L'ATALANTE
REVISTA DE ESTUDIOS CINEMATOGRÁFICOS



MUJERES Y DEPORTE EN LOS MEDIOS AUDIOVISUALES: CUERPOS, IMÁGENES, POLÍTICAS

DIÁLOGO
NATALIA ARROYO
REMIRAR LAS IMÁGENES
Y REVISAR EL DEPORTE

(DES)ENCUENTROS
TENSIONES Y RETOS EN LA
REPRESENTACIÓN AUDIOVISUAL
DEL DEPORTE FEMENINO:
PERSPECTIVAS DE DEPORTISTAS
ESPAÑOLAS

L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos es una revista semestral sin ánimo de lucro fundada en 2003, editada en Valencia (España) por las asociaciones Cinefórum L'Atalante y El camarote de Père Jules con la colaboración de diversas instituciones. Esta revista es un vehículo de expresión tanto de los profesionales como de los teóricos del medio y abarca, además de la praxis del cine, los más diversos temas comprendidos en el ámbito del audiovisual contemporáneo. El público al que va dirigida son aquellas personas cuyo trabajo, investigación o intereses estén vinculados al objeto de la revista.

Al menos el 80% de los documentos publicados son artículos originales. Para hacerse eco de las investigaciones llevadas a cabo en otras instituciones y países, al menos el 60% de los trabajos provienen de autores externos a la entidad editora. Además de los controles internos, *L'Atalante* emplea evaluadores externos en su sistema de arbitraje de pares ciegos (*peer review*).

L'Atalante está indexada en distintos catálogos, directorios, sumarios y bases de datos de revistas de investigación y divulgación científica. A nivel internacional, figura en Arts and Humanities Citation Index® y en Current Contents Arts and Humanities® de Clarivate Analytics (Londres, Reino Unido); en Latindex (Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal); en SCOPUS de Elsevier (Ámsterdam, Países Bajos); en MIAR (Barcelona, España); en Library of Congress (Washington, EE.UU.); y en DOAJ (Directory of Open Access Journals, Lund University). En España cuenta con el sello de calidad de FECYT (Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología) y consta en la base de datos del CSIC de Revistas de Ciencias Sociales y Humanas ISOC; en el portal bibliográfico de literatura científica hispana DIALNET; y en REBIUN (Red de Bibliotecas Universitarias).

L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos is a biannual non-profit publication founded in 2003, published in Valencia, Spain by the associations Cinefòrum L'Atalante and El camarote de Père Jules with the collaboration of various institutions. The journal is a vehicle of expression for both professionals and theorists in the discipline and it covers, in addition to cinema praxis, a diverse range of topics within the contemporary audiovisual field. Its intended readership is made up of people whose work, research or interest is related to film studies.

At least 80% of the papers published are original articles. In the interests of promoting research carried out in other institutions and countries, at least 60% of the papers are by external authors not associated with the publisher. In addition to the internal review process, *L'Atalante* employs external evaluators with the arbitration system of peer review.

L'Atalante is indexed in numerous catalogues, directorates, summaries and databases of research and scientific dissemination journals. At the international level, it is included in the Arts and Humanities Citation Index® and in the Current Contents Arts and Humanities® by Clarivate Analytics (London, United Kingdom); in Latindex (Regional System of Online Information to Scientific Journals from Latin America, Caribbean, Spain and Portugal); in SCOPUS by Elsevier (Amsterdam, Netherlands); in MIAR (Barcelona, Spain); in the Library of Congress (Washington, USA); and in DOAJ (Directory of Open Access Journals, Lund University). In Spain it has the quality label from FECYT (Spanish Foundation for Science and Technology) and it is included in the CSIC database of Revistas de Ciencias Sociales y Humanas ISOC; in the bibliographic portal of Spanish scientific literature DIALNET; and in REBIUN (Red de Bibliotecas Universitarias).

L'Atalante no se hace responsable de las opiniones expuestas en sus artículos o entrevistas, ni del uso fraudulento de las imágenes que hagan los autores de los textos.

La propiedad intelectual de los textos y las imágenes corresponde a sus respectivos autores. La inclusión de imágenes en los textos de *L'Atalante* se hace siempre a modo de cita, para su análisis, comentario y juicio crítico.

Los textos publicados en esta revista están, si no se indica lo contrario, protegidos por la Licencia de Atribución-NoComercial 4.0 Internacional (CC BY-NC 4.0) Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente, y adaptarlos, siempre que cite su autor y el nombre de esta publicación, *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*. No los utilice para fines comerciales.

L'Atalante will not accept liability for the opinions expressed in its articles or interviews. or for the possible fraudulent use of the images made by the authors of the texts.

All texts and the images are the intellectual property of their respective authors. The inclusion of images in the texts of *L'Atalante* is always done as a quotation, for its analysis, commentary and critical judgement.

The texts published in *L'Atalante* are, unless otherwise stated, protected under the Creative Commons Licence: Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0). They may be copied, distributed and disseminated publically, and adapted, but always citing their author and the name *of this publication, L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*. They may not be used for commercial purposes.

EQUIPO DE LA REVISTA (JOURNAL TEAM)

Director (Director): Père Jules*.

Coordinadores de Puntos de fuga (Coordinator of the Vanishing Points Section): Jordi Montañana Velilla (Universitat Jaume I), Alberto Porta Pérez (Universitat Jaume I).

Secretaria de redacción (Executive Secretary): Olga García-Defez (Universidad Internacional de Valencia).

Consejo de redacción (Executive Editorial Board): María Aparisi Galán (Universitat de València), Leire Azkunaga García (Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea), Olga García-Defez (Universidad Internacional de Valencia), Carmen Guiralt Gomar (Universidad Internacional de Valencia), Marta Martín Núñez (Universitat Jaume I), Violeta Martín Núñez (Martín Gràfic), Elios Mendieta Rodríguez (Universidad Complutense de Madrid), Pedro Molina-Siles (Universitat Politècnica de València), Jordi Montañana-Velilla (Universitat Jaume I), Alberto Porta-Pérez (Universitat Jaume I), Teresa Sorolla Romero (Universitat Jaume I).

Colaboradores (Collaborators): Alejandro Arévalo Arenas (Universitat Jaume I), Adrián Caravaca Caparrón (Universitat Autònoma de Barcelona), Alejandro Lahiguera González (Universitat Jaume I).

Consejo asesor (Editorial Board): Nancy Berthier (Université Paris Sorbonne), Núria Bou (Universitat Pompeu Fabra), Quim Casas (Universitat Pompeu Fabra), Juan Miguel Company (Universitat de València), José Antonio Hurtado (Institut Valencià de Cultura), Jordana Mendelson (New York University), Julio Montero (Universidad Internacional de la Rioja), Áurea Ortiz-Villeta (Universitat de València), Isabel Santaolalla (Roehampton University).

Consejo profesional (Professional Board): Albertina Carri (directora y guionista), Isaki Lacuesta (director y guionista), Miguel Machalski (guionista y asesor de guiones).

FICHA TÉCNICA (TECHNICAL DETAILS)

Edición (Publisher): Asociación Cinefórum L'Atalante (CIF: G-97998355) y El camarote de Père Jules (CIF: G-98857402).

Lugar de edición (Place of publication): València (España).

Dirección electrónica (E-mail): info@revistaatalante.com.

Página web (Website): http://www.revistaatalante.com.

ISSN: 1885-3730 (edición impresa), 2340-6992 (edición digital).

Depósito Legal (Legal Deposit): V-5340-2003

Publicación semestral (biannual journal).

* Père Jules es un pseudónimo para representar una dirección colegiada formada por todos los integrantes del Consejo de Redacción.

NÚMERO 37 (ISSUE 37)

Coordinadores del número (Issue Editors): Manuel Garin (Universitat Pompeu Fabra), María Aparisi Galán (Universitat de València).

Autores (Authors): Albert Alcoz (Universidad de Barcelona), Nora Barathova, Paula Bianchi (Universidad de Sevilla), Nuria Cancela (Universitat Pompeu Fabra), Ana Catarina Aguiar, Ariadna Cordal (Universitat Pompeu Fabra) , Elena Cordero Hoyo (Universidad Rey Juan Carlos), Albert Elduque (Universitat Pompeu Fabra), Manuel Garin (Universitat Pompeu Fabra), Asier Gil Vázquez (Universidad Carlos III), Víctor Iturregui-Motiloa (Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea), Joaquín Marín-Montín (Universidad de Sevilla), Ariadna Moreno Pellejero (Universidad Pompeu Fabra), Elena Oroz (Universidad Carlos III), Laia Puig-Fontrodona (Universitat Pompeu Fabra, Carlos Ruiz Carmona (Centre for Research in Science and Technology of the Arts), Alan Salvadó-Romero (Universitat Pompeu Fabra), Miriam Sánchez-Manzano (Universitat Pompeu Fabra), Valentín Via (Universidad Rovira i Virgili)

Evaluadores externos (External reviewers): María Adell Carmona (Universitat de Barcelona), Roberto Arnau Roselló (Universitat Jaume I), Mónica Barrientos Bueno (Universidad de Sevilla), Nuria Bou (Universitat Pompeu Fabra), Fernando Canet (Universitat Politècnica de València), Ana Clara Rey (Universitat de València), Sergio Cobo Durán (Universidad de Sevilla), Raquel Crisóstomo Gálvez (Universidad Internacional de Valencia), Pablo Echart Orús (Universidad de Navarra), Ana Aitana Fernández Moreno (Universitat Internacional de Catalunya), Maria José Gámez (Universitat Jaume I), María Lara Martínez (Universidad Complutense Madrid), José Manuel López (Universidade de Vigo), Carolina Martínez López (Universitat de Girona), Annalisa Mirizio (Universitat de Barcelona), Marta Muñoz Aunion (Goethe-Universität Frankfurt am Main), José Pavia (Universitat Politècnica de València), Xavier Pérez Torio (Universitat Pompeu Fabra), Endika Rey (Universitat de Pompeu Fabra), Aaron Rodríguez Serrano (Universitat Jaume I), Paula Arantzazu Ruiz (Universidad de Murcia), Adrián Sánchez Martínez (Universidad Pompeu Fabra), Anna Tous (Universitat Autònoma de Barcelona), Sergio Villanueva Baselga (Universitat de Barcelona), Mariona Visa (Universitat de Lleida)

Traductores (Translators): Martin Boyd.

Agradecimientos (Aknowledgments): El presente monográfico ha sido realizado en el marco del proyecto de investigación FUCAV. Fútbol y cultura visual en el franquismo: discursos de clase, género y construcción nacional en el cine, la prensa y los noticiarios 1939-1975 (código PID2020-116277GA-I00).

Diseño (Original design): Carlos Planes Cortell.

Maquetación (Layout): Martín Gràfic.

Portada (Cover): Diseñada por Carlos Planes Cortell utilizando un fotograma del film *Hablemos de otra cosa* (O necem jinem, Věra Chytilová 1963)

ÍNDICE

PRESENTACIÓN

7 Mujeres, deporte e imágenes: de la écfrasis literaria a los medios audiovisuales
Manuel Garin

CUADERNO

MUJERES Y DEPORTE EN LOS MEDIOS AUDIOVISUALES: CUERPOS, IMÁGENES, POLÍTICAS

21 «Of course, I can go swimming». Imaginarios deportivos en las películas de educación menstrual estadounidenses
Miriam Sánchez-Manzano, Alan Salvadó-Romero

35 El cuerpo deportivo femenino en *Hablemos de otra cosa* de Věra Chytilová
Nora Barathova Unzurrunzaga

45 Alpinistas intrépidas y damas en apuros. La mujer deportista en el *Bergfilm*
Albert Elduque

61 Equilibrio y prudencia (o diplomacia y recato). La representación de las actividades deportivas de la Sección Femenina en los noticiarios cinematográficos franquistas (1938-1949)
Elena Oroz

75 Entre la mofa y la cosificación: representaciones del fútbol femenino en el NO-DO y las comedias de los años setenta
Elena Cordero Hoyo, Asier Gil Vázquez

93 Mujer y deporte en la ficción televisiva seriada. El caso de *Home Ground*
Joaquín Marín-Montín, Paula Bianchi

DIÁLOGO

111 Remirar las imágenes y revisar el deporte. Diálogo con Natalia Arroyo
Violeta Kovacsics, Manuel Garin

(DES)ENCUENTROS

TENSIONES Y RETOS EN LA REPRESENTACIÓN AUDIOVISUAL DEL DEPORTE FEMENINO: PERSPECTIVAS DE DEPORTISTAS ESPAÑOLAS

125 Introducción
Nuria Cancela, Laia Puig-Fontrodona, Ariadna Cordal

129 Discusión
Laia Palau, Núria Picas, Omaira Perdomo, Adiaratou Iglesias, Tania Álvarez

139 Clausura
Nuria Cancela, Laia Puig-Fontrodona, Ariadna Cordal

PUNTOS DE FUGA

147 Dunas cinemáticas. La configuración del desierto en el cine experimental y la videocreación
Albert Alcoz

161 Humanismo, paisaje y el plano secuencia en *Sátántangó* de Béla Tarr
Carlos Ruiz Carmona
Ana Catarina Aguiar

179 Desmontar la intrusión del *voyeur*. La posición de la mirada en el cine de Chantal Akerman
Ariadna Moreno Pellejero

195 Telón de fondo y forma. La planificación teatral como elemento de significación cinematográfica en *Sábado trágico* (1955) de Richard Fleischer
Víctor Iturregui-Motiloa

211 La imagen vaciada: nuevas aproximaciones a la desagrarización en la no-ficción española contemporánea
Valentín Via Vázquez

MUJERES, DEPORTE E IMÁGENES: DE LA ÉCFRASIS LITERARIA A LOS MEDIOS AUDIOVISUALES

MANUEL GARIN

En este momento, cuando tanto la práctica deportiva *amateur* como el deporte-espectáculo están cada vez más marcados por la cuantificación y la monetización, resulta difícil separar lo deportivo de lo que Susan Sontag denominó en su día el mercado de las imágenes (1977: 178). Sin entrar a valorar los aspectos positivos o negativos de la cuestión, que desborda cualquier interpretación maniquea, quizá el rasgo más contemporáneo del deporte hoy es la manera en que su realización (cotidiana) y su consumo (masivo) vienen determinados por su valor de cambio audiovisual y social. No solo se practica o se observa, como sucedía antes, sino que se fragmenta, se cuantifica en clics y se mediatiza. Que el deporte y la imagen en movimiento tienen una vinculación especial ya lo señalaron dos de los teóricos fundacionales de la estética cinematográfica, Béla Balazs y Siegfried Kracauer, el primero partiendo del gesto de andar y caminar para distinguir entre la belleza funcional del deporte y la verdad —o el alma— del cine (1931: 137), el segundo destacando su potencial revolucionario además de plástico, a propósito de la película de Bertolt Brecht y Slátan Dudow *Kuhle Wampe* (1932), donde lo deportivo juega un papel clave (1947: 262). Pero, según señaló Miriam Hansen (2012: 198), fue Benjamin quien mejor captó la ambivalente simbiosis entre cine y deporte, como dos formas hermanas de «desempeño cuantificable» (2003: 75) que determinarían el futuro y la vida común en las sociedades capitalistas. Casi cien años antes de que cualquier deportista *amateur* pudiera consultar vía web su tiempo en una carrera, generado por un chip de forma instantánea y compartido en redes sociales (como sucede hoy), Benjamin vislumbró ya la tendencia intrínseca a la cuantificación y la valorización que cine y deporte comparten:

> Se trata de una característica que es de suma importancia en términos sociales. La intervención de un gremio de expertos es propia del desempeño deportivo y, en un sentido más amplio, de todo rendimiento sometido a prueba. Y el proceso de la producción cinematográfica está determinado completamente por una intervención de este tipo

> [...] Se trata, en efecto, de exámenes que, a diferencia de los deportivos, no son todo lo exhibibles que sería de desear. Y este es precisamente el lugar en el que interviene el cine. Al hacer que la capacidad misma de exhibirse, propia de todo desempeño se convierta en una prueba, el cine hace que el desempeño sometido a prueba se torne exhibible. El intérprete de cine no actúa ante un público sino ante un sistema de aparatos [...] Representar esta prueba de desempeño significa mantener la humanidad ante el sistema de aparatos (Benjamin [1936], 2003: 68)

Por aquel entonces, esa imbricación entre lo tecnológico y lo lúdico, entre el capital y el entretenimiento, podía leerse no sólo de forma negativa y limitante como hizo Adorno (Hansen, 2012: 200), sino también como un agente de cambio social y movilización política, a la manera del propio Benjamin o de Brecht. Pero, hoy en día, el vínculo entre el «sistema de aparatos» y el «desempeño cuantificable» ha llegado a cuotas que hacen difícil separar el acto más o menos espontáneo de practicar deporte de sus sistemas de visualización, estadística y monetización, y, por tanto, distinguir la práctica deportiva *per se* de su valor de cambio audiovisual. Hace unos años, y dicho sin ápice de nostalgia, era impensable que al estar caminando por el monte nos topásemos con una persona corriendo que, en lugar de ralentizar el paso y disfrutar del paisaje, se dedique a mirar obsesivamente la pantalla de su reloj y a calcular qué media lleva o cuántas pulsaciones marca. Hace no tanto tiempo, antes del apogeo de los móviles, la proporción entre el tiempo dedicado a practicar un deporte y el tiempo dedicado a fotografiarse haciéndolo era muy distinta: la imagen era algo excepcional (la foto de equipo tomada una vez al año, el carrete mal revelado de una carrera), y su captura no implicaba la densa red de flujos económicos, tecnológicos y sociológicos que genera el *simple* hecho de compartir una imagen en redes sociales. Hace unos años, la filmación y retransmisión de deportes masivos —como el fútbol— no se había convertido en el dispositivo de control geopolítico y lavado de cara empresarial e institucional que es hoy, no parecía tan indisociable de las estructuras de poder y sus fondos de inversión. Los problemas estaban ahí ya, gestándose (Rigauer, 1981), pero las imágenes no retroalimentaban y monetizaban todo. Lo deportivo no estaba tan absolutamente marcado por el hecho de ser, o querer ser, imagen:

> Una sociedad capitalista precisa una cultura basada en imágenes. Necesita proporcionar vastas cantidades de entretenimiento a fin de estimular la compra y anestesiar las heridas de clase, raza y sexo. Y necesita recopilar información ilimitada para explotar recursos naturales, aumentar la productividad, mantener el orden, hacer la guerra, dar trabajo a los burócratas, etc. Las capacidades duales de la cámara, subjetivizar y al mismo tiempo objetivizar lo real, sirven idealmente a estas necesidades y las fortalecen. Las cámaras definen la realidad de dos formas esenciales para el funcionamiento de una sociedad industrial avanzada: como un espectáculo (para las masas) y como un objeto de vigilancia (para los poderosos). Así, la producción de imágenes fomenta también una ideología del poder. El cambio social es reemplazado por el cambio de las imágenes. La libertad de consumir un sinfín de imágenes y productos se equipara a la libertad en sí misma. La sustitución de la libertad política por la libertad del consumo económico requiere de una producción y un consumo ilimitados de imágenes (Sontag, 1977: 178)

Pero, aunque la relación deporte/audiovisual esté hoy tan ligada a ese mercado de imágenes, están produciéndose al mismo tiempo importantes cambios en las estructuras de poder que lo sustentan, están apareciendo —por fin— fracturas y grietas en la cúpula heteropatriarcal. Paralelamente a esa mediatización, estamos viviendo un momento fértil, galvánico y prometedor en cuanto a las luchas y horizontes del deporte practicado por mujeres. Un momento todavía marcado por los gestos machistas y las pataletas autoritarias de quienes mandan (no hay más que pensar en las celebraciones *a la española* del Mundial de Fútbol de 2023), que se parapetan en *fake news* y teorías de

la conspiración —el falso feminismo— porque ven que poco a poco los derechos y conquistas de género van abriendo camino, y no quieren abandonar los espacios de poder que han ostentado siempre. En ese sentido, la imagen del *grass ceiling* formulada por la historiadora Jean Williams (2007) es iluminadora, puesto que evoca por un lado las aspiraciones y limitaciones del *glass ceiling* impuesto históricamente a las mujeres en el mundo laboral o empresarial, resaltando la vinculación entre lo deportivo y lo económico (a la que nos referíamos antes), mientras que abre, por otro lado, un campo de juego más amplio en el que las luchas y reivindicaciones de género no se plantean jerárquicamente hacia arriba, como en la escalera que asciende al techo de cristal, sino que se reverdecen sobre la hierba y la tierra. No un espacio aspiracional, *glass,* hacia el que se trepa y que se quiere reventar (el mundo —actual— de los negocios), sino una plataforma común, *grass*, sobre la que pasarse la pelota de unas a otras y jugar (el mundo —utópico— del deporte). Navegar las tensiones y ambivalencias entre esos dos mundos es, sin duda, difícil.

