

**DESENFOCADAS. CINEASTAS
ESPAÑOLAS Y DISCURSOS DE GÉNERO**

Barbara Zecchi

Barcelona

Icaria Editorial, 2014

248 págs.

18 €



Pese a la diversidad de enfoques, metodologías y aproximaciones de la teoría fílmica feminista, si algo la ha caracterizado desde sus orígenes en la década de los 70 es la existencia de un doble movimiento, simultáneamente deconstructivo y constructivo. Por un lado, junto con la denuncia de los estereotipos femeninos y de los modos de representación cinematográfica hegemónicos encontramos una voluntad de articular otras subjetividades (antes negadas) y, en consonancia, nuevas estrategias o lenguajes fílmicos, así como una expansión del vocabulario crítico y analítico. Por otro lado, la denuncia de la falta de oportunidades que las mujeres han tenido y siguen teniendo para acceder a la dirección cinematográfica ha ido acompañada de una mirada retrospectiva para rescatar a las cineastas del olvido, lo que ha implicado igualmente poner en evidencia el androcentrismo de la crítica y la historiografía dominante.

Estas cuestiones son centrales en el libro *Desenfocadas. Cineastas españolas y discursos de género* de Barbara Zecchi, publicado dentro

de la colección «Mujeres y cultura» de la editorial Icaria. El título es sumamente gráfico de la voluntad recuperativa que subyace en el volumen. Así, la autora propone un recorrido por cuatro generaciones de cineastas españolas –desde la época silente hasta la actualidad– con el claro propósito de denunciar tanto su omisión, más o menos deliberada, del gran relato cinematográfico español, como la devaluación de sus aportaciones cinematográficas, a las que se acerca –con resultados desiguales, como veremos– con un amplio utillaje teórico procedente del feminismo. En consonancia con lo anterior, esta aproximación histórica está atravesada también por otra noción consustancial al feminismo de la segunda ola: la de genealogía. Esto es, la inscripción de las autoras en una filiación femenina que reconozca los hallazgos de las predecesoras y facilite el anclaje de nuevas figuras en dicho matrilineaje o, como postula la propia Zecchi al referirse particularmente a las cineastas de la Transición, «la posibilidad de una colocación simbólica» (p. 79).

Estamos, por tanto, ante un libro en el que convergen dos objetivos: la recuperación biofílmica de una veintena de creadoras (un corpus que, obviamente, imposibilita un análisis exhaustivo de sus propuestas) y el examen de los diferentes contextos cinematográficos y socio-políticos en los que se inserta su trabajo y de los diversos discursos de género movilizados por textos y autoras. De este modo, su aproximación historiográfica pretende no solo restablecer un relato fracturado, sino también ahondar parcialmente en aquellas fallas que han impedido que dicho relato pueda articularse en términos de diálogo y legado *entre* generaciones y *dentro* de ellas.

Desenfocadas está dividido en cuatro capítulos correspondientes a las cuatro generaciones / etapas históricas identificadas por la autora. El primero está dedicado a las mujeres pioneras que trabajaron en una proto-industria cinematográfica durante la época silente: ya fuera como empresarias (Carmen Pisano, Anaïs Napoleón,

Beatriz Azpiazu) o como actrices (Helena Cortesina y Elena Jordi) y que, puntualmente, pudieron ponerse tras las cámaras. A través de un notable trabajo de investigación hemerográfica y de compilación crítica, Zecchi perfila un escenario multiforme, sugerente y todavía escasamente documentado que, sin duda, puede servir de estímulo para futuras investigaciones desde el punto de vista de género. El segundo apartado lo protagonizan aquellas figuras que han sido ampliamente reconocidas como pioneras (Rosario Pi, Margarita Alexandre y Ana Mariscal) pero cuyo trabajo, sin que esto contradiga lo anterior, no ha contado con la suficiente difusión ni con apenas estudios específicos en castellano. En este sentido, conviene señalar, sin ánimo de exhaustividad, que tanto Pi como Mariscal cuentan con destacadas aproximaciones en inglés por parte de Alejandro Melero Salvador y de Steven Marsh y de Susan Martín-Márquez, respectivamente. El tercer capítulo lo ocupan las cineastas de la Transición: Pilar Miró, Josefina Molina y Cecilia Bartolomé. Estos dos capítulos destacan por la capacidad de síntesis a la hora de contextualizar figuras y obras en términos históricos y cinematográficos y desglosar su corpus y aportaciones mediante una profusa documentación bibliográfica. En este caso, la contribución más significativa de Zecchi, –al menos, en referencia a Miró, Molina y Bartolomé– es el análisis de las estrategias discursivas y de auto-representación que dichas cineastas blandieron para legitimar su trabajo en un contexto cambiante pero ciertamente hostil a la expresión abierta no ya de una conciencia feminista sino de un lugar específico de enunciación: la marca de género. La autora da cuenta de aquellas prácticas sociales, bien interiorizadas tácticamente por las cineastas bajo la personificación en mayor o menor grado de un «antifeminismo estratégico» (p. 83), bien rechazadas mediante la expresión de un feminismo abierto, que, en última instancia, permiten la visibilidad una vez negada la especifi-

dad discursiva. En este caso, aquella derivada de la diferencia sexual.

