

INTRODUCCIÓN

Natalia Contreras de la Llave

Universidad de Alicante

“Ciertos estados de conciencia parecen menos cómodos que otros”

Virginia Woolf

Desde la aparición del mundo del cine, las mujeres se han visto a sí mismas reflejadas en un espejo cultural construido a medida de una mirada que no era la suya. A partir de los primeros movimientos culturales feministas y, a través de ellos, de la evolución de la autoconciencia, el estudio del texto cinematográfico desde esta perspectiva comenzó a revelar un lenguaje que generaba sometimiento, ostracismo y sexismo, y que reducía la imagen femenina a mero objeto privado de significado. Desde entonces, las voces de estudiosas y cineastas han llamado a subvertir ese lenguaje para lograr “hacer visible lo invisible”. Hacer visibles a las directoras, visibles nuevos roles de género, visibles nuevas miradas sobre los cuerpos, visibles nuevos cuerpos deseantes, visibles aquellas identidades que habían estado largamente sumergidas. Cuestionar, en suma, el modelo hegemónico de representación fílmica y, como afirma Colaizzi¹, poner en entredicho su voluntad de universalidad y de totalidad. En este sentido, la labor académica ha sido ingente e imprescindible en este debate que atañe directamente la esfera de lo emocional, de lo privado y también de lo público a través de un medio masivo de producción como el cine. Cuando hablamos de analizar el binomio cine/mujeres, y muy especialmente cine/feminismo —como es nuestro caso— estamos hablando de varias cosas: del análisis diacrónico de la representación de las mujeres en el cine; del punto de vista de las mujeres como cineastas y su influencia o no en las nuevas representaciones cinematográficas; del feminismo como crítica cultural y sus diversas vertientes, lo cual englobaría todo lo anterior. Los artículos incluidos en este monográfico sobre cine y feminismo recorren ese arco teórico para ofrecernos una visión histórica, reflexiva y actual de los estudios en este campo.

Así, los textos de Eva Parrondo-Coppel y Carmen Arocena parten de la teoría feminista psicoanalítica para la elaboración de sendos trabajos centrados en cuestiones diferenciadas. El artículo de Parrondo-Coppel, ***Regreso al futuro a través de ‘la espectadora’***, retoma una línea teórica que, en su opinión, ha sido prácticamente abandonada por la teoría feminista. Un texto profundamente teórico, de vocación transformadora y reflexiva, que nos habla del papel de la espectadora, de la recepción de la obra cinematográfica desde el terreno psicoanalítico.

1 COLAIZZI, *Feminismo y teoría fílmica*. Valencia, Episteme, 1995.

Lo que se ha dado en llamar la metapsicología del cine clásico. Desde ese punto de vista, reivindica el lugar de la espectadora como un lugar político de libertad personal, y asimismo realiza un interesante análisis de los retos a los que se enfrentan las teóricas feministas que trabajan desde una perspectiva psicoanalítica en el campo de la industria cultural en este milenio. En la misma línea, Aida Vallejo retoma el mismo tema de “la mujer que mira” en su análisis pautado del documental *Los espigadores y la espigadora* en su artículo **Género, autorrepresentación y cine documental. Les glaneurs et la glaneuse de Agnès Varda**. Vallejo realiza un extenso itinerario analítico del documental que va desde el «dispositivo espectacular» hasta la autoría en su negociación de identidades de género. En este estudio sobre el conocido y revisado documental de Varda, se defiende que la autora construye una espectadora femenina a través de la autorrepresentación de una heroína que es a su vez guía de viaje, y que relee en clave personal los valores estéticos tradicionalmente atribuidos a las mujeres. Recoge el término de *cinécriture* de Varda como la reivindicación de un cine artesanal donde la autoría se entiende como un estilo literario. El uso del documental, al igual que en el artículo de Laia Quílez sobre los documentales de hijas de desaparecidos que analizamos más adelante, se presenta en este texto como un género muy cercano y común en la perspectiva de género por su histórica utilización en la denuncia social.