DESEAR Y PROHIBIR, LA MIRADA PATRIARCAL

Este número monográfico, titulado *Mujeres y deporte en los medios audiovisuales: cuerpos, imágenes, políticas*, surge precisamente en esa encrucijada histórica entre el mercado de las imágenes que nos rodea —por usar la expresión de Sontag— y los nuevos horizontes del deporte practicado por mujeres, con la voluntad de documentar e interpretar referentes visuales clave (en los diversos artículos) y de dar voz a distintas generaciones de deportistas (en las entrevistas). Pero antes de presentar los temas y aportaciones del número, merece la pena detenernos en un primer aspecto fundamental para tratar de comprender mejor de dónde viene o en qué se apoya esa tensión histórica entre el imaginario deportivo y los discursos de género: la prohibición impuesta a las mujeres por un poder heteropatriarcal fascinado por, pero también temeroso de, la agencia visual y performativa del cuerpo deportivo femenino. O, dicho de forma inversa, el potencial liberador y revolucionario del deporte practicado por mujeres y de su puesta en imagen, como agentes disruptores de la *male gaze* y sus placeres visuales. Una potencia transgresora que Tatiana Sentamans reivindicó en su fascinante estudio *Amazonas mecánicas: engranajes visuales, políticos y culturales* (2010: 140), al documentar el archivo fotográfico de la mujer deportista en España, abriendo las imágenes a múltiples interpretaciones que desbordan la adjetivación binaria masculino / femenino, tan limitante como omnipresente. Pues, como recuerda la entrenadora Natalia Arroyo en una de las entrevistas de este número, es un escándalo que se siga hablando de deporte *femenino* hoy en día, dando por hecho que la configuración por defecto —y sin adjetivo— es la masculina.

Una de las falacias más repetidas al hablar de deporte practicado por mujeres, actualmente, es referirse a él como un ámbito *en evolución* o *en desarrollo* (apelando a términos económicos) que no tiene más presencia social y mediática porque «todavía está empezando» y por tanto «no logra atraer» tanto público como el deporte practicado por hombres. Un tipo de lenguaje condescendiente y falsamente sensible a las problemáticas de género, que resulta habitual tanto en tertulias radiofónicas como en conversaciones a pie de calle (de ahí las comillas). El problema es que eso, tantas veces repetido por quienes quieren minusvalorar y torpedear el deporte practicado por mujeres, es históricamente falso, pues lo que impidió que llegase a más personas y cobrase mayor peso en la esfera pública fueron las prohibiciones de los hombres. No una supuesta *falta de interés* del público, sino todo un régimen sancionador y represor masculino (aquí sí tiene sentido adjetivar) que prohibió a las mujeres practicar determinados deportes, como sucedió en 1921 cuando la todopoderosa Football Association inglesa excluyó oficialmente a las mujeres de la práctica de este deporte, con

LA COERCIÓN Y EL CASTIGO IMPUESTOS POR EL PODER HETEROPATRIARCAL, RESPONDÍAN A UN MIEDO Y A UNA DESCONFIANZA EVIDENTES FRENTE A LA AGENCIA DEPORTIVA DE LAS MUJERES Y FRENTE A LAS CONQUISTAS SOCIALES QUE PUDIESE GENERAR

excusas médicas y eugenésicas, pero con el claro objetivo de cortar el fulgurante éxito —de público y repercusión— que estaban teniendo las futbolistas (Williams, 2003; Arroyo, 2022). Dejando de lado los presupuestos evolucionistas y positivistas de esa concepción del deporte (como si fuera algo que tiene que *progresar* económica y mediáticamente), lo importante es subrayar que la coerción y el castigo impuestos por el poder heteropatriarcal, respondían a un miedo y a una desconfianza evidentes frente a la agencia deportiva de las mujeres y frente a las conquistas sociales que pudiese generar. Una mezcla de temor y fascinación ante la mujer deportista que tiene antecedentes iconográficos en uno de los grandes libros de la historia de la literatura, *Viaje al Oeste: Las aventuras del Rey Mono*, escrito en China en el siglo XVI:

> No le quedó, pues, más remedio que seguir adelante. Aunque era consciente de que quizá no debiera hacerlo, atravesó, por fin, el puente. Después de dar unos cuantos pasos, vio que justamente en el centro del patio de la casa se levantaba un pabellón de madera de sándalo, en cuyo interior había tres muchachas dando patadas a un balón. Su aspecto era totalmente diferente del de las otras cuatro. Las mangas de sus blusas, de un alegre color azul, se balanceaban rítmicamente, dejando entrever unos dedos tan delicados y largos como varitas de jade. Por entre el delicado tinte amarillento de sus faldas se veían, asimismo, unos zapatos muy finos y de un tamaño asombrosamente pequeño. Todos sus movimientos estaban revestidos de una perfección y de una delicadeza extraordinarias, que se hacían más patentes cuando se pasaban el balón unas a otras. Para ello, debían calcular con precisión la distancia y calibrar la fuerza con la que habían de golpear la pelota. Cada manera de hacerlo recibía un nombre distinto. Así, una patada dada a la media vuelta era calificada como "la flor al otro lado de la tapia", mientras que ir hacia atrás con ella se llamaba "atravesar los mares". El juego requería una destreza especial, particularmente a la hora de parar el balón con los pies y de atacar sin levantar una sola mota de polvo del suelo. Uno de los movimientos más difíciles, no obstante, era el llamado "la perla que asciende a la cabeza de Buda". Para realizarlo con perfección, se requería atrapar la pelota con los dedos de los pies y pasarla repetidamente de uno a otro. Pero su repertorio no se reducía a un golpe tan peculiar. Las jugadoras, de hecho, se tumbaban a veces en el suelo para pegar al balón, otras se agachaban con el cuerpo totalmente recto, y otras, finalmente, se retorcían como peces fuera del agua y se valían de los tacones para lanzarlo al otro lado del campo. Todas celebraban con gritos y aplausos tan perfecto lanzamiento y se esforzaban por superarlo. Como por arte de magia, la pelota ascendía entonces por sus piernas y alcanzaba con facilidad la fragilidad de su cuello, donde daba unas cuantas vueltas, antes de caer definitivamente al suelo (Wu Cheng'en, [1592] 1992: 1599-1600).

La descripción, que sigue y se explaya, supone una de las primeras imágenes literarias que se conservan de deporte practicado por mujeres, quizá su primera écfrasis (aspecto a reivindicar aquí, pues no hemos encontrado publicaciones académicas al respecto). Aunque hay pinturas anteriores que muestran a mujeres jugando al *cuju* —un deporte tradicional chino, antecedente del fútbol—, como un cuadro del artista Du Jin pintado durante la dinastía Ming (1368-1644), el fragmento de *Las aventuras del Rey Mono* es relevante y totalmente contemporáneo a efectos del presente monográfico, no sólo por la precisión y el detalle prestados a la gestualidad de las deportistas, sino, sobre todo, por lo que viene justo después de la escena de juego. Unas páginas más

adelante, descubrimos que esas mismas muchachas son en realidad unas malévolas diablesas que, fingiendo cocinar para el viajero que las ha sorprendido jugando, le sirven «un poco de carne humana en salazón, frita con manteca de hombre» y «unos sesos humanos, cubiertos todavía de sangre» ([1592] 1992: 1602). Pero lo más sintomático es cómo, tras presentarlas primero como avezadas futbolistas y luego como despiadadas caníbales, el libro dedica un extenso pasaje a sexualizarlas a través de la mirada *voyeur* de otro personaje que —transformado mágicamente en mosca— las contempla bañándose desnudas. Es decir, la quintaesencia de una *male gaze* que sexualiza lo deportivo:

> Al verlas, el Peregrino sonrió con delectación y fue a posarse en una de ellas. Las muchachas comprobaron, entusiasmadas, que el agua estaba limpia y templada y eso avivó sus ansias de echarse a nadar. Sin pérdida de tiempo se quitaron los vestidos y, arrojándose despreocupadamente sobre las perchas, se metieron al tiempo en el estanque. Con ojos ávidos el Peregrino las vio desabotonarse las blusas, aflojarse las fajas de seda y quitarse las faldas. Sus pechos poseían la blancura de la plata y sus cuerpos, la inalcanzable perfección de los copos de nieve. Sus miembros aparecían cubiertos de esa tonalidad azul que hace tan atractivo el hielo, mientras que sus hombros daban la impresión de haber sido torneados por manos a la vez expertas y delicadas. Sus vientres eran todo lo suaves y flexibles que podía esperarse de semejantes bellezas, poniendo un contrapunto carnoso a la tesura de sus bien formadas espaldas. Tanto sus muslos como sus rodillas presentaban un torneado perfecto, del que no desdecía el tamaño de sus pies, que no superaban los cinco centímetros de longitud. Una llamarada de deseo encendía sus dulces aperturas del amor. Una vez dentro del agua, las muchachas empezaron a saltar y a salpicarse unas a otras, mientras las más atrevidas se dirigían nadando hacia el centro del estanque (Wu Cheng'en, [1592] 1992: 1599-1600).

Si reproducimos el pasaje entero es para subrayar, por un lado, su importancia histórica en tanto que antecedente de muchas de las imágenes analizadas en este número y, por otro, para que la lectora compruebe los ecos entre la anterior descripción de los cuerpos de las mujeres jugando a *cuju* (genuinamente deportiva), y esta otra descripción de los cuerpos de las mismas mujeres nadando (abiertamente sexualizada). Esa forma de combinar el elogio, la demonización y la cosificación de la mujer a través del deporte, que primero exalta, luego erotiza y finalmente prohíbe y castiga, tiene eco en varios artículos del monográfico, como el que firma la investigadora Elena Oroz sobre los usos y modos audiovisuales de la Sección Femenina durante el franquismo, o el análisis de la película *Las Ibéricas F. C.* (1971) que firman Elena Cordero y Asier Gil. *Viaje al Oeste*, con su inigualable fuerza iconográfica (y su capacidad de hacer

Figura 1. Pintura en pergamino de Du Jin (circa 1465-1509) que muestra a mujeres jugando a cuju



reír), está a años luz del gris timorato del período franquista, ese gris que tan bien analizó Carmen Martín Gaite en sus novelas y ensayos: las diablesas futbolistas están mucho más empoderadas que las mujeres que quería moldear el franquismo, luchan, vencen repetidamente a los hombres, y usan poderosas técnicas mágicas y artes marciales. Pero lo relevante en este caso es cómo, por diversos que sean los contextos, muchas representaciones canónicas y patriarcales del deporte practicado por mujeres comparten ese doble filo del deseo y la interdicción, de la fascinación y el tabú, subrayando por tanto la importancia de *los temores y prohibiciones de los hombres* a la que nos referíamos, como constante histórica.

En ese sentido, y antes de pasar a centrarnos en imágenes deportivas que, formuladas por mujeres, cuestionan y revierten las imposiciones de género, merece la pena subrayar la presencia de aquello que Barbara Creed definió como lo «monstruoso-femenino» (1993) en el fragmento. Las siete muchachas no son únicamente extraordinarias deportistas sino también poderosas caníbales-insecto, que desprenden hilos y telas de seda de sus estómagos para atrapar a los hombres. Lo que conecta con toda una tradición de imágenes monstruosas de la mujer que recorren la historia del arte y tensionan las estructuras del poder heteropatriarcal, según demostró en su día Pilar Pedraza (1991). Resiguiendo ese elemento de *otredad* femenina en lo deportivo, es muy revelador que el capítulo de *Las aventuras del Rey Mono* presente además también a las diablesas como madres, a través de imágenes amenazantes y monstruosas de la maternidad: «Cada una de ellas había adoptado a un hijo, a los que habían puesto respectivamente los nombres de Abeja, Avispa, Cucaracha, Ciempiés, Saltamontes, Gusano y Caballito del Diablo. En cierta ocasión, las que ahora eran sus madres tejieron una tela de enormes proporciones y todos esos desgraciados tuvieron la mala suerte de caer en ella» ([1592] 1992: 1615). Pues, tal y como señalan Miriam Sánchez y Alan Salvadó en su artículo, que aborda los vínculos entre la menstruación y el imaginario deportivo, esos miedos, prohibiciones y lavados de cerebro del patriarcado respecto a la agencia deportiva de la mujer tienen en lo menstrual y lo maternal un foco poderosísimo. Un aspecto —el del control de los cuerpos— que conecta con las problemáticas impuestas por los cánones de belleza, la normatividad y los binarismos de género, según señalan varias de las deportistas entrevistadas por Nuria Cancela, Laia Puig y Ariadna Cordal en la sección *(Des)encuentros*.

LEYENDO SOBRE EL TRAMPOLÍN: NADADORAS Y FEMINISTAS

Por suerte, poco a poco, esas miradas alterizantes y sexualizadoras están dando paso a espacios de reformulación y sororidad en los que el deporte practicado por mujeres propiamente —y no la mirada *voyeur* sobre él— es el verdadero centro. Si reseguimos el ejemplo de las películas de educación menstrual analizadas por Sánchez y Salvadó en su artículo, es esperanzador ver que, finalmente, tras décadas de silenciamiento o abierta estigmatización de la regla en el deporte (basta recordar el famoso código de ropa blanca de Wimbledon impuesto a las tenistas), algunas instituciones y clubes están empezando a naturalizar o incluso a estudiar la influencia de los ciclos menstruales en el rendimiento y las lesiones (Bonals, 2022). Aunque, según mostró Tatiana Sentamans en la investigación citada anteriormente (2010), la agencia performativa y política del cuerpo deportivo femenino no es un «logro» reciente o contemporáneo, tiene importantes precedentes audiovisuales, puesto que a lo largo del siglo XX y en paralelo a la popularización exponencial del deporte en las sociedades capitalistas, hubo una serie de deportistas pioneras cuyas prácticas e imágenes abrieron nuevos horizontes. En ese sentido, el número incluye dos artículos que recuperan el imaginario deportivo femenino en dos momentos históricos clave: la Alemania de Weimar durante el tránsito

de los años veinte a los años treinta, con un texto de Albert Elduque sobre el célebre género de las películas de montaña o *bergfilme* (que sirvió de verdadera plataforma de lanzamiento para la carrera de Leni Riefenstahl, pasando de actriz a directora); y la Nueva Ola Checoslovaca durante la década de 1960, a través del análisis que hace Nora Barathova del primer largometraje de Věra Chytilová, *O něčem jiném* (Hablemos de otra cosa,1963), que contrapone el día a día de una gimnasta profesional y un ama de casa, yuxtaponiendo sus ritmos y sus afectos. Lejos de ser unidireccionales, los dos artículos remarcan la complejidad y las ambigüedades (especialmente equívocas en el caso alemán) que generan las distintas películas y personajes.

Si hemos recorrido antes a una écfrasis, las diablesas de *Viaje al Oeste*, para ejemplificar los espacios de mistificación y castigo que el patriarcado impuso —e impone todavía— al deporte practicado por mujeres, esta introducción no estaría completa sin contraponerle un referente que tenga la misma potencia iconográfica pero que se articule desde una mirada femenina y feminista. Teniendo en cuenta que el último fragmento citado retrataba a las muchachas nadando en un estanque, nada mejor que revertir la *male gaze* de esa escena con imágenes y gestos de nadadoras que, desprendiéndose de la carga sexualizada del motivo (que va del nacimiento de Venus a las películas de James Bond), activen identidades de género, políticas corporales y configuraciones del deseo producidas —no solo encarnadas— por mujeres. Sobre todo teniendo en cuenta la pregnancia que la figura de la nadadora ha tenido en el cine europeo contemporáneo, desde las inolvidables imágenes de Juliette Binoche vaciándose y haciendo largos en la piscina de *Trois couleurs: Bleu* (Tres colores: Azul, Krysztof Kieslowski, 1993), hasta la ópera prima de Céline Sciamma, *Naissance des Pieuvres* (Lirios de agua, 2007), cuyas protagonistas, adolescentes en un equipo de natación sincronizada, desafían los cánones heteronormativos a través de una ambivalente experimentación háptica y biopolítica, que empodera los cuerpos de las actrices y vuelve más compleja la mirada (deseante, pero colectiva y feminista) de la cineasta. Por tanto, para reapropiarnos del motivo de la nadadora e historizar sus antecedentes literarios, la génesis de sus imágenes, resulta fundamental la figura de Concha Méndez, que además de poeta y editora fue una fuerte y lúcida campeona de natación en la España de los años veinte:

> Uno de los últimos veranos que pasé en San Sebastián, gané el concurso de natación de las Vascongadas. Tenía ya publicados mis primeros libros *Inquietudes*, *Surtidor* y *El ángel cartero*, y acababa de vender un guion de cine. Las crónicas señalaron que la campeona de natación era poeta y cineasta y publicaron mi fotografía; mi padre, al verme en los periódicos, me comentó: "Apareces retratada como cualquier criminal". Este era mi ambiente familiar; pero imagino que, en el fondo, mi padre estaría orgulloso de que fuera escritora. El día en que se entregaron los premios, di mi segundo recital de poesía. Se habían montado sobre el mar, pendientes de una roca, dos trampolines, uno para mujeres y otro para hombres, los dos a más de seis metros de alto. Llegué a la bahía en traje de baño con los poemas envueltos en hule. Me subí al trampolín y, desde lo alto, desplegué el rollo de poemas y me puse a recitar. Al terminar, por los aplausos y para que vieran que me atrevía, tuve que lanzarme, con todo el vértigo que tengo, caí en el mar y me perdí nadando con los poemas envueltos (Méndez en Ulacia, 2018: 52).

Aquí, a diferencia de en *Las aventuras del Rey Mono*, es la voz de una deportista mujer la que controla los tempos del relato, la que pauta y matiza sin someterse a las *reglas del juego* de una mirada cosificante. Cuesta imaginar una escena más fértil y poderosa: el cuerpo de la nadadora se carga de deseos e intensidades por sí mismo, en contacto —literal— con los poemas que ella misma ha escrito y lee. Son las palabras de la escritora las que la visten y la arropan, en lugar de ser desnudada —como pasaba con las diablesas— para satisfacer el deseo de algún hombre (y eso que Méndez pasaba los veranos en San Sebastián con su entonces pareja, Luis Buñuel).

La única pequeña concesión patriarcal, por decirlo así, es el recuerdo dulcificado del padre como prueba del orgullo familiar, una conexión padre/hija que, según señala Carrie Dunn (2014), es muy recurrente en historias orales de deportistas y aficionadas, de marcada impronta paternofilial. Pero más allá de ese detalle menor, el fragmento es de una potencia iconográfica radiante, abierta al mismo tiempo a cierta ironía lúdica, como sucedía en el cine burlesco tan querido por la autora (imposible no pensar en Buster Keaton subido al trampolín y a punto de saltar en *Hard Luck* [*Pamplinas nació el día 13*, 1921]). Es como si Méndez tratase de balancear la épica cotidiana y poderosamente feminista que proyecta la escena, con un humor vacilante que apela a la suspensión, a la duda y al vértigo, como formas de experiencia tanto artísticas como deportivas. Una mirada procedimental y *deadpan* que asoma, también, en sus poemas:

Nadadora

Mis brazos:
los remos.

La quilla:
mi cuerpo.

