

Article

Que ven os ollos das mulleres? Violencia, pracer e corpo: Unha aproximación do cinema galego ao concepto de *gynocine*

Keywords

Gynocine
Cinema
Feminism
Galician Cinema

Palabras clave

Gynocine
Cinema
Feminismo
Cinema galego

Abstract

Ester G. Mera
Máster en Dirección Cinematográfica, ESCAC
(Barcelona)

In the field of cinema, the woman's body has always been the traditional object of scopophilia. Writings such as Laura Mulvey's *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975) highlight the importance of analyzing the works that make up our film culture. In 2014, Barbara Zecchi published *The Gendered Screen*, a book that deals with five central themes in feminist film theory, namely space, authorship, pleasure, body and violence. With this article we intend to investigate the scopophilic issue in Galician cinema following the example of Zecchi, comparing the male contribution to the female gaze and their attempts to find alternative forms of representation. The ultimate goal is to give relevance to women filmmakers who, through their work behind the camera, make visible what the hegemonic filmic discourse tends to hide and those who, on the contrary, betraying the expectations of this discourse, hide and make the body invisible. The violence that Noemí Chantada voluntarily hides in *La mujer invisible* (2017) against the visual delight that Xavier Villaverde shows in *Continental* (1990). The collectivity, sorority and relevance of female characters in works such as *Arima* (Jaione Camborda, 2019) versus the representative loneliness of women drawn

*Que ven os ollos das mulleres?
Violencia, pracer e corpo: Unha
aproximación do cinema galego
ao concepto de gynocine*
Ester G. Mera

and idealized under the male gaze such as *Olalla*, from *Sicixia* (Ignacio Vilar, 2016). In short, the multifaceted richness of our filmmakers' works as opposed to that which perpetuates patriarchal roles and structures.

Resumo

No eido cinematográfico, o corpo da muller foi sempre o obxecto tradicional da escopofilia. Escritos como *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975), de Laura Mulvey, poñen de relevo a importancia da análise das obras que conforman a nosa cultura fílmica. En 2014, Barbara Zecchi publica *La pantalla sexuada*, obra que se ocupa de cinco temas centrais na teoría fílmica feminista: espazo, autoría, pracer, corpo e violencia. Con este artigo pretendemos indagar na cuestión escopofílica no cinema galego seguindo o exemplo de Zecchi, comparando a achega masculina fronte á mirada feminina e os seus intentos por encontrar formas alternativas de representación. O obxectivo último é dar relevancia a mulleres cineastas que, mediante o seu traballo trala cámara, visibilizan aquilo que o discurso fílmico hexemónico tende a esconder e aquelas que, pola contra, traizoando as expectativas deste discurso, ocultan e invisibilizan o corpo. A violencia que Noemí Chantada oculta voluntariamente en *La mujer invisible* (2017) fronte ao deleite visual que Xavier Villaverde amosa en *Continental* (1990). A colectividade, sororidade e relevancia das personaxes femininas en obras como *Arima* (Jaione Camborda, 2019) fronte á soidade representativa de mulleres debuxadas e idealizadas baixo a mirada masculina como a *Olalla* de *Sicixia* (Ignacio Vilar, 2016). En definitiva, a riqueza poliédrica dos filmes das nosas cineastas fronte a aquilo que perpetúa roles e estruturas patriarcais.

*Que ven os ollos das mulleres?
Violencia, pracer e corpo: Unha
aproximación do cinema galego
ao concepto de gynocine*
Ester G. Mera

1

En 2018 nace en España o Festival de Cine por Mujeres, que unicamente conta na súa programación con películas realizadas por directoras. Nos seus obxectivos afirman que actualmente existen máis de 100 festivais en todo o mundo dedicados a promover o traballo de mulleres na industria cinematográfica. Véxase <https://www.festivalcinepormujeres.com/objetivos>



1. Introducción

1.1. Contexto

Dende a aparición dunha cuarta ola feminista, en tempos do #MeToo e debido á urxente necesidade de reivindicar o labor de moitas mulleres invisibilizadas, son cada vez máis os estudos referentes á sétima arte dende unha perspectiva de xénero. A memoria histórica, especialmente a memoria das feministas, encargouse de achegar a relevancia que merecen as obras realizadas por mulleres e favorecer a inclusión de directoras no corpus cinematográfico. Con todo, é durante estes últimos anos cando máis esforzo se fixo por apelar a un cinema dende unha mirada feminina —que non necesariamente feminista— contando coa axuda de prácticas de discriminación positiva, o auxe das políticas identitarias ou incluso programas especializados nun cinema único e exclusivo da Muller.¹ En Galiza é moi recente a incorporación de mulleres á industria cinematográfica, especialmente ao labor de dirección, sendo aínda este moi minoritario en relación á participación masculina. Nos Premios Mestre Mateo —os galardóns anuais á excelencia das producións galegas— só unha película dirixida por unha muller gañou o gran premio, *María y los demás* (Nely Reguera, 2017) e só unha recibiu o premio á mellor dirección, Sandra Sánchez por *Tralas Luces* en 2011. Malia esta situación, as películas das directoras galegas foron recoñecidas e mesmo debutaron en grandes festivais de cinema: *Trinta lumes* (2018), de Diana Toucedo, estreábase na sección Panorama da Berlinale; *Tódalas mulleres que coñezo* (2018), de Xiana do Teixeiro, exhibiuse no Festival de Málaga; e *Arima* (2019), de Jaione Camborda, pasou polo Festival de San Sebastián.

O departamento de dirección non é o único que adoita ser un rol da produción cinematográfica asociado ao masculino, moitos son os postos profesionais do sector copados por homes fronte a un insignificante número de mulleres. O último informe anual de CIMA (Asociación de mulleres cineastas e medios audiovisuais) en 2020 alerta de que a distribución por xéneros do sector cinematográfico no eido da longametraxe española —e tamén no da curtametraxe— segue a ser moi desparella, tan só o 33% das profesionais contabilizadas son mulleres fronte ao 67% restante de homes. Tomando unicamente o dato da dirección, só un 19% de mulleres ocuparían este cargo fronte a un 81% de homes. A gravidade dos datos obriga a unha análise transversal e profunda do asunto, considerando non só as mulleres directoras, senón todas as involucradas na produción dun filme. A teórica feminista Barbara Zecchi reflexiona na súa obra *La pantalla sexuada* (2014) sobre a cuestión da autoría e a reivindicación da muller no cargo de poder por antonomasia e a súa conquista daquel espazo reservado aos homes fronte á sororidade de compartir entre todas a firma da película. En definitiva, a reivindicación dunha participación activa de máis mulleres nas producións audiovisuais pasa pola crítica ao sistema e á organización vertical e horizontal de todos aqueles departamentos involucrados. A autora afirma que ‘hay que restar importancia a la figura del director-*auteur* (por defecto masculino), para reconocer que el dispositivo fílmico es el producto de un equipo, y no de una sola mente, resaltando así una presencia femenina en áreas diferentes a la dirección’ (Zecchi 2014: 17).

