

## Del «cine con mujeres» al CIMA: ¿hacia un nuevo discurso fílmico femenino?

Barbara Zecchi

*University of Massachusetts, Amherst*

En un artículo de 1998 con el provocativo título de «Cine con tetas,» Icíar Bollaín se desmarcaba con sarcasmo de cualquier identificación con el feminismo, y negaba con contundencia que su cine se pudiera definir como femenino<sup>1</sup>. «Cine con tetas» se había establecido así, diría, casi como manifiesto de unas premisas a las cuales se suscribían en los años noventa aquellas directoras españolas (la mayoría) que —ajenas a la labor de nosotras (las que estudiamos cine y discursos de género)— argumentaban que el «cine-de-mujeres» equivalía a un ghetto en el que no querían ser encasilladas. Para Bollaín:

La diferencia entre los hombres y las mujeres es que ellos son hombres y nosotras mujeres, básicamente. Ellos tienen cola, y nosotras no. Nosotras tenemos tetas, y ellos no. También tenemos más cintura, y ellos menos culo (algunos). Y aunque parezca muy obvio, cuando nos ponemos a hacer cine resulta que todo se complica, y entonces ... nos preguntan, se preguntan: ¿pero, dos tetas ven lo mismo que el poco culo cuando miran por la cámara? ¿Se monta diferente una secuencia con la cola? ... En realidad vienen las dudas cuando nos ven tetas, quiero decir directoras,

© *Boletín Hispánico Helvético*, volumen 13-14 (primavera-otoño 2009).

<sup>1</sup> A la postura de Bollaín se acercaba la de otras muchas directoras. Rosa Vergés, por ejemplo, entrevistada por María Camí-Vela, declaró: «a mí esto de la etiqueta [de cine de mujeres] en el fondo me molesta porque no se trata de un género sino de un derecho» (Camí-Vela 187); Marta Balletbó-Coll por su parte, increpó que «No sé a quién creen que están haciendo un favor cuando hablan de cine de mujeres y ponen tanta semiótica; porque es que no lo entienden... ¡Ni feminista, ni hostias!» (32, 36); o Gracia Querejeta confesó en una entrevista con Maruja Torres que «Lo femenino. Me aburre el tema» («La mujer directa» *El País Semanal*).

porque cuando les ven cola, quiero decir directores, no se lo preguntan. Pero a nosotras sí, porque notamos, claro, la diferencia entre dirigir con o sin cola (todavía no entiendo por qué...) O quizá sea que piensan que nos falta algo (la cola) y por eso buscan y buscan cómo nos sentimos. Yo bien, gracias. (51)

Las declaraciones de Bollaín, entre las de otras cineastas,<sup>1</sup> podrían ser un mero dato anecdótico: ni hay que tomar el director (o la directora) como el solo autor (o autora) de una película (ver Johnston, 1973 y Mayne, 1993), ni mucho menos caer, diría Annette Kuhn (1982), en una crítica intencionalista, apoyando el análisis de un texto en la declaraciones de su «autor.» Sin embargo, esta tan evidente —y generalizada— falta de comunicación entre crítica y práctica fílmica merece ser señalada, porque a mi entender llega precisamente a constituir la característica más sobresaliente de la producción fílmica femenina de los años noventa.<sup>2</sup> A pesar de estas declaraciones, el corpus fílmico dirigido por estas mismas mujeres cineastas (incluyendo la obra de la propia Bollaín) se puede definir sin lugar a dudas como *counter-cinema* (contra-cine)<sup>3</sup>: no sólo se desmarca del gran modelo hegemónico —Hollywood— sino también de la producción comercial y de la tradición *auterista* del cine masculino español. Se trata de un corpus que, por su indiscutible discurso «sexuado,» se estaría paradójicamente «rebelando» contra las intenciones de sus directoras. De hecho se podría justificar este fenómeno —como ya hice en otra ocasión (Zecchi 2004) parafraseando a Fredric Jameson— hablando del «inconsciente genérico» de dichas directoras.

Ahora, diez años después de las declaraciones de Bollaín, muchas de las cineastas que se suscribían a los planteamientos del

<sup>2</sup> Con cine de los años noventa me estoy refiriendo, con más precisión, a una etapa que empezaría en 1988. Antes de esta fecha en España había habido solo 8 directoras (Rosario Pi, Margarita Alexandre y Ana Marsical; y, para la producción en el posfranquismo, Josefina Molina, Pilar Miró, Cecilia Bartolomé, Pilar Tavora y Isabel Mulá). Entre 1988 y finales de los 90 debutan alrededor de treinta nuevas directoras. Para más detalles, ver mis tablas en «Mujer y cine: estudio panorámico de éxitos y paradojas.»

<sup>3</sup> Las definiciones de contra-cine de Laura Mulvey (1975), Claire Johnston (1973), y de Teresa de Lauretis (1987) radican en premisas diferentes: para Mulvey el *counter-cinema* se caracterizaría por una programática antinarratividad y por una estética no placentera; para Johnston, desde unas bases marxistas, el cine femenino tendría que utilizar el placer como arma didáctica; por su parte, de Lauretis opone a la «*de-aestheticization*» de Mulvey, el recurso a la narratividad. A mi entender, el corpus fílmico femenino español de los 90 se suscribiría más bien a los postulados de Johnston y de Lauretis, que a los de Mulvey.

«cine con tetas» (incluyendo a la misma autora del polémico artículo) han creado CIMA (Asociación de mujeres cineastas y de medios audiovisuales)<sup>4</sup>, con el propósito declarado de denunciar la situación de discriminación en la cual se encuentra la mujer en la industria cinematográfica. Las directoras por fin hablan de su experiencia como mujeres, por ser mujeres, respaldadas además por datos del Instituto de la Mujer. El primer encuentro organizado por CIMA en diciembre de 2008 marca, por lo menos aparentemente, el final del desencuentro entre teoría fílmica feminista y práctica cinematográfica femenina y señala el paso desde lo que había llamado inconsciente genérico, a una toma de conciencia de género. ¿De qué forma esta nueva conciencia plasma el discurso fílmico de la primera década del siglo XXI? ¿Se puede hablar de una nueva estética determinada por una nueva conciencia?