Timón:
mi pensamiento.
(Si fuera sirena,
mis cantos
serían mis versos).
Natación

(Ni sirenas.
Ni tritones).

En alto, los trampolines.
Y el agua, bañándose en la piscina
blanca
—un baño de transparencias.

En las graderías,
expectación, rumores.
Y el portavoz olímpico
disparando palabras:

«¡Salto de pie a la luna con impulso!».

Formas ágiles vuelan
perfilándose en el azul espacioso.

Emoción ahogada en
voces, voces, voces.

La multitud
—jerseys policromados—.
Y el músculo
en contracciones deportivas.

Ritmo; ritmo de
brazos y hélices.
Ya,
el vencedor, los vencedores
—laureles sin laureles.

Y los corazones anónimos
tirando ¿jabalinas? a la tarde excelsa.

(Méndez, [1928] 2018: 43, 110)

Para un monográfico como este, centrado en imágenes de la mujer y el deporte, los versos de Concha Méndez son de un valor histórico enorme, puesto que conectan no sólo con títulos contemporáneos donde las mujeres centran el protagonismo deportivo, como sucede en el artículo sobre la serie noruega *Heimebane* (Home Ground, 2018-2019, NRK1), sino también, de forma especial, con los testimonios y experiencias de las seis deportistas entrevistadas para el mismo: la ex-futbolista y entrenadora Natalia Arroyo, la jugadora de baloncesto y medallista olímpica Laia Palau, la alpinista y corredora de montaña Núria Picas, la jugadora de vóleibol Omaira Perdomo, la deportis-



Figura 2. *La ciclista* (1927), pintura de Maruja Mallo inspirada en su amiga deportista, Concha Méndez, junto a una fotografía de la propia Méndez leyendo

ta de atletismo adaptado Adiaratou Iglesias, y la boxeadora Tania Álvarez. Tanto en las impresiones colectivas que se recogen en la sección *(Des) encuentros* como en la extensa entrevista realizada a Arroyo, se retoma el hilo de relaciones entre lo visual y lo deportivo, las imágenes y los cuerpos, que tejen los poemas de Méndez. Una manera de pensarse y auto-representarse como deportista mujer, que se reafirma en primera persona y yuxtapone tres líneas paralelas: la materialidad misma del gesto deportivo (mis brazos, los remos); el control sobre su dirección y su *telos* (la quilla, mi cuerpo); y la conciencia ética y filosófica que los sustenta (timón, mi pensamiento). Por eso, al leer en el número las respuestas de las deportistas a nuestras preguntas sobre referentes audiovisuales (en películas o series), motivos visuales (durante retransmisiones deportivas), sesgos mediáticos (de la prensa y los públicos), narrativas canónicas (como el éxito o el individualismo) y formas de auto-representarse (en redes sociales), es ilusionante ver cómo, un siglo antes, otras mujeres como Concha Méndez estaban planteándose horizontes y límites similares, al filo del trampolín, interrogándose e interrogándonos desde lo deportivo. Por eso, quizá, sólo una persona que ame y conozca las energías y los *tempos* del deporte en primera persona (como sucedía con Pasolini [2015]), puede reflexionar sobre él de forma íntima y crítica a la vez, sin prejuicios.

En ese sentido, y como cierre de estas páginas introductorias, vale la pena recuperar los dos conceptos que abrían el texto, el «mercado de las imágenes» de Sontag (1977:178) y el «desempeño cuantificable» de Benjamin (2003: 75), para acercarlos a la ampliación del campo de batalla vivida, hoy, en el deporte practicado por mujeres. No parece casual que varias de las entrevistadas, como Natalia Arroyo al referirse a los sueldos y estilos de vida de las futbolistas, u Omaira Perdomo al reflexionar sobre la estetización y la monetización de su imagen como deportista trans, incidan en la encrucijada socioeconómica que condiciona (y en ocasiones hace peligrar o limita) los logros y conquistas de género que están protagonizando. Si algo ha tratado de hacer este número monográfico es evitar caer en un elogio superficial o despolitizado del deporte practicado por mujeres, como si fuera algo ajeno a los problemas y contradicciones —casi siempre de tipo económico— que caracterizan al mundo contemporáneo. Una espiral individualista y monetizadora que, como señaló David Graeber en su contundente estudio antropológico e histórico de la deuda, *Debt. The First 5000 Years* (2011), sacrifica siempre lo humano a lo financiero, y emplea el imaginario deportivo como motor y reclamo. Las reivindicaciones salariales y los logros sindicales de las deportistas (como en el reciente caso de la selección de fútbol estadounidense) no son simples *success stories* que podamos aislar de su contexto histórico y de clase, para ser empaquetadas y dulcificadas en cualquier charla motivacional de empresa, al contrario, son complejos significantes económicos y de género que, muchas veces, acaban perpetuando la

narrativa del esfuerzo capitalista y el culto al éxito individual. Perpetuando, como explicó Sara Ahmed en su certero análisis de *Quiero ser como Beckham* (Bend It Like Beckham, 2002), una serie de trampas y expectativas, *la promesa de la felicidad*:

> La libertad de ser feliz resulta así directiva: implica un acto de identificación, en el sentido en que lo entiende Lacan de "la transformación producida en el sujeto cuando asume una imagen". La libertad de ser feliz tiene como premisa no solo la libertad *de* la familia o la tradición sino también la libertad *para* identificarse con la nación como portadora de la promesa de felicidad. Para identificarse con la nación, es preciso volverse un individuo; de esta forma, se adquiere el cuerpo de un individuo, un cuerpo que puede ascender (*move up*) y alejarse (*move out*). La felicidad se convierte entonces en un movimiento hacia adelante. Se concibe a la felicidad casi como un propulsor, como aquello que les permite a los sujetos entregarse a la futuridad, dejar el pasado atrás (Ahmed, 2010: 137).

Las encrucijadas de raza, clase y género que explora Ahmed al centrar todo un capítulo de su libro (el cuarto, *Melancholic Migrants*) en esa minusvalorada película británica, darían para un artículo —o un monográfico— entero. Pero lo relevante es cómo, tras elogiar sus logros en cuanto a la ampliación de horizontes e imaginarios para las deportistas jóvenes, y su fuerza para evocar el contagioso dinamismo de los deportes de equipo, la autora desplaza el foco a las presiones que el concepto mismo de «felicidad» impone a las mujeres racializadas, a las familias de migrantes y a las identidades no heteronormativas. Y lo que es más importante, lo hace apuntando al corazón mismo de aquel mercado de las imágenes definido por Sontag, a *la promesa de la felicidad* como forma de asimilación cultural (la migrante que «se adapta» al deporte nacional inglés), de mercantilización globalizada (la futbolista que «progresa» al ser fichada por un equipo estadounidense) y de domesticación sexoafectiva (la adolescente que «redirige» su deseo hacia el listo, guapo y blanco entrenador del equipo femenino). Lo que no impide que, pese a todo, fuera una película pionera, dirigida por una mujer india con un impacto y un legado potentes: Ahmed insiste, por ejemplo, en cómo la directora tuvo que ceder en aspectos como la identidad de género de la protagonista para recibir financiación, lo que subraya hasta qué punto había una idea y una toma de posición fuertes tras el proyecto. Justo el tipo de presiones y seducciones económicas que afrontan, hoy, muchas deportistas.

SI ALGO HA TRATADO DE HACER ESTE NÚMERO MONOGRÁFICO ES EVITAR CAER EN UN ELOGIO SUPERFICIAL O DESPOLITIZADO DEL DEPORTE PRACTICADO POR MUJERES, COMO SI FUERA ALGO AJENO A LOS PROBLEMAS Y CONTRADICCIONES —CASI SIEMPRE DE TIPO ECONÓMICO— QUE CARACTERIZAN AL MUNDO CONTEMPORÁNEO

En definitiva, lo que este número de *L'Atalante* pretende recoger, aunque sea de forma parcial e introductoria, es un conjunto de evidencias históricas y experiencias profesionales en torno al deporte practicado por mujeres que tengan, como mínimo común múltiplo, la fotografía, el cine y los formatos audiovisuales. Pero que, lejos de amansarse y despolitizarse en forma de discursos motivacionales o de blanqueamiento institucional (con el político y los banqueros de turno haciendo bandera del deporte *femenino*), conserven la compleja ambivalencia de un imaginario deportivo que, aunque, cada vez más, esté siendo protagonizado y concebido por mujeres, sigue sujeto a la oferta homogeneizante y a la demanda feroz del mercado de las imágenes. Para que cualquier deportista o aficionada pueda mirar al monstruo heteropatriarcal a los ojos, revertir sus prohibiciones históricas, y aspirar a tejer, jugando, un proyecto común. ■

REFERENCIAS

Ahmed, S. (2010). *The Promise of Happiness*. Durham: Duke University Press.

Arroyo, N. (2022). *Dones de futbol*. Barcelona: Columna.

Balazs, B. (1931). *Theory of The Film*. London: Dennis Dobson.

Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. Ciudad de México: Ítaca.

Bonals, L. (2022, 13 de noviembre). Tenir la regla afecta el rendiment de les esportistes? *Diari Ara*.

Creed, B. (1993). *The Monstruous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. London: Routledge.

Dunn, C. (2014). *Female Football Fans: Community, Identity and Sexism*. London: Palgrave.

Graeber, D. (2011). *Debt. The First 5000 Years*. New York: Melville.

Hansen, M. (2012). *Cinema and Experience*. Berkeley: University of California Press.

Kracauer, S. (1947). *From Caligari to Hitler*. New Jersey: Princeton University Press.

Martín Gaite, C. (1987). *Usos amorosos de la postguerra española*. Barcelona: Anagrama.

Méndez, C. (2018). *Surtidor*. Madrid: Cuadernos del Vigía.

Pasolini, P. P. (2015). *Sobre el deporte*. Barcelona: Contra.

Pedraza, P. (1991). *La Bella, enigma y pesadilla*. Barcelona: Tusquets.

Rigauer, B. (1981). *Sport and Work*. New York: Columbia University Press.

Sontag, S. (1977). *On Photography*. New York: Penguin.

Ulacia, P. (2018). *Concha Méndez. Memorias habladas, memorias armadas*. Sevilla: Renacimiento.

Williams, J. (2003). *A Game for Rough Girls? A History of Women's Football in Britain*. Londres: Routledge.

Williams, J. (2007). *A Beautiful Game: International Perspectives on Women's Football*. New York: Berg.

Wu Cheng'en (1992). *Viaje al Oeste. Las aventuras del Rey Mono*. Madrid: Siruela.

MUJERES, DEPORTE E IMÁGENES: DE LA ÉCFRASIS LITERARIA A LOS MEDIOS AUDIOVISUALES

Resumen

El presente artículo abre y prologa el número monográfico *Mujeres y deporte en los medios audiovisuales: cuerpos, imágenes, políticas*, presentando los casos y temas abordados en el mismo y relacionándolos, comparativamente, con antecedentes clave de la historia de la literatura. Acudiendo a dos ejemplos de écfrasis en los que el deporte practicado por mujeres tiene un papel central, se contrapone una visión heteropatriarcal, cosificante y sexualizada del cuerpo deportivo femenino (representada por un capítulo de *Viaje al Oeste. Las aventuras del Rey Mono*), frente a las miradas de diversas deportistas mujeres que, como la poeta Concha Méndez, desafiaron las imposiciones de la *male gaze* a través de sus propias exploraciones de la imagen deportiva. Asimismo, se actualizan las ideas de Walter Benjamin sobre la relación cine / deporte, y el concepto de «mercado de las imágenes» de Susan Sontag, releyéndolos desde la teoría de los afectos de Sara Ahmed y su análisis sobre los condicionantes de clase, raza y género del deporte practicado por mujeres, en su libro *The Promise of Happiness*.

Palabras clave

Imagen; Deporte; Mujeres; Audiovisual; Literatura; feminismo.

Autor

Manuel Garin es profesor de estética y narrativa audiovisual en la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona. Autor del libro *El gag visual. De Buster Keaton a Super Mario* (Cátedra, 2014), ha sido investigador visitante en la Tokyo University of The Arts, la University of Southern California y Columbia University, donde desarrolló los proyectos de humanidades digitales *Gameplaygag. Between Silent Film and New Media* y *A Hundred Busters: Keaton Across The Arts*. Sus investigaciones sobre cine, historia y cultura audiovisual se han publicado en revistas académicas como *International Journal of Cultural Studies*, *Feminist Media Studies* o *Communication & Society*, en revistas de crítica cultural como *La Maleta de Portbou, Contrapicado* o *Cultura/s*, y en libros de editoriales como The MIT Press, Routledge, Oxford University Press o Palgrave. Actualmente dirige un proyecto de investigación sobre imagen, deporte y memoria histórica en España, financiado por el MICINN. Contacto: manuel.garin@upf.edu.

Referencia de este artículo

Garin, M. (2024). Mujeres, deporte e imágenes: de la écfrasis literaria a los medios audiovisuales. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *37*, 7-18.

WOMEN, SPORT AND IMAGES: FROM LITERARY EKPHRASIS TO AUDIOVISUAL MEDIA

Abstract

This article situates and prologues the special issue *Women and sport in audiovisual media: bodies, images, politics*, contextualizing its main themes and case studies as well as relating them, comparatively, with key visual precedents in the history of literature. By using two examples of literary ekphrasis where the practice of sport by women is central: on the one hand the heteropatriarchal, sexualized and objectifying portrayal of the woman's sporting body (exemplified by a chapter from the Chinese classic *Journey to the West*), on the other, the liberatory views and gazes of sportswomen that, like the poet Concha Méndez, defied the limits and impositions of the male gaze with their own explorations of sport and images. Moreover, the article rethinks Walter Benjamin's comments on the link between cinema and sport, and Susan Sontag's concept of the "market of images", reading both of them from the perspective of affect theory and Sara Ahmed's analysis of the class, race and gender signifiers of women-practiced sport in her book *The Promise of Happiness*.

Key words

Images; Sport; Women; Media; Literature; Feminism.

Author

Manuel Garin is a professor in aesthetics and audiovisual narrative at Universitat Pompeu Fabra in Barcelona. He is the author of the book *El gag visual. De Buster Keaton a Super Mario* (Cátedra, 2014), and has worked as a visiting researcher at Tokyo University of the Arts, University of Southern California and Columbia University, where he pursued the digital humanities projects *Gameplaygag: Between Silent Film and New Media and A Hundred Busters: Keaton Across the Arts*. His research on cinema, history and audiovisual culture has been published in scholarly journals such as *International Journal of Cultural Studies, Feminist Media Studies and Communication & Society*, in cultural criticism magazines such as *La Maleta de Portbou*, Contrapicado and Cultura/s, and in books by publishers such as the MIT Press, Routledge, Oxford University Press and Palgrave. He is currently directing a research project on image, sport and historical memory in Spain, funded by the Spanish Ministry of Science and Innovation. Contact: manuel.garin@upf.edu.

Article reference

Garin, M. (2024). Women, sport and images: from literary ekphrasis to audiovisual media. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *37*, 7-18.

Edita / Published by

associació cinefòrum L'ATALANTE

EL CAMAROTE DE PERE JULES

Licencia / License

creative commons SOME RIGHTS RESERVED

ISSN 1885-3730 (print) /2340-6992 (digital) **DL** V-5340-2003 **WEB** www.revistaatalante.com **MAIL** info@revistaatalante.com

CUADERNO

MUJERES Y DEPORTE EN LOS MEDIOS AUDIOVISUALES: CUERPOS, IMÁGENES, POLÍTICAS

«OF COURSE, I CAN GO SWIMMING». IMAGINARIOS DEPORTIVOS EN LAS PELÍCULAS DE EDUCACIÓN MENSTRUAL ESTADOUNIDENSES
Miriam Sánchez-Manzano
Alan Salvadó-Romero

EL CUERPO DEPORTIVO FEMENINO EN *HABLEMOS DE OTRA COSA* DE VĚRA CHYTILOVÁ
Nora Barathova Unzurrunzaga

ALPINISTAS INTRÉPIDAS Y DAMAS EN APUROS. LA MUJER DEPORTISTA EN EL *BERGFILM*
Albert Elduque

EQUILIBRIO Y PRUDENCIA (O DIPLOMACIA Y RECATO). LA REPRESENTACIÓN DE LAS ACTIVIDADES DEPORTIVAS DE LA SECCIÓN FEMENINA EN LOS NOTICIARIOS CINEMATOGRÁFICOS FRANQUISTAS (1938-1949)
Elena Oroz

ENTRE LA MOFA Y LA COSIFICACIÓN: REPRESENTACIONES DEL FÚTBOL FEMENINO EN EL NO-DO Y LAS COMEDIAS DE LOS AÑOS SETENTA
Elena Cordero Hoyo
Asier Gil Vázquez

MUJER Y DEPORTE EN LA FICCIÓN TELEVISIVA SERIADA. EL CASO DE *HOME GROUND*
Joaquín Marín-Montín
Paula Bianchi

«OF COURSE, I CAN GO SWIMMING». IMAGINARIOS DEPORTIVOS EN LAS PELÍCULAS DE EDUCACIÓN MENSTRUAL ESTADOUNIDENSES*

MIRIAM SÁNCHEZ-MANZANO
ALAN SALVADÓ-ROMERO

INTRODUCCIÓN

¿Es la menstruación en el deporte un tabú? En los últimos años, han aparecido noticias en redes sociales y medios de comunicación, tanto nacionales como internacionales, que han puesto de relieve la obviedad de que sí existe en la práctica deportiva femenina. Basta con pensar en el caso de Kiran Gandhi, la mujer inglesa que, con 26 años, corrió en 2015 la maratón de Londres con la regla, sin ponerse ningún tampón ni compresa[1]. Las imágenes que mostraban su entrepierna teñida de sangre tras terminar la carrera se viralizaron, en primer lugar, porque se situaba en la esfera pública una imagen que había estado tradicionalmente asociada a la intimidad de lo doméstico (Delaney, Lupton y Toth, 1976) y, en segundo lugar, porque esta se escenificaba en un contexto tradicionalmente masculinizado de alta exigencia competitiva, cuestionando algunos de los prejuicios existentes acerca del periodo y la actividad física. Por otro lado, aquella inesperada visualización del flujo menstrual, en un entorno como el deportivo, donde diversos fluidos corporales —sudor, saliva, sangre o lágrimas— son recurrentes, provocó múltiples comentarios en los que se tildaba a Gandhi «de asquerosa y de poco elegante» poniendo en evidencia la pervivencia «de un estigma alrededor de la menstruación de la que son víctimas las mujeres a lo largo y ancho del mundo» (Thiébaut, 2018: 110). La mancha de sangre menstrual de Gandhi en su atuendo deportivo se convirtió en una imagen de activismo civil que denunciaba esta condición abyecta[2] del sangrado menstrual y enlazaba con la tradición de lo que podríamos denominar motivos visuales prosociales, esto es, «patrones iconográficos que tanto denuncian la injusticia como promueven el cambio social, fomentando respuestas entendidas como emociones, creencias, actitudes y conductas orientadas hacia el otro» (Canet, 2023: 166). Más allá de las reivindicaciones emprendidas por otras deportistas en esta materia, como,

por ejemplo, evitar el color blanco en determinadas equipaciones deportivas, como ocurrió en el trofeo de Wimbledon o bien con la selección de fútbol inglesa[3], el acto de Gandhi fue un ataque al tabú social, así como a las políticas del deporte diseñadas mayoritariamente por hombres.

En *On Female Body Experience: «Throwing Like a Girl» and Other Essays*, Young (2005) reflexiona acerca de la diferencia sexual en el deporte, planteando que dentro de nuestro sistema sexo-género el ejercicio físico y el movimiento corporal han sido históricamente relegados a lo masculino, mientras que los cuerpos que se han construido desde lo femenino han ocupado socialmente su lugar desde el estatismo, la falta de fuerza y la inmovilidad de reacción. Con relación a esto, Young expresa lo siguiente:

> En su mayor parte, a las chicas y a las mujeres no se les da la oportunidad de utilizar todas sus capacidades corporales en un compromiso libre y abierto con el mundo, ni se les anima tanto como a los chicos a desarrollar habilidades corporales específicas. El juego de las chicas suele ser más sedentario y cerrado que el de los chicos. En las actividades escolares y extraescolares no se anima a las niñas a practicar deportes ni a utilizar de forma controlada su cuerpo para alcanzar objetivos bien definidos. Además, adquieren poca práctica en «juguetear» con las cosas y, por tanto, en desarrollar habilidades espaciales. Para acabar, a las chicas no se les suele pedir que realicen tareas que exijan esfuerzo físico y fuerza, mientras que a los chicos a medida que crecen se les pide cada vez más (2005: 43)[4].