A brevidade deste texto e a especificidade da cuestión obríganos a centrarnos unicamente na figura da directora. Polo tanto, a pesar de apoiar esta consideración da autoría como traballo colectivo, enfocaremos

*Que ven os ollos das mulleres?
Violencia, pracer e corpo: Unha
aproximación do cinema galego
ao concepto de gynocine*
Ester G. Mera

2

A teórica Jeanine Basinger analiza o inicio desta segregación por sexos no cinema da época dourada de Hollywood no seu libro *A Woman's View: How Hollywood Spoke to Women, 1930-1960* (1993). A historiadora comenta que existen tres propósitos principais no chamado 'cinema de mulleres': colocar á muller no centro da historia do universo profílmico; reafirmar que o traballo último dunha muller é ser unha muller, sen poder escapar a tal cometido e disfrazando esta represión en forma de romance; e, finalmente, aportar unha aparente liberación temporal dalgún tipo, isto é, liberación sexual, luxo, ou o rexeitamento do rol de muller en forma de cuestionamento.

os nosos esforzos na análise de películas dirixidas por mulleres galegas —e en Galiza— nestes últimos anos e a súa comparación antagónica con aquelas que se escapan ao concepto de 'gynocine' que pasaremos a definir no seguinte apartado.

1.2. Obxectivo

Derivada de todos estes esforzos das feministas por poñer nomes propios á produción cinematográfica creada por mulleres, xorde a preocupación por atopar unha nomenclatura definitiva, un termo paraugas co que axuntar a todas as producións. Etiquetalo como 'cinema feminista' problematiza a cuestión dende un punto de vista político e ideolóxico, pois non todas as mulleres cineastas consideran a súa obra —ou a súa persoa— feminista e non todos os filmes feministas están dirixidos por mulleres. Por outra parte, a definición de 'cinema feminino' apunta, como di Zecchi, a 'unas características que la sociedad patriarcal, en la división de los papeles de género, ha atribuído a la mujer' (Zecchi 2013: 11). É dicir, resalta características atribuídas á femineidade —como a sensibilidade ou a emotividade— que perpetúan estereotipos caducos de xénero e prevalece a importancia do público obxectivo por enriba do sexo do/a creador/a. Por último, 'cinema de mulleres' recae na reiterada cuestión de que hai certo tipo de películas ou xéneros creados para o entretemento das mulleres no que en ningún caso eles son o público obxectivo, véxase o melodrama, as telenovelas ou certo cine erótico de intencionado consumo feminino.² Fronte á problemática da nomenclatura, Zecchi propón o termo 'gynocine'. Partindo do neologismo 'gynocriticism', acuñado por Elaine Showalter para 'proponer que no se intentara encajar a las mujeres en la tradición masculina' (Zecchi 2013: 13), nace unha proposición útil dende un feminismo da diferenza coa que acuñar, sen as limitacións dos termos anteriores, o corpus das películas que, sen ser necesariamente feministas, desembocan nunha lectura con ditas connotacións políticas e sociais.

Partindo desta premisa, podemos afirmar que as películas dirixidas por mulleres que analizaremos ao longo deste texto pertencen todas ao *gynocine* polo mero feito de estar dirixidas por mulleres. Posiblemente non todas elas se realizaron coa convicción feminista de estar levando a cabo unha transformación ideolóxica e cultural de como entender o cinema galego. Non obstante, ilustran á perfección os distintos métodos empregados en relación a aquelas formas máis obsoletas, utilizadas en filmes narrados por voces masculinas. En definitiva, o emprego do termo 'gynocine' pon de relevancia a lectura do filme en clave feminista por enriba das intencións da creadora ou creador e do seu sexo biolóxico.

Mediante esta análise, trátase de demostrar que dende a apertura á escoita de voces femininas, o cinema galego nútrese das máis diversas formas de narrar o que ata agora non lles interesou, xa fose ao creador, produtor ou espectador, pensado historicamente como un público obxectivo masculino. Como afirma Margarita Ledo no seu libro *El cuerpo y la cámara* (2020), 'la escritura "en femenino" [...] debe ponerse entre comillas porque no se trata de pensarla como un dos, como contraria a la escritura "en masculino", sino por su facilidad para sobrepasar los límites, los bordes, el canon, la regla, las fronteras' (Ledo Andión 2020: 32).

Prestando atención ao labor de dirección, procuramos evidenciar un cambio respecto ás anteriores formas de facer cinema, cando as mulleres

*Que ven os ollos das mulleres?
Violencia, pracer e corpo: Unha
aproximación do cinema galego
ao concepto de gynocine*
Ester G. Mera

3

Ao falarmos de violencia estamos sempre a referirnos á exercida cara ás mulleres por parte dos homes. En ningunha película das mencionadas existe unha personaxe feminina que se caracterice polo seu comportamento violento; soamente se dá unha pelexa entre dúas mulleres —en *Arima*, de Jaione Camborda— e é propiciada por unha figura masculina. Nun artigo recente, Eire García Cid aborda de xeito máis pormenorizado a cuestión da violencia exercida por mulleres e afirma que, no marco normativo, ‘las motivaciones de estos personajes serán siempre emocionales, no racionales; y sus objetivos, relacionales, no individuales’ (2020: 78). A violencia exercida por mulleres no cinema narrativo é tratada como un enigma, como algo problemático que se debe resolver, mentres que a dos homes pode chegar a ser heroica e necesaria.

aínda non tiñan os privilexios dun acceso ao medio e á exposición da súa propia voz. Deste xeito, preténdese aplicar a análise de Barbara Zecchi sobre tres temas centrais da teoría filmica feminista —pracer, corpo e violencia— ao cinema de Galiza, comparando películas que consideramos dentro da categoría de *gynocine* coas que non se poden etiquetar baixo esta premisa. Engadimos, como parte fundamental das motivacións desta investigación, o obxectivo que a autora de referencia expón na redacción do libro que dá nome ao texto que nos ocupa: ‘Con *Gynocine*, pretendo hacer en teoría lo que en la práctica hace CIMA: dar visibilidad a las mujeres en el cine y afirmar su existencia. Y continuar el diálogo entre la teoría de género feminista y la praxis filmica’ (Zecchi 2013: 17).

1.3. Metodoloxía

Para a análise das películas seleccionadas partiremos da obra de Barbara Zecchi mencionada anteriormente, *La pantalla sexuada*, un libro pensado para historiar o cinema dende un enfoque de xénero, sexuando aquilo que aparece na pantalla. O estudo de Zecchi parte do coñecido texto de Laura Mulvey *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, escrito en 1975. Encomiada e refutada a partes iguais, a reflexión de Mulvey fundaméntase na psicanálise para falar da escopofilia e a *male gaze* que se aplica á diéxese, criticando o pracer de mirar do home e a postura dunha muller destinada irrevogablemente a ser un *to-be-looked-at-ness*. O home como suxeito da mirada contra a muller como obxecto mirado. A partir desta base, a escrita de Zecchi vértase en tres categorías significativas á hora de pensar a representación das mulleres na pantalla: corpo, pracer e violencia, conceptos relacionados directamente coa desapropiación do feminino en pantalla. En contraposición, no texto analízanse os métodos mediante os cales as mulleres cineastas se reapropian dun espazo, dunha axencia e dunha mirada.

