda, donde guarda sus pertenencias personales: sus libros, su telescopio, los ins-



Figura 1. *Yo, la peor de todas*. Dir. María Luisa Bemberg. 1990.

trumentos científicos y sus escritos. La virreina, que junto con el virrey actúa a lo largo del filme como defensora principal de los escritos de Sor Juana y quien la defiende ante las autoridades, le pide que se quite el velo (Fig. 1). Sor Juana, en un momento de intensidad incrementado por la toma de medio plano que restringe el espacio y movimiento de las dos figuras, se quita la vestimenta religiosa y vemos a Juana, la persona. La escena es simbólica por varias razones: representa el propósito de la película en sí que es profundizar en los aspectos humanos de la monja y verla como persona en lugar de entenderla como un instrumento de la Iglesia Católica. Esta escena también representa la solidaridad femenina, es decir, la relación entre mujeres desprovista de las vestimentas, títulos, nombres y categorías impuestos por la sociedad patriarcal. La virreina declara “esa Juana es mía”, la acaricia el pelo y le da un beso en la boca. Es un momento íntimo y tierno que resalta dentro de un filme dominado por la pelea constante que sufre Juana ante las reglas y normas de la Iglesia.

David William Foster ha observado que “Bemberg is amply known for issues of sexual nonconformity in most of her films” (17). Bemberg, como otras cineastas feministas, abarca temas de lesbianismo y deseo entre mujeres en sus filmes (veremos más adelante otro ejemplo en la obra de Lucrecia Martel).¹⁰ La teoría del cine *queer* no sólo es un campo imprescindible al estudio de la mirada sino que también comparte ciertos rasgos con el cine feminista. Romper con las estructuras sociales tradicionales, como nuestros conceptos anticuados de la familia, del amor, del sexo, de los roles sociales del hombre y de la mujer y experimentar con unas formas nuevas de la cinematografía y el espacio formal del cine son algunos ejemplos de esas bús-

quedas alternativas. En su excelente libro *Spanish Queer Cinema*, Chris Perriam destaca la importancia de las lesbianas feministas que privilegian la sexualidad de la mujer en lo político (11) y que al hacerlo resisten el pensamiento hegemónico que privilegia la homosexualidad masculina y relega el deseo lesbiano a los márgenes (10). Para no distinguir entre el deseo o práctica homosexual de las mujeres y de los hombres, se utiliza el término *queer* que también, como señala Perriam, puede reducir los términos y borrar la experiencia particular. Sin embargo, los estudios *queer* abren paso a cuestiones de perspectiva, de las miradas alternativas, y de la presencia de cuerpos alternativos dentro del cine español y latinoamericano.¹¹

Si *Yo, la peor de todas* de Bemberg insiste en una interpretación alternativa de la vida de Sor Juana y, en consecuencia, en una nueva versión de la historia de la creación literaria de la monja que condena ciertos actos destructivos de la Iglesia Católica, el documental *Las maestras de la República* (Pilar Pérez Solano, España 2014) también practica lo que Diane Waldman denomina un cine de la contrahistoria (19). En su documental sobre la Segunda República en España, ganador del premio Goya 2014 al mejor documental largometraje, Pérez Solano no sólo retrata a varias mujeres que lucharon por los ideales de libertad e independencia, sino que también destaca las innovaciones legislativas de la co-educación y la importancia de la enseñanza pedagógica a los mismos maestros en las escuelas normales, que eran en sí movimientos representativos del espíritu progresista de la República.

El género documental nos permite considerar los acontecimientos del pasado desde una perspectiva contemporánea porque, a través de los ojos de la directora, nos acercamos al impacto de la historia en nuestras vidas actuales. Pero, a la vez, el documental depende de una narrativa que nos engancha con sus personajes y los conflictos de interés. *Las maestras de la República* es un ejemplo de cine feminista porque recopila las historias perdidas de algunas maestras fusiladas por el régimen de Franco y olvidadas durante el largo periodo de la dictadura (1939-1975). Pérez Solano ve la necesidad de escribir y mostrar las vidas de las maestras para inscribir la experiencia femenina en la historia del país. Igualmente, Pérez Solano logra que el lenguaje cinematográfico plantee y luego concrete lazos visuales concretos entre el presente y el pasado que acentúan la necesidad de seguir con la lucha contra la discriminación basada en el género. Un ejemplo es el uso de códigos visuales en la puesta en escena durante la entrevista de una de las expertas/profesoras de historia de la educación.¹² Cuando vemos la entrevista con María de Carmen Agulló Díaz, profesora de teoría e historia de la educación en la Universidad de Valencia, notamos inmediatamente cómo la puesta en escena afecta el ambiente y el tono. La profesora nos parece una mujer inteligente que describe con exactitud las condiciones de las maestras y sus logros en mejorar la educación para niños y niñas en todas las partes de España. Cada vez que la cámara regresa a la entrevista con la profesora Agulló, vemos de nuevo todas las fotos e imágenes que tiene en la pared a su lado. El marco de la pantalla incluye la figura de la profesora Agulló hablando, pero ella se sitúa al lado izquierdo de la pantalla mientras el lado derecho contiene imágenes estáticas de mujeres históricas. Por ejemplo, hay una reproducción pequeña del cuadro famoso de Leonardo DaVinci, *La Gioconda* (La Mona Lisa). También vemos la figura alegórica de la justicia, representada por una mujer con una túnica blanca al-