Este desplazamiento de las niñas, adolescentes y mujeres de los entornos deportivos recae, para Young (2005), en la condición menstrual de sus cuerpos reproductivos. En nuestras sociedades, «el buen funcionamiento del cuerpo» reside en el sesgo masculino implícito en la concepción médica de la salud. Mientras que el periodo y sus flujos se visualizan como una patología, los cuerpos aparentemente lineales, sin alteraciones cíclicas hormonales tan resaltantes como los que sí menstrúan, se establecen como la norma del comportamiento social y, por ende, deportivo. Menstruación y deporte quedan, por tanto, vinculados a la ciencia y a la medicina como forma de control de los cuerpos, pues, en la línea planteada en 1976 por Foucault (2019), con la prevalencia del capitalismo en Occidente, aparecen una serie de técnicas y mecanismos destinados a preservar el cuerpo útil y productivo de los sujetos. La regla, en oposición, queda aislada de esta cuestión de productividad física, perteneciendo al terreno de lo íntimo y lo reproductivo. Así, el impacto mediático que tuvo la imagen de la entrepierna ensangrentada de Gandhi al terminar la maratón se comprende dentro de una lógica de *descensura* menstrual que pone en evidencia este control y opresión de los cuerpos reproductivos en el deporte. En este sentido, nos preguntamos, además de la imagen de Gandhi, ¿dónde localizamos e identificamos en nuestra cultura audiovisual occidental imaginarios que la relacionen con el deporte?

LAS PELÍCULAS DE EDUCACIÓN MENSTRUAL ESTADOUNIDENSES (1946-1980)

Dado que en el seno de la cultura audiovisual occidental el periodo ha sido infrarrepresentado, debemos acercarnos a géneros audiovisuales *a priori* marginales —debido principalmente a sus canales de distribución poco habituales—, como es el caso de las producciones con finalidad de educación menstrual. Estas obras tienen su origen en la década de los años cuarenta del siglo XX, cuando la International Cellucotton Products Company, sucursal de Kimberly-Clark Corporation, junto a Walt Disney Productions, produjo *The Story of Menstruation* (1946), para ser distribuida en las escuelas estadounidenses en el marco de las clases de educación e instrucción sexual[5]. Esta primera cinta educativa animada ilustra el funcionamiento del ciclo menstrual y aconseja a su audiencia adolescente sobre prácticas básicas de cuidados menstruales, con el objetivo de popularizar y co-

mercializar toallas sanitarias Kotex entre las adolescentes (Schaefer, 2020). Esta cinta, de poco más de diez minutos de duración, se muestra heredera, por un lado, de las producciones sobre higiene sexual que se distribuyeron durante y posteriormente a la Primera Guerra Mundial por parte de los servicios de salud pública estadounidenses para advertir, en concreto a las mujeres, sobre el riesgo de contraer enfermedades venéreas (Bonah, Cantor y Laukötter, 2018). Un ejemplo de esto es *Personal Hygiene of Young Women* (1924), supervisada por U.S. Public Health Service y producida por Bray Studios. Por otro lado, *The Story of Menstruation* también procede de los folletos sobre menstruación que se crearon desde Kimberly-Clark, tras haber vendido sus primeras toallas sanitarias Kotex en 1921. Estos folletos, destinados principalmente a niñas y adolescentes, ilustraban el funcionamiento del ciclo menstrual, a la vez que presentaban la utilidad de estas toallas sanitarias para retener el sangrado. Por tanto, en las películas de educación menstrual se entremezclan, por una parte, los intereses morales de las organizaciones de salud pública estadounidenses y, por otra, los intereses comerciales de las compañías que fabrican tecnologías de higiene menstrual, siendo ambas productoras de estos films (Vostral, 2011). Tras «el éxito» de *The Story of Menstruation*, las producciones con voluntad de educación menstrual continuaron siendo distribuidas en las escuelas hasta los años ochenta del siglo XX, cuando estas compañías de toallas sanitarias encontraron en la televisión una manera más efectiva de comercializar sus productos entre las jóvenes de la época.

El interés por este tipo de producciones resulta de haber detectado en ellas una relación pionera entre periodo y deporte en la pantalla. A partir de lo expuesto hasta ahora, el siguiente artículo se estructura bajo una mirada arqueológica que consiste en una aproximación al análisis temático y visual de estos films desarrollados entre los años cuarenta y ochenta del siglo XX en Estados Unidos. En concreto, se analizan y se ponen en comparación siete películas de educación menstrual: la ya citada *The Story of Menstruation*; *Growing Girls* (1949), realizada por The Film Producers Guild y el National Committee for Visual Aids in Education; *Personal Health for Girls* (1952), financiada por Coronet Instructional Films; *Molly Grows Up* (1953), *It's Wonderful Being A Girl* (1968) y *Naturally A Girl* (1973), las tres de Johnson & Johnson; y *The Facts For Girls* (1980), producida por Tomorrow Entertainment y siendo esta última la única de toda la muestra que se distribuyó en televisión. El foco en este amplio corpus de análisis tiene como objetivo primero detectar cuáles han sido los motivos visuales y narrativos de educación menstrual en relación con la práctica deportiva en estas obras, para después comprobar cómo los discursos biomédicos han acompañado la relación entre menstruación y deporte en nuestra cultura audiovisual occidental. Para el análisis del corpus, se parte, por un lado, del estudio que realizan Bonah, Cantor y Laukötter en *Health Education Films in the Twentieth Century* (2018), al sentar las bases metodológicas sobre cómo analizar estas películas sanitarias[6]. Es más, estos teóricos inciden en la importancia de comparar este tipo de cintas entre sí: «El análisis en serie de muchas películas proporciona información sobre las estrategias y los estilos de comunicación de salud pública y qué cambia y qué no con el tiempo. Es una forma de historia comparada que no es posible realizar con una sola película» (Bonah, Cantor y Laukötter, 2018: 4). Por otro lado, se siguen los apuntes teóricos de Young (2005) sobre cómo la cuestión biomédica ha condicionado el imaginario que hemos construido de la menstruación en nuestras sociedades occidentales con relación a la actividad física y el deporte.

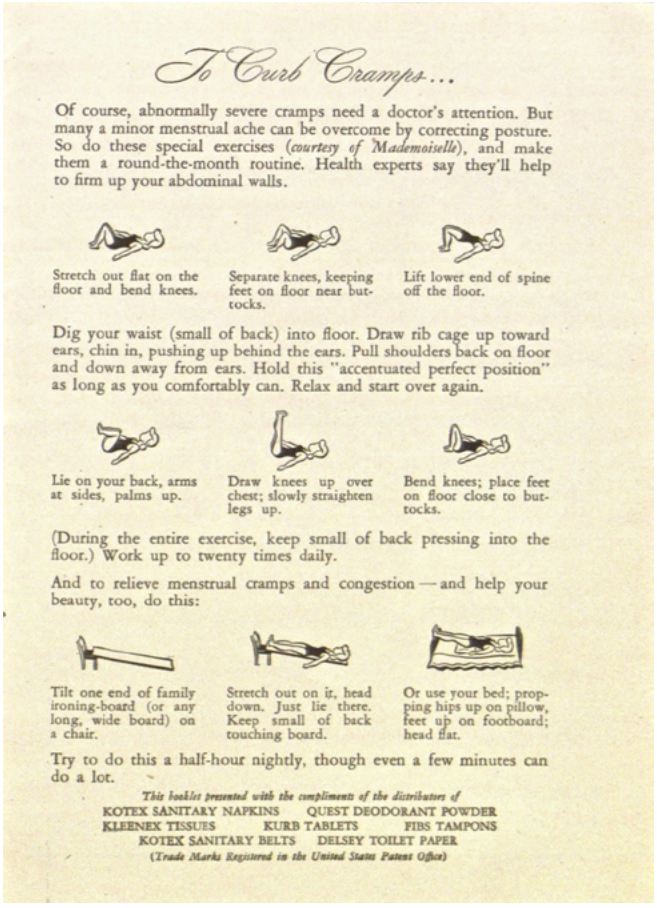
EL EJERCICIO FÍSICO COMO CUIDADO MENSTRUAL

De acuerdo con Vostral (2011), todas las películas de educación menstrual siguen un mismo esquema narrativo. Por una parte, las producidas por organizaciones de salud y bienestar públicos ha-

cen hincapié en el cuidado del cuerpo, en la alimentación adecuada y en la importancia de los baños. Por otra, las realizadas por compañías fabricantes de productos menstruales enfatizan estos mismos puntos, pero también la importancia de controlarla de manera recurrente con toallas sanitarias. Su narrativa siempre gira alrededor de una adolescente a la que aún no le ha venido —o le acaba de venir— su primer periodo, y, a partir de este acontecimiento, se le explican ciertos consejos o advertencias sobre el buen cuidado del cuerpo menstrual. A nivel visual, estas obras también siguen una misma estética: se reconocen por usar diagramas anatómicos que ilustran los ovarios, el útero y la vagina, utilizados para explicar el proceso del ciclo menstrual a la protagonista y, por ende, también al público. El uso de diagramas anatómicos es habitual en este tipo de producciones sanitarias (Bonah, Cantor y Laukötter, 2018), aunque resulta curioso observar cómo en ninguno de los casos se reconoce rastro alguno del color rojo de la sangre menstrual (Sánchez-Manzano, 2021). Respecto a esta narrativa que gira alrededor de los cuidados del cuerpo y de esta estética descriptiva anatómica, se detecta cómo en todo el corpus se pone en escena diferentes deportes y actividades físicas por parte de las adolescentes que aparecen.

En *The Story of Menstruation*, escuchamos cómo la narradora de la cinta explica: «El ejercicio es bueno para ti mientras tienes la menstruación», en tanto se presenta a la protagonista yendo en bicicleta, montando a caballo o practicando danza. En el folleto «Very Personally Yours» que la acompañaba, ya se introduce esta cuestión de que el buen cuidado del cuerpo menstrual recae en la actividad física. En particular, encontramos una página dedicada a recomendar ejercicios abdominales para el dolor menstrual (Imagen 1). En *Growing Girls*, su inicio se marca con un grupo de chicas corriendo por un campo vestidas de uniforme, hasta que la cámara se detiene en el rostro de la protagonista y la voz de una narradora comienza a explicar que le ha llegado el periodo. Seguidamente, se detalla en qué consiste el proceso menstrual y se aconseja qué actividades físicas se pueden hacer durante los días de sangrado: «Se puede bailar, ir en bicicleta y practicar deportes, como el *hockey*, aunque eso depende de cómo se sienta tu cuerpo». Esta explicación viene ilustrada por un grupo de jóvenes adolescentes que recrean estas acciones físicas. Finalmente, la cinta termina con la protagonista vestida en traje de baño, lanzándose al agua para nadar una vez «ha terminado su periodo», aclara la narradora. En este punto, cabe matizar cómo el relato de practicar natación durante la regla fue tratado como no beneficioso en estas primeras obras, sobre todo aquellas producidas entre los años cuarenta y cincuenta. Estas primeras cintas se posicionaron

Imagen 1. Ilustración de una lista de ejercicios físicos para prevenir o lidiar con el dolor abdominal durante el periodo, que aparece en el folleto «Very Personally Yours», que acompañaba a la película *The Story of Menstruation* (1946)



To Curb Cramps...

Of course, abnormally severe cramps need a doctor's attention. But many a minor menstrual ache can be overcome by correcting posture. So do these special exercises (*courtesy of Mademoiselle*), and make them a round-the-month routine. Health experts say they'll help to firm up your abdominal walls.

Stretch out flat on the floor and bend knees.

Separate knees, keeping feet on floor near buttocks.

Lift lower end of spine off the floor.

Dig your waist (small of back) into floor. Draw rib cage up toward ears, chin in, pushing up behind the ears. Pull shoulders back on floor and down away from ears. Hold this "accentuated perfect position" as long as you comfortably can. Relax and start over again.

Lie on your back, arms at sides, palms up.

Draw knees up over chest; slowly straighten legs up.

Bend knees; place feet on floor close to buttocks.

(During the entire exercise, keep small of back pressing into the floor.) Work up to twenty times daily.

And to relieve menstrual cramps and congestion — and help your beauty, too, do this:

Tilt one end of family ironing-board (or any long, wide board) on a chair.

Stretch out on it, head down. Just lie there. Keep small of back touching board.

Or use your bed; propping hips up on pillow, feet up on footboard; head flat.

Try to do this a half-hour nightly, though even a few minutes can do a lot.

This booklet presented with the compliments of the distributors of

KOTEX SANITARY NAPKINS QUEST DEODORANT POWDER
KLEENEX TISSUES KURB TABLETS FIBS TAMPONS
KOTEX SANITARY BELTS DELSEY TOILET PAPER

(Trade Marks Registered in the United States Patent Office)

en contra de sumergirse en agua fría y nadar, porque podría provocar cambios de temperatura, lo que, supuestamente, muchos médicos de la época consideraban perjudicial para la salud menstrual (Heinrich y Batchelor, 2004). Con relación a esto, en *Molly Grows Up* se crea una dialéctica interesante entre la escena en que la protagonista habla con una amiga por teléfono y esta le insiste en ir a nadar, ante lo que su madre le recomienda que es mejor que se quede en casa, ya que «no es bueno bañarse» durante los tres primeros días del periodo. «Por supuesto que no puedo ir a nadar, sabes que tengo la regla»[7], le replica a su amiga, tras el consejo de su madre. En contraste, al final del film la protagonista aparece vestida en traje de baño yendo a nadar a la piscina con sus amigas, después de una escena en la que su profesora repasa con las alumnas una lista escrita en la pizarra de las actividades físicas que pueden realizar durante sus periodos. Se recomienda nadar, bailar, patinar, montar a caballo y practicar deportes, como el fútbol o el baloncesto. Asimismo, en *It's Wonderful Being A Girl*, *Naturally A Girl* y *The Facts For Girls*, se recrea una escena similar: en el espacio de la clase, una de las adolescentes pregunta a su profesora si es bueno practicar deportes durante la fase de sangrado menstrual, a lo que la profesora explica que sí y que, de hecho, «es recomendable». Es más, en *It's Wonderful Being A Girl*, la profesora anima a la protagonista a patinar sobre hielo con el resto de sus compañeras de clase, y en *The Facts For Girls*, la docente alienta a un grupo a hacer atletismo mientras están menstruando. En todas ellas aparecen escenas en las que se las ve ir en bicicleta, patinar, bailar, nadar o practicar otros deportes. Por su parte, en *Personal Health for Girls*, vemos a la protagonista jugar al voleibol, mientras recomienda directamente a la audiencia practicar algún tipo de ejercicio físico de manera diaria: «Me siento bien al cuidar mis músculos y articulaciones», explica.

Estas cintas de educación menstrual introducen el deporte y el ejercicio físico como una acción positiva para el buen cuidado del cuerpo menstrual, algo que ya se detectaba en las producciones de higiene sexual de inicios de siglo XX que anteceden a estas. Poniendo por ejemplo el caso de la ya citada película silente *Personal Hygiene of Young Women*, en ella se aborda el ejercicio físico como la manera más eficaz de «cuidar» el cuerpo ante los dolores menstruales y sexuales y, así, prevenir las enfermedades venéreas. En uno de sus intertítulos se puede leer: «La menstruación es un fenómeno perfectamente normal y no una enfermedad. En caso de dolor o malestar, se debe consultar a un médico. Se debe realizar ejercicio ligero; también baños diarios, pero no con agua fría». En el corpus que aquí se analiza, este «buen cuidado del cuerpo» también se plasma mediante la práctica deportiva, contradiciendo, *a priori*, las teorizaciones de Young (2005) acerca del sesgo masculino implícito en la salud y el deporte. Estas cintas apuntarían, pues, a introducir un nuevo imaginario en la cultura audiovisual occidental, al entremezclar lo femenino —encarnado en los cuerpos menstruales de las protagonistas— con el ejercicio físico y el movimiento corporal. Ahora bien, en estas producciones de educación menstrual, esta asociación entre deporte y periodo también pasa por cierta asunción del «buen comportamiento femenino» por parte de sus personajes adolescentes. De acuerdo con Ghanoui (2020: 933), estas cintas participan de una «performance menstrual»[8] en sus narrativas, al presentar la menarquía —el primer sangrado— de las protagonistas como una encarnación de los roles y conductas femeninas. Siguiendo a Tarzibachi (2017a), devenir un cuerpo que menstrúa en la adolescencia provoca su incursión en un proceso de socialización de género en el que paradójicamente sangrar debe abordarse desde la intimidad y el secreto, pero, a su vez, el «hacerse mujer» debe proclamarse en sociedad. Este hecho resulta obvio ya en los títulos de las cintas *It's Wonderful Being A Girl* y *Naturally A Girl*, en los que se sustituye la palabra «menstruación» por los verbos «convertirse» o «naturalizarse» en chica, en un gesto lingüístico que desvela su fun-

ción performativa como generadora de género. De este modo, en estas películas de educación menstrual, las escenas que ponen el foco en el ejercicio físico y la práctica deportiva siguen una lógica de instrucción sobre estos «nuevos» cuerpos menstruales. Una instrucción que queda personificada en la figura de la mentora que aconseja a las adolescentes qué actividades deben realizar, y cuáles no, una vez tengan el periodo. Esta evoluciona a lo largo de las décadas y la vemos materializarse en diversos personajes —principalmente en tres: la narradora, la madre y la profesora—, pero siempre ocupando el mismo rol, que es el de instruir a las jóvenes en cómo «hacer» de mujeres. La figura de autoridad es habitual en las cintas educacionales sobre cualquier aspecto de la salud —en otro tipo de obras educativas, a menudo, la vemos interpretada por un doctor—, siendo uno de los recursos narrativos más utilizados para validarse como películas sanitarias (Bonah, Cantor y Laukötter, 2018).

En el corpus, los deportes que aparecen con mayor frecuencia son el ciclismo, la danza o la natación. Todos ellos son deportes individuales que comienzan a ser incurridos por esta visión «femenina» de la actividad física y ponen siempre el foco en los beneficios que tienen para la salud corporal y menstrual. En su libro sobre mujer y deporte, Clemente y Silva (2022) asocian la cuestión de la salud a toda una tradición femenina que comprende el ejercicio físico desde sus beneficios para el cuidado del cuerpo, y no desde una lógica competitiva del deporte como sí se detecta en la tradición masculina. Un hecho que se evidencia aún más en estas películas de educación menstrual cuando se comparan con sus análogas sanitarias: las de educación sexual destinadas a chicos adolescentes, las cuales se centraban en abordar cuestiones sobre la salud sexual masculina y no tanto sobre la salud reproductiva femenina (Ghanoui, 2020). Son un ejemplo de esto *Social-Sex Attitudes in Adolescence* (1953), perteneciente a la serie Adolescent Development y producida por Crawley Films; y *As Boys Grow* (1957), realizada por Medical Arts Productions. En ambas, los chicos adolescentes que se muestran aparecen rodeados de elementos deportivos: en múltiples escenas visten con ropa de deporte o portan pelotas de baloncesto o de béisbol consigo, aunque no estén practicando ninguna de estas actividades. Asimismo, los vemos socializar entre ellos mediante deportes de contacto o competición. En *As Boys Grow*, aparece una escena singular cuando un grupo de chicos expone sus dudas al entrenador, que coge una pizarra y dibuja un diagrama anatómico con la forma de los ovarios, el útero y la vagina para ilustrar el proceso menstrual, el cual se muestra fundamental en las producciones de educación menstrual, aunque aquí interviene como motivo visual de la «charla táctica». En este film el espacio de la clase se reemplaza por el del vestuario, desplazando con ello la figura de la narradora/madre/profesora por la del entrenador. Esta substitución nos inserta dentro de un imaginario masculino que gira alrededor del míster, una imagen muy presente en la cultura deportiva contemporánea. En oposición, las de educación menstrual destinadas a adolescentes no ponen su foco en esta socialización de género mediante una iconografía deportiva, sino que, más bien, utilizan esta para explicar los códigos del buen comportamiento de género. Una escena de *Personal Health for Girls* ilustra perfectamente este hecho cuando la protagonista aparece jugando al voleibol con un grupo de chicas y dos chicos pasan al lado de la pista, las miran y las saludan. Seguidamente, la protagonista continúa con su narración en *off* a favor de practicar deporte diariamente: «Además conozco a nuevos chicos, porque todo el mundo está interesado en los deportes». Lo que ejemplifica como el buen comportamiento femenino pasa por el buen cuidado del cuerpo y, por ende, por buscar su deseo y aprobación en la mirada masculina. Para terminar, la escena culmina con el rostro sonriente de ella por «sentirse tan bien» al practicar deporte.

EL EJERCICIO FÍSICO COMO LIBERACIÓN MENSTRUAL

Si algo queda claro en el público al ver estas producciones de educación menstrual es que el periodo es algo «positivo» y que realizar actividades físicas y deportivas es beneficioso para la salud de los cuerpos menstruales, pues este es un hecho que resuena en el corpus analizado mediante imágenes que muestran a muchachas «felices» practicando ejercicio físico una vez les ha llegado su primer periodo. Destaca, singularmente, la escena de la bolera de *It's Wonderful Being A Girl*, cuando la protagonista comunica a su compañera la llegada de su primera regla y la narradora apunta: «Ahora, cualquier deporte es un desafío», para, posteriormente, mostrar a la chica corriendo y saltando, mientras juega sonriente una partida de bolos. Ahora bien, no se debe pasar por alto que en estas películas educativas esta aparente «liberación menstrual», mediante la práctica deportiva, recae, precisamente, en el uso de tecnologías que permiten retener y ocultar el sangrado. De acuerdo con Vostral (2011), tanto las películas educativas producidas por organizaciones de salud pública estadounidenses como las producidas por compañías fabricantes de toallas sanitarias introducen en sus narrativas las tecnologías menstruales como la alternativa a menstruar. En *Molly Grows Up*, la profesora expresa a sus alumnas: «Cuando empecéis a menstruar, debéis utilizar toallas sanitarias para retener vuestro flujo». También enuncia: «Algunas chicas prefieren utilizar tampones», mientras muestra a sus alumnas cómo deben colocarse y utilizar estos productos. Primero, explica su funcionamiento con sus manos y, después, utiliza un diagrama anatómico dibujado en la pizarra. La misma escena se replica en *The Facts For Girls*, cuando la profesora las instruye sobre cómo usar estas tecnologías menstruales. De modo similar, en *The Story of Menstruation, Growing Girls, Personal Health for Girls* y *Naturally A Girl*, es la narradora la que expone los beneficios de utilizar toallas sanitarias durante la menstruación. Por su parte, en *It's Wonderful Being A Girl*, la madre le da a su hija una caja de compresas y le enseña a utilizarlas, antes de que le llegue su menarquía.

Presentar tecnologías que ponen su foco en la salud corporal es habitual en este tipo de films sanitarios (Bonah, Cantor y Laukötter, 2018), aunque, en el caso de las películas de educación menstrual, estas tecnologías pasan también por una correcta instrucción sobre el cuerpo, encarnada nuevamente en la figura de la mentora. Si bien estas cintas desmantelan la utilización sesgada de lo masculino como la norma y el estándar de buena salud (Young, 2005), siendo ahora las corporalidades menstruales el foco del cuidado sobre el cuerpo, la naturalización de estas tecnologías en pantalla continúa relegando los cuerpos menstruales a una cuestión biomédica. Desde la medicina, ha sido históricamente comprendida como una «condición» con «síntomas» que requiere un «tratamiento». Siguiendo a Mandziuk, «las teorías médicas del cuerpo como sistema económico o industria condujeron a una comprensión metafórica de la menstruación como indicación de "la fábrica enferma" o "la máquina en mal estado"» (2010: 44). En tal caso, en estas obras las tecnologías menstruales se presentan como la solución al «problema», aportando una falsa seguridad de control sobre el cuerpo al sentirse «limpias» y «seguras», gracias a neutralizar el flujo menstrual y ocultarlo de la mirada ajena y pública, sobre todo, dentro de la práctica deportiva. A diferencia de la imagen con la que se abría este artículo, que incidía en la

ESTAS PELÍCULAS DE EDUCACIÓN MENSTRUAL NO MUESTRAN RASTRO ALGUNO DE SANGRE. EN SU LUGAR, EL EJERCICIO FÍSICO SIRVE PARA EJEMPLIFICAR LA EFICACIA QUE TIENEN ESTAS TECNOLOGÍAS PARA RETENER EL SANGRADO



De izquierda a derecha y de arriba a abajo. Imágenes 2, 3, 4, 5. Secuencia de fotogramas que muestra el tampón como una tecnología menstrual beneficiosa para poder practicar deportes tales como la natación. En la película *Naturally A Girl* (1973)

entrepierna ensangrentada de Gandhi tras correr la maratón en 2015, estas películas de educación menstrual no muestran rastro alguno de sangre. En su lugar, el ejercicio físico sirve para ejemplificar la eficacia que tienen estas tecnologías para retener el sangrado. Al final de *It's Wonderful Being A Girl*, la protagonista pregunta a su profesora: «¿Puedo practicar cualquier deporte con la menstruación?». A lo que esta responde: «La compresa absorbe el fluido menstrual por completo, no tienes nada de qué preocuparte». En *Naturally A Girl*, las alumnas plantean la siguiente pregunta: «¿Qué pasa cuando el fluido menstrual sale del cuerpo?». Como respuesta, se muestran los beneficios de la compresa en pantalla mientras la voz en *off* de la narradora explica cómo debe colocarse correctamente, para obtener un mayor resultado en su absorción. Posteriormente, las muchachas también abordan la siguiente cuestión: «¿Puedo nadar durante mi periodo?». Como respuesta, se muestra una en traje de baño a punto de saltar de un trampolín. La imagen se congela e irrumpen los rótulos «¿SÍ?» y «¿NO?» (Imagen 2), mientras la voz de la narradora resuelve: «Si quieres ir a nadar, puedes usar un tampón». La imagen se reanuda y se ve cómo salta al agua. Sobre esta se inscribe «¿TAM-

PÓN?» (Imagen 3), al tiempo que se escucha exclamar la misma palabra a otra voz femenina —una más joven—. Para terminar, la narradora detalla las ventajas de utilizar esta tecnología menstrual (Imagen 4), a la vez que la vemos introducida dentro de uno de los diagramas anatómicos habituales (Imagen 5).

No obstante, el foco en estas escenas no parece recaer tanto en la salud, sino más bien en la higiene. Siguiendo a Vostral (2008), el uso de estas tecnologías que ocultan la sangre menstrual hace que las comprendamos también como tecnologías de control de género al quedar vinculadas a la producción y al consumo de un «ideal femenino» que pasa por el cuidado de un cuerpo limpio y sin manchas. Asimismo, en estos films, el ocultamiento del sangrado a partir de estos productos se asocia con las teorizaciones sobre la higiene y la limpieza que Kane (1990) recupera de Douglas (2007) y que aplica a los primeros comerciales de productos menstruales bajo el concepto de «frescura» —*freshness* en inglés—: «"Frescura" es la forma en que el sujeto/consumidor (codificado la mayoría de las veces como mujer) alcanza/mantiene una posición en el orden social, ya sea satisfaciendo a su familia o los estándares de atractivo femenino. La propia existencia de una categoría especial, la higiene femenina, indica que el cuerpo femenino requiere rituales de limpieza específicos» (Kane, 1990: 85). Aunque en las educativas aún no estamos ante comerciales publicitarios, no debe obviarse su estrecha relación con las compañías fabricantes de productos menstruales, puesto que su papel en la producción de estas cintas es clave para comprender cómo se plasman estos «rituales de limpieza» menstrual dentro de las narrativas.

De acuerdo con Mandziuk (2010), estos relatos sobre higiene y periodo derivan de una combinación de estrategias modernas de la publicidad con las circunstancias sociales y económicas de la industrialización y la sociedad de consumo. No es casual que estas cintas aparezcan tras el contexto de la Segunda Guerra Mundial, cuando, por un lado, la salud se sitúa en el centro de la acción social y política[9] y, por otro, el modelo económico capitalista se consolida como el hegemónico. Las películas sanitarias se producen con la intención de reformar o reforzar creencias y prácticas en el terreno de la salud y se entienden en términos de propósitos instrumentales específicos (Bonah, Cantor y Laukötter, 2018). En el caso de estas producciones que se extienden a lo largo de cuarenta décadas, vemos cómo participan de un complejo discurso sobre la salud en el que se reflejan diversas acciones políticas y económicas, llevadas a cabo sobre los cuerpos reproductivos desde la segunda mitad del siglo XX en Estados Unidos. De este modo, las cintas de educación menstrual durante los años cuarenta y cincuenta muestran el deporte desde cierta domesticidad; como una manera de cuidar el cuerpo y prepararlo para una futura maternidad. En cambio, este relato alrededor de la salud muta a partir de los films realizados en los años sesenta, cuando el deporte se convierte, además de una manera de cuidar el cuerpo, en una «liberación» corporal, gracias al avance de las tecnologías menstruales que permiten llevar una «vida normal», aun teniendo el periodo. Una escena de *Naturally A Girl* ejemplifica esta evolución; justo después de que la profesora haya enseñado a sus alumnas la manera correcta de utilizar un tampón, una chica le pregunta: «¿Alguien puede saber cuándo estás menstruando?». A lo que ella le responde: «No, si tú no lo dices, nadie puede saberlo». Seguidamente, se inserta una secuencia de imágenes que presenta diferentes mujeres realizando acciones físicas cotidianas, como caminar, trabajar, conducir o practicar deportes como el tenis. Esta película de 1973 evidencia un cambio de paradigma en la comprensión de la menstruación y el deporte: ya no estamos delante de cuerpos domésticos, sino que estos se reconocen como capital económico dentro de un sistema de productividad física. Así, en estas obras, el discurso biomédico termina por verse entremezclado con las necesidades del capitalismo, generando una ne-

cesidad de consumo de compresas y tampones en su audiencia adolescente. Siguiendo a Tarzibachi (2017b), la industria de productos menstruales se ha servido de la institución biomédica para construir la imagen que tenemos hoy día de la menstruación en nuestra sociedad de consumo:

> Es necesario situar un proceso fundamental que ocurrió relativamente rápido a lo largo del siglo XX. Una nueva práctica de disciplinamiento sobre el cuerpo de las bio-mujeres se originó y consolidó, con temporalidades y alcances matizados entre y dentro de cada país, con la diseminación mundial de la industria productora de toallas y tampones manufacturados y descartables. Esa nueva práctica sobre los cuerpos que menstrúan se jactó de ser la forma moderna de menstruar. Y la vergüenza por menstruar pareció desaparecer a medida que este proceso fue consolidándose, cuando en realidad lo que ocurrió es que permaneció activa y productiva desde las sombras (2017b: 36-37).

CONCLUSIONES

Siguiendo los códigos estéticos y narrativos de las películas sanitarias de principios de siglo XX abordados por Bonah, Cantor y Laukötter (2018), estas producciones de educación menstrual relacionan de manera pionera en la cultura audiovisual occidental la menstruación con el deporte. En ellas, la actividad física se pone en escena para ejemplificar visualmente las potencialidades de los productos menstruales, que entre los años cuarenta y ochenta del siglo pasado vivirían su consolidación en el mercado estadounidense. Producidas por organizaciones de salud pública y por las compañías que fabricaban estos productos, estas cintas constituyen todo un discurso en torno a la salud y a la higiene menstrual, que pasa por el buen cuidado del cuerpo a través del ejercicio físico y la práctica deportiva. Con el soporte del discurso biomédico, el deporte se convierte dentro de ellas en un reclamo publicitario para la venta de compresas y tampones a las adolescentes de la época, generando una necesidad de consumo. Desde una perspectiva de género, el deporte se construye desde lo femenino, lo que favorece a desmitificar aquellos tabúes sobre la menstruación asociados al movimiento y a la actividad física (Young, 2005), a fuerza de quedar integrado dentro de este sistema de producción y de productividad capitalista, que se muestra al servicio de los productos menstruales.

ESTAS PELÍCULAS CONSTITUYEN TODO UN DISCURSO EN TORNO A LA SALUD Y A LA HIGIENE MENSTRUAL QUE PASA POR EL BUEN CUIDADO DEL CUERPO A TRAVÉS DEL EJERCICIO FÍSICO Y LA PRÁCTICA DEPORTIVA

Por su carácter sanitario, estas películas de educación menstrual siguen una lógica de instrucción sobre los cuerpos menstruales. Por un lado, en todas las producciones educativas del corpus analizado la representación de la menstruación y el deporte pasan por una intersección entre la medicina, el capitalismo y el patriarcado. Por otro, se visualiza cómo la instrucción del cuerpo menstrual reside en las instituciones mediante la recurrencia por mostrar el espacio de la clase y la figura de la mentora —encarnada en el personaje de la narradora, la madre o la profesora—, que instruye a las chicas sobre el «buen comportamiento» femenino y, por ende, menstrual. Asimismo, el hecho de que estas creaciones audiovisuales de educación menstrual se produjeran después de la Segunda Guerra Mundial en Estados Unidos —desde el desarrollo de la sociedad de consumo hasta llegar al triunfo del neoliberalismo de la etapa de Ronald Reagan— certifica cómo sus temáticas y narrativas vehiculan un discurso de control de los cuerpos, que serán apropiados y resignificados por las empresas y corporaciones que fabrican productos menstruales y producen estos films. Así, en ellas se tecnifica la menstruación al naturalizar en sus narrativas el uso de productos

menstruales (Vostral, 2011). En este sentido, estos films se entienden como predecesores directos de los anuncios publicitarios de productos menstruales contemporáneos e influyentes en la consolidación de la industria FemCare en las sociedades occidentales. Estos anuncios siguen perpetuando el mismo patrón iconográfico que estas producciones de educación menstrual: mujeres haciendo acrobacias, danzando y en poses imposibles, representando el ejercicio físico y el movimiento como una «liberación» e, incluso, como «empoderamiento» para el cuerpo menstrual.

No cabe duda de que la representación del cuerpo menstrual en el deporte se enmarca en unos debates teóricos, políticos e iconográficos de mayor envergadura alrededor de la visibilización e invisibilización del cuerpo menstrual en la esfera pública. Sin embargo, el hecho de identificar, a partir de un trabajo de arqueología visual, estas obras como pioneras en la representación de un imaginario que relaciona la menstruación y el deporte en el medio audiovisual, abre la puerta a repensar una posible historia de los fluidos corporales en la representación deportiva. Desde el discurso sobre salud e higiene en la actividad física de *The Story of Menstruation*, de 1946, hasta la mancha menstrual en el pantalón de Kiran Gandhi durante la maratón, de 2015, se abre un interesante arco político-visual.

NOTAS

* El presente trabajo ha sido financiado por la Unión Europea-NextGenerationEU, Ministerio de Universidades y Plan de Recuperación, Transformación y Resiliencia, mediante convocatoria de la Universidad Pompeu Fabra (Barcelona).

1 Ver el relato de la experiencia personal de Kiran Gandhi en «Going With the Flow» (2015).

2 Siguiendo a Kristeva (1982), el fluido menstrual se ha comprendido como un peligro amenazador que, al traspasar los límites del propio cuerpo, se codifica como abyecto, como un líquido contaminante, sucio y asqueroso. Asimismo, de acuerdo con Johnston-Robledo y Chrisler (2020: 180-182), «Los rituales menstruales y las prácticas de higiene implican que, al igual que otros fluidos corporales, la sangre menstrual se considera una abominación. Algunos han argumentado que la sangre menstrual se considera más repugnante o aversiva que otros fluidos corporales como la leche materna y el semen.».

3 Ver la noticia sobre el #AddressTheDressCode en Mouro (2022).

4 Las citas originales en inglés han sido traducidas al español por parte de los/as autores/as del presente artículo.

5 De hecho, como apunta Schaefer (2020), la película venía acompañada de un paquete educativo para mostrar en clase, el cual incluía un gráfico menstrual, una guía didáctica y un folleto titulado «Very Personally Yours», que ilustraba cuestiones relacionadas con la menstruación y el cuidado menstrual.

6 Cabe destacar que Elsaesser (2009), en *Archives and Archaeologies: The Place of Non-fiction Film in Contemporary Media*, aunque se centra mayoritariamente en el cine realizado dentro de la industria, también apunta una metodología para el análisis de este tipo de films, partiendo de una regla de tres: 1) quién encarga la película; 2) la ocasión para la que se hizo; y 3) el uso que se le da o el público al que está dirigida. Aun así, para abordar metodológicamente este artículo, se ha partido de la propuesta teórica de Bonah, Cantor y Laukötter (2018), dado que este acota su estudio a las películas educativas centradas en aspectos de la salud.

7 La frase original en inglés —«Of course I can't go swimming, you know I've got the curse»—no hace referencia a «la regla», sino a «the curse», el término en inglés para referirse popularmente a la menstruación, traducido al castellano como «maldición».

8 Para Ghanoui (2020), la «performance menstrual» deriva de la performatividad de género teorizada por Butler (1999), pero aplicada al cuerpo menstrual.

9 En 1948, se creó la Organización Mundial de la Salud (OMS), con la que se establecieron nuevas políticas corporales centradas en el control de enfermedades y en la garantía de la salud y el bienestar social.

REFERENCIAS

Bonah, C., Cantor, D., Laukötter, A. (eds.) (2018). *Health Education Films in the Twentieth Century*. Rochester: University of Rochester Press

Butler, J. (1999). *El género en disputa*. Barcelona: Ediciones Paidós.

Canet, F. (2023). Contra la injusticia. Motivos prosociales. En A. Salvadó y J. Balló (eds.), *El poder en escena. Motivos visuales en la esfera pública* (pp. 162-169). Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Clemente, F., Silva, A. F. (eds.) (2022). *Women in Sports and Exercise: From Health to Sports Performance*. Basilea: MDPI.

Delaney, J., Lupton, M. J., Toth, E. (1976). *The Curse. A Cultural History of Menstruation*. Nueva York: E. P. Dutton & Company.

Douglas, M. (2007). *Pureza y peligro: un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Elsaesser, T. (2009). *Archives and Archaeologies: The Place of Non-fiction Film in Contemporary Media*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Foucault, M. (2019). *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.

Ghanoui, S. L. (2020). From Home to School: Menstrual Education Films of the 1950s. En C. Bobel, I. Winkler et al. (eds.), *The Palgrave Handbook of Critical Menstruation Studies* (pp. 931-943). Boston: Palgrave.

Going With the Flow. Blood & Sisterhood at the London Marathon (2015, 20 de julio). Recuperado de https://medium.com/endless/going-with-the-flow-blood-sisterhood-at-the-london-marathon-f719b98713e7

Heinrich, T., Batchelor, B. (2004). *Kotex, Kleenex, Huggies: Kimberly-Clark and the Consumer Revolution in American Business*. Ohio: The Ohio State University Press.

Johnston-Robledo, I., Chrisler, J. (2020). The Menstrual Mark: Menstruation as Social Stigma. En C. Bobel, I. Winkler, B. Fahs et al. (eds.), *The Palgrave Handbook of Critical Menstruation Studies* (pp. 181-200). Boston: Palgrave.

Kane, K. (1990). The Ideology of Freshness in Feminine Hygiene Commercials. *Journal of Communication Inquiry*, *14*(1), 82-92. https://doi.org/10.1177/019685999001400108

Kristeva, J. (1982). *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Nueva York: Columbia University Press.

Mandziuk, R. (2010). «Ending Women's Greatest Hygienic Mistake»: Modernity and the Mortification of Menstruation in Kotex Advertising, 1921-1926. *Women's Studies Quarterly*, *38*(3-4), 42-62. https://doi.org/10.1353/wsq.2010.0015

Mouro, M. (2022, 8 de julio). Las futbolistas inglesas piden cambiar el color del pantalón por la menstruación. *La Vanguardia*. Recuperado de https://www.lavanguardia.com/deportes/futbol-femenino/20220708/8394500/futbolistas-inglesas-piden-cambiar-color-pantalon-menstruacion.html

Sánchez-Manzano, M. (2021). *Iconografía de la sangre menstrual en la ficción audiovisual*. Trabajo Final de Máster. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra. Recuperado de https://repositori.upf.edu/handle/10230/52234

Schaefer, M. M. (2020). The Story of Menstruation (1946): Teaching Menstrual Hygiene in American Classrooms. *SourceLab*, *1*(1). https://doi.org/10.21900/j.sourcelab.v1.397

Tarzibachi, E. (2017a). *Cosa de mujeres: menstruación, género y poder*. Buenos Aires: Sudamericana.

Tarzibachi, E. (2017b). Menstruar también es político. *BORDES. Revista de política, derecho y sociedad, 2*(7), 35-45. Recuperado de https://publicaciones.unpaz.edu.ar/OJS/index.php/bordes/article/view/181

Thiébaut, E. (2018). *Esta es mi sangre*. Gijón: Hoja de Lata.

Vostral, S. L. (2008). *Under Wraps: A History of Menstrual Hygiene Technology*. Lanham: Lexington Books.

Vostral, S. L. (2011). Advice to Adolescents: Menstrual Health and Menstrual Education Films, 1946–1982. En C. K. Warsh (ed.), *Gender, Health, and Popular Culture: Historical perspectives* (pp. 47-64). Waterloo: Wilfrid Laurier University Press.

Young, I. M. (2005). *On Female Body Experience: «Throwing Like a Girl» and Other Essays*. Oxford: Oxford University Press.

"OF COURSE, I CAN GO SWIMMING": SPORTS IMAGINARIES IN US MENSTRUAL EDUCATION FILMS

Abstract
Menstrual education films made in the United States in the 1940s and 1950s played a pioneering role in the creation of an imaginary that related menstruation and sports in the audiovisual medium. This article offers a thematic and visual analysis of seven of these educational films to explore how biomedical discourses have underpinned the relationship between menstruation and sport in Western audiovisual culture. The findings suggest that these productions contributed to the establishment of a narrative that helped introduce a female perspective on physical exercise, while at the same time naturalising the use of menstrual hygiene technologies in sport.

Key words
Menstrual education films; Sport; Physical activity; Health; Hygiene; Menstruation.

Author
Miriam Sánchez Manzano is a pre-doctoral researcher in training with the Department of Communication at Universitat Pompeu Fabra. She holds a degree in Audiovisual Communication from Universitat Rovira i Virgili and a Master's Degree in Contemporary Film and Audiovisual Studies from Universitat Pompeu Fabra. She is currently completing her doctoral thesis on the menstrual body in cinema, with support from a grant awarded to university research departments and units to hire pre-doctoral research staff in training (FI SDUR 2022/00178). Contact: miriam.sanchez@upf.edu

Alan Salvadó-Romero is a lecturer with the Communication Department at Universitat Pompeu Fabra, where he teaches Film History and Mise-en-scene Models in the Audiovisual Communication Degree Program. In December 2021, he began a two-year post-doctoral fellowship at Universitat de Girona with the Research Group on the Origins of Cinema (GROC). He has also taught at ESCAC (Escuela Superior de Cine y Audiovisual de Cataluña) and Universitat Ramon Llull. His lines of research include landscape history and aesthetics, audiovisual iconography and visual culture. He is the co-editor of the book *El poder en escena. Motivos visuales en la esfera pública* (Galaxia Gutenberg, 2023). Contact: alan.salvado@upf.edu

Article reference
Sánchez Manzano, M., Salvadó-Romero, A. (2024). "Of course, I can go swimming": Sports Imaginaries in US Menstrual Education Films. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *37*, 21-34.

«OF COURSE, I CAN GO SWIMMING». IMAGINARIOS DEPORTIVOS EN LAS PELÍCULAS DE EDUCACIÓN MENSTRUAL ESTADOUNIDENSES

Resumen
Las películas de educación menstrual que se desarrollan entre los años cuarenta y cincuenta en Estados Unidos intervienen en la creación de un imaginario que relaciona de manera pionera la menstruación y el deporte en el medio audiovisual. Este artículo parte del análisis temático y visual de siete de estas películas educativas con el objetivo de comprobar cómo los discursos biomédicos han acompañado la relación entre menstruación y deporte en nuestra cultura audiovisual occidental. Finalmente, se concluye que estas producciones contribuyen a la constitución de un relato que si bien, por un lado, favorece la incursión de una mirada femenina sobre el ejercicio físico, por otro lado, naturalizan el uso de tecnologías de control menstrual dentro del deporte.

Palabras clave
Películas de educación menstrual; Deporte; Ejercicio físico; Salud; Higiene; Menstruación.

Autores
Miriam Sánchez Manzano (Barcelona, 1996) es investigadora predoctoral en formación en el departamento de Comunicación de la Universitat Pompeu Fabra. Es graduada en Comunicación Audiovisual por la Universitat Rovira i Virgili y ha cursado el Máster Universitario de Estudios de Cine y Audiovisual Contemporáneos por la Universitat Pompeu Fabra. Actualmente, está realizando su tesis doctoral centrada en el estudio del cuerpo menstrual en el cine, amparada por una Ayuda de apoyo a departamentos y unidades de investigación universitarios para la contratación de personal investigador predoctoral en formación (FI SDUR 2022/00178). Contacto: miriam.sanchez@upf.edu

Alan Salvadó-Romero es profesor del departamento de Comunicación de la Universitat Pompeu Fabra, donde enseña historia del cine y modelos de puesta en escena en el Grado en Comunicación Audiovisual. Desde diciembre de 2021, realiza una estancia postdoctoral de dos años en la Universitat de Girona en el Grupo de Investigación en Orígenes del Cine (GROC). Ha impartido clases en ESCAC (Escuela Superior de Cine y Audiovisual de Cataluña) y la Universitat Ramon Llull. Sus líneas de investigación giran alrededor de la historia y la estética del paisaje, la iconografía audiovisual y la cultura visual. Es coeditor del libro *El poder en escena. Motivos visuales en la esfera pública* (Galaxia Gutenberg, 2023).Contacto: alan.salvado@upf.edu

Referencia de este artículo
Sánchez Manzano, M., Salvadó-Romero, A. (2024). «Of course, I can go swimming». Imaginarios deportivos en las películas de educación menstrual estadounidenses. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *37*, 21-34.

recibido/received: 31.05.2023 | *aceptado/accepted:* 25.09.2023

Edita / Published by

Licencia / License

creative commons SOME RIGHTS RESERVED

ISSN 1885-3730 (print) /2340-6992 (digital) **DL** V-5340-2003 **WEB** www.revistaatalante.com **MAIL** info@revistaatalante.com

EL CUERPO DEPORTIVO FEMENINO EN *HABLEMOS DE OTRA COSA* DE VĚRA CHYTILOVÁ

NORA BARATHOVA

> En un correo electrónico le recuerdo a Nadia la puntuación de los artículos que hablaban de su retorno un año después de Montreal, esos signos de exclamación que compiten con los puntos suspensivos: "¡¡¡¡50 kg!!!!" "Hoy, Nadia es una mujer de verdad..... " Ella lo confirma: "Lo que está claro es que no debería llamarse gimnasia femenina, los espectadores no van a ver a mujeres... Mire, los maillots de competición siempre son de manga larga para esconder los brazos de las chicas. Nuestros bíceps, las venas. Sobre todo, porque tampoco es cuestión de que tengan aspecto masculino".
>
> (LAFON, 2015: 110)

En su libro *La pequeña comunista que no sonreía nunca*, Lola Lafon construye un *documental ficcionado* alrededor de la vida de la conocida gimnasta rumana Nadia Com˘neci. Para la construcción de la novela, Lafon intercambió una serie de correos electrónicos y conversaciones telefónicas con la propia Comăneci, quien le otorgó múltiples detalles acerca de sus sucesos vitales. La autora consigue, a partir de ellos, trazar un relato que indaga en varios aspectos que marcaron la trayectoria de la protagonista, entre los que destacan, por supuesto, el contexto en el que Comăneci se convierte en una niña famosa —la Rumanía de Ceaușescu y el paulatino paso de la Guerra Fría a la globalización, pues se convierte en una figura deportiva global— y la percepción del cuerpo femenino —tanto la autopercepción como la de un público internacional. Estas dos cuestiones atraviesan la novela, la vida entera de la gimnasta e incluso la de la escritora, quien, a pesar de ser francesa, vivió parte su infancia en esta Rumanía dictatorial e incluye algunas de sus vivencias propias.

Contexto histórico comunista y cuerpo femenino —sea deportivo o no– son también cuestiones centrales en *Hablemos de otra cosa* (O něčem jiném, 1963), el primer largometraje de la cineasta checa Věra Chytilová, en el marco de la Nueva Ola Checoslovaca. Aún alejada de la exuberancia estética que caracterizará sus posteriores películas —con *Las margaritas* (Sedmikrásky, 1966) como ejemplo más claro de ello—, la directora construye en esta obra dos relatos paralelos acerca de dos mujeres muy distintas, pero que, en cierto modo, comparten experiencias vitales, desafiando las barreras entre ficción y documental. Una de ellas es la gimnasta campeona del mundo Eva Bosaková

EN CIERTO MODO, LAS CONSTRUCCIONES DE LOS RELATOS DE CHYTILOVÁ Y DE LAFON SON SIMILARES, PUES TOMAN ELEMENTOS DE LA REALIDAD Y LOS FICCIONAN

y la otra un ama de casa llamada Věra. El relato de Bosaková está rodado a modo de documental, con detalles propios del *cinema verité*, como el uso de actores no profesionales e improvisaciones, mientras que el de Věra es puramente ficticio. Chytilová ya había contado con ciertos impulsos documentales y feministas en sus dos cortometrajes anteriores, *Techo* (Strop, 1962) y *Bolsa de pulgas* (Pytel blech, 1962), que confluyen en esta película (Hames, 2005: 185).

En cierto modo, las construcciones de los relatos de Chytilová y de Lafon son similares, pues toman elementos de la realidad y los ficcionan. A pesar de tratarse de metraje documental, al montarlo junto a la historia ficticia del ama de casa, las imágenes de Bosaková, al igual que los breves apuntes de Comăneci que incluye Lafon a lo largo de la novela, se convierten en parte del relato ficticio. De esta manera, ambas autoras juegan con la línea entre lo real y lo ficticio, lo documental y lo construido, para reconstruir fragmentos de la vida de las gimnastas. Sin embargo, el peso de lo real, lo acontecido, en este caso, el contexto sociopolítico en el que se desarrolla cada historia, resulta imprescindible tanto para la construcción de los relatos como para la aproximación a ellos. Es dentro de cada contexto donde se comprende el tratamiento de las cuestiones clave de las narraciones, siendo en ambas el cuerpo deportivo femenino algo central.

La corporeidad deportiva femenina es definida por Tatiana Sentamans como un primer intento de revertir las esferas tradicionalmente atribuidas a cada género: la identificación absoluta entre esfera pública y masculinidad y esfera doméstica y feminidad. La práctica profesional deportiva desafiaría esta lógica, posicionando a la mujer en la esfera pública y oponiéndose al canon femenino no solo social, sino también corporal (Sentamans, 2010: 15-16).

> Estas mujeres configuraron un nuevo imaginario (visualidad y visibilidad) a través de una serie de cambios en su conducta (actitudinales) y en su imagen (formales), [...] en relación a su incorporación al desarrollo de la práctica deportiva [...]. Tales cambios de apariencia y de actitud, no obstante, estarían marcados en ese sentido por una doble tendencia general, una esquizofrenia padecida por la deportista, que se debatiría entre el hacer (acción) y el parecer (pasividad) (Sentamans, 2010: 15).

Este ensayo pretende aproximarse a *Hablemos de otra cosa* desde esta noción del cuerpo deportivo femenino, que nace de la comparación —y búsqueda de similitudes— que establece la propia película entre las vidas de la deportista de élite y el ama de casa. El objetivo es analizar esta representación del cuerpo deportivo con relación al *canon tradicional femenino* y las implicaciones que trae consigo la comparación en esta película. El juego entre ficción y documental que establece la obra y el contexto sociopolítico en el que surge serán también aspectos a tener en cuenta a la hora de indagar en ella. Hacia el final del artículo, a modo de culminación del resto de ideas desarrolladas, se volverá a la comparación inicialmente establecida entre el producto fílmico y el libro sobre Comăneci, indagando en las diferentes concepciones del cuerpo deportivo dentro de la gimnasia femenina, partiendo del artículo *Ballerinas and Pixies: A Genealogy of the Changing Female Gymnastics Body* (2009) de Natalia Barker-Ruchti.

HABLEMOS DE OTRA COSA

La historia arranca con la gimnasta Eva Bosaková, que se está preparando para varias grandes competiciones, después de las cuales quiere dejar por fin su carrera como deportista de alto nivel. Mien-



Imagen 1. Věra diciéndole a su marido que ella nunca tiene tiempo para descansar



Imagen 2. Eva diciéndole a su entrenador que si no lee el periódico durante el entrenamiento no tiene cuando hacerlo

tras tanto, Věra es ama de casa y se ocupa de su hijo de cuatro años y de su marido. No se conocen entre ellas y, sin embargo, tienen mucho en común: son de la misma generación, ambas están en la treintena, y ambas han caído en la rutina de los estereotipos cotidianos que las cansan y frustran. Věra intenta resolver su insatisfacción con su vida en una relación amorosa extramatrimonial y Eva es obligada por su entrenador a continuar su interminable entrenamiento para la rutina de competición. Después de un tiempo, Věra se da cuenta de que ella y su amante no se llevan bien y rompen. Eva gana la competición y cree que por fin tendrá tiempo suficiente para dedicarse a sus aficiones y hacer realidad sus sueños. Sin embargo, es incapaz de dejar la gimnasia y se convierte en entrenadora. Věra tampoco cambiará su vida, aunque el destino le ofrece una oportunidad: su marido le dice que quiere divorciarse de ella, porque le confiesa una infidelidad —Věra nunca llega a confesarle la suya a él. Es entonces cuando empieza a luchar por su matrimonio y consigue que su marido se quede con ella y el niño.

Las similitudes entre las vidas de ambas protagonistas son reforzadas a lo largo de la película, tanto mediante los diálogos, el argumento de cada relato, las decisiones que toman las protagonistas y diferentes elementos formales. Un ejemplo de esta comparación es cuando, en diferentes ocasiones, se alude a que ambas mujeres, con estilos de vida completamente diferentes, nunca terminan de trabajar o nunca tienen tiempo para realizar una actividad tan cotidiana como leer el periódico (véanse imágenes 1 y 2). En el aspecto formal destaca la sencilla alternancia de escenas de cada una de las mujeres, que se van intercalando y, aunque no tengan una continuidad narrativa entre ellas, sí que cumplen una función comparativa y estructural. El objetivo principal de la yuxtaposición es provocar la reflexión, pero también se utiliza con fines puramente formalistas (Hames, 2009: 185). También sirve como forma de mostrar de manera paralela la narración *real* y la *ficticia*. La historia de Eva se construye con planos que parece que se están grabando *por casualidad* —sus duros entrena-

LAS SIMILITUDES ENTRE LAS VIDAS DE AMBAS PROTAGONISTAS SON REFORZADAS A LO LARGO DE LA PELÍCULA TANTO MEDIANTE LOS DIÁLOGOS, EL ARGUMENTO DE CADA RELATO, LAS DECISIONES QUE TOMAN LAS PROTAGONISTAS Y DIFERENTES ELEMENTOS FORMALES

mientos en el gimnasio, en los que se enfrenta a las estrictas indicaciones y al comportamiento abusivo de sus entrenadores— y planos en los que se percibe cierta intervención de la cineasta— la entrevista con el periodista o cuando ella y su marido deciden qué canción usará la gimnasta en el campeonato—, mientras que la historia de Věra puede resultar más artificial y puramente ficticia en comparación. La puesta en escena está, por tanto, principalmente formada por técnicas propias del *cinéma vérité*, pero guardando siempre un grado de estilización. Las transiciones entre las dos narraciones se establecen frecuentemente mediante primeros planos. A menudo, para subrayar la autenticidad de la interacción entre la deportista y su entrenador y entre la madre y su hijo, la película incluye largas escenas sin cortes y, en ocasiones, las imágenes se enfatizan mediante fotogramas congelados (Čulík, 2018: 205). Estos últimos causan en el espectador una ligera sensación de aguardamiento, pues de pronto parece que la cinta va a tomar un giro videoensayístico y la cineasta va a comentar algo sobre la cinta, pero esto nunca sucede. Se utiliza un recurso muy habitual en el formato del videoensayo para acentuar la tensión dentro del relato, sorprendiendo e inquietando al espectador. Algunos de estos recursos de montaje pueden deberse a cuestiones meramente estilísticas —quizás influidas más bien por el montador Miroslav Hájek y su forma de abordar la edición de la cinta— pero otras guardan una relación profunda con las ideas que atraviesan ambos relatos; al igual que en un videoensayo en el que se congela un fragmento para hacer hincapié en él, estas instancias intrigan al espectador y remarcan la cualidad reflexiva del relato.

ESPACIOS Y CUERPOS

Las secuencias puramente ficticias, que siguen la vida del ama de casa Věra, muestran la cotidianeidad de su vida, encerrada en la prisión de su hogar – menos cuando intenta *liberarse* mediante la infidelidad –, de una forma incluso precursora a lo que hará una década después Chantal Akerman en varias de sus películas, como *Yo, tú, él, ella* (Je, tu, il, elle, 1974) o *Los encuentros de Anna* (Les Rendez-vous d'Anna, 1978), donde resignificará la idea de hogar, intentando ir más allá del marco familiar. Akerman realiza esta búsqueda de espacios interiores que funcionan como contrarios al familiar. Irene Valle Corpas argumenta que la cineasta logra mostrar «"habitaciones anónimas" donde se suspenden el tiempo y las normas que rigen la sociedad, donde la propia Akerman, u otros personajes que son su alter ego, pasan de un estado corpóreo a otro, realizando las actividades básicas del cuerpo: comer, dormir o mantener relaciones sexuales» (Valle Corpas, 2021: 1). En *Hablemos de otra cosa,* Chytilová muestra no solo el rechazo al espacio doméstico tradicional, sino también, la realidad de una deportista de élite que, a pesar de haber conseguido *liberarse* de la domesticidad mediante su paso a la esfera pública, también puede sentirse aprisionada, encerrada en otro espacio que también funciona como prisión; el gimnasio en el que sus abusivos entrenadores la someten a horas y horas

Imagen 3. Eva en su casa, diciéndole a su pareja que la canción que están escuchando encajaría de maravilla con sus ejercicios libres



EN *HABLEMOS DE OTRA COSA*, CHYTILOVÁ MUESTRA NO SOLO EL RECHAZO AL ESPACIO DOMÉSTICO TRADICIONAL, SINO TAMBIÉN, LA REALIDAD DE QUE UNA DEPORTISTA DE ÉLITE, A PESAR DE HABER CONSEGUIDO *LIBERARSE* DE LA DOMESTICIDAD MEDIANTE SU PASO A LA ESFERA PÚBLICA, TAMBIÉN PUEDE SENTIRSE APRISIONADA

de preparación física para los campeonatos. Esta contraposición de espacios *de prisión* que plantea Chytilová resultan, por tanto, interesantes a la hora de reflexionar acerca de la categorización espacial ajena «a las normas que rigen la sociedad» que plantea Valle Corpas a la hora de hablar del cine de Akerman (ib, 2021: 1).

Los espacios privados no se reducen al doméstico, pues el gimnasio cumple con los requisitos de ser considerado uno y la gimnasta nunca llega a escapar realmente de él, —cuando está en su casa con su pareja habla con él de lo idónea que sería la música que están escuchando para su rutina deportiva (véase imagen 3) y cuando compite reproduce lo entrenado— al igual que el ama de casa no logra huir de su vida doméstica a pesar de intentarlo con una aventura amorosa. Lo que une a ambas protagonistas es la insatisfacción con sus rutinas. En la entrevista que le realizan a Eva, dice que tras su último campeonato le gustaría probar «algo diferente» —alude al título de la película que se traduce literalmente del checo como *acerca de algo diferente*, también podría considerarse que se refiere a que es una película que trata un tema *diferente*, porque habla de las vidas de dos mujeres —y Věra directamente busca «algo diferente» mediante la infidelidad. Pero ambas se ven incapaces de renunciar a aquello que las estaba haciendo infelices —al final, Eva continúa como entrenadora de gimnastas tras su último campeonato y Věra opta por luchar por su matrimonio y su familia, aun habiéndola engañado también su marido—. Ninguna de las dos se queda con lo *diferente*, ambas se mantienen en su zona de confort. El mensaje de emancipación y liberación femenina que pudiera suponer la premisa de huir de la infelicidad, este inconformismo, se ve aplastado por el miedo al cambio. Puede concebirse como una radiografía de la época en la que transcurren ambas historias y en la situación general de las mujeres en ella; la entrega absoluta de la mujer al ámbito en el que se ha especializado o al que está acostumbrada —el doméstico en el caso de Věra y el de la gimnasia en el caso de Eva—.

Dentro de este marco, interesa poner el foco en los cuerpos de las protagonistas que habitan estos espacios, y cómo la película establece una constante comparación y búsqueda de similitudes entre ellos. Esto se refuerza constantemente en la película mediante el montaje, que intercala secuencias de la vida de cada protagonista sucesivamente. Resulta especialmente interesante, en la segunda mitad de la película, el momento en el que se intercalan secuencias de uno de los intensivos entrenamientos de Eva con las citas de Věra con su amante. Este montaje paralelo refuerza la idea que se ha introducido al principio de este ensayo: la representación del cuerpo deportivo femenino frente al canónico. La música juega un papel importante en esta yuxtaposición de secuencias, sonando una melodía a piano alegre y divertida, casi propia de una tira cómica o de dibujos animados, durante una muestra del entrenamiento de la gimnasta, y una melodía más pausada y sensual, acompañada de una voz que tararea, durante la secuencia del ama de casa con su amante.

El entrenamiento de Eva consiste en —como se esperaría de un entrenamiento de gimnasia rítmica— repetir una y otra vez los movimientos, con uno de sus entrenadores, que también es su pareja, guiándola. Esta repetición o bucle, sin embargo, adquiere cierto sentido cómico con la música, como si se tratara de un *sketch* de *slapstick*. Los siguientes fragmentos que se muestran del entre-

namiento ya no contarán con esta música extradiegética, solo sonará el piano de forma diegética cuando se reproduzca la canción escogida por la gimnasta para su rutina libre.

Mientras tanto, las secuencias de Věra muestran sus encuentros con su amante en una cafetería, esbozando una cronología de sus citas y mostrando las diferentes fases de su relación. Al principio es pura pasión y se funden en besos y abrazos, pero paulatinamente el fuego se va apagando y Věra se siente cada vez más decepcionada. Busca en su amante a alguien con quien conversar, ya que con su marido es imposible, pues, siempre que lo intenta, él la ignora o le habla de sus propias preocupaciones, ignorando las de ella, pero se encuentra a otro hombre egoísta al que solo le importan sus propios problemas, igual que a su marido. Las carencias afectivas que sentía con su marido también las acaba sintiendo con el amante y, aunque este le regale palabras de afecto como «te quiero de verdad», ella busca a alguien que la escuche y con quien pueda mantener conversaciones equilibradas. Cuando toma la decisión de romper su relación le dice: «Lo siento mucho, me equivocaba contigo. Siento mucho que no nos entendamos», frente a que él no dice nada y simplemente se marcha. Sin embargo, vuelven a quedar una vez más, en la que a Věra le da un ataque de risa y el amante se cree que se ríe de él y de su «amor por ella». En un momento la zarandea para que pare y ella se enfada frente a esta agresión. Le dice que es una mujer casada, por lo que, más allá de sus obligaciones familiares, «es libre», y se marcha. El amante la intenta perseguir, pero finalmente desiste. Las siguientes secuencias que se muestran de ella son de nuevo con su marido y su hijo; ha desistido en su búsqueda de escapar de su condición de ama de casa.

Para abarcar la cuestión corpórea, cabe señalar las circunstancias en los que ambas protagonistas son representadas. Tomando estas secuencias fragmentadas de los entrenamientos de Eva frente a la aventura amorosa de Věra, se pueden observar varias cuestiones en lo que se refiere a los cuerpos. Volviendo a la definición de cuerpo deportivo de Sentamans (2010), en cuanto a las esferas pública y privada, se puede detectar cierta oposición de base. Como se ha señalado previamente, la idea de mujer deportista en la esfera pública y ama de casa en la esfera privada se difu-

Imagen 4. Věra retocándose el maquillaje en una cita con su amante



Imagen 5. Eva en uno de sus entrenamientos, con su entrenador diciéndole que, tras varias repeticiones, el ejercicio le ha salido bien



mina de cierta forma en esta película. A pesar de ser una figura pública, como deportista de élite, la experiencia que se muestra pertenece más bien a una esfera privada, el gimnasio se consolida como espacio que encierra a la protagonista atleta, igual que el hogar familiar encierra al ama de casa. El cuerpo del ama de casa, en el seno familiar, representa la maternidad, condición de la que la protagonista intenta huir. En el contexto socialista de los países del este de Europa, a pesar de «tener la obligación de contribuir a la construcción del nuevo estado socialista de forma equitativa a los hombres» la maternidad era una «obligación social» para las mujeres (Kollontai, 1977: 149 en Sywenky 2016: 1). Aunque fuese mucho más común que en occidente una mujer trabajara y se ocupara de la crianza de los hijos a la vez, esto no implicaba que muchas pasaran años de sus vidas entregadas exclusivamente al hogar. El cuerpo de Věra es un ejemplo de este sometimiento a la maternidad socialmente obligada; su marido ya no la desea, tan solo la ve como la madre de su hijo y la encargada de las tareas y los cuidados del hogar, por lo que ella busca ese deseo y una identidad más allá del ama de casa en una relación extramatrimonial.

Věra representa la contradicción entre figura maternal y mujer joven a la que el patriarcado ha obligado a buscar la aprobación masculina. En la psicología jungiana —y de forma socialmente generalizada—, el arquetipo de la madre se asocia con cualidades como la crianza, el amor, la compasión y la protección. La protagonista parece entregar su cuerpo al cuidado del hogar y a la crianza en la primera mitad de la película —aunque lo haga con desgana y rechazo—, pero intenta rebelarse a lo arquetípico en la segunda mitad, intentando volver a resultar atractiva a la mirada masculina. Su matrimonio la hace sentir vacía e indeseada, por lo que intenta cubrir estas carencias fuera de él. Esta huida de la maternidad tradicional, sin embargo, no resulta exitosa, pues Věra comprende que no le sirve con que su amante la desee, también necesita que la escuche. Frente a la imposibilidad de encontrar lo que le faltaba en su núcleo familiar fuera de él, Věra se resigna hasta el punto de perdonarle a su marido la infidelidad que este le confiesa —sin llegar a contarle la suya propia— y vuelve a su condición de ama de casa; entrega su cuerpo al cuidado y a su *obligación social*.

Frente a esto, la gimnasta podría resultar la antítesis a la noción tradicional del rol de la mujer, oponiéndose, como señala Sentamans (2010: 15-16), al canon femenino no solo social, sino también corporal. De todas formas, como ya se ha señalado, las esferas privada y pública se desdibujan en esta película, mostrándose en los casos de ambas mujeres el encierro de sus cuerpos en espacios igual de opresivos. El sometimiento a largos entrenamientos y el abuso de sus entrenadores que sufre Eva refuerzan la idea de semejanza entre su vida y la del ama de casa.

De todas formas, para comprender mejor el tratamiento de esta cuestión en la película cabe reflexionar en torno a la noción del cuerpo deportivo femenino en su contexto. En su artículo, Natalia Barker-Ruchti realiza un repaso genealógico de los cambios en los cuerpos y estilos de las gimnastas en los países pertenecientes al Pacto de Varsovia, o cercanos políticamente a la URSS, durante la Guerra Fría. Para ello, parte de la concepción foucaultiana de que «el cuerpo está completamente constituido por discurso», es decir: «las fuerzas contextuales discursivas están inscritas en el cuerpo y, por tanto, moldean el ser y la conducta de la persona» (Barker-Ruchti, 2009: 46). De este modo se construye una noción del cuerpo como parte del círculo reflexivo del cambio social. En este artículo, Barker-Ruchti centra su análisis en el paso de la gimnasia rítmica más cercana a la danza, que triunfó durante la década de 1960, con la gimnasta checoslovaca Věra Časlávská como mayor exponente de ello —Eva Bosaková fue la segunda checoslovaca más exitosa de la época— a la «acrobatización de la gimnasia» que se dio a partir de los setenta, con, por supuesto, Nadia Comăneci como mayor estrella. La autora observa que antes de esta «acrobatización»

LA PELÍCULA, AL IGUAL QUE LA GENEALOGÍA DEL CUERPO DEPORTIVO FEMENINO QUE ANALIZA BARKER-RUCHTI, CONCLUYE EN QUE, A PESAR DEL IMPULSO EMANCIPADOR DE SUS PROTAGONISTAS, EL CONTEXTO EN EL QUE VIVEN LES IMPIDE HACER LO PROPIO, PUES LA SOCIEDAD PATRIARCAL LAS REDUCE A «OBJETOS DE MIRADA, PROTECCIÓN Y DEPENDENCIA», AL IGUAL QUE LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN HACEN CON LAS GIMNASTAS FEMENINAS

en la gimnasia destacaba «un cuerpo de gimnasta maduro, —como el de Časlávská— que ejecutaba gráciles rutinas tipo ballet y tipificó el modelo de feminidad madura en este deporte» (Barker-Ruchti, 2009: 47). Define estas dos tendencias como las «bailarinas» (*ballerinas*) y los «duendecillos» (*pixies*), siendo las primeras representadas por estos cuerpos femeninos y gráciles de Časlávská y Bosaková y las segundas por el cuerpo sin desarrollar y los movimientos cuasi-programados de Comăneci. La gimnasia femenina destacó en los países de Europa del Este debido a la búsqueda de una supremacía deportiva de la URSS y los países de su influencia frente a occidente. Para ello, estos países fomentaban la participación deportiva femenina y contaban con infraestructuras, financiación y buenos salarios para atletas y entrenadores. Esto otorgaba a la élite deportiva ventajas y privilegios entre los que destacaban el capital cultural —reconocimiento—, el prestigio y las mejores condiciones materiales. El éxito internacional de estas gimnastas supuso una glamurización por parte de los medios de comunicación, convirtiendo la gimnasia femenina en un espectáculo dramático. Esto explotó definitivamente tras el éxito de Comăneci y la estandarización de los cuerpos infantiles como los *idóneos* para la realización de ejercicios complejos que un cuerpo femenino maduro no puede realizar[1]. Sin embargo, esta cobertura mediática se fue fraguando incluso antes de la expansión de la «acrobatización de la gimnasia», pues en la época de Časlávská y Bosaková los medios de comunicación ya centraban las noticias deportivas sobre gimnasia femenina en torno al atractivo sexual de las atletas, sus respuestas emocionales y el «cuidado paternal» que recibían de sus entrenadores, casi siempre hombres (Barker-Ruchti, 2009: 56). Barker-Ruchti cita al sociólogo alemán Michael Klein: «El enfoque televisivo en la feminidad reducía el estatus social de las mujeres a objetos de mirada, protección y dependencia» (Klein, 1980: 4-21, en Barker-Ruchti, 2009: 56). Esta última cita es fácilmente trasladable a *Hablemos de otra cosa*, pues es este el estatus social en el que finalmente caen las dos protagonistas, a pesar de sus intentos de escapar de él. La película, al igual que la genealogía del cuerpo deportivo femenino que analiza Barker-Ruchti, concluye en que, a pesar del impulso emancipador de sus protagonistas, el contexto en el que viven les impide hacer lo propio, pues la sociedad patriarcal las reduce a «objetos de mirada, protección y dependencia», al igual que los medios de comunicación, también patriarcales, hacen con las gimnastas femeninas.

CONCLUSIÓN

En definitiva, *Hablemos de otra cosa* realiza un muy interesante retrato propio de su contexto, mediante herramientas experimentales y vanguardistas como el cruce de estilos o metodologías fílmicas. Al tratar el cuerpo deportivo femenino enfrentándolo al canónico, la película nos ha permitido reflexionar en torno a la definición de Sentamans y discutirla, proponiendo nuevas lecturas de la misma. Es cierto que la atleta desafía el orden patriarcal mediante su transformación corporal —la obtención de una musculatura, una fuerza o una elasticidad impropias del canon del cuerpo femenino— y su ocupación de la esfera pública: su participación en competiciones y Juegos Olímpicos internacionales. Este artículo ha tratado de discutir esta noción,

aceptando su significado de base, pero destacando las acepciones que surgían a partir de la película. ¿Qué sucede cuándo el cuerpo femenino deportivo es puesto al mismo nivel que el canónico y encerrado en espacios que resultan igual de opresivos, con hombres como principales opresores dentro de ambos? Esta es la pregunta en torno a la que se han desarrollado las ideas en este ensayo, llegando a la conclusión de que, en el contexto de la década de los sesenta, en el que surge la película —y aún a día de hoy—, la emancipación femenina está dificultada por la estructura social patriarcal que sostiene estas desigualdades. Cabe afirmar que, aunque de forma algo menos remarcada que en la sociedad occidental en esta época, incluso en los países del bloque socialista durante la Guerra Fría, que en teoría buscaban construir una sociedad igualitaria en todos los aspectos, este esqueleto patriarcal resultaba difícil de desmembrar. ■

NOTAS

1 Momento en el que la cobertura mediática comenzó un proceso de sexualización de los cuerpos de estas gimnastas menores, rozando incluso la pedofilia.

REFERENCIAS

Barker-Ruchti, N. (2009). Ballerinas and Pixies: A Genealogy of the Changing Female Gymnastics Body, *The International Journal of the History of Sport*, *26*(1), 45-62. https://doi.org/10.1080/09523360802500089

Čulík, J. (2018). In search of authenticity: Věra Chytilová's films from two eras. *Studies in Eastern European Cinema*, *9*(3), 198-218. https://doi.org/10.1080/2040350X.2018.1469197

Foucault, M. (1978). *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Nueva York: Random House.

Hames, P. (2009). *Czech and Slovak Cinema: Theme and Tradition*. Edimburgo: Edinburgh University Press ltd.

Hames, P. (2005*). The Czechoslovak New Wave*. 2a ed. Nueva York: Wallflower Press.

Iordanova, D. (2004). *Cinema of the Other Europe: The Industry and Artistry of East Central European film*. Nueva York: Wallflower Press.

Kaplan, E. A. (1990). Sex, Work and Motherhood: The Impossible Triangle. *The Journal of Sex Research*, *27*(3), 409–425. http://www.jstor.org/stable/3812811

Klein, M. (1980). Körperlichkeit bei Spitzensportlerinnen. *Sportpädagogik*, *4*(4), 4-21.

Kollontai, A. (1977). *Selected Writings*. Nueva York: Norton.

Lafon, L. (2015). *La pequeña comunista que no sonreía nunca*. Barcelona: Anagrama.

Mazierska, E., Mroz, M., & Ostrowska Elżbieta. (2018). *The Cinematic Bodies of Eastern Europe and Russia: Between pain and pleasure*. Edimburgo: Edinburgh University Press.

Pilát, T. (2010). *Věra Chytilová zblízka*. Praga: XYZ.

Sentamans, T. (2010). *Amazonas mecánicas: engranajes visuales, políticos y culturales*. Madrid: Ministerio de Cultura.

Sywenky, I. (2016). Discourses of the Maternal in the Cinema of Eastern Europe. En Sayed, A. (ed.), *Screening Motherhood in Contemporary World Cinema*. Bradford: Demeter Press.

Valle Corpas, I. (2021) Between Home and Flight: Interior Space, Time and Desire in the Films of Chantal Akerman, *Journal of Aesthetics & Culture*, *13*(1), https://doi.org/10.1080/20004214.2021.1914969

Wagnerová, A. (2016). Women as the Object and Subject of the Socialist Form of Women's Emancipation. *Czech Feminisms: Perspectives on Gender in East Central Europe*. Indiana University Press, 118.

Zbyněk, V. (2021). *Autorka neklidu Věra Chytilová očima české filmové kritiky*. Brno: Moravská Zemská Knihovna v Brně.

EL CUERPO DEPORTIVO FEMENINO EN *HABLEMOS DE OTRA COSA* DE VĚRA CHYTILOVÁ

Resumen

El cuerpo deportivo femenino es un concepto definido por Tatiana Sentamans como un primer acercamiento a la ruptura con la concepción patriarcal de la esfera pública como masculina y la privada como femenina. Mediante cambios en sus cuerpos que se salen del canon de belleza tradicional femenino y la ocupación de espacios públicos tradicionalmente masculinos, las atletas desafían esta lógica. En *Hablemos de otra cosa* (O něčem jiném, 1963) de la cineasta clave de la Nueva Ola Checoslovaca, Věra Chytilová, la directora juega con el desdibujamiento entre ficción y realidad y combina lo que podría ser un documental acerca de la gimnasta de élite Eva Bosaková con una historia de ficción sobre un ama de casa llama Věra. Lo que en un principio parece una oposición entre las dos vidas tan diferentes que se van intercalando en la pantalla acaba siendo un símil, pues las dos protagonistas tienen más en común de lo que parecía. Este ensayo pretende observar estas similitudes y ver cómo Chytilová refleja y reconstruye la noción del cuerpo deportivo femenino, enfrentándolo —e igualándolo— al cuerpo canónico del tradicional ama de casa, teniendo en cuenta el contexto sociopolítico de Checoslovaquia en la década de los sesenta.

Palabras clave

Cine; Nueva Ola Checoslovaca; Gimnasia femenina; Representación femenina; Věra Chytilová.

Autor/a

Nora Barathova Unzurrunzaga (Berlin, 1999) es graduada en el Doble Grado en Periodismo y Comunicación Audiovisual por la Universidad Carlos III y el Máster en Estudios de Cine y Audiovisual Contemporáneos por la Universidad Pompeu Fabra. Sus líneas de investigación se centran en el cine de la Nueva Ola Checoslovaca, concretamente en la agencia, autoría y representación femenina dentro de este. Contacto: norambarathova@gmail.com

Referencia de este artículo

Barathova Unzurrunzaga, N. (2024). El cuerpo deportivo femenino en *Hablemos de otra cosa* de Věra Chytilová. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *37*, 35-44.

THE FEMALE SPORTING BODY IN VĚRA CHYTILOVÁ'S *SOMETHING DIFFERENT*

Abstract

The female sporting body is a concept defined by Tatiana Sentamans as a first step away from the patriarchal conception of the public sphere as masculine and the private sphere as feminine. By making changes to their bodies that depart from the traditional canon of female beauty and entering public spaces traditionally deemed male, female athletes challenge this logic. In *Something Different* (O něčem jiném, 1963), Věra Chytilová, a key figure in the Czechoslovak New Wave, plays with blurring the line between fiction and reality by combining what could be a documentary about the elite gymnast Eva Bosaková with a fictional story about a housewife named Věra. What at first appears to be an opposition between the two very different lives portrayed alternately on screen turns out to be a comparison of two woman who have more in common than expected. Taking into account the sociopolitical context of Czechoslovakia in the 1960s, this article aims to explore these similarities and to identify how Chytilová reflects on and reconstructs the notion of the female sporting body, placing it in opposition against—and on a par with—the canonical body of the traditional housewife.

Key words

Film; Czechoslovak New Wave; Female gymnastics; Representation of women; Věra Chytilov

Author

Nora Barathova Unzurrunzaga holds a double degree in Journalism and Audiovisual Communication from Universidad Carlos III and a master's degree in Contemporary Film and Audiovisual Studies from Universitat Pompeu Fabra. Her research interests focus on the Czechoslovak New Wave, specifically on female agency, authorship, and representation in the films of that movement. Contact: norambarathova@gmail.com

Article reference

Barathova Unzurrunzaga, N. (2024). The Female Sporting Body in Věra Chytilová's Something Different. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *37*, 35-44.

recibido/received: 26.06.2023 | *aceptado/accepted:* 16.10.2023

Edita / Published by

Licencia / License

ISSN 1885-3730 (print) /2340-6992 (digital) **DL** V-5340-2003 **WEB** www.revistaatalante.com **MAIL** info@revistaatalante.com

ALPINISTAS INTRÉPIDAS Y DAMAS EN APUROS. LA MUJER DEPORTISTA EN EL *BERGFILM*

ALBERT ELDUQUE

INTRODUCCIÓN

En el museo municipal de la ciudad tirolesa de Kitzbühel, una de las cunas del turismo vinculado a los deportes de montaña, se encuentra la extensa colección del artista Alfons Walde (1891-1958), que dedicó buena parte de su obra a retratar el mundo del deporte alpino. De entre todos los trabajos expuestos, destaca un dibujo titulado *Winterträume* («Sueños de invierno», hacia 1925), en el que un esquiador contempla unas montañas nevadas cuyas laderas están formadas por los cuerpos de varias mujeres desnudas, recostadas una al lado de la otra, como si flotaran en una nube blanca. La obra se encuentra rodeada de otros trabajos de Walde, muchos de ellos dedicados al deporte, eminentemente masculino, pero no siempre, como ocurre con el óleo *Zwei Skifahrerinnen* («Dos esquiadoras», 1914). Sin embargo, en la misma sala se expone una amplia colección, también de Walde, compuesta por fotografías y dibujos de mujeres desnudas o exhibiendo muslos o pechos, una muestra de retratos erotizados que dan cuenta de la relajación de las costumbres y la sexualización del cuerpo femenino en el periodo de entreguerras. En conjunto, la sala del museo

Imagen 1. ***Winterträume*** **(Alfons Walde, hacia 1925). Grafito sobre papel. Das Museum Kitzbühel - Sammlung Alfons Walde. Fotografía del autor**





Imagen 2. Contemplación bucólica y aventura límite en *La montaña sagrada* (Arnold Fanck, 1926)

de Kitzbühel ofrece las dos caras del artista, la del apasionado de las montañas y la del apasionado por las mujeres, que *Winterträume* conjuga en una fusión entre paisaje del alma y Eros en los ojos de un deportista.

En la misma época en la que Walde dibujaba su ensoñación erótico-alpina el cineasta alemán Arnold Fanck desarrollaba en los mismos paisajes el género del *Bergfilm*, películas de montaña en las que la exhibición espectacular del deporte, especialmente alpinismo y esquí, así como la filmación de los fenómenos meteorológicos, entraba en tensión con tramas narrativas construidas dentro de matrices melodramáticas y triángulos amorosos. En la década de 1920 e inicios de la de 1930, pasando del cine mudo al sonoro, Fanck filmó tanto documentales como ficciones, y se rodeó de un equipo estable de colaboradores-deportistas dispuestos, como él, a convertir los rodajes en aventuras, o viceversa; de entre ellos destacan los intérpretes Leni Riefenstahl y Luis Trenker –para cuyas novelas Alfons Walde dibujó algunas portadas– o los directores de fotografía Sepp Allgeier y Hans Schneeberger. El corpus central del *Bergfilm* dirigido por Fanck lo constituyen los seis títulos protagonizados por Leni Riefenstahl: *La montaña sagrada* (Der heilige Berg, 1926), *El gran salto* (Der große Sprung, 1927), *El infierno blanco de Piz Palü* (Die weiße Hölle vom Piz Palü, codirigida con Georg Wilhelm Pabst, 1929), *Tempestad en el Mont Blanc* (Stürme über dem Mont Blanc, 1930), *El éxtasis blanco* (Der weiße Rausch, 1931) y *S.O.S. Iceberg* (S.O.S Eisberg, 1933). A ellos deben añadirse dos películas más que ayudan a entender y circunscribir el corpus: por un lado, *La montaña del destino* (Berg des Schicksals, 1924), dirigida por Fanck pero sin Riefenstahl, pues contiene muchos elementos narrativos y estéticos semejantes a las otras películas y, de hecho, fue la que llevó a la entonces bailarina a querer trabajar con Fanck. Por el otro, *La luz azul* (Das blaue Licht, 1932), la primera película de Riefenstahl como realizadora.

El *Bergfilm* floreció durante la República de Weimar, coincidiendo cronológicamente con el progresivo auge del nacionalsocialismo que llevaría a Hitler al poder en 1933, y por ello constituyó un objeto privilegiado del libro clave de Sigfried Kracauer *De Caligari a Hitler: historia psicológica del cine alemán* (1985), originalmente publicado en 1947. Para Kracauer este género supuso, en su exaltación de la naturaleza, un canto a la irracionalidad y a lo antimoderno que allanó el camino a los sentimientos reaccionarios del nazismo, una tesis facilitada por la presencia en esas obras de

Riefenstahl, posterior autora de *El triunfo de la voluntad* (Triumph des Willens, 1935). Durante décadas las consideraciones de Kracauer se tomaron como las ideas rectoras para el análisis del *Bergfilm*, hasta que Eric Rentschler (1990), trabajando tanto con el archivo como con el análisis de las películas, cuestionó esas afirmaciones y abordó la complejidad de esas obras en su producción, texto y recepción[1].

Según Rentschler, de entre las cuestiones que Kracauer había pasado por alto, el papel de la diferencia sexual y los roles asignados a las mujeres tienen una relevancia especial: «las figuras femeninas aparecen intensamente en la economía genérica de las películas de montaña; por encima de cualquier otra cosa, ellas representan y encarnan un espíritu potencialmente perjudicial para las imágenes masculinas, ya sean las imponentes vistas de Fanck o los paisajes interiores de sus héroes»[2] (1990: 153). Este desafío se concreta en personajes femeninos amenazadores, cuya sexualidad es equivalente al desencadenamiento peligroso y arrebatador de las fuerzas de la naturaleza: «tanto las montañas como las mujeres son objetos de una ansiedad proyectiva, una voluntad formativa, un fervor instrumental, propiedades que los hombres adoran y al mismo tiempo temen, esencias que cautivan miradas y amenazan vidas, elementos que uno trata de contener y controlar con los medios modernos que el hombre tiene a mano, con éxito variable» (1990: 156). Esta identificación recuerda al paisaje erotizado de Walde y a su vínculo entre la sexualidad femenina y los misterios de la naturaleza; posteriormente en su análisis, sin embargo, Rentschler matiza esta identificación de la mujer con una naturaleza prístina, viendo también en ella, especialmente en *Tempestad en el Mont Blanc*, una fuerza de la modernidad.

En este artículo queremos proponer un análisis del *Bergfilm* partiendo de un elemento que de forma similar define los roles de género: el deporte de montaña. La práctica atlética en la naturaleza jugó siempre un rol central en el cine de Fanck, ya fuera en su dimensión mística, aventurera o lúdico-deportiva, dando cuenta, de este modo, de un proceso histórico de desarrollo del capitalismo que pasaba de la relación religiosa con las montañas a su uso como escenario de diversiones deportivas y turísticas, sin dejar que una dimensión ahogase completamente la anterior; se establecía así una relación productiva entre naturaleza y tecnología, tradición y modernidad, que Rentschler defiende frente al discurso de Kracauer, que tilda las películas de antimodernas (1990: 145-148)[3].

LA PRÁCTICA ATLÉTICA EN LA NATURALEZA JUGÓ SIEMPRE UN ROL CENTRAL EN EL CINE DE FANCK, YA FUERA EN SU DIMENSIÓN MÍSTICA, AVENTURERA O LÚDICO-DEPORTIVA, DANDO CUENTA, DE ESTE MODO, DE UN PROCESO HISTÓRICO DE DESARROLLO DEL CAPITALISMO QUE PASABA DE LA RELACIÓN RELIGIOSA CON LAS MONTAÑAS A SU USO COMO ESCENARIO DE DIVERSIONES DEPORTIVAS Y TURÍSTICAS

El propósito de este artículo es abordar el *Bergfilm* desde una perspectiva de género para estudiar qué rol juegan los personajes femeninos en ese universo deportivo. Para ello, nos centraremos en la figura de la mujer deportista en las seis películas en las que Arnold Fanck dirigió a Leni Riefenstahl, sumándoles *La montaña del destino*, en la que el papel femenino lo interpreta Hertha von Walther, y *La luz azul*, dirigida y protagonizada por Riefenstahl. En primer lugar, presentaremos brevemente el conflicto de género que produjo la llegada de Riefenstahl al mundo masculino de Arnold Fanck y sus películas, y, a continuación, abordaremos las obras desde una perspectiva narrativa que se pregunte qué roles y agencia juega el personaje femenino en relación con el deporte.

LA IRRUPCIÓN DE LENI RIEFENSTAHL

En el libro *Wunder des Schneeschuhs ein System des richtigen Skilaufens und seine Anwendung im alpinen Geländelauf*, que Fanck escribió junto al esquiador Hans Schneider en 1925 y pronto se tradujo al francés con el título *Les Merveilles du ski* (Las maravillas del esquí), los autores dedican un solo epígrafe a la práctica femenina de este deporte, concretamente «Le vêtement féminin» (El atuendo femenino). Afirmando que este debe ser a la vez bonito y práctico, aseguran que, «en general, la mujer buscará llegar a un compromiso entre las exigencias de la práctica pura y las de la estética. Pero no debe descuidar esta última. Ya que, y ese es en definitiva el caso para todo lo que hace, ella solo practica el esquí para el hombre; es necesario que tenga un aspecto elegante mientras lo practique, y que a él le plazca» (Fanck y Schneider, 1931: 36-37).

Fanck y Schneider escribieron estas consideraciones precisamente en el momento en el que Leni Riefenstahl, que se encontraba en una pausa de su carrera de bailarina por una lesión, descubrió *La montaña del destino* y se puso en contacto con su director –Fanck– y su protagonista –Trenker– para trabajar con ellos. Como se colige de la biografía escrita por Steven Bach, el deporte había impregnado todas las facetas de su vida desde la adolescencia, ya fuera en sus resultados escolares, en su formación como bailarina, en la expresión de su sexualidad en las interacciones sociales y, especialmente, en el hecho de que hubiera debutado en el cine participando con un pequeño papel en el documental *Caminos a la fuerza y la belleza* (Wege zu Kraft und Schönheit, Wilhelm Prager, 1925). Esta película, un claro precedente de su posterior *Olympia* (1938), promovía el deporte como una práctica heredada de la cultura grecolatina que permitiría la mejora de la raza (Bach, 2008: 43-44). Riefenstahl, pues, estaba familiarizada con la práctica deportiva, pero no tenía experiencia en las montañas, algo a lo que puso remedio con empeño para poder participar en las películas de Fanck. Entró así a formar parte del selecto grupo del director y sus colaboradores, una comunidad eminentemente masculina en la que vivió turbulentas relaciones sentimentales y profesionales. En ella, su aprendizaje del alpinismo y el esquí la validaron profesionalmente, pese a las reticencias que los demás, deportistas desde la niñez, sentían hacia lo que consideraban una intrusión arribista para escalar en el mundo del cine y convertirse en una estrella (Bach, 2008: 75).

Dicho conflicto debe leerse en el contexto de la República de Weimar, caracterizada por una relajación en las costumbres, especialmente en las ciudades, y una mayor libertad de las mujeres en la esfera pública, un fenómeno del que Riefenstahl formaba parte y que era visto como una amenaza por ciertos grupos sociales que posteriormente serían claves en el ascenso del nacionalsocialismo[4]. Además, su entrada en el cine de Fanck tuvo consecuencias en el texto fílmico. Rebecca Prime sitúa las películas del director alemán en lo que Paul Rotha llamó en 1935 «la tradición naturalista (romántica)» del documental, que incluía a Robert J. Flaherty y al dueto formado por Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack. Con ellos Fanck comparte su condición exploradora, su uso de la tecnología del cinematógrafo para capturar la eterna lucha del Hombre con la Naturaleza y su fascinación por el heroísmo, tanto en la película terminada como en su proceso de producción. Según Prime,

> los exploradores comerciaban con su autoridad masculina, usando sus cámaras como herramientas de conquista y control. También reafirmaron nociones tradicionales de masculinidad, satisfaciendo así la necesidad del público de "un antídoto para las ansiedades producidas por la merma de agencia y virilidad en la cultura del consumo y de la máquina" [términos de Steven Shaviro]. Con pocas excepciones, las expediciones eran empresas masculinas (2007: 59).

Se trataba de una masculinidad que, en el caso particular de Fanck, sumaba el significado sim-

bólico de los Alpes, espacio de recuperación de la identidad del hombre alemán tras la debacle de la Primera Guerra Mundial (2007: 59). Para Prime la llegada de Riefenstahl no solo supuso la irrupción de una mujer en ese universo profesional eminentemente masculino, sino que también consolidó el desplazamiento del *Bergfilm* del documental hacia el melodrama, algo que Fanck había empezado a trabajar en *La montaña del destino*.

¿Cómo la integración y el rechazo que Riefenstahl sufrió en esa comunidad fílmica de alpinistas y esquiadores se tradujeron en las películas de ficción? ¿Cómo la cámara de Fanck registró esa irrupción de la mujer deportista? Las afirmaciones de Fanck y Schneider sobre el vestuario del esquí con las que abríamos este apartado, así como el cuadro del contemporáneo Alfons Walde con el que iniciábamos el texto, podrían llevar a la tesis de que Riefenstahl entró en el cine de Fanck como una mujer deportista decorativa, cargando las tintas en la erotización de su cuerpo. Encajaría, de este modo, con el concepto de «feminidad esperada», acuñado por Tatiana Sentamans en su apasionante volumen *Amazonas mecánicas*, en el que analiza las representaciones fotográficas de la mujer deportista en España en las décadas de 1920 y 1930. Con «feminidad esperada», un término asociado al «posado» de Pierre Bourdieu, Sentamans se refiere a fotografías en las que mujeres ataviadas con indumentaria deportiva se presentan en reposo, pasivas, sin practicar el deporte, en ocasiones perfectamente alineadas como coristas, o bien en posturas artificiosas, sin rastro de cansancio y más pendientes de sonreír a cámara que de realizar una marca deportiva (Sentamans, 2010: 171-191)[5].

Riefenstahl está lejos de representar una «feminidad esperada», dócil y complaciente. En cualquier caso se adecuaría más al otro término que usa Sentamans, «masculinidad imprevista», con el que se refiere a aquellos casos en los que la mujer deportista es fotografiada aparentemente sin preparación, en momentos de «distensión» o «acción» donde la ausencia del posado provoca la caída de la máscara de la «feminidad esperada», para dejar aparecer otra construcción: la de la masculinidad de las mujeres deportistas, construida aquí a partir de la idea de «naturalidad», generalmente asociada a lo masculino (Sentamans 2010: 192-213). Aunque Sentamans trabaje con fotografía y el cine siga otros cauces, la presencia visual de Riefenstahl en las películas de Fanck se acomoda relativamente a este concepto, que presumiblemente difumina las diferencias entre sexos: de *La montaña sagrada* a *S.O.S. Eisberg*, es difícil encontrar una distinción clara entre el modo de filmar al hombre deportista y el modo de filmar a la mujer, ya sea en la atención a determinadas partes del cuerpo, en la elección del atuendo o en la puesta en escena en general. Por otro lado, aunque, como señala Rebecca Prime, la entrada de Riefenstahl en el cine de Fanck introdujo el artificio por su condición de bailarina (2007: 62), en las secuencias de escalada y esquí la práctica de la mujer aparece tan desprovista de trucos como la del hombre, priorizando siempre la «naturalidad» analizada por Sentamans, con una clara voluntad de emulación. No parece, pues, que la figura deportista de Riefenstahl introdujera mudanzas visuales en la representación del deporte de montaña en las películas del director alemán.

Sin embargo, eso no significa que las mujeres en el cine de Fanck pasen inadvertidas, sino todo

EN SUS PELÍCULAS SIEMPRE HAY UN PERSONAJE FEMENINO CUYA RELACIÓN CON LA MONTAÑA ES DIFERENTE DE LA QUE TIENEN LOS PERSONAJES MASCULINOS, Y ESTA RELACIÓN EN MUCHAS OCASIONES SE REVELA FUNDAMENTAL PARA LA TRAMA NARRATIVA. SE TRATA DE UN PERSONAJE ÚNICO, INTERPRETADO POR RIEFENSTAHL EN TODOS LOS CASOS Y POR HERTHA VON WALTER EN *LA MONTAÑA DEL DESTINO*

lo contrario: en sus películas siempre hay un personaje femenino cuya relación con la montaña es diferente de la que tienen los personajes masculinos, y esta relación en muchas ocasiones se revela fundamental para la trama narrativa. Se trata de un personaje único, interpretado por Riefenstahl en todos los casos y por Hertha von Walter en *La montaña del destino*. Si aparecen otros personajes femeninos, están invariablemente ligados al espacio doméstico, como ocurre con la madre y la esposa de Bergsteier –Frida Richard y Erna Morena, respectivamente– en esta misma película. La montaña es, para los personajes masculinos, un mundo amado, pero al mismo tiempo un rival a superar, así como un condensador o detonador de relaciones paternofiliales –*La montaña del destino*– o de lealtad y camaradería fraternales –*La montaña sagrada*–. En cambio, la relación que tiene la mujer con ese mundo es prácticamente siempre de extranjería. En las siguientes páginas observaremos las tramas de las películas y el rol específico que juega el personaje femenino en su relación con el alpinismo, el esquí y la aviación, para identificar unas constantes que revelen cómo las películas configuran roles y relaciones de género a partir del deporte.

ADMIRADORAS Y ALUMNAS

Los personajes femeninos en el cine de Fanck son, en primer lugar, espectadores, ya sea de la naturaleza o de las hazañas deportivas de los hombres, a quienes admiran, y de quienes quieren aprender. En *La montaña del destino*, Hella –Hertha von Walther– usa unos prismáticos para avistar a su novio, el hijo de Bergsteier –Luis Trenker–, en la cima de una montaña, y decide ir hacia él: se quita la falda y queda en pantalones, da un beso al padre y se pone a escalar. Se produce al mismo tiempo una lógica de admiración por lo masculino y una voluntad de ascensión gracias al deporte. En este momento, el hombre se convierte en su maestro, no solo en la práctica de la escalada, sino también en la vida: como dice la madre de él, su hijo es el único capaz de domesticar a esta mujer alocada. Cuando Hella le pide que escale la escarpada Guglia del Diavolo como prueba de amor y él se niega, ella se lanza a subir por su cuenta, pero fracasa: al presenciar la muerte accidental de otro escalador durante su ascenso lanza un grito de horror, decide regresar y acaba quedando bloqueada. Emite una señal de socorro que es recibida por su padre, quien pide al novio que la salve. La gesta deportiva se convierte, pues, en una operación de salvamento amoroso de la dama en apuros, y la experiencia liminal de la montaña es la que domestica a la mujer, que al final cuelga las botas de aventurera y se convierte en esposa.

LOS PERSONAJES FEMENINOS EN EL CINE DE FANCK SON EN PRIMER LUGAR ESPECTADORES, YA SEA DE LA NATURALEZA O DE LAS HAZAÑAS DