



La pantalla sexuada. Barbara Zecchi, Madrid, Cátedra, 2014, 372 pp.

Desde sus inicios en los años setenta y a lo largo de su andadura, la teoría filmica feminista se ha ido definiendo como un proyecto crítico preocupado por revelar tanto las implicaciones político-ideológicas de la representación del género como las relaciones de poder construidas por las condiciones económico-sociales de la industria cinematográfica. Paralelamente, y en consonancia con las corrientes historiográficas críticas, su desarrollo ha ido marcando un espacio de discusión alrededor de los discursos hegemónicos que edifican la historia del cine y que, de forma reiterada, dejan al margen de la misma a las mujeres, como si no existieran o como si nunca hubieran participado en la

construcción cultural de las imágenes en movimiento. El libro de Barbara Zecchi, objeto de la presente reseña, parte de esa tremenda injusticia para denunciar la constante invisibilidad del trabajo de las mujeres en la historia del cine español, pero también para explicitar y analizar el fenómeno de la “desapropiación de lo femenino” en el cine, un fenómeno que –producto de epistemologías, discursos institucionalizados y tecnologías de género– acaba desplazando lo femenino y universalizando lo masculino, convirtiendo al hombre en “lo uno” y a la mujer en “lo otro”.

Frente a las dinámicas de desapropiación de lo femenino en el cine, el estudio de Zecchi, tal como se explicita en su sugerente título, *La pantalla sexuada*, consigue marcar sexualmente la representación, historizar los discursos filmicos y dar cuenta de fenómenos que, sin una perspectiva de género, pasarían inadvertidos y que, sin embargo, son tremendamente relevantes a la hora de construir nuestro imaginario (y nuestra identidad de género). Desde este punto de partida, y en esa búsqueda de la huella femenina, el volumen se centra especialmente (aunque no de forma exclusiva) en el análisis del cine español dirigido por mujeres, un corpus que la autora define como “gynocine” (una posible alternativa a las etiquetas limitadoras que han hegemonizado la discusión sobre el cine dirigido por mujeres). Sin embargo, Zecchi es consciente de que esa búsqueda de la presencia femenina no debe quedar limitada únicamente a la reivindicación del trabajo de las directoras, sino también ha de plasmar su huella en otros ámbitos de la industria (tal vez menos visibles pero no por ello menos relevantes), como la producción, el guión o incluso la exhibición en las salas cinematográficas. A esto la autora añade otro lugar donde la presencia de las mujeres resulta, a pesar de haber sido poco atendida, incuestionable: el espacio ocupado por las espectadoras en la sala de cine.

El volumen representa, en este sentido, un poliédrico acercamiento al objeto “cine” que transita entre la teoría filmica feminista, la historiografía y la crítica de la representación. A lo largo de sus páginas el texto profundiza en cinco aspectos, de indudable interés para el feminismo, que se corresponden con los capítulos que componen el volumen: espacio, autoría, placer, cuerpo y violencia.

En el primer capítulo se aborda el estudio del cine como un espacio constituido por diferentes lugares sexuados: el

lugar físico de la sala de cine, donde se sitúa el público; los espacios de la pantalla, en los que encontramos diferentes modelos femeninos; el *off-screen* o espacio fuera de campo, como espacio simbólico de lo no representado y, finalmente, el espacio detrás de la cámara, constituido por las cineastas. La autora se plantea sexual e historiar cada uno de estos espacios, en un recorrido que va desde la actividad empresarial de las pioneras exhibidoras (borradas de la historia del cine) hasta llegar al lugar que las mujeres ocupan tanto en la sala de cine como en la misma diégesis. Zecchi se preocupa por dejar clara su postura desde un primer momento al desmarcarse de las aproximaciones lacanianas, que “estudian a la espectadora de forma ahistórica y heteronormativa” (pág. 16), para abordar el tema desde una perspectiva más etnográfica, que historiza a las espectadoras reales, pero reconociendo la doble dimensión que articula el espacio visual en el cine: la espectadora interna (hipotética), construida en el texto por la diégesis, y la externa (histórica, real). Desde esta perspectiva, el capítulo describe un espacio espectadorial constante transformación que evoluciona desde una heterotopía (que les permite a las espectadoras huir de las cadenas patriarcales, en los primeros años del cinematógrafo) hasta un no-lugar, un espacio marcado durante el franquismo por la censura y en la Transición por la *rape culture*.