El corpus femenino de los noventa, (que llegó a definirse como boom cuando, en 1996, se había llegado en España a un «impresionante» 12% de mujeres en la dirección), radicaba en propuestas ginocéntricas: más de un setenta por ciento de los largometrajes estaban protagonizados por mujeres. Más aún, dicha producción se caracterizaba por una programática recuperación del placer visual y de la narratividad, lejos de los intentos de los setenta (y de sus experimentos de cine no narrativo y no placentero, que Colaizzi llama «des-estética» cinematográfica).<sup>5</sup> En los noventa la mujer se establecía como sujeto de la mirada, del discurso y de la acción, frente a la pasividad y a la (a menudo lúdica) posición subalterna a las cuales se relegaba por lo general al hombre. Así se llevaba a cabo una reconfiguración de la representación de la mujer: para romper con los estereotipos femeninos patriarcales del cine más comercial, estas cintas habían construido un nuevo sujeto moderno, una mujer poco o nada doméstica, ya completamente insertada, con mayor o menor éxito, en la esfera pública, que denunciaba indirecta o explícitamente la situación de sexismo imperante en su entorno. Las pocas amas de casa se volvían locas (*Cuando vuelvas a mi lado*, Gracia Querejeta, 1999), putas (*Sexo por compasión*, Laura Mañá, 1999), delincuentes (*El palo*, Eva Lesmes, 2000), suicidas (*Retrato de mujer con hombre al fondo*, Manane Rodríguez, 1996) o

<sup>4</sup> Forman la junta directiva de CIMA, Inés Paris (presidenta), Isabel Coixet (vicepresidenta), Iciar Bollaín (secretaria), Judith Colell y Laura Mañá (socias fundadoras).

<sup>5</sup> En España no hubo verdaderos experimentos de cine a la Mulvey, salvo tal vez *Función de noche* (Josefina Molina, 1981).

víctimas de malos tratos (*Nosotras* Judith Colell, 2000). Si estos ejercicios tenían la función y el mérito de apoderar a la mujer, por otra parte, en algunos casos, las inversiones de los papeles de género tradicionales podían caer en cierto dualismo maniqueo. Ejemplares de este fenómeno serían las inversiones de *Retrato de mujer con hombre al fondo* (Manane Rodríguez, 1996), de *Pon un hombre en tu vida* (Eva Lesmes, 1996), o de *Hola ¿estás sola?* (dirigida por la misma Bollaín, 1995). La inversión de papeles era literal en la comedia fantástica de Lesmes, en la cual la transformación llegaba a abarcar, por obra de magia, el sexo de los personajes. En las de Rodríguez y de Bollaín, el cambio radicaba en el establecimiento de una posición de dominio de la mujer, que a menudo reificaba al hombre como mero instrumento del placer femenino, explícito objeto de su mirada (en *Retrato de mujer con hombre al fondo*) y condenado al silencio (en *Hola ¿estás sola?*).

¿En qué ha cambiado el cine femenino con el cambio de siglo? ¿Hay diferencia aparente entre los resultados del «cine con tetas» y los de CIMA? ¿Se puede hablar de una nueva estética y de un nuevo discurso determinados por una nueva conciencia? En las siguientes páginas me acercaré a estas problemáticas, concentrándome en las tres características más sobresalientes del cine femenino de los últimos años: 1) un interés hacia la violencia de género que conlleva una reflexión sobre la violencia de la imagen; 2) una reinscripción del placer según una conciencia de género que prescinde de la hegemonía de la escopofilia; y 3) un cambio de punto de vista: desde el enfoque ginocéntrico, se pasa a una narratividad fuertemente indicial y coral que, como sugeriré más adelante, está en la base de una nueva subjetividad, múltiple y heterogénea.

## 1. VIOLENCIA

El itinerario del corpus filmico de las cineastas hacia la concienciación de género (y hacia CIMA) pasa por una reflexión sobre la violencia: representación de la violencia, y también representación *como* violencia. El debate sobre los malos tratos domésticos en España, que culminó con la Ley Orgánica de 2004, y que involucró ampliamente a los medios de comunicación y a la opinión pública, si no logró cambiar sustancialmente la realidad social —puesto que el número de víctimas sigue aumentando—, consiguió crear una nueva sensibilidad hacia cuestiones de género. La discusión ha contribuido a la toma de conciencia del hecho que

la violencia contra la mujer, en la medida en que se materializa dentro de unas estructuras sociales de desigualdad, es un acto que debe entenderse en términos sexuales; de hecho, como precisa Monique Plaza, cuando un hombre es violado, es violado «como mujer» (Plaza 1980:31). En suma, el debate sobre la violencia de género ha logrado «sexuar» la violencia<sup>6</sup>.

En el cine de mujeres, esta sensibilización (y sexuación) se ha manifestado en una toma de conciencia de la violencia de la imagen, y del hecho que, por su capacidad de crear una ilusión de realidad, el lenguaje cinematográfico tiene una «fuerza de persuasión no suficientemente cuestionada» con «efectos extremadamente poderosos (y virtualmente perniciosos)» (Colaizzi 2001, v). Ya Eisenstein había comparado el artificio del montaje con un acto violento: para el director ruso, al editar una película se arrancan pedazos de mundo de su lugar original y se fuerzan sus efectos (viscerales, emocionales e intelectuales) en el espectador. De ahí que —para decirlo con Teresa de Lauretis (1990)—, desde la noción de Foucault de retórica de la violencia (un orden lingüístico que define lo que es violento y lo que no lo es) se puede pasar fácilmente a la noción de una lengua (y un lenguaje filmico) que produce violencia—lo que Derrida ha llamado violencia de la letra. Para Nancy Armstrong (1990) y Teresa de Lauretis (1990) no hay diferencia entre la representación de la violencia y la violencia de la representación: «the two cannot in fact be distinguished, at least not in writing» (Armstrong, 9). Más aún, afirma de Lauretis, la violencia se engendra (o sexua) en la representación.