Os criterios de escolla da mostra baséanse na selección de filmes realizados por mulleres en Galiza nestes últimos anos e a súa comparación con películas dirixidas por homes durante a mesma etapa. As obras seleccionadas son: *A muller invisible* (Noemí Chantada, 2017), *Arima* (Jaione Camborda, 2019), *Carretera de una sola dirección* (Xiana do Teixeiro, 2016), *Continental* (Xavier Villaverde, 1990), *Dbogs* (Andrés Goteira, 2017), *Rapa das bestas* (Jaione Camborda, 2017), *Sicixia* (Ignacio Vilar, 2016), *Tódalas mulleres que coñezo* (Xiana do Teixeiro, 2018), *Trote* (Xacio Baño, 2018) e *Xoves de Comadres* (Noemí Chantada, 2020). Todas as películas que se recollen neste escrito son posteriores ao ano 2016 a excepción de *Continental*. A importancia deste filme na historia do cinema do noso país e a caracterización estereotípica das personaxes femininas resultan pertinentes á hora de incluíla na nosa análise.

2. Análise

2.1. Violencia

Consideramos que é pertinente comezar o noso estudo a partir deste tópico pois é, dos tres, o que máis aparece nas películas galegas que se analizan, chegando incluso a ser o tema central de moitas delas.³ Zecchi (2013) divide en cinco os tipos de violencia que sufrimos as mulleres no cinema: en

*Que ven os ollos das mulleres?
Violencia, pracer e corpo: Unha
aproximación do cinema galego
ao concepto de gynocine*
Ester G. Mera

primeiro lugar, a violencia da propia industria, que nos exclúe e nos expulsa dos nosos postos de traballo relacionados co cinematográfico. En segundo lugar, a violencia do canon, a violencia estrutural que fai que predominen as voces masculinas na escrita sobre cinema e silencia as das mulleres. En terceiro lugar, a representación da violencia na pantalla e a súa relación co mundo real; trátase de todas aquelas situacións nas que as accións violentas contra as mulleres serven ao propósito escopofílico, a unha visión masculina do director, actor ou público. En cuarto lugar, a violencia contra o público, o engano que as imaxes proxectadas provocan naquel —e especialmente naquela— que as observa. Finalmente, a propia violencia da representación; a conversión do que se pon diante da cámara, un teatro, algo falso, fabricado, en algo verídico, algo que tende a adquirir un cariz de realidade. Se cadra, é a violencia máis perigosa de todas, pois naturaliza imaxes, condutas e situacións ilusorias que debido ao seu gran poder visual e estético irrompen con forza no imaxinario colectivo e a construción social e cultural. A nosa análise centrarase no terceiro dos tipos de violencia, a representación da violencia na pantalla, por ser o máis exemplificábel de todos en termos cinematográficos e de posta en escena.

As películas elixidas para a análise presentan múltiples escenas de violencia tratadas de formas canónicas e subversivas, evidenciando á perfección a tentativa das mulleres cineastas por filmar imaxes reflexivas máis aló de estereotipos patriarcais. Un destes métodos empregados polas cineastas para afrontar a narración dun acto violento é a decisión de non mostralo. Seguindo as propostas do texto de Mulvey, e negando o pracer escopofílico a un espectador movido pola pulsión agresiva de observar imaxes de violencia explícita contra as mulleres, desprázase o discurso cara a outra dirección. A diéxese oculta o acto violento na imaxe, dándolle máis importancia á palabra, á narración do suceso ou á elipse visual. É o caso de *Tódalas mulleres que coñezo*, película dirixida por Xiana do Teixeiro, que seguindo a consigna de “o persoal é político” filma un grupo de mulleres falando entre elas sobre as súas experiencias comúns polo mero feito de seren mulleres. Desta maneira, o filme articula, como reza a súa sinopse, ‘un discurso sobre el miedo que no fomente el miedo, un discurso sobre la violencia que no resulte violento. Una película radical y directa para pensar la sororidad como arma política’ (Ledo Andión 2020: 91). A directora únese a estas mulleres e amósase diante da cámara exercendo un dobre impacto na espectadora. Por unha parte, ao contar as súas vivencias, camúflase entre as protagonistas, sendo unha máis, achegando unha maior profundidade ao acto de sororidade que se pretende desde a creación do relato. Non se trata dun *auteur* omnipotente, deus, alleo ao que se está a contar, senón que ela tamén sufriu e sofre nas súas propias carnes. Por outra banda, a presenza da directora na pantalla ‘desafía al público, deconstruyendo la neutralidad del discurso cinematográfico y revelando la existencia en el fuera de campo de una “creadora”’ (Zecchi 2014: 147). Xiana do Teixeiro preséntase como creadora e partícipe do filme, ocupando e conquistando dous espazos eminentemente masculinos.

O medo á violencia transfórmase en rabia, en comprensión e conexión a través da conversa entre as distintas xeracións de mulleres filmadas, que comparten vivencias coas que a espectadora pode chegar a empatizar por tratarse de cuestións comúns á experiencia de ser muller. As espectadoras metacinematográficas da terceira parte da película séntense tamén identificadas co discurso; nunha escola, unhas nenas visualizan as conversas en compañía dos seus compañeiros varóns da clase. No eido formal, a palabra

*Que ven os ollos das mulleres?
Violencia, pracer e corpo: Unha
aproximación do cinema galego
ao concepto de gynocine*
Ester G. Mera

é suficiente e a cámara bambalea entre as mulleres sentadas da primeira escena, invitando a espectadora —e tamén o espectador— a sentar coas protagonistas. Como indica ao respecto Ledo Andión (2020: 92): ‘El plano se hace personal, buscando el gesto, el pálpito de la emoción del relato, que siempre se dirige a alguien que está a tu lado. Es una cámara exploratoria, traicionada por el tono de las palabras y que se abre a quien está más próxima como anticipándose a su intervención para, después, deslizarse hacia el plano de conjunto’. Destaca tamén a supresión de cor na imaxe; a cuestión estética de empregar branco e negro na película chama a atención sen necesidade de recorrer a unha recreación dos feitos narrados —como se faría en certo tipo de *docu-crimes* sensacionalistas que a miúdo tratan feminicidios— para imaxinar e crer o que as mulleres narran. Do mesmo xeito recalca a atemporalidade dos sucesos; o que se conta pasou, pasa a pasará ata que non haxa un cambio transversal na sociedade patriarcal. É indiferente o momento de visionado da película, a importancia dos seus feitos aínda segue e seguirá vixente por moito tempo.

Esta supresión de calquera tipo de representación ou recreación do acontecido neutraliza a violencia da representación e un posible gozo espectacular: o testemuño das protagonistas resulta suficiente para crermos a súa historia. Polo contrario, son moitas as películas nas que a exposición da violencia contra as mulleres funciona para contextualizar a acción, como elemento recorrente dun xénero ou como trama complementaria. En *Continental*, de Xavier Villaverde, unha película enmarcada no xénero de gánsteres ou no *film noir*, nárrese a historia de dous grupos enfrontados pola conquista de dous espazos: o Continental, un club de alterne nocturno, e o corpo das mulleres que exercen a prostitución no local. ‘El Continental no se reparte’, di Gonçalves, o primeiro xefe mafioso e dono do lugar, pouco antes de morrer. O recinto, ao igual que as mulleres que ocupan ese non-lugar, só pode pertencer a un clan de varóns, non hai lugar para o acordo ou a distribución, e menos aínda para escoitar a opinión das mulleres prostituídas. A partir do seu asasinato, os seus herdeiros, Otálora e Ventura, ‘enfrentanse ao longo da historia para conseguir conquistar o Continental e ser “rei de putas”’. As mulleres son, nun exercicio de sadismo, un territorio máis de conquista que dispara o desenvolvemento narrativo do filme. As prostitutas son posesión da mafia, os seus proxenetas’ (Ramos Cuba 2019).