En cuanto al espacio de la representación, aparece analizado bajo dos focos de atención: el primero da cuenta de la presencia femenina dentro de los límites de la pantalla, condicionada habitualmente por los estereotipos femeninos; el segundo se hace cargo del *off-screen*, un espacio de omisión que funciona como un arma poderosa para cuestionar y poner en evidencia la naturaleza ficticia de las imágenes.

En el capítulo segundo Zecchi se adentra en la discusión sobre la autoría y las diferentes posturas que el feminismo ha adoptado alrededor de este concepto: desde posturas que restan importancia a la noción de director-*auteur* y reconocen que el texto filmico es fruto de un trabajo colectivo hasta aquellas que reivindican la figura del autor como el director (o directora) de una película. La autora enmarca esta discusión en el específico contexto del cine español, argumentando que la deconstrucción de la autoría, décadas después que Barthes proclamara desde la semiótica la “muerte del autor”, ha de producirse como respuesta a un

canon ya establecido, delimitado y asumido, tanto por la crítica como por la historiografía. Pero esa situación no se corresponde con el caso de las directoras españolas, como indica la propia Zecchi no podemos “deconstruir un texto antes de rescatarlo y reconstruirlo (...) De ahí que un sector de la teoría filmica feminista se apropie de la teoría del *auteur* al concebirla como una labor de rescate de las pioneras y de construcción —o reconstrucción— de un canon femenino” (pág. 98). Desde esta perspectiva, el texto se adentra en las diferentes generaciones de cineastas a lo largo de la historia del cine español: desde la Segunda República (donde se destaca un ambiente cultural propicio para la dirección femenina, favorecido paralelamente por las políticas de género y el prolijo desarrollo de una industria cinematográfica autóctona), pasando por el franquismo (con la expulsión de la sexualidad y la mirada femeninas de la gran pantalla), hasta la Transición y la tríada de mujeres cineastas (Pilar Miró, Cecilia Bartolomé, Josefina Molina) que marcarán el camino a las directoras de la democracia, cuya paulatina concienciación ha sido recientemente plasmada en el nacimiento de CIMA (la Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales que reivindica la obra de las directoras y defiende la igualdad de género tanto en la industria cinematográfica). A lo largo del recorrido, asistimos a la forma en que las mujeres han abordado la representación de la feminidad, deconstruyendo los estereotipos filmicos, reelaborando los géneros cinematográficos y estableciendo una voz propia marcada por el género.

El tercer capítulo comienza con la discusión alrededor del texto que ha marcado el debate sobre el placer en la teoría filmica feminista: “Visual Pleasure and Narrative Cinema” (1973) de Laura Mulvey. Zecchi se adentra en este debate que se desarrolla desde la inicial negación del placer visual y la narratividad hasta la recuperación del cine narrativo y placentero, desde la escotofilia hasta un placer no exclusivamente visual sino también centrado en otros sentidos. La autora es consciente de las diferencias contextuales entre el debate sobre la destrucción del placer generado en el ámbito anglosajón, y el específico contexto español, una sociedad recién salida de la dictadura y marcada durante casi cuatro décadas por la censura, la negación y la prohibición. De ahí que el cine experimental feminista que surgió alrededor de Mulvey y del feminismo de la segunda ola no podía darse de igual forma en el contexto español, anclado

en la narratividad: las excepciones de *Función de noche* (Josefina Molina, 1981), *Meeting of Two Queens* (Cecilia Barriga, 1991) o *Sexo Oral* (Chus Gutiérrez, 1994) no hacen sino confirmar la norma. No obstante, las directoras a lo largo del tiempo han experimentado, desde el cine narrativo, con determinadas estrategias que prescinden del placer visual convencional, bien destacando placeres sensoriales alternativos (el tacto, el oído, el olfato, el gusto, la risa o incluso el placer del movimiento), bien a partir de un placer escotofílico, pero propiamente femenino (deconstruyendo la idea de que la mirada en el cine es, como decía Mulvey, fundamentalmente masculina).