El placer visual (tal como lo había planteado la teoría filmica feminista en torno a los postulados de Mulvey) está estrictamente vinculado a dicha violencia de la representación: por la escopofilia, el cine comercial construye la mujer como objeto de la mirada, la despedaza en primeros planos y congela su acción para su contemplación. Violencia y placer son por lo tanto dos conceptos inseparables, por lo menos en la representación cinematográfica.

En otro estudio (Zecchi 2005), he identificado las estrategias representativas más frecuentes de la violencia contra la mujer en el cine: 1) inscripción gráfica y detallada de la violencia contra la mujer; o, al revés, 2) naturalización que oculta, disfraza y sexualiza la violencia<sup>7</sup>; 3) «dessexuación» de la violencia (o inversión de los

<sup>6</sup> Véase el concepto de «pensiero sessuato» (persamiento marcado por el género sexual) del feminismo italiano del grupo Diotirna y de Adriana Cavarero.

<sup>7</sup> Hay discursos que eliden la violencia disfrazándola de erotismo o de humor. Me refiero a películas como *Kika*, *Átame* o *Hable con ella* de Pedro Almodóvar en las

papeles de víctima y de verdugo)<sup>8</sup>; 4) desexualización; o, finalmente, 5) omisión del acto violento<sup>9</sup>. Hay que señalar que las tres primeras modalidades son eminentemente masculinas; las otras dos (desexualización y omisión) pertenecen más bien al cine femenino.

¿Cómo contribuyen las cineastas españolas a la representación de la violencia contra la mujer? La respuesta es que hasta hace poco su contribución ha sido escasa<sup>10</sup>. En el cuerpo fílmico de autoría femenina hay muy poca violencia. Si en la transición, Pilar Miró había creado unos imaginarios de brutalidad, con la democracia, la violencia en general, y en particular contra la mujer, ha ido desapareciendo del cuerpo fílmico femenino español casi por completo, hasta prácticamente el cambio de siglo<sup>11</sup>. En la actualidad,

cuales el abuso (en los tres casos se trata de violaciones) se presenta como amor; o *Salsa rosa* de Manuel Gómez Pereira, donde se humoriza la violación.

<sup>8</sup> La mujer es sujeto de la violencia y el hombre víctima. Esta inversión a menudo se vuelve a cambiar al final de las diégesis en un reestablecimiento del orden (patriarcal). Es el caso por ejemplo de *Thelma y Louise* en la cual las dos protagonistas terminan muriendo.

<sup>9</sup> La violencia no se representa, puesto que el enfoque se centra en las consecuencias. En películas como *Te doy mis ojos*, por ejemplo, la directora -programáticamente- elimina de la cinta final todas las secuencias de violencia que había filmado anteriormente, para concentrarse en la constante amenaza que sufre la protagonista.

<sup>10</sup> Este silencio es bastante común también en el cine más comercial. En su estudio sobre la violencia doméstica en el cine de Hollywood, Phyllis Frus comenta que prácticamente no existe rastro de ella antes de los años 80: para Frus, «Apparently woman battering was nearly invisible in films because it was rarely visible in society. More depictions occur in films since 1980, not because it has increased in actuality, but because journalists have popularized academic and feminist research on the subject, thus making it a familiar topic to the public (228)... An ordinary man acting violently in his home is unlikely to be the subject of a «problem» film, for domestic violence ... is regarded as a woman's problem, and women's concerns, as Jackie Byars argues, are not taken seriously as social problems (229). Frus no señala, sin embargo, los casos en los cuales la violencia doméstica aparece disfrazada y presentada como amor o pasión. Sintomática de este propósito es la violación de Scarlet O'Hara por su marido Rhett Butler en *Lo que el viento se llevó*.

<sup>11</sup> Los primeros largometrajes dirigidos por mujeres cuentan historias de protagonistas femeninas que terminan muriendo por amor; pero sus muertes no son violentas, en sentido literal, sino románticas. En *El gato montés* (Rosario Pi, 1935), por ejemplo, la protagonista muere porque el corazón se le para por el dolor por la muerte de su amado. Con la Transición, sin embargo, la mujeres se transforman en sujeto de la violencia: en *Vera un cuento cruel* (Josefina Molina, 1973), Vera, o mejor dicho su fantasma, lleva a la locura a los hombres que la han querido; en *La petición* (Pilar Miró, 1976), Teresa mata a sus amantes. Ya en la Democracia, en *Tu nombre envenena mis sueños*, la mujer es asesina. Los casos de violencia contra la mujer son escasos. En los años 90, concretamente, se pueden contar una violación, en *El pájaro de la felicidad* (1993) de Miró; dos intentos de

en un contexto en que este tema tiene un claro protagonismo socio-político, aparecen unas películas impactantes sobre la violencia contra la mujer. Iciar Bollain, con *Te doy mis ojos* (2003), se centra en la violencia doméstica, desarrollando así un tema que había tratado ya, aunque sólo tangencialmente, en *Flores de otro mundo* (1999); Judith Colell en *Nosotras* (2000), un largometraje que entrelaza numerosas experiencias femeninas, dedica un segmento a la historia de una mujer que consigue salir de un matrimonio abusivo; Isabel Coixet rueda *Viaje al corazón de la tortura* (2004), un documental sobre las víctimas de la guerra de los Balcanes, que constituirá el punto de partida de su siguiente largometraje, *La vida secreta de las palabras* (2005); otras películas sobre malos tratos domésticos son *María la Portuguesa* (Dácil Pérez de Guzmán, 2001), *Palabras encadenadas* (Laura Mañá, 2003) de Laura Mañá y *Los nombres de Alicia* (Pilar Ruiz-Gutiérrez, 2004). Por lo general, todas estas películas representan la violencia contra la mujer, desexualizando u omitiendo la representación de la violencia (según la cuarta y la quinta modalidad de mi estudio).