Toda muller que pasa polo Continental queda nel. Así, na primeira escena da película, na que Anabel, a filla de Gonçalves, xoga co viño que derrama das cubas e se pinta os beizos co líquido color carmín, terminará condenada á prostitución dentro do local. Ningunha muller escapa á violencia patriarcal, están literalmente marcadas de vermello sangue. O mar de viño premonitorio sinala a violencia que se despregará dentro das paredes do Continental, así coma no mundo do que forma parte e as pelexas entre homes, motivadas pola conquista da que falabamos anteriormente, sucederanse na película. No entanto, a violencia contra as mulleres é aínda máis poliédrica e aparatosa xa que sofren agresións físicas, violacións e vexacións verbais.

Pasada unha media hora, unha muller prostituída do Continental é amordazada e asasinada dun disparo a boca de cano despois de que un home a insulte e a bique sen o seu consentimento. Anabel, a inocente nena que viamos ao principio da cinta, agora atrapada no Continental, metafórica e literalmente, tamén sofre agresións físicas e verbais, e cara ao final do filme é violada dunha maneira tremendamente agresiva. Neste caso vemos a Anabel tirada na cama, coas bragas baixadas e a pube espida á vista.

*Que ven os ollos das mulleres?
Violencia, pracer e corpo: Unha
aproximación do cinema galego
ao concepto de gynocine*
Ester G. Mera

4

Así o salienta tamén Helena González: ‘La visión de la mujer como la madre de la nación, la que le asegura la supervivencia y la que la educa en el amor a la patria, fue especialmente intensa en las naciones sin estado’ (2009: 65). O factor migratorio, as largas ausencias da poboación masculina e a influencia da Igrexa católica na importancia de preservar os roles tradicionais influíron nun exceso de responsabilidades atribuídas ás mulleres da Galiza, como tamén subliñan outras investigadoras: ‘La fuerte presencia de la mujer en el imaginario nacional tuvo como consecuencia la falsa valoración de su poder social llevando incluso en el caso de Galicia y el País Vasco a la creación del mito del matriarcado’ (Boguszewicz & Gajewska 2020: 36).

Mentres o home recolle as súas cousas para marchar, ela queda chorando na cama.

‘Y mientras ellos pelean, el Continental es nuestro’, asegura Xulia, a maior das mulleres que ocupan o lugar, apoiada polos risos e a euforia das súas compañeiras. Esta enganosa sensación de dominio territorial recorda, en parte, á falsa noción de matriarcado que Galiza vén arrastrando dende hai décadas.⁴ O Continental nunca será das mulleres que alí traballan, nin sequera os seus corpos ou os seus cartos lles pertencen. Ao igual que pasa cos homes que abandonaron o fogar en busca de traballo no estranxeiro ou no mar, os consumidores de prostitución que marchan ás rúas a pelexar pola conquista do Continental seguen a mandar no espazo sen estar alí presentes. Nin a muller que queda na casa é dona do fogar —pois están supeditadas a tarefas vitalicias de coidados— nin as mulleres prostituídas teñen poder sobre a localización que dá título á película de Xavier Villaverde. Mentres que o club é un non-lugar para os homes, un sitio de paso e diversión, para elas é un cárcere, a súa cruz. O mesmo concepto de non-lugar se lle atribúe aos prostíbulos do ensaio filmico de Xiana do Teixeiro, *Carretera de una sola dirección*. A cineasta pasea en coche polos lugares marcados virtualmente no mapa como clubs de estrada, algúns máis escondidos, outros máis visibles, pero todos eles decorados con sonoros e brillantes sinais de neon. O ruído que estes producen reitérase na montaxe, volvéndose molesto, enxordecador, tortuoso. Os barrotes nas ventás, as cámaras de vixilancia e a palabra ‘puta’ grafitada nas paredes dos clubs amosan que a liberdade é relativa e o poder é exercido con toda a forza da represión por aqueles que fan negocio coa trata de mulleres. Mulleres sen nome como as que aparecen nos créditos de *Continental*: baixo o papel de ‘prostitutas’ sucédense ata seis actrices, ás que non se deu nome propio no filme. Isto é parte da propia violencia da representación.

A prostitución e a violencia sexual exercida contra as mulleres é sen dúbida un dos temas que máis preocupan ás autoras da mostra escollida. Xiana do Teixeiro, Noemí Chantada e Jaione Camborda exercen unha crítica contra o sistema dende un feminismo radical que opta polo formato documental para amosar a realidade da situación en Galiza. Chantada faino en *A muller invisible* a través de Luisa, unha muller, nai, licenciada, que fala varios idiomas e que, ademais de todo isto, dedícase á prostitución, nesa orde. A maiores, a directora cede a palabra á protagonista mediante o uso da *voice over*. Afirmo Zecchi que esta voz ‘autoritaria y autorizadora, es tradicionalmente una voz masculina, la palabra —el Verbo— incuestionable’ (Zecchi 2014: 180). Tradicionalmente, esta voz feminina, ‘está siempre ligada a un cuerpo, “corporizada”’. En cambio, la *voice-over* —la voz omnisciente y “descorporizada”— corresponde fundamentalmente a una subjetividad masculina. De esta forma el cine despoja a la mujer de su autoridad lingüística’ (Zecchi 2014: 167). A cineasta inverte esta situación, dándolle a unha circunstancia tan delicada como a de Luisa o espazo que merece. Chantada confesou nunha presentación da película que o seu primeiro achegamento ao mundo da prostitución foi a través de *Pretty Woman* (Garry Marshall 1990) e que pasou moitos meses falando con mulleres ata finalmente poder filmalas durante un longo período no que compartiu espazo e tempo con elas. Os argumentos abolicionistas sucédense —Luisa argumenta que as mulleres non deberían de ser perseguidas, recoñecendo que soamente unha porcentaxe moi pequena o fai por convición propia— e a película culmina cunha pantalla en negro sobre a que varias mulleres de diferentes nacionalidades contan en *voice over* e no seu idioma

*Que ven os ollos das mulleres?
Violencia, pracer e corpo: Unha
aproximación do cinema galego
ao concepto de gynocine*
Ester G. Mera

natal a súa experiencia como mulleres prostituídas. ‘A Luisa, a todas las Luisas’ é a dedicatoria coa que Chantada asina un corto documental que, sen necesidade de amosar explicitamente a violencia, expón e manifesta de maneira crítica o falaz ‘oficio máis antigo do mundo’.

En *Arima*, Jaione Camborda trata o tema que nos ocupa mediante a mesma táctica de neutralización. A película xira ao redor das historias cruzadas de catro mulleres de distintas idades a raíz da aparición dun home nas súas vidas. É enigmática a ambientación da película na que reina a sensación de que o Home non pertence ao mundo que se describe no espazo profílmico; a súa irrupción na narrativa pertúrba todo e a súa presenza se advirte como algo alleo a este hábitat. A máis pequena das catro mulleres, Olivia, filla de Elena, amósase ameazada e sospeita da aparición deste home, que vén substituír unha figura paterna xa de por si omitida na narración á súa vez substituída por Julia, o personaxe de Melania Cruz. Antía López comenta así a desaparición do vínculo paterno orixinal:

Pois aínda que en *Arima* o pai de Olivia nin sequera está presente, nada se sabe del, non é nomeado, tamén se evidencia en consecuencia como unha figura elíptica, elidida; no seu lugar, Julia asumirá na súa persoa unha certa fusión: substituta do pai, figura elíptica, substituta da nai, na procura do seu propio desexo, só ela, Julia, será quen de acudir en axuda de Olivia para evitar o desastre que, no entanto, non puido evitar con Ángel, o irmán desaparecido. (López Gómez 2018: 79)

Se o Home non existe, entón tampouco existe a violencia. O cazador viu para perverter a orde establecida, cumprindo a función de ‘restaurador do principio de realidade’ (López Gómez 2018: 79). Nadia, outra das mulleres protagonistas, é maltratada fóra de campo. Soamente queda o seu choro, que é consolado por Ana, a maior das catro mulleres: unha figura materna que aplaca as lágrimas con apertas.