Figura 2. *Las maestras de la República*. Dir. Pilar Pérez Solano. 2013.

zando la balanza de la justicia. Un cartel central es la imagen de Mercè Rodoreda, la escritora catalana conocida por sus cuentos y novelas sobre la experiencia de la mujer durante la guerra civil (Fig. 2). ¿Qué aporta a nuestro entendimiento de la imagen la posición de la cámara que nos permite ver esta colección de mujeres y figuras femeninas famosas de la historia dentro de este documental? Creo que hay dos respuestas: la primera es que crea un contexto socio-histórico de la posición de la mujer en la sociedad y la cultura. La segunda respuesta es que establece un paralelo entre las mujeres históricas y las maestras de la República que también merecen su lugar en los anales de la historia española. Al lado de la Mona Lisa o la mujer vista alegóricamente como la justicia o la gran escritora Rodoreda (exiliada después de la guerra), las maestras de la República también merecen su posición en la historia y su imagen en la pared, junto a estas mujeres que vemos en la pantalla. Pérez Solano crea conexiones visuales entre las palabras de la profesora y las imágenes que vemos, afirmando una solidaridad femenina entre todas estas representaciones y una declaración indudable de la importancia de la mujer en la historia del arte, de la cultura y de la política. La imagen misma de la profesora Agulló también parece situarla a ella dentro de este continuum de mujeres intelectuales del pasado, como una heredera y continuación de una trayectoria histórica de intelectuales femeninas.

Si el cine de Bemberg y el documental de Pérez Solano nos permiten considerar otras perspectivas sobre la participación e influencia de la mujer en el ámbito socio-político de la historia, las directoras Icíar Bollaín e Isabel Coixet, por ejemplo, plantean cuestiones y problematizan los códigos sociales actuales que oprimen o restringen de alguna manera el desarrollo intelectual, emocional y social de la

mujer. Los filmes de Bollaín *Flores de otro mundo* (España 1999) y *Te doy mis ojos* (España 2003) exploran los temas particulares del matrimonio, la violencia doméstica y la inmigración, fenómenos que impactan directamente las vidas y la prosperidad de la mujer en una sociedad a veces hostil a las solteras sin marido o familia. Isabel Coixet ha disfrutado de éxito internacional con sus filmes rodados en inglés que exploran la identidad femenina a través de la palabra y el lenguaje en *Mi vida sin mí* (España, Canadá 2003) y *La vida secreta de las palabras* (España, Irlanda 2005). Los filmes de Bollaín y Coixet, y también los de la cineasta Chus Gutiérrez, retratan de una manera verosímil las varias luchas que encuentra la mujer en una sociedad machista y, sin embargo, optan por una retórica fílmica bastante convencional.¹³ Los ángulos de la cámara, el montaje, la secuencia de escenas funcionan para contar estas historias de una manera realista y crean en sí narrativas que reivindican la experiencia de la mujer, pero dentro de un discurso tradicional. Me refiero aquí principalmente al tipo de narración clásica que cuenta una historia de la experiencia de la mujer utilizando técnicas fílmicas comprensibles y relativamente fáciles de entender. El público puede seguir la acción, la trama y el desenlace sin problema.