En las siguientes páginas me centraré en tres de estas películas, para indicar cómo esta nueva etapa de producción fílmica cuestiona las representaciones tradicionales de la violencia contra la mujer en el cine comercial y cómo esta deconstrucción se desplaza a una reflexión de la representación como violencia. Según indica Phyllis Frus,

Films reinforce the view that woman battering is the victims problem, express «commonsense» notions about how to end battering -such as the idea that women can simply leave- equate violence with sex as part of «normal» love, and in general tell these stories from the batterer's point of view, not from the woman's. They are apt to depict violence against women or children in their homes as abnormal, not as the everyday reality it is, and the men who beat and torment them as psychotic or in other ways deviant. And they often sensationalize or eroticize the incidents and the the victims in order to attract audiences... Films disseminate the ideology of the male-centered happy family and the safe and peaceful home. (2004)

*Te doy mis ojos*, *Palabras encadenadas* y *María la Portuguesa* coinciden en la omisión de la representación de la violencia contra

violación, en *Me llamo Sara* (1998) de Dolores Payás y en *Yerma* de Távora (1998); el asesinato de Yoyes en la película de Helena Taberna (1999); y los abusos del marido violento en *Nosotras* (2000) de Judith Colell, y poco más.

la mujer (última estrategia representativa de mi clasificación anterior)—pero aluden continuamente a ella sustituyéndola por el miedo. De esta manera se afirma que los malos tratos existen sin que haya violencia física o sin necesidad de explicitarla, y que las amenazas son de por sí una forma muy obvia de abuso, aunque a menudo invisible. En *María la Portuguesa* la violencia física se sitúa en las elipsis entre el enfurecimiento del marido (gritos, golpes en las paredes, amenazas con la correa) y las heridas de la mujer, heridas progresivamente más visibles: desaparición de su sonrisa, miedo en los ojos, moratones en la espalda, cortes en la cara y huesos fracturados. De forma análoga, *Te doy mis ojos* se centra principalmente en el miedo y en la confusión de la víctima. Otro tanto ocurre en el relato de Laura Maná, *Palabras encadenadas*, donde a pesar de que la amenaza impregne toda la película, la única violencia concretamente física es el asesinato final, que, sin embargo, está en cierta forma omitido, puesto que se ve mediado (metacinematográficamente) por el objetivo de la cámara del asesino. En otras palabras, en ninguna de estas tres cintas se filma directamente la violencia: se alude a ella (en los dos primeros casos) o su representación es mediada por la cámara de un personaje (en el tercer caso).

También resulta evidente, en estas películas, el común intento de deserotizar la exhibición del cuerpo femenino (según mi cuarta modalidad de representación)<sup>12</sup>. En el caso de *María la Portuguesa*, no hay ningún desnudo, ni ninguna escena de contenido erótico. En *Te doy mis ojos*, la exhibición a la cual se condena a la protagonista (desnuda y encerrada en el balcón por un ataque de celos del marido) se descarga de sensualidad y equivale más bien a una reflexión sobre la violencia de la espectacularización de la mujer en el cine comercial. En *Palabras encadenadas*, la protagonista deserotiza su desnudez, desafiando al marido que iba a violarla, al punto que el hombre no consigue alcanzar una erección. Al desexualizar a la mujer, y al exponerla de una forma exenta de glamour o de sensualidad, las directoras afirman que desde su subjetividad, la mujer no es espectáculo.

La diégesis de estos tres largometrajes socava los ocho mitos sobre la violencia doméstica indicados por Phyllis Frus<sup>13</sup> y dialoga

<sup>12</sup> Y no sólo femenino. Piénsese en el desnudo de Luis Tosar, una imagen deserotizada completamente inusual en el cine hegemónico, en el cual, para mantener el misticismo del falo, el pene tiene que quedarse oculto. En el caso de *Te doy mis ojos* no sólo se ve el pene, sino que también se trata de un pene no erecto: una doble infracción al sistema visual falocéntrico.

<sup>13</sup> Para Frus (2004) el cine comercial reproduce los ocho mitos de la violencia

con el encasillamiento de la mujer en los papeles tradicionales de ciega, muda o desesperada por amor; su estética, por su parte, deconstruye las tecnologías de género (para decirlo con de Lauretis) de la representación femenina en el cine comercial.

Dácil Pérez de Guzmán hace referencia a la violencia de la representación de la mujer desesperada por amor, como la «María la Portuguesa» de la copla de Carlos Cano, glorificada por el imaginario patriarcal. La protagonista de la película, como la María de la copla, «conoció a ese hombre en una noche de vino verde y calor, y entre palmas y fandangos la fue enredando, le trastornó el corazón. Y en las playas de Isla se perdieron los dos, donde rompen las olas, besó su boca y se entregó.» En la canción, María se desespera cuando el contrabandista que ama muere por un disparo y vaga sin reposo cantando su fado. La película de Dácil Pérez, por contra, se enfoca en lo que ocurre tras el enamoramiento y la noche de vinho verde: el después conlleva una boda, un hijo y unas palizas. El cuento de hadas —el amor eterno de la copla que históricamente ha encandilado y subyugado a la mujer— se transforma prosáicamente en violencia doméstica. Icíar Bollaín, por su parte, alude con su *Te doy mis ojos* a la renuncia de la maltratada a su capacidad de ver y por tanto de salir de la espiral de violencia. A su vez, las «palabras encadenadas» de Laura Mañá evocan el silencio de la mujer. Bollaín y Mañá construyen mujeres metafóricamente ciegas y mudas, ancladas a tropos femeninos de mutilación y de sumisión eterna.