A violencia patriarcal amósase explicitamente en *Sicixia*, de Ignacio Vilar. A Olalla, protagonista da película, pídenlle exercer de guía para Xiao, un sonidista encargado de gravar o espazo aural da Costa da Morte. Pouco a pouco a relación entre os dous estréitase ata unha evidente tensión sexual. Esta tensión resólvese e o marido dela, movido polas rexoubas da zona, agrede a súa muller dentro da casa, propinándolle unha malleira no chanda da cociña, o único espazo dentro do fogar no que vemos a protagonista, un espazo que se espera que ela ocupe de forma natural. El non intervéen verbalmente en toda a diéxese e a construción do seu personaxe baséase nun arquetipo de marido executivo, canso, desconfiado e maltratador. Con esta violencia, búscase a empatía dun espectador que quere que a protagonista marche co seu novo amorío, deixando atrás a súa vida actual. Non obstante, tamén é violento o trato deste segundo home: engana á súa muller —da cal nada sabemos, xa que nin sequera obtemos información sobre a súa relación cando ela se achega á Costa da Morte para ir pasar tempo co seu marido— coa protagonista e cala cando a súa amante lle pregunta que significa ela para el. O silencio molesta á protagonista e o medo ao compromiso de Xiao impide que a relación vaia máis aló dos seus encontros sexuais esporádicos. O castigo polo seu adulterio chégalle a ambos pero no caso dela non hai posibilidade ningunha de redención. Finalmente, como a lenda dos dous namorados que vertebra toda a película, Olalla —aínda que non de maneira explícita— morre nas profundidades do mar e Xiao queda en coma.

*Que ven os ollos das mulleres?
Violencia, pracer e corpo: Unha
aproximación do cinema galego
ao concepto de gynocine*
Ester G. Mera

Outra película que emprega a violencia como motor narrativo é a cinta de xénero *Dhogs*, de Andrés Goteira. Estruturalmente o filme constrúese como un relato metacinematógráfico no que un neno está a xogar un videoxogo a modo de aventura interactiva na que decide progresivamente os acontecementos que o espectador presencia na película. Esta estrutura desvélese ao final do filme e ata daquela os feitos sucédense sen aparente explicación. A personaxe de Melania Cruz, Álex —nome que rende homenaxe ao de Mónica Bellucci na película *Irréversible* (Gaspar Noé, 2002), cuxo destino corre a mesma sorte que o de Cruz— percorre toda a narración sendo agredida ata a violación. Coñecémola nun bar de noite, cando un home se aproxima e comeza a flirtear con ela, que está tomando algo soa, cun vestido curto e floreado. Álex amósase accesible e ambos terminan mantendo relacións sexuais nun espazo teatralizado, á vista e gozo dun gran público. Acto seguido, como unha especie de castigo pola súa excesiva confianza, outro home perséguea pola rúa e termina secuestrándoa. A fin de contas, si que é castigada pola súa inocente liberdade.

Nesta persecución polas rúas da Coruña resulta interesante a posición da cámara, baixa en relación á clásica altura dos ollos dos personaxes ‘obrigándonos a reparar por momentos no ritmado movemento do seu cu’ (Castro de Paz 2018: 77). Unha elipse impídenos saber que pasou coa personaxe de Cruz durante este tempo, pero non é difícil supoñer que o agresor conseguiu satisfacer un obxectivo maior: a violación. Cando o home se dispón a desfacerse de Álex, outro home asasínoa e, tras isto, colócase unha máscara de coello para violala salvaxemente, esta vez en cámara. Ademais, a figura do animal resulta terrorífica e repulsiva: é a sanción daquelas que confían nun home para salvarse doutro. Tras isto, Álex consegue fuxir, buscando axuda nunha gasoleira próxima; non obstante, a dona do local e o seu fillo encérrana. É a terceira reprimenda á protagonista. Finalmente, a violencia que vertebra toda a película xoga, literalmente, a favor da protagonista: o espectador do relato metacinematógráfico, que todo este tempo foi un xogador, selecciona no videoxogo a opción de vinganza e Álex ármase, atacando unicamente á outra personaxe feminina da historia, a muller da gasoleira, pero en ningún caso aos seus violadores. Toda esta *performance* configúrouse para o gozo do espectador masculino en primeira persoa, sendo capaz incluso de decidir se violar ou non á protagonista. A *male gaze* elixe a agresión e a purga contra as mulleres, motivado por un profundo complexo de castración.

Castro de Paz define *Dhogs* coma un ‘texto no que a pulsión escópica e as súas tecnolóxicas derivas na sociedade actual se atopan no centro mesmo das súas preocupacións éticas e creativas’ (Castro de Paz 2018: 63). No mesmo escrito, recolle unha declaración de Goteira sobre a súa película na que manifesta o valor estético da violencia: ‘Para min, o público é o protagonista da película, disto parte o tratamento da violencia, facéndoo partícipe e pasivo. Intento facelo elegante, mais sen perder o obxectivo de vista nin un só milímetro, preciso xerar a sensación que busco’ (Bernal 2018). Castro de Paz reflexiona así sobre esta participación e pasividade do espectador que busca o director coa súa película:

Con todo, o plano, a responsabilidade e a reflexión derradeira(s) correspóndenlles aos espectadores, aos que a película puxo na situación de comprobaren como a perversión escópica vai da man da perigosísima banalización virtual dos percorridos pulsionais e de que maneira recibimos en xeral, pasivos e inermes, o que se nos amosa

*Que ven os ollos das mulleres?
Violencia, pracer e corpo: Unha
aproximación do cinema galego
ao concepto de gynocine*
Ester G. Mera

como “inocente” gozo proxectado no branco, ¿impoluto?, da pantalla cinematográfica. (Castro de Paz 2018: 75)

A violencia aparece de maneira explícita ou implícita en todas as películas que conforman o corpus deste escrito —aínda que non figuran todas na nosa análise— e son múltiples as formas nas que se evidencia o impacto que produce o acto violento sobre a construción e transformación dun personaxe. Mentres que algunhas poidan estar dominadas por una perspectiva misóxina, é necesaria a representación destas situacións para visibilizar aquilo que lle sucede decotío á meirante parte de poboación feminina. Citando a Eire García, mediante a representación da violencia cumprimos unha tarefa superior extremadamente complexa, ‘la de extraer a las mujeres de la posición de víctimas; compleja porque, hay que hacerlo mientras, y en definitiva, las violencias continúan’ (García Cid 2020: 90).

2.2. Pracer

Nas películas galegas que se analizan, o pracer asociado ao físico déixase albiscar tan só unhas poucas veces e moitas en contextos relacionados directamente coa violencia. Non podemos incluír neste apartado películas nas que as relacións sexuais son en realidade violacións —como pasa en *Dhogs*—, pero tomaremos o exemplo de *Continental* por ter como escenario principal un prostíbulo e por ser exemplo das diferenzas entre o pracer aural —asociado ao feminino— e o pracer visual —asociado ao masculino— que Zecchi expón no seu texto.