El artículo de Carmen Arocena, **Cuando Manuel miró a la mujer. Las protagonistas femeninas en el cine de Mur Oti**, partiendo de la misma base teórica psicoanalítica que Parrondo-Coppel, rebate la posición “oficial” de que las heroínas del cine de Mur Oti son mujeres que representan un modelo menos pasivo y más fuerte del habitual. Tras el análisis pormenorizado de los abundantes e importantes personajes femeninos (conducidos a través del concepto aristotélico de *hamartia* o culpa) de sus películas se pone de relieve que la vuelta al orden patriarcal de la mujer rebelde y/o deseante es una constante en su filmografía. También sobre personajes femeninos trata el artículo de Mireia Canals **Els personatges femenins fatals del cinema espanyol del orígens**, en el que se traza una panorámica descriptiva de los personajes basados en el arquetipo de la *Femme Fatale* en el cine mudo español. Este arquetipo, analizado repetidamente en el cine clásico de Hollywood, no ha sido tan estudiado en España, especialmente en nuestro cine mudo, por lo que el texto nos ofrece una interesante reseña sobre dichos personajes, interpretados especialmente por Rosario Pino, Raquel Meller y Margarita Xirgu. En este mismo sentido, desde una perspectiva histórica en el ámbito del cine español, Fernando Roncero y María Jesús Ruiz Muñoz nos presentan sendos recorridos por dos figuras antagónicas: la miliciana republicana y la figura religiosa femenina. Fernando Roncero, con su artículo **La visión de la mujer republicana en el cine documental de la Guerra Civil española** traza una panorámica sobre la figura de la mujer republicana en el cine documental y propagandístico de la Guerra Civil, producido principalmente por partidos y sindicatos. Desde el anarquismo hasta el comunismo, queda al descubierto la iconografía de la miliciana combativa que fue retirada del frente por ley en 1936 para convertirse en “heroína obrera”. Por su parte, María Jesús Ruiz en **Cómo ha cambiado el convento. Desde “La hermana San Sulpicio” hasta “Teresa, el cuerpo de Cristo”, pasando por otros conventos del cine español**, nos muestra desde una perspectiva cronológica que, desde las primeras figuras religiosas de la posguerra —con su instrumentalización ideológica— hasta los años setenta, la definición externa de la monja se transforma para adaptarse al cambio de los tiempos, pero la caracterización psicológica se estanca. De ahí al periodo de la Transición, con ciertas religiosas pecadoras de finales de los setenta, nos encontramos con la transgresión

de la religiosa tradicional en el film *Entre tinieblas*, de Almodóvar, sin haber conseguido aún hoy, según la autora, una verdadera caracterización matizada de esta figura. En el conjunto de artículos que conllevan un análisis histórico-social de la sociedad española nos encontramos también el texto de Manuel Jesús González ***Aproximación social y cinematográfica a la problemática del aborto en la Transición***, un texto que repasa la evolución de la situación legal del aborto, realizando una revisión de las primeras películas en las que aparece esta cuestión (la primera en 1973) hasta *Gary Cooper que estás en los cielos* de Pilar Miró, y que quizá dada la actualidad de un tema tan denso merecería una reseña más extensa en próximos números.

En otro orden de cosas, nos sentimos especialmente satisfechas de haber contado con el punto de vista de cineastas y mujeres dedicadas profesionalmente al cine en dos entrevistas. La primera la ha realizado Natalia Contreras a Josefina Molina, la primera mujer graduada en la EOC² y, actualmente, Presidenta de Honor del CIMA³, directora de muchos títulos cinematográficos importantes y representativos de nuestro país. La cineasta pone de relieve, desde su experiencia, el ostracismo al que se veían sometidas las mujeres cineastas en el franquismo y en el posfranquismo. Asimismo, reivindica un lenguaje narrativo femenino dentro del cine, manteniendo que las mujeres hoy en día aún se encuentran en desigualdad. Desde el punto de vista de la producción, se ofrece la entrevista realizada por Jesús García Rodrigo a Esther García, directora de producción de Pedro Almodóvar. En sus palabras apreciamos las dificultades, durante los setenta, para entrar en el mundo de la producción cinematográfica, así como del peso de su labor actual como productora y sus dudas con respecto al controvertido sistema de cuotas, que quizá garantice la paridad pero que, según ella, podría parecer forzoso.