Las tres cineastas, reflexionando sobre estos simbólicos e históricos lastres femeninos, dialogan explícitamente con la representación fílmica de la mujer. La violencia contra el cuerpo de la mujer se traduce en las tres películas en un cuestionamiento de la mutilación de la imagen femenina del cine tradicional. Mientras la cámara del lenguaje fílmico hegemónico despedaza y fragmenta el cuerpo de la mujer en unos primeros planos (satisfaciendo así la escopofilia fetichista del espectador, diría Mulvey), aquí dicha mutilación es articulada claramente como un ejercicio de violencia. En *María la Portuguesa*, el despedazamiento tradicional de la

doméstica. Mito 1: Pegar no produce daños permanentes y no tiene consecuencias; Mito 2: Los maltratadores no son personas como nosotros; Mito 3: A las mujeres les gusta ser violadas; Mito 4: Las mujeres víctimas de violencia doméstica se lo han buscado; Mito 5: A su vez, las mujeres son maltratadoras por lo que los hombres también son víctimas de violencia doméstica; Mito 6: Los hombres normales no abusan de sus niños o esposas; Mito 7: Las mujeres pueden terminar la situación de abuso abandonando al maltratador; Mito 8: Las mujeres que se escapan de su maltratador, lo consiguen solas.

imagen femenina se desplaza a planos que fragmentan la imagen del perseguidor: la toma de la reja de la cárcel, donde el verdugo se encontraba por haber maltratado a su compañera anterior, que fragmenta la imagen del hombre; la de la ventana, que hace trasfondo al primer encuentro entre víctima y victimizador, que divide sus imágenes en cuarterones; la de la puerta de la casa de la madre de la abusada, que rompe en varios recuadros la cara del agresor, y un largo etcétera.

El juego de auto-inmolación de la protagonista de *Te doy mis ojos*, en la escena de cama (en la cual la mujer «despedaza» su cuerpo en partes que ofrece al marido), evoca el tradicional sacrificio femenino, en un acto metafórico de masoquismo. Sin embargo, el ojo de la cámara de Bollaín, incluso en la secuencia de sexo, no fragmenta los cuerpos que filma. Básicamente Bollaín se mueve entre el plano medio y el plano americano. No hay primeros planos de partes del cuerpo que no sean la cara, con las únicas excepciones de un plano detalle de las piernas de la protagonista, regadas de orina, y de un primerísimo plano de sus ojos cuando él le pone las manos en la cara: en ambos casos el fin de estos close-ups es enseñarnos de cerca las consecuencias del miedo en el cuerpo de la mujer.

La fragmentación de la imagen femenina llega a ser literal en *Palabras encadenadas*, donde la amenaza de mutilación del cuerpo perfecto de la protagonista tiene un referente directo en los vídeos y en las fotos, preparados por el asesino con la concreta finalidad de enseñarnos su dominio de la violencia. Como un director, el ex-marido tiene poder de cómo la mujer se representa: manipula su imagen (frente a la policía), orquesta sus palabras, establece el montaje de la historia que maquina, y controla lo que nosotros podemos ver: después de grabar con su cámara de vídeo el homicidio de su ex-esposa, decide apagarla cuando procede a la violación de su cadáver, por considerar que lo que hace con su mujer es un asunto privado.

Estos tres relatos, por tanto, se caracterizan por un doble intento de denuncia de la violencia contra la mujer: a nivel diegético tienen una función parecida a la de las campañas de sensibilización; a nivel de lenguaje fílmico llevan la denuncia al campo de la toma de conciencia del poder de la imagen, a una denuncia implícita de la violencia de la representación.

## 2. PLACER

Paralelamente a la deconstrucción de la violencia, las directoras fundadoras de CIMA llevan a cabo un cuestionamiento del placer visual que desarrolla una reflexión sobre placeres alternativos a la escopofilia. En los años noventa se había abordado un ejercicio análogo en *El dominio de los sentidos* (1996), una película formada por cinco cortos (uno sobre cada sentido) dirigidos por sendas directoras: Teresa de Pelegrí, Judith Colell, Maria Ripoll, Nuria Olivé-Bellés e Isabel Gardela. Sin embargo, en este quinteto, la vista se erigía, frente a los otros sentidos, como el único que otorgaba poder y placer. El placer de los otros sentidos, al contrario, aparecía como pernicioso y hasta letal: el tacto y el gusto podían conducir a la muerte; el olfato a la insatisfacción sexual; el oído a la confusión. Sólo por medio de la vista —y del voyeurismo— la mujer alcanzaba plena satisfacción.

Con el cambio de siglo se impone un nuevo planteamiento. En *La vida secreta de las palabras* (Isabel Coixet, 2005) y en *Mataharis* (Iciar Bollaín, 2007), el diálogo con el tema de la escopofilia es explícito: vuelve a aparecer un enfoque sobre los sentidos; sin embargo, esta vez, la vista se relega a una función secundaria.

En *Mataharis* la reflexión sobre la mirada es fundamental, puesto que las tres protagonistas son investigadoras privadas que se ganan la vida espionando. Tal enfoque se traduce en numerosas referencias metacinematográficas: Carmen filma con una cámara, cuando todavía se leen los títulos en la pantalla, unas imágenes desenfocadas y movidas; Eva espía desde el espejo retrovisor del coche y nos deja entrever el objetivo de su mirada; y, algo más adelante, Inés graba, con un dispositivo de video escondido en la chaqueta, escenas borrosas que vemos reproducidas en color sepia. En los tres casos se representan al público imágenes filtradas por los ojos de las protagonistas. Como si fueran directoras de cine, las mataharis hacen del mirar su oficio. Pero si su trabajo difiere del de las cineastas por sus resultados estéticos, coincide en el hecho de que no puede prescindir de cuestiones éticas. Espiar es la vocación de Eva, hasta que se da cuenta de que su ocupación va en contra de sus principios morales y de su deseo. Más aún Sergio, que acompaña a una de las protagonistas para ir a espionar a su mujer, aduciendo que «sólo quier[e] mirar, sólo mirar,» descubrirá las implicaciones nada intrascendentes o inocentes de este acto. Lo mismo le pasa a Eva, que comete el error de espionar al marido, en

lugar de hablar con él, socavando así la confianza de su relación matrimonial.