Mulvey afirma que o pracer de mirar, pracer eminentemente masculino, non se pode separar do medo á castración provocado pola imaxe feminina e que deste medo xorden uns mecanismos de defensa que o cineasta utilizará de maneira inconsciente en pantalla. Por unha banda, despedázase o corpo da muller en primeirísimos primeiros planos dos seus atributos sexuais, fetichizando a súa imaxe para o gozo masculino. Por outra banda, neutraliza o seu poder sentenciándoa ao silencio, a ser unha personaxe anódina ou, nos casos máis extremos, á morte. Traizoando as expectativas patriarcais do relato cinematográfico, as cineastas ofrecen propostas alternativas e feministas para unha revisada historia da sétima arte. Seguindo as propostas de Mulvey, e correndo o risco de derivar nunha especie de moralismo, moitas delas deciden neutralizar calquera tipo de imaxe sexualizante da muller. Zecchi estuda a preferencia do sentido do oído fronte á vista nas películas realizadas por mulleres en España. Como a vista é o sentido que máis se privilexia no cinema dirixido por varóns, o fomento dun cinema oral convértese nunha opción feminina. A supremacía dun pracer aural fronte ao pracer visual. Desta maneira, a vista, o ollo, utilízase con outros fins estéticos ou narrativos que escapan ao seu clásico significante de pracer masculino. É o caso da película de Camborda, que arranca cun primeiro plano dun ollo, visto a través do que ben podería ser un aparato oftalmolóxico. As veas destacan como camiños, igual que na película de Teixeira, *Carretera de una sola dirección*, onde se cravan os neóns dos clubs na pupila doutro globo ocular aumentado ata ocupar o total da pantalla. O ollo empregado como suxeito e testemuña.

A seguinte escena de *Arima* desenvólvese nunha clase de pintura. Unha muller, Nadia, posa espida para outras persoas, a maioría mulleres. Entre elas, unha nena que, inocentemente, pinta á súa nai en vez da

*Que ven os ollos das mulleres?
Violencia, pracer e corpo: Unha
aproximación do cinema galego
ao concepto de gynocine*
Ester G. Mera

5

Retomando a nosa análise inicial sobre a necesidade de restar importancia á figura do director-*auteur* en prol dunha reivindicación do traballo colectivo, resulta interesante apuntar que a directora de fotografía de *Trote* —e tamén de *Dhogs*— é Lucía Catoira Pan. Por outra banda, o responsable do son de *Rapa das bestas* é Juan Carlos Blancas. A pesar de ser un varón, non podemos deixar de remarcar a decisión da directora de brindar unha especial relevancia ao son da peza e así fortalecer o pracer aural do que falabamos no corpo do texto.

muller recostada; non lle interesa o que todos están a observar pacientemente. A cámara recorta o corpo espido da modelo de distinta maneira cando a mirada provén dun suxeito masculino que dun feminino. Cando é un home o que contempla á muller, a cámara pousa sobre a súa man ou o seu ventre, mentres que cando a observadora pasa a ser unha muller, o contraplano ábrese ata un encadramento xeral, ensinando o corpo da muller na súa totalidade. O espido de Iria Parada, a actriz que interpreta a Nadia, non funciona como reclamo para o espectador masculino, senón que está a disposición da narrativa da historia. Se ben é certo que esta personaxe é a que vive a súa sexualidade de maneira máis liberal —pois relata que asiste a clubs nocturnos onde participa en orxías con outras persoas—, este espido é o único en toda a película e ademais a súa finalidade non é sexual. Tampouco aparece ningún espido en *A muller invisible*: Luisa está vestida durante todo o documental, unicamente en roupa interior mentres espera polos homes, pero a súa postura, recostada na cama mirando unha serie no seu móbil, comodamente, réstalle calquera ápice de sexualidade á situación.

Retomando o pracer aural do que falabamos antes, destaca a contribución sonora das pezas das cineastas ao corpus de Galiza. *Rapa das bestas*, de Jaione Camborda, é un dos múltiples retratos desta festividade que forman parte do noso cinema. Dende *Trote*, de Xacio Baño, ata unha das escenas do inicio de *Sicixia* sérvense do galope dos cabalos fuxindo dos loitadores. Porén, o relato de Camborda é o único retratado e filmado a través dos ollos —e especialmente dos oídos— dunha muller.⁵ Alberte Pagán reflexiona acerca do son na peza da directora comentando que ‘Camborda usa o som de cascos e rinchos, aínda que nom sincrónicos, como partitura. Som ruídos traballados como música concreta [...]. É como se a cineasta renunciase a qualquer visom actualizada do curro de cavalos e reivindicase o costumismo espectacular e cosmético...’ (Pagán 2018). O cineasta tamén apunta a desaparición de aloitadoras da peza de Camborda preguntándose se mediante a exclusión das mulleres do espazo profilmico a directora está a contribuir á invisibilización dun traballo predominantemente masculino. Sabendo que se trata dunha participación minoritaria e anecdótica, a cineasta toma de maneira autoconsciente a decisión de non incluír aloitadoras na película. Do mesmo xeito que se ‘censura’ o corpo espido das mulleres como arma de subversión das imposicións visuais patriarcais, Camborda elude unha minoría considerada erroneamente apertura ou modernidade nun campo dominado por conductas masculinas e violentas. Deste xeito, a gravación da festa semella máis unha crítica ca unha gabanza á agresividade que supuran as imaxes bestiais e as afogadas queixas dos animais salvaxes.

En *Sicixia*, Xiao percorre a Costa da Morte rexistrando anécdotas e historias que comparten os habitantes da zona, respectando as distintas falas dialectais. Con todo, o interese depositase principalmente nas conversas entre homes e na facilidade para expor información diante dunha cámara e un micrófono, sen segredos nin condicionantes. Resulta aínda máis interesante o esforzo polas gravacións das valentes confesións comparadas nun círculo entre mulleres que Xiana do Teixeiro recolle en *Tódalas mulleres que coñezo*. Zecchi desenvolve o seu comentario sobre o acto de gravar as conversas privadas das mulleres, afirmando que se pode entender como unha especie de ‘voyeurismo acústico’:

El cotilleo (*gossip*), las risitas (*giggling*) y los cuentos de vieja (*old wives' tales*) son formas de hablar que se asocian especialmente con la mujer

*Que ven os ollos das mulleres?
Violencia, pracer e corpo: Unha
aproximación do cinema galego
ao concepto de gynocine*
Ester G. Mera

y que se consideran a menudo como signo de inferioridad femenina [...] estas formas de comunicación femenina subalternas son desahogos y salidas de lo cotidiano, expulsiones desde el interior, que expresan lo reprimido dando peso a lo que el hombre percibe como nimio. (Zecchi 2014: 181)

O espectador de *Tódalas mulleres que coñezo* está forzado a escoitar os argumentos das mulleres, normalmente omitidos e desatendidos. Ademais, é obrigado a sentar con elas, ao seu mesmo nivel, pola posición na que se coloca a cámara entre as amigas. Tamén en *Arima* se lle dá especial importancia ás chácharas entre mulleres. Nadia e Julia murmúranse cousas ao oído constantemente durante o filme, sen que o espectador poida escoitar nada do que se están a dicir, e esta última cóntalle en baixiño á pequena Olivia o conto de Carapuchiña Vermella, nun momento íntimo entre as dúas. O inimigo deste conto infantil, o lobo, serve como alegoría ao medo ao home, neste caso, o cazador. En varias ocasións, a nai de Olalla dille á súa filla que non debe ter medo dos cans, sen darse conta de que o que verdadeiramente teme a súa filla é o seu dono. Da mesma maneira, as mulleres da película de Teixeira rin de todas as veces nas que se lles advertiu do perigo dos lobos volvendo soas á casa, cando o que de verdade elas temían eran os homes.