El capítulo cuarto se centra explícitamente en la representación del cuerpo femenino, objeto central del placer visual en el cine comercial, que ha sido reducido en la diégesis a mero objeto para la mirada. Espectacularizada, fetichizada y erotizada, la mujer queda reducida a cuerpo y su significado restringido a su mismo significante: su apariencia física. Pero el cuerpo femenino puede dejar de ser el vehículo privilegiado del placer cinematográfico para convertirse en un espacio de reescritura, tal como las directoras nos demuestran en sus textos.

En este sentido, las cineastas abordan la corporeidad de la mujer ahondando en sus múltiples facetas (el erotismo, el embarazo, la vejez, la enfermedad...) y visibilizando lo que el discurso hegemónico tiende a ocultar. Zecchi demuestra una vez más cómo en el específico contexto español esta reescritura no estaría completamente del lado de la destrucción del placer visual o del erotismo, sino de una nueva forma de representarlo. Por ello, como declara la autora, “cuando las directoras se centran en el erotismo femenino, contraponen a lo fálico una sexualidad que rehúye (...) la rigidez de las formas estrictamente localizadas”, mostrando cómo “la geografía del placer del cuerpo de la mujer es mucho más sutil y ompleja de lo que normalmente se representa” (págs. 216-217). Objetos también de interés para el “gynocine” son el cuerpo embarazado, que surge reinterpretado en las películas de las cineastas y el cuerpo imperfecto: un cuerpo enfermo o definido como “enfermo” por el sistema patriarcal y habitualmente invisibilizado.

El quinto y último capítulo aborda la relación entre representación y violencia, relación que conlleva un necesario análisis desde el género. La autora identifica en un primer momento los diferentes tipos de violencia que se despliegan en el cine: la violencia de la industria (que excluye a las mujeres de toda área ajena a la interpretación); la violencia del canon (que silencia el corpus fílmico femenino); la representación de la violencia y su relación con el referente externo; la violencia contra el público y, finalmente, la violencia de la propia representación (la capacidad del discurso fílmico de naturalizar las representaciones). Tras una contextualización en la que nos percatamos de que la violencia ha acompañado al cine desde sus inicios, se analiza un corpus fílmico de películas, dirigidas tanto por hombres como por mujeres, en el que se exploran las diversas formas de representar la violencia contra las mujeres. La autora analiza las diferentes estrategias desde las que el cine ha abordado el tema, desde aquellos discursos fílmicos que la legitiman hasta los que la denuncian: desde su explícita inscripción o su invisibilización (naturalizando el acto violento y disfrazándolo de erotismo o incluso de humor) hasta su dexe-suación o su elisión (a menudo la forma más lograda para denunciar el acto brutal).

No resulta casual que Zecchi haya decidido concluir su volumen con el tema de la violencia en el cine pues es, en última instancia, el hilo conductor de todo el libro: “la violencia que sexualiza a la mujer y que desexúa el cine, encadenando a su público, como en la alegoría de Platón, a una visión engañosa que tergiversa la realidad de las mujeres como sujetos históricos” (pág. 335). Los cinco capítulos que componen el libro denuncian esa tergiversación, esa desappropriación de lo femenino, ese desenfoque que han sufrido (y siguen sufriendo) las mujeres, pero también destacan la capacidad creativa de las directoras, el deseo de las mujeres de narrar sus propias historias, la urgencia de recuperar un espacio autorial que ha sido arrebatado y, en definitiva, la necesidad de inscribirse de otra forma en la sociedad y la cultura.

Silvia Guillamón Carrasco