Una vez comprobada la importancia de la vista —y su falta de placer—, *Mataharis* alude a los goces producidos por el oído y el tacto. La escopofilia se torna en placer auditivo en la única secuencia con cierta carga erótica de la película: una escena de sexo donde el «streaptease» se produce con una pared en medio. Carmen y Sergio no se ven, pero oyen los ruidos de las prendas que caen al suelo mientras se desnudan para acostarse. Y finalmente el tacto: su ausencia corresponde al desamor. Dice Carmen, que cuando alguien deja de amarte «ya no te toca: ya no te toca ni con las manos, ni con las palabras».

En *La vida secreta de las palabras* de una forma análoga (pero inversa), la atención hacia el sentido de la vista (o su ausencia, en este caso) es indiscutible. El punto de partida de la historia es el encuentro fortuito de Hanna y Joseph, cuando él pierde la visión y ella lo ayuda como enfermera. El protagonista masculino, por tanto, carece de la capacidad fundamental del hombre en el cine hegemónico: la escopofilia. Más aún, como si se tratara de un guiño a las teorías fílmicas, en el camarote de la protagonista de Coixet se ve, entre otros libros, *Ways of Seeing* de John Berger, un estudio seminal sobre la mirada. Para Berger «the 'ideal' spectator is always assumed to be male and the image of the woman is designed to flatter him» (1977: 64). En el caso de *La vida secreta de las palabras*, sin embargo, la mujer no es espectáculo para el goce masculino.

Hanna, una víctima de la barbarie de los Balcanes, reprime cualquier forma de placer. A causa de las torturas se ha vuelto hipoacúsica, y para aislarse en un mundo sin sonidos, controla el oído, apagando su amplificador acústico. Consume siempre la misma comida desaborida, para anular el placer del gusto; y el tacto —o el contacto con el otro— es higienizado por los jabones que usa compulsivamente. Hanna se castiga por haber sobrevivido a la tortura, mientras que su mejor amiga ha fallecido. Similar sentido de culpabilidad es el que sufre Joseph, en la plataforma petrolífera, por no haber conseguido salvar al amigo suicida. La relación entre los dos empieza por este mutuo dolor. El oído suplente la vista, con el intercambio de historias —él las cuenta, ella lo escucha y lo mira (sin hacer de la vista un privilegio)— y la relación se va complementando con el placer del gusto, del olfato y del tacto.

El camino hacia el despertar de los sentidos empieza por el

gusto: cuando Hanna y Joseph comen con goce los manjares del cocinero español; y sigue por el olfato: cuando Joseph nota que Hanna no usa colonia y que huele a limpio, a jabón de almendra; por el oído: Hanna escucha continuamente la grabación de un mensaje de amor dejado en el contestador de Joseph; y finalmente por el tacto: Hanna desinfecta las heridas de Joseph y limpia su cuerpo<sup>14</sup>. Es más, no se trata de una simple representación de estos placeres, sino de un placer de la representación: de un intento, en otras palabras, de involucrar al público, haciéndole participe de las mismas sensaciones que experimentan los personajes. Esto es particularmente evidente en la secuencia en que Hanna recupera el gusto de comer. Cuando engulle con deseo desenfrenado, por primera vez en años, una comida con sabor, las tomas movidas de la cámara al hombro, que acompañan los gestos rápidos de la mujer, nos transmiten y nos hacen probar una parecida sensación de goce mareante.

La película de Coixet evoca, literal y figurativamente, la superioridad del placer del gusto, del tacto, del olfato y del oído frente a la vista: del roce y la caricia frente a la mirada; y del abrazo frente a la contemplación voyeurista. Y no es necesariamente un contacto físico. Antes de que las manos de Joseph recorrieran las cicatrices de los pechos de Hanna, él la había tocado y acariciado ya con sus palabras.

Son las palabras, con su vida secreta, las que forman historias que consiguen despertar otro placer, el de contar. En el largometraje de Coixet (que empieza y termina con el *voice off* de una niña), la narración correspondería al «espejo acústico» teorizado por Kaja Silverman (1990): una voz femenina desincronizada del cuerpo, que goza de una perspectiva omnisciente extradiegética, inusual, según Silverman, en el cine comercial<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> Si el cine apela fundamentalmente a los sentidos de la vista y del oído (que en *La vida secreta de las palabras* corresponderían a las carencias de sentidos personajes), también puede reproducir, para Monaco, una experiencia táctil: «texture, although it is not often mentioned when speaking of film esthetic, is also important, not only in terms of the inherent texture of the subject, but also in terms of the texture or grain of the image» (157). Desde *Cosas que nunca te dije*, Coixet busca reproducir dicha experiencia.