Resulta interesante para a nosa análise a relación entre Anabel, unha das protagonistas de *Continental* —aínda que desprazada pola relevancia da trama gángster—, e Pichocas. Ela, presuntamente independente e solitaria, repítelle constantemente consignas como ‘yo no soy de nadie’ —unha ilusión propia tendo en conta que o seu desexo, o seu corpo e, en última instancia, a súa vida, pertencen a aqueles que lideren o Continental— ou ‘todos quieren convencerme de que soy la única, todos quieren creer que son diferentes’. O rapaz insiste, intentando comprar unha actitude favorable pola súa parte mediante a palabra e a retórica. Mentres eles, movidos polo pracer da observación, son atraídos polos atributos físicos das mulleres do local, elas acaban crendo as mentiras que os homes lles murmuran aos oídos, engaioladas coas súas mentiras. Algunhas noites, Anabel acode xunto a Ventura para realizar outro traballo cun fin similar ao da prostitución: inxectarlle morfina. O home goza da compañía das mulleres e dun servizo co que obter pracer —xa sexa mediante o uso de narcóticos ou o sexo—, mentres que elas finxen continuamente, polo que á espectadora máis escéptica lle será difícil crer que estean obtendo unha satisfacción real. Non é suficiente para os homes con posuír —durante o tempo que limite o diñeiro do seu peto— o corpo destas mulleres, senón que ademais esixen o seu tempo e a súa lealdade, dúas das cousas máis valiosas que elas aínda posúen.

Porén, como sostén Ramos Cuba (2019), ‘mesmo a máscara benévola da personaxe cae exposta non só á súa propia inxenuidade e impostura do seu relato a Anabel, senón tamén á súa hipocrisía (continúa a ter relacións con outras prostitutas do club)’. Dende unha óptica masculina, o amor de Anabel por Pichocas soporta todas as agresións que sofre no club, incluso se anima a marchar con el para sempre, outro cliché de xénero que insiste en que a paixón e o cariño dos consumidores de prostitución e os proxenetas poden terminar en amor real. Non obstante, unha visión máis crítica pasaría por revelar que Anabel tan só segue unha estratexia para poder fuxir do lugar, custe o que custe. O seu amor non sería real, senón que, mais alá do seu corpo, tería entregado o seu tempo e lealdade a Pichocas para poder aspirar a unha vida mellor. Finalmente, os seus desexos e os seus

*Que ven os ollos das mulleres?
Violencia, pracer e corpo: Unha
aproximación do cinema galego
ao concepto de gynocine*
Ester G. Mera

plans frústranse co asasinato del. Anabel volve ao Continental, do que xa non poderá escapar endexamais. Nun primeiro plano no que o seu rostro está roto irremediabilmente, maquíllase, comezando de novo o ritual que se lle esixe por exercer a prostitución. Ser e estar perfecta a pesar de todo. Os créditos ascenden pola pantalla sobre a súa face, advertindo do final da película e da imposibilidade dunha vida en liberdade. Non hai escapatoria, o Continental tragouno todo.

2.3. Corpo

A subversión, imitación ou inversión do fetichismo ao que se viu condenado o corpo da muller son algúns dos métodos empregados polas cineastas para reverter a situación dende unha mirada feminista e renovadora. En *Continental* expónse o corpo espido das mulleres, mentres que ningún home aparece en pantalla completamente nu. É significativo o caso de Marisa Paredes, Xulia, na segunda secuencia da película: no medio do club, rodeada de xente, a muller máis maior de todas as que exercen a prostitución no garito quita a roupa para chamar a atención duns homes. De pouco lle serve o xesto, e a cámara non nos amosa nada máis que o seu rostro e ombros. Non interesa o corpo adulto da muller, tan só o mozo e normativo, como o resto de mulleres da película que si estarán espidas ante a cámara. Nin sequera os presentes no club, que poden escapar á censura do encadramento que o espectador sofre, prestan atención á muller. Por outra banda, Noemí Chantada, na súa última curtametraxe *Xoves de Comadres*, filma a relación entre dúas mulleres de distintas xeracións e o achegamento paulatino da máis moza á máis maior, reticente nun primeiro momento a compartir o seu tempo e espazo con ela. A protagonista do relato é unha muller maior. Con ela arrincamos o relato, soa, realizando tarefas do fogar, para terminar con ambas, cantando ao unísono. Nun momento da película, a máis moza baña á maior. O seu corpo queda parcialmente agochado polo encadramento, detrás da porta do baño, pero o tratamento do seu espido é en todo momento respectuoso e afable. Non se oculta o corpo por non corresponder á normatividade do corpo mozo, por se as engurras ou a pel caída da muller fosen a molestar ao espectador, senón porque a cámara espera fóra do habitáculo a que as dúas mulleres terminen o seu ritual íntimo, de maneira respectuosa coa relación entre ambas que tanto se tardou en conseguir.

O corpo embarazado tamén se rexeita nas producións masculinas. Se ben é certo que ningunha das películas sobre as que escribimos conta cunha muller embarazada entre as súas personaxes, as cineastas prestan atención á maternidade e ás relacións entre nais e fillas, como Jaione Camborda en *Arima* ou Chantada en *A muller invisible*. No entanto, a única mención que se fai a un posible embarazo nas películas realizadas por homes faise de maneira pexorativa. En *Continental*, á pregunta de ‘¿qué hacemos con ella?’ cando Pichocas morre asasinado ante Anabel, o xefe mafioso responde, a modo de ameaza, ‘prueba a preñarla’. A maternidade débúxase coma un castigo para as mulleres prostituídas do Continental, que non só perderían o seu atractivo ante a mirada masculina erotizante, senón que, como consecuencia, perderían tamén o seu medio de vida.

Nalgunhas ocasións, a exposición do corpo é plenamente voluntaria e as personaxes femininas confesan o pracer que isto lles produce. Ocorre en *Arima* cando Nadia lle relata a Julia a súa experiencia nun club onde

*Que ven os ollos das mulleres?
Violencia, pracer e corpo: Unha
aproximación do cinema galego
ao concepto de gynocine*
Ester G. Mera

se levan a cabo orxías. Alí, conta ela, acode un home a sentar nun sofá a mirala, igual que fan as persoas que a observan na clase de pintura cando posa espida ante todos e todas. Non obstante, esta situación si lle resulta erotizante, confesando que iso a ela lle encanta. A directora non nos despraza en ningún momento ao lugar destes encontros sexuais, pois resulta suficiente coa descrición verbal de Nadia para facernos á idea de como é o lugar que frequenta. Ademais, estas dúas mulleres comunícanse con murmurios que o espectador non pode descifrar de ningunha maneira, polo que pode que entre elas estean a comentar información explícita ou de índole erótica que queda fóra do deleite do espectador máis curioso. A experiencia do pleno gozo sexual queda entre elas, bloqueada pola supresión do son das súas palabras.