Para concluir, analizaremos una película que considero más vanguardista de otra directora argentina, Lucrecia Martel. *La niña santa* (Argentina 2005) aporta varias dimensiones de lo que hemos intentado definir aquí como cine feminista.¹⁴ Por una parte, *La niña santa* cuenta la historia de una joven, Amalia, que sufre emocionalmente a causa de un avance sexual no esperado del Dr. Jano, un colega de su madre. Amalia busca recursos dentro de su propia experiencia para entender lo que le pasó y así se convierte de víctima en verdugo. Tomando el motivo religioso de sus clases de catecismo en las que todas las chicas preguntan, dudan y cuestionan abiertamente la razón de la fe y la supuesta “llamada” religiosa, Amalia decide salvar al Dr. Jano de sus impulsos sexuales inapropiados. Lo que sigue en el desarrollo de la narrativa es un juego de gato y ratón en que Amalia persigue a Jano, invadiendo su espacio privado para observarle e incomodarlo. El filme no solo retrata de una manera sutil la tensión sexual entre el hombre y la mujer, sino que muestra la solidaridad y la ayuda emocional que Amalia recibe de su amiga Josefina. Pero la amistad entre las chicas no es una típica muestra de empatía, porque Josefina, una adolescente precoz interesada en el sexo, el deseo y las sensaciones corporales, demuestra una afición física hacia Amalia que ella reciproca naturalmente. Los besos y las caricias que comparten las chicas proyectan un amor no heterosexual y sugieren un entendimiento y deseo mucho más natural, más sano y más placentero que el deseo no apropiado del Dr. Jano. Sin embargo, otro aspecto importante del filme de Martel es la creación de un lenguaje fílmico original. Rompe con ideas tradicionales del amor heterosexual y la religión y también con algunas estructuras cinematográficas igualmente tradicionales que la crítica Claire Johnston enfatiza:

Any revolutionary strategy must challenge the depictions of reality; it is not enough to discuss the oppression of women within the text of the film; the language of the cinema/the depiction of reality must also be interrogated, so that a break between ideology and text is effected. (Johnston 30)



Figura 3. *La niña santa*. Dir. Lucrecia Martel. 2004.

Un ejemplo de esta técnica innovadora se ve en la última escena de la película. La acción culminante tiene lugar fuera de la pantalla durante un congreso de médicos. Durante la clausura del congreso que incluye un juego de roles en que el Dr. Jano interroga a una paciente para representar las interrelaciones personales entre médico y paciente, sabemos que la madre de Josefina anunciará a todo el público del congreso que el Dr. Jano se ha portado de una manera grosera con Amalia, una chica joven. Vemos en las escenas anteriores la llegada de toda la familia del Dr. Jano al congreso, su mujer y sus hijos, vemos la llegada de la familia de Josefina y la presencia de la madre de Amalia. Entonces, el texto fílmico construye, cuidadosamente, el punto culminante narrativo que, sin embargo, nunca aparece en la pantalla. Lo que vemos es una escena en la piscina del hotel con Amalia y Josefina. Es un plano sin interrupción de varios minutos en que la directora emplea el ángulo picado para mostrarnos a las chicas flotando boca arriba, lado a lado, nadando tranquilamente y despacio en un gran arco por la piscina. Es una escena silenciosa, sólo oímos el agua salpicando, las voces bajas de las chicas canturreando (Fig. 3). Poco a poco ellas nadan hacia el extremo derecho y salen de la pantalla. Oímos sus voces pero no las vemos, estamos solos mirando la piscina.

Esta escena logra romper con todo tipo de expectativa del fin cinematográfico. No vemos el clímax ni la resolución del conflicto, en su lugar observamos la separación total de la protagonista de la narrativa y entramos en su mundo tranquilo sin preocupaciones. La escena final nos sorprende al no cumplir con las expectativas

narrativas fílmicas de una conclusión. Observamos la paz y admiración mutua de dos amigas juntas en una solidaridad femenina que ignora la polémica de los disturbios sociales que ocurren a poca distancia. Entonces, no sólo observamos a las chicas en control de su situación, sino también vemos una escena que permite al espacio femenino ocupar el lugar primario en el filme.

Los acercamientos feministas al estudio de cine necesariamente incorporan la representación de la mujer en la pantalla y la visión de la cineasta. Como explica la crítica Pilar Aguilar: “La mirada sin sujeto que mire no existe. Cualquier mirada lleva implícita la enunciación” (Aguilar 180). El cine nos da un lenguaje riquísimo para demoler y reconstruir estas miradas y enunciar simbólicamente la lucha y el progreso de la sociedad. Patricia Torres afirma: “una de las grandes rupturas que realizaron las mujeres de siglo veinte: tomar una cámara de cine para convertirse en sujetos de sus propias quimeras y discursos” (11). A través de varios géneros de cine (el cine histórico, el documental, el cine melodramático), la presencia de lo femenino nos obliga, a veces, a pensar en las injusticias sociales que ha sufrido la mujer, pero también nos abre el camino para visualizar e imaginar la sociedad desde otra perspectiva, una perspectiva que nace de la búsqueda de la igualdad para todos y todas.¹⁵

NOTAS

¹ Alice Guy-Blaché dirigió 700 cortometrajes y fundó uno de los primeros estudios de cine, Solax, en Nueva York en 1904 (Cousins 26).