<sup>15</sup> Para Kaja Silverman, en el cine hegemónico, el sujeto masculino goza no sólo de autoridad visual sino también de autoridad lingüística. En «Dis-embodiment of the female voice» (1990) Silverman estudia cómo la mujer ha sido caracterizada en el cine y en la literatura por todo menos por el silencio: «She talks a great deal...it is in large part through her prattle, her bitchiness, her sweet murmurings, her maternal admonitions and her verbal cunning that we know her» (309) pero su voz y sus palabras no tienen ninguna autoridad. La voz masculina, por su parte, no sólo

### 3. NARRATIVIDAD CORAL Y HETEROGENEIDAD DEL SUJETO

La sinestesia de las palabras que tocan (en *Mataharis*) y que adquieren vida secreta (en la película de Coixet) va estrechamente unida a la coralidad de estas historias, que juxtaponen y contraponen miradas y narraciones diferentes. En estas películas la acción se reduce a mínimos. A la falta de narratividad de los ejercicios experimentales feministas de los setenta, y a la acción llevada por un sujeto femenino en los noventa, el cine actual contrapone una coralidad que corresponde a una acción sencilla y esencial. Cada historia es, tomada individualmente, insignificante, pero adquiere sentido al yuxtaponerse a otras historias<sup>16</sup>. Se eliminan los acontecimientos relevantes y se queda sólo lo que el cine hegemónico consideraría irrelevante: lo nimio, lo pequeño, el detalle, el indicio: lo que Roland Barthes llamaría «catálisis».

Estas cintas oponen a la autoridad lingüística masculina, el «charlar,» que tradicionalmente y negativamente se ha asociado con lo femenino. Sheila Rowbotham (1983) afirma que el cotilleo (gossip), las risitas (giggling), y los cuentos de vieja (old wives' tales) son características asociadas especialmente a la mujer y consideradas a menudo por el hombre como signo de inferioridad. Se trata sin embargo, según Rowbotham, de maneras importantes de percepción y de descripción que establecen «a relation of experience to theory». Para Elisabetta Rasy (1978) estas formas de comunicación femenina subalternas son desahogos y salidas de lo cotidiano, expulsiones desde el interior, que expresan lo reprimido y hacen grande lo que el hombre percibe como pequeño<sup>17</sup>.

La diégesis de estas cintas prioriza las funciones secundarias

---

tiene la autoridad en la diégesis fílmica, sino también fuera de ella. La voz en «off» (tan común en los documentales y en los thrillers) autoritaria y autorizadora, es tradicionalmente una voz masculina: la palabra –el verbo– incuestionable.

<sup>16</sup> Un interesante antecedente de esta narratividad coral y de esta acción reducida, se encuentra en *Sexo oral* (Chus Gutiérrez, 1994). Para Giulia Colaizzi, en esta película, «nos enfrentamos continuamente con los tiempos muertos del relato en un texto que, para decirlo con la terminología de Hayden White (1992), narra sin narrativizar: nos recuerda continuamente que hay algo –de hecho, un complejo aparato tecno-semiótico-discursivo— que está articulando tanto el punto de vista diegético como la visión extradiegética, y que pone en cuestión radicalmente la primacía de la visión que la continuidad clásica pretende llena, no-obstruida y dirigida hacia un espacio integral y continuo» (2007: 116).

<sup>17</sup> «La chiacchiera e' una messa a morte (come il pianto, lo storico pianto delle donne di cui segue il ritmo) del (dovere) quotidiano; e' il fenomeno espulsivo: una espulsione, cioè dell' 'interno' (65) ... E' di fatto una catena di digressioni, che porta

que no soportan la acción, sino que giran alrededor de los nudos del relato, llenando sus espacios. Para volver a utilizar la terminología de Barthes, estos relatos dan preferencia a las catálisis frente a los núcleos narrativos. Son relatos fuertemente «indiciales» y muy poco funcionales.

De hecho es muy revelador, en este contexto, analizar en los extras de los DVDs las secuencias suprimidas. La presencia de los núcleos en este «subtexto,» en lugar que en la versión definitiva de la película, sirve más bien para subrayar su ausencia del texto. Su eliminación y su presencia entre los extras (como si se tratara de unas notas a pie de página) corresponde, a mi entender, a una declaración de intenciones. Como en el caso de la violencia, la omisión de su representación llega a ser más poderosa que su inscripción gráfica.

Más aún, esta nueva coralidad cuestiona la subjetividad de la mirada femenina hegemónica y universalizante. Las historias del cine contemporáneo contraponen al sujeto de los años 90 (en la mayoría de los casos, una mujer joven burguesa heterosexual), un sujeto múltiple, colectivo, coral, que no deriva de una universalización de la experiencia femenina, sino de una toma de conciencia de su complejidad. Por ejemplo, en *La vida secreta de las palabras*, las historias de Joseph y de Hanna se complementan y entrecruzan con las de los otros personajes masculinos (heterosexuales y homosexuales) de la plataforma. En *53 días de invierno* (Judith Colell, 2006) se entrelazan las historias de tres protagonistas: una mujer de mediana edad de clase media, un hombre joven de clase baja, y una joven de clase alta. En *Nevando voy* (Candela Figueira y Maitena Muruzabal, 2008) al género y a la clase se suman cuestiones generacionales: los protagonistas se articulan en dos parejas de edades diferentes (hombre y mujer jóvenes / hombre y mujer de mediana edad). En *El patio de mi cárcel* (Belen Macías, 2008) se mezcla la subjetividad de las mujeres heterosexuales con la de las lesbianas. En *Retorno a Hansala* (Chus Gutiérrez, 2008) se añade la variante de raza: al punto de vista del hombre blanco, se contrapone y juxtapone el de la mujer africana. En *Morir en San Hilario* (Laura Mañá, 2005) y en *Semen, Una historia de amor* (Daniela Fejermán e Inés París, 2005) la acción es llevada

---

il discorso ai margini e raccoglie al discorso solo ciò che proviene dai margini... I compiti principali della chiacchiera sono due: dar voce, piu' che parola, al rimosso (in modo tale da garantirsi una sopravvivenza fantasmatica); ricondurre l'infinitamente grande all'infinitamente piccolo, reintegrare nel formato di un sentimento domestico, far vivere all'interno del recinto ogni evento o azione» (66).



a cabo por hombres. Y en *El Calentito* (Chus Gutiérrez, 2005) se abarca el espectro completo de orientaciones sexuales (heterosexuales, lesbianas, gays, transexuales y bisexuales).<sup>18</sup>