En el capítulo de la mirada de las directoras, Laia Quílez Esteve y Héctor Paz Otero nos ofrecen un estudio sobre la diferencia y la identidad en dos campos diversos: el cine de ficción y el documental. El artículo de Laia Quílez ***Postmemòria, intimitat i dol en Papá Iván i Encontrando a Víctor*** es una interesante reflexión sobre los documentales que han ido apareciendo en el panorama cinematográfico argentino realizados por hijos e hijas de desaparecidos, es decir, una generación marcada profundamente por los hechos pero sin un recuerdo neto de ellos. Los dos documentales citados, dirigidos ambos por mujeres, se ponen como ejemplo de cómo desde el punto de vista femenino de estas autoras el duelo está evocado desde la intimidad del Yo, la reconstrucción de la identidad desde la orfandad o las distorsiones de la memoria, trascendiendo así la reivindicación política. Mientras que en el artículo de Héctor Paz Otero, ***El cine de Sofia Coppola: la reconstrucción de la mirada patriarcal***, se desmenuza la búsqueda de la identidad en la filmografía de Sofia Coppola sirviéndose, en primer lugar, de un análisis de la narración cinematográfica plano por plano en determinadas escenas y, en segundo lugar, del estudio comparado. Valiéndose, por ejemplo, de la obra de García Lorca *La casa de Bernarda Alba*, Paz Otero realiza un interesante paralelismo con *Las vírgenes suicidas*, donde las protagonistas llegan hasta las últimas consecuencias por combatir la opresión de una sociedad artificial.

El caso de la opresión social vuelve a aparecer, pero esta vez referido a las primeras sufragistas, en el texto de Mónica Barrientos ***Dos mujeres, dos votos, dos películas. Las***

2 Escuela Oficial de Cinematografía de Madrid.

3 Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales.

bostonianas y **El caso Winslow**. En el primer film, *Las bostonianas* dirigido por Ivory, la sufragista en cuyo comportamiento se sugiere una lectura lésbica da un giro en la adaptación cinematográfica a la novela de Henry James, naturalizando el final e identificándolo con una corriente en pos de los derechos de la mujer. El artículo de Mónica Barrientos defiende así de alguna manera el texto de las extensas lecturas críticas que lo han visto históricamente como un ataque a las mujeres y el lesbianismo. A continuación, la autora analiza en la obra de David Mamet, *El caso Winslow*, el personaje aparentemente secundario de Catherine, una sufragista que gusta de las lecturas políticas y en cuya figura se entrecruzarán los derechos públicos y políticos.

En lo que se refiere al cine clásico de Hollywood, contamos con el trabajo de Luisa Moreno Cardenal **La diferencia sexual en el cine musical de Hollywood. De la atracción a la detracción**. La tesis defendida por la autora se basa en cómo las posturas del baile en el cine clásico de Hollywood representan no sólo la dialéctica de la relación heterosexual, sino también una dialéctica de la violencia. Con un recorrido visual por la evolución de las posiciones coreográficas en las diferentes épocas, Luisa Moreno nos muestra un análisis diacrónico lleno de simbolismo gestual que muestra la atracción sexual en el baile clásico (a través de *cambrés* y *portés* que realzan la figura de la mujer) y cómo esa atracción va variando coreográficamente hasta una *detracción* en el cine actual, sobre todo a partir de los años setenta, como la exclusión del sexo contrario en el baile final de *Chicago* o la muerte de la mujer amante en *Moulin Rouge*.

El presente número de *Quaderns de cine*, centrado en las intersecciones entre cine y feminismo, tiene como objetivo sumar esfuerzos para evitar lo que Amelia Valcárcel define como "la ablación de la memoria"⁴, es decir, luchar contra el olvido y la invisibilidad de aquellas identidades sumergidas de las que hablábamos al principio, así como colaborar en devolvernos la imagen escondida en ese espejo fílmico que nos era ajeno. Nuestro deseo y nuestra tarea es que las diversas perspectivas de los trabajos construyan para todos y todas un espacio propio que fomente la reflexión al calor de las incipientes políticas educativas por la igualdad de género. Queremos agradecer desde aquí las muchísimas peticiones que recibimos para la participación en la revista, a todos sus colaboradores y colaboradoras, así como la aportación imprescindible del CEM (Centro de Estudios sobre la Mujer) de la Universidad de Alicante en la coordinación de este número.

4 VALCÁRCEL, A. *Feminismo en el mundo global*, Madrid, Cátedra, 2008.