² Véanse también los capítulos 5 de Paul Schroeder Rodríguez y 10 de Salomé Aguilera Skvirsky.

³ Véase el capítulo 14 de Samuel Amago.

⁴ Véase el capítulo 2 de Eugenia Afinoguénova.

⁵ Véase el capítulo 3 de Leora Lev.

⁶ Mulvey escribió una respuesta a su propio artículo titulada “Afterthoughts on ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’ Inspired by *Duel in the Sun*” en que se dirige explícitamente a la pregunta de un espectador femenino. Concluye que el placer de mirar es igual para un hombre y una mujer pero, sin embargo, la mujer necesita hacer un tipo de transferencia de identidad para primero disfrutar del poder de la libido masculina (imaginemos el gusto de ver una película de Batman, por ejemplo) y luego de reconciliar el lugar social de la mujer representado en la pantalla. Normalmente en los filmes se resuelve el dilema de la mujer activa o dominante con el matrimonio o la muerte.

⁷ Mary Ann Doane también critica la teoría de la mirada y pide una reconceptualización de la posicionalidad de la mujer espectadora dentro del contexto interpretativo de las imágenes cinematográficas: “Femininity is produced very precisely as a position within a network of power relations. And the growing insistence upon the elaboration of a theory of female spectatorship is indicative of the crucial necessity of understanding that position in order to dislocate it” (87).

⁸ El modo de feminismo actual llamado “feminismo de la tercera ola (third wave feminism)” rechaza algunas ideas del feminismo de los años ochenta en que la experiencia

de la mujer ocupa un lugar céntrico al crear una sociología e historia que exalta la experiencia de la mujer. Sin embargo, evidentemente no se puede contar con una experiencia femenina: la experiencia de la mujer no es un caso universal dada la variedad de razas, religiones, nacionalidades, etnicidades, y orientaciones sexuales que somos las mujeres. Lo que proponen las feministas de la tercera ola (Rebecca Walker, Diane Elam) es un movimiento sociopolítico que se enfoca en los grupos marginalizados de la sociedad que se niegan a conformar un “tipo” o género.

⁹ Véanse también los filmes de Lizzy Borden *Born in Flames* (1983) y los de Julie Dash *Illusions* (1982) y *Daughters of the Dust* (1991). Estos son ejemplos importantes de lo que bell hooks define como “la mirada oposicional”.

¹⁰ Véase también el capítulo 1 de Kathleen M. Vernon.

¹¹ Véase el capítulo 12 de Jill Robbins.

¹² La puesta en escena o *mise en scène* es un término que se emplea para definir lo que se ve en la pantalla en un plano particular. Si aparece, por ejemplo, una persona hablando en la pantalla la puesta en escena incluye tal persona y también todo lo que le rodea: el trasfondo, objetos en el fondo y en el primer plano, paredes, puertas, etc.

¹³ Véase el análisis de algunas de estas películas en el capítulo 18 de Isolina Ballesteros.

¹⁴ Véase Schroeder Rodríguez para un excelente análisis de la trilogía de Martel: *La Ciénaga* (2001), *La niña santa* (2004) y *La mujer sin cabeza* (2008).

¹⁵ Quiero dar mis profundos agradecimientos a Gema Pérez-Sánchez y a Josefa Álvarez por su ayuda con ciertos aspectos de este capítulo.

OBRAS CITADAS

- Aguilar, Pilar. *Mujer, amor, sexo en el cine español de los 90*. Madrid: Fundamentos, 1998.
- Colazzi, Giulia, Ed. *Feminismo y teoría fílmica*. Valencia: Ediciones Episteme, 1995.
- Cousins, Mark. *The Story of Film*. Nueva York: Thunder’s Mouth Press, 2004.
- Díaz-Diocaretz, M. y I.M. Zavala, eds. *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. I. *Teoría feminista: discursos y diferencias*. San Juan: Anthropos, 1993.
- Doane, Mary Ann. “Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator”. *Screen* 23. 3-4 (1982): 74-88.
- Erens, Patricia. Ed. *Issues in Feminist Film Criticism*. Bloomington: Indiana UP, 1990.
- Foster, David William. *Queer Issues in Contemporary Latin American Cinema*. Austin: U of Texas P. 2003.
- Hershfield, Joanne and Patricia Torres San Martín. “Writing the History of Latin American Women Working in the Silent Film Industry”. Jane Gaines, Radha Vatsal, and Monica Dall’Asta, eds. *Women Film Pioneers Project*. Center for Digital Research and Scholarship. Nueva York, NY: Columbia University Libraries, 2013. Internet. September 27, 2013. Retrieved 11 June 2015.
- hooks, bell. “The Oppositional Gaze. Black Female Spectators”. *Black Looks: Race And Representation*. Boston: South End Press, 1992. 115-31.
- Johnson, Roberta y Maite Zubiaurre eds. *Antología del pensamiento feminista español (1726-2011)*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2012.