Para concluir, quería señalar una aparente paradoja. Justo cuando las cineastas españolas «descubren» el género —dándose cuenta de vivir una experiencia, dentro de la industria cinematográfica, marcada por el hecho de ser mujeres—, y fundan CIMA, su producción se hace menos ginocéntrica. La reflexión sobre la violencia de la representación es clave para entender este cambio de subjetividad fílmica. Ya Nancy Armstrong había indicado que «whenever we speak for someone else we are inscribing her with our own (implicitly masculine) idea of order... In presuming to speak for 'woman,' feminist theory sometimes resembles the very thing it hates and suppresses differences of class, age, and ethnicity, among others» (1990: 25). El cambio de enfoque del cine femenino se debe a la toma de conciencia de la violencia que supone asumir la voz de un sujeto femenino universal. Al hacerse conscientes del género, las directoras descubren también el poder de hablar por su género y representarlo: que no hay, como decía antes, diferencia entre la representación de la violencia y la violencia de la representación. Por lo menos no en el cine.

En conclusión, y en resumen, hemos visto que la unidad conceptual que funde las varias historias es el placer de narrar lo pequeño de forma coral. Dicha coralidad cuestiona, literal y figurativamente, la subjetividad de la mirada femenina hegemónica de los 90. Desde una (nueva) conciencia de género, se llega a trascender una representación de género unívoca y monovalente. Las historias no se concentran ya en un sujeto único y definido, sino en una multiplicidad de sujetos y/o en un sujeto múltiple y colectivo. Tal vez, se pueda decir que el cine femenino español ha pasado desde un inconsciente genérico, a una toma de conciencia de género que, parafraseando a Judith Butler, pone el género en disputa.

<sup>18</sup> La figura de Antonio/a en *El Calentito*, en particular —una madre in drags que sigue siendo llamada «padre» por su hijo hasta cuando el niño reconoce su valor y le dice «mamá tienes huevos»— constituye un poderoso ejemplo de la revisión de las categorías de género y de sexo según Judith Butler. Para la filósofa, «in imitating gender, drag implicitly reveals the imitative structure of gender itself —as well as its contingency» (1999:175).

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Armstrong, Nancy y Leonard Tennenhouse, eds. *The Violence of Representation. Literature and the History of Violence*, London/New York: Routledge, 1990.
- Berger, John. *Ways of Seeing*. London: Penguin, 1977.
- Bollaín, Iciar «Cine con tetas», en *La mitad del cielo. Directoras españolas de los años 90*
- Butler, Judith. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York/London: Routledge, 1999.
- Camí-Vela, María. *Mujeres detrás de la cámara. Entrevistas con cineastas españolas de la década de los 90*. Madrid: Ocho y Medio, 2001.
- Cavarero, Adriana «Per una teoría de la violencia sessuale» *Diotima. Il pensiero della differenza sessuale*. Milano: La Tartaruga, 1991.
- Colaizzi, Giulia (ed.) *Feminismo y teoría fílmica*. Valencia: Ediciones Episteme, Colección Eutopías/Maior, 1995.
- Colaizzi, Giulia. «El acto cinematográfico: género y texto fílmico» *Lectora. Revista de dones i textualitat (Dossier Monogràfic: Dones i cinema* Giulia Colaizzi, ed.) 7, 2001, v-xiii.
- Colaizzi, Giulia. *La pasión del significante. Teoría de género y cultura visual*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- de Lauretis, Teresa. «Rethinking Women's Cinema: Aesthetic and Feminist Theory» *Multiple Voices in Feminist Film Criticism*. Diane Carson, Linda Dittmar and Janice R. Welsch, eds. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.
- de Lauretis, Teresa. «The Violence of Rethoric: Considerations on Representation and Gender» *The Violence of Representation. Literature and the History of Violence*,
- de Lauretis, Teresa. *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington y Indianapolis: Indiana University Press, 1987.
- Frus, Phyllis. «Documenting Domestic Violence in American Films», en *Violence and American Cinema* John David Slocum, ed. Manchester: Manchester UP, 2004.
- Johnston, Claire. «Women's cinema as counter-cinema», en *Feminism and Film* Ann Kaplan, ed. Oxford: Oxford UP, 2000.
- Kuhn, Annette. *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid: Cátedra, 1991.
- Mayne, Judith. *The Woman at the Keyhole. Feminism and Women's Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.
- Monaco, James. *How to Read a Film* New York/Oxford: Oxford UP, 2000.
- Mulvey, Laura. «Visual Pleasure and Narrative Cinema» *Feminism and Film* Ann Kaplan, ed. Oxford: Oxford UP, 2000.
- Plaza, Monique. «Our Costs and Their Benefits» *m/f* 4 (1980): 28-39.
- Rasy, Elisabetta. *La lingua della nutrice. Percorsi e tracce dell'espressione femminile*, con una introduzione di Julia Kristeva. Roma: Edizione delle donne, 1978.

- Rowbotham, Shiela. *Dreams and Dilemmas*. London: Virago, 1983.
- Silverman, Kaja «Dis-embodying the female voice» *Issues in Feminist Film Criticism*, Patricia Erens, ed. Bloomington and Indianapolis. Indiana University Press, 1990.
- Silverman, Kaja. *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema* Bloomington/Indianapolis: Indiana UP, 1988.
- Zecchi, Barbara. «Estrategias de elisión, inscripción y desexuación en la representación cinematográfica de la violencia contra la mujer», en *El doble filo de la navaja: violencia y representación*. Fernando García Selgas y Carmen Romero Bachiller, eds. Madrid: Trotta, 2006.
- Zecchi, Barbara. «Mujer y cine: estudio panorámico de éxitos y paradojas», en *La mujer en la España actual ¿Evolución o involución?* Barcelona: Icaria, 2004.