El último capítulo está dedicado a cineastas contemporáneas, algunas de las que debutaron en la década de los 90: Icíar Bollaín, Isabel Coixet, Gracia Querejeta y Marta Batllebò-Coll; como otras que lo hicieron durante cambio de siglo o ya entrado este: Inés París, Patricia Ferreira y Judith Colell. Pese a que en muchas de ellas perviva o haya pervivido la misma estrategia utilizada por las mujeres que accedieron a la dirección en los 70 –y el caso de Batllebò-Coll es paradigmático del rechazo de las implicaciones veladas que se derivan del «encasillamiento», es decir, de la anteposición de mujer al sustantivo cineasta–, Zecchi enmarca su trabajo en un contexto político-social ambivalente. Un contexto que está marcado por el notable incremento de mujeres debutantes o que cuentan con un corpus filmico medianamente sólido, pero también por el estancamiento de este proceso y por la posición subalterna que la mujer sigue ocupando en la industria cinematográfica, como muestran recientes estudios empíricos como *Cine y género en España*, coordinado por Fátima Arranz (Cátedra, 2010). Un contexto en que si bien se aprecia una toma de conciencia de esta discriminación –que, entre otras cosas, ha propiciado la creación de CIMA (Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales)–, está también indefectiblemente determinado por diferentes *post* (post-modernismo y postfeminismo) que complican tanto la necesidad por parte de cineastas de que la diferencia sexual constituya la base de su discurso cinematográfico como el análisis de dichas obras tomando esta categoría –objeto de acalorados debates dentro del feminismo– como herramienta conceptual. Es en este último punto y capítulo donde la obra presenta mayores problemas. Si bien Zecchi se hace eco de unos postulados feministas contemporáneos en los que, más allá del contra-cine, conviven la voluntad de cuestionar el discurso hegemónico (a través de personajes o narrativas poco habituales) con la vin-

dicación del «placer» (espectatorial, narrativo y, hasta cierto punto y desde una perspectiva post-feminista, de una determinada subjetividad femenina), estas asunciones teóricas se desvanecen en su aplicación. Es decir, buena parte de su análisis –pese a que, como insistimos, no pretenda ni pueda ser exhaustivo en un volumen de estas características– carece de solidez desde el momento en que se aprecia una voluntad de legitimar la práctica de estas autoras bajo un único punto de vista: su capacidad de cuestionar el lenguaje cinematográfico dominante o de realizar una apropiación subversiva del mismo. Y, por ejemplo, encontramos traslaciones directas y ahistóricas de conceptos como el «espejo acústico» (Kaja Silverman) a un documental interactivo de corte clásico como *Señora de...* (Patricia Ferreira, 2010) que derivan en afirmaciones ciertamente problemáticas como que el filme «deja hablar solo a las mujeres, prescindiendo de la “voz en off” de quien lleva la entrevista que (...) ha dominado los documentales masculinos» (p. 188). En el mismo sentido, las comedias de Inés París, leídas aquí bajo el potencial subversivo de la risa propuesto por Hélène Cixous, constituyen para Zecchi obras donde las mujeres «consiguen liberarse de las constricciones patriarcales y apropiarse de la lengua del padre para utilizarla en su beneficio» (p. 206). En este caso,

se echa de menos que la autora no contemple tanto el contexto cultural marcado por una cierta normalización de dichos relatos (homosexualidad, maternidad no biológica) como el carácter polisémico de unos filmes en los que también encontramos representaciones estereotipadas de la feminidad u otro tipo de constricciones culturales como la primacía del amor romántico.

En conjunto, *Desenfocadas* acaba resultando un trabajo desequilibrado y de interés desigual. Su propio carácter panorámico lo convierte en un texto indudablemente útil –si nos remitimos al exiguo panorama editorial español– para los lectores y las lectoras que traten de introducirse a, o puntualmente ampliar conocimientos sobre, un corpus de cineastas ciertamente no tan conocidas (o, desde luego, no en su totalidad) o aproximarse a la perspectiva de género y a las aportaciones de la teoría feminista. No obstante, y como ya apuntamos, es este mismo carácter panorámico –del que, parcialmente, parece derivarse una aproximación evaluativa algo apresurada y simplificada de las cineastas contemporáneas– acaba desluciendo la solvencia de este proyecto historiográfico y de intervención crítica que, por la propia delimitación de su objeto de estudio, hubiera requerido también de un mayor desarrollo de su aparataje teórico.

Elena Oroz