Con todo, as escenas sexuais das películas que nos ocupan —e, polo tanto, o tratamento do corpo das mulleres— varían en forma e finalidade. Se ben os encontros entre Elena e o cazador en *Arima* suceden tras unha porta por seguir o punto de vista da pequena Olivia, expulsada dunha escena adulta que aínda así é quen de comprender, e as escapadas sexuais de Nadia non se seguen coa cámara, en *Continental* e *Sicixia* ningún momento se deixa á imaxinación do espectador. Na primeira, as mulleres amósanse satisfeitas sexualmente cos homes do club, chegando mesmo a volver a deitarse con algún deles, como se fosen quen de ter plena liberdade para elixir os seus clientes, sen obrigas ou necesidades económicas ocultas, puramente por pracer. Nalgunhas ocasións incluso conversan entre elas sobre o moito que gozaron con algún deles na cama, comparándoos e desexando volver a ver os seus predilectos. Destaca Pichocas, retratado coma un semental que ten namoradas ás personaxes de Xulia e Anabel, as mulleres máis especiais do Continental, as cales non só aceptan sempre que el lles pide ir ao cuarto, senón que moitas veces son elas as que o buscan activamente. Tamén Vilar presenta o protagonista da historia hipermasculinizado e sexualmente vigoroso; nas escenas nas que Xiao e Olalla manteñen relacións sexuais, a cámara céntrase no rostro dela, que goza excesivamente dos momentos coitocéntricos da película.

3. Conclusión

Se o compromiso coas formas de tratamento da violencia depende unicamente do creador ou creadora en cuestión deberíamos, se cadra, falar de bos e malos espectadores. As películas realizadas por mulleres mencionadas anteriormente non terían unha lectura e enfoque feminista de non ser polo esforzo das cineastas por atopar outras formas coas que aproximarse a temas problemáticos de maneira máis atinada. A perseverancia das directoras por facerse un oco entre todas as voces masculinas dominantes e o valor educativo en materia feminista das súas obras son fundamentais para a incorporación de mulleres ao oficio e a diversidade e riqueza do noso cinema. Ao entender o cinema como unha conversa, unha canle de dobre vía que impacta naquel que observa repercutindo na súa forma de entender o mundo, non debemos eximir ao espectador da súa responsabilidade consumindo estas imaxes. A contribución das cineastas mencionadas na nosa investigación loita activamente coa masificada posta en escena escopofílica e amósasenos indispensable para unha nova forma de ver e, sobre todo, de mirar. Sen a participación destas mulleres directoras e os seus constantes esforzos para mudar o establecido, a nosa percepción do cinema quedaría

*Que ven os ollos das mulleres?
Violencia, pracer e corpo: Unha
aproximación do cinema galego
ao concepto de gynocine*
Ester G. Mera

estancada sen poñer en dúbida perspectivas pouco críticas dende as que se narran a meirande parte de obras. O escepticismo das realizadoras coas formas habituais de facer cinema transfórmase na posta en marcha de filmes de gran valor para unha educación feminista e un inequívoco enriquecemento do audiovisual galego.

En definitiva, resulta vital incorporar voces de mulleres ao eido cinematográfico, xa non só galego senón mundial, para poder avanzar e despistar formas caducas que, aínda a día de hoxe, están a danar a nosa condición de mulleres. Concluimos a nosa escrita citando a contundencia de Margarita Ledo porque ‘destruir el discurso patriarcal y su formalización es un *sine qua non* para construir desde otras referencias culturales, sexuales, plásticas, intelectuales, desde otras señales que las llevan a adoptarse como material de sus propuestas, sean estas instalaciones, filmes o acciones’ (Ledo Andiñón 2020: 51). Películas como *Nación* (Margarita Ledo, 2021), onde se exploran outros tipos de violencias, neste caso unha violencia de clase e de xénero, sobre o problema do desemprego e a maneira en que afecta con máis forza ás mulleres —moitas veces invisibilizadas— que aos homes, terían cabida neste texto. Tamén *A illa das mentiras* (Paula Cons, 2020), na que se amosa o paternalismo co que foron tratadas as ‘heroínas de Sálvora’ despois de rescatar a decenas de persoas dunha catástrofe. De seguro, de seguirmos coa nosa investigación, poderíanse engadir moitos anexos con obras de realizadoras emerxentes coas que avalar a necesidade urxente de repensar o cinema galego dende unha perspectiva feminista. Soamente así, as mulleres poderemos recoñecernos nas imaxes en movemento que se proxecten na pantalla durante a longa vida que auguramos ao cinema.



*Que ven os ollos das mulleres?
Violencia, pracer e corpo: Unha
aproximación do cinema galego
ao concepto de gynocine*
Ester G. Mera

Obras citadas

BASINGER, Jeanine, 1993. *A Woman's View: How Hollywood Spoke to Women, 1930-1960* (Nova York: Doubleday).

BERNAL, Fernando, 2018. 'Dhogs muestra una Galicia a camino entre los Coen y David Lynch', *El País*, 7 de marzo, https://elpais.com/elpais/2018/02/27/tentaciones/1519728590_811844.html.

BOGUSZEWICZ, Maria & Magdalena GAJEWSKA, 2020. 'El matriarcado galego, el matriarcado vasco: revisión del mito en *Matria* de Álvaro Gago y *Amama* de Asier Altuna'. *Madrygal. Revista de Estudios Gallegos* 23 (Especial): 35-50.

CASTRO DE PAZ, Jose Luis, 2018. 'Filmar as pulsións', en Ledo Andiión (coord.) 2018: 62-77.

CUENCA SUÁREZ, Sara, 2020. 'La representatividad de las mujeres en el sector cinematográfico del largometraje español'. *Informe anual CIMA, 2020*. <https://cimamujerescineastas.es/wp-content/uploads/2021/06/informe-cima-2020.pdf>.

GARCÍA CID, Eire, 2020. 'Las mujeres violentas de la posmodernidad cinematográfica: aproximaciones y asimilaciones'. *Asparkia. Investigación Feminista* 37: 73-91.

GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Helena, 2009. *Género y nación. La construcción de un espacio literario* (Barcelona: Icaria).

LEDO ANDIÓN, Margarita (coord.), 2018. *A foresta e as árbores* (Vigo: Editorial Galaxia).

—, 2020. *El cuerpo y la cámara* (Madrid: Ediciones Cátedra).

LÓPEZ GÓMEZ, Antía, 2018. 'Filmar a pantasma', en Ledo Andiión (coord.) 2018: 78-84.

MCMAHAN, Alison, 2002. *Alice Guy Blaché, Lost Visionary of the Cinema* (Londres: Bloomsbury).

PAGÁN, Alberte, 2018. 'De rapas e bestas e outros rituais'. *Apontamentos sobre cinema galego*, 6 de decembro, <https://albertepagan.eu/a-toupeira/cinema-galego/5/#rapas>.

RAMOS CUBA, Laura, 2019. 'Atravesadas polo cinema', *A Cuarta Pared*, 12 de decembro, <http://www.acuartapared.com/atavesadas-polo-cinema/>.

ZECCHI, Barbara, 2014. *La pantalla sexuada* (Madrid: Ediciones Cátedra).

— (coord.), 2013. *Gynocine. Teoría de género, filmología y praxis cinematográfica* (Zaragoza: Universidad de Zaragoza).