- Johnston, Claire. "Women's Cinema as Counter-Cinema". *Feminism and Film*. Ed. E. Ann Kaplan. Nueva York: Oxford UP, 2000, 22-33.
- Kaplan, E. Ann. "Is the Gaze Male?" *Feminism and Film*. Ed. E. Ann Kaplan. Nueva York: Oxford UP, 2000, 119-38.
- Martin-Márquez, Susan. *Feminist Discourse and Spanish Cinema: Sight Unseen*. Nueva York: Oxford UP, 1999.
- Mulvey, Laura. "Visual Pleasures and Narrative Film". *Screen* 16.3 (1975): 6-18.
- Perriam, Chris. *Spanish Queer Cinema*. Edinburgh: Edinburgh UP, 2013.
- Schroeder Rodríguez, Paul A. "Little Red Riding Hood Meets Freud in Lucrecia Martel's Salta Trilogy". *Camera Obscura* 87. 29.3 (2014): 93-115. DOI 10.1215/027053462801529. Internet.
- Tay, Sharon Lin. "Introduction". *Women on the Edge: Twelve Political Film Practices*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2009, 1-25.
- Tong, Rosemarie. *Feminine and Feminist Ethics*. Belmont, CA: Wadsworth Pub. Co. 1993.
- Torres San Martín, Patricia. *Mujeres y cine en América Latina*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2004.
- Vargas, Virginia. "The Feminist Movement in Latin America: Between Hope and Disenchantment". *Development and Change*. 23.3 (1992): 195-214.
- Waldman, Diane and Janet Walker Eds. *Feminism and Documentary*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1999.
- Zecchi, Barbara. *Desenfocadas: Cineastas españolas y discursos de género*. Barcelona: Icaria, 2014.
- . "¿Qué es el Gynocine?" *Gynocine: History of Spanish Women's Cinema*. U of Massachusetts P, 2011. Web. 14 August 2014.

BIBLIOGRAFÍA ADICIONAL

- Cami-Vela, María. *Mujeres detrás de la cámara. Entrevistas con cineastas españolas de la década de los 90*. Madrid: Ocho y Medio, 2001.
- Fouz-Hernández, Santiago y Martínez-Expósito, Alfredo. *Live Flesh: The Male Body in Contemporary Spanish Cinema*. Nueva York: I.B. Tauris, 2007.
- Gutiérrez-Albilla, Julián Daniel. *Queering Buñuel: Sexual Dissidence and Psychoanalysis in his Mexican and Spanish Cinema*. Nueva York: Tauris Academic Studies, 2008.
- Halberstam, Judith. *Female Masculinity*. Durham y Londres: Duke UP, 1998.
- Marciniak, Katarzyna, Anikó Imre y Áine O'Healy, eds. *Transnational Feminism in Film and Media*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2007.
- Marsh, Steven y Parvati Nair, eds. *Gender and Spanish Cinema*. Nueva York: Berg, 2004.
- Melo, Adrián, ed. *Otras historias de amor: Gays, lesbianas y travestis en el cine argentino*. Buenos Aires: Lea, 2008.
- Pérez-Sánchez, Gema. *Queer Transitions in Contemporary Spanish Culture*. Nueva York: SUNY Press, 2007.
- Rich, Ruby B. *Chick Flicks. Theories and Memories of the Feminist Film Movement*. Durham y Londres: Duke UP, 1998.
- . *New Queer Cinema: The Director's Cut*. Durham: Duke UP, 2013.

FILMES ADICIONALES

Pedro Almodóvar, *¿Qué he hecho para merecer esto?* (1984).

Icíar Bollaín, *Hola, ¿estás sola?* (1995).

Susana Amaral, *A hora da estrela* (1985).

Margot Benacerraf, *Araya* (1958).

Luis Buñuel, *Tristana* (1970).

Chus Gutiérrez, *Poniente* (2002).

Lucrecia Martel, *La ciénaga* (2001) y *La mujer sin cabeza* (2008).

Benito Zambrano, *Solas* (1995) y *La voz dormida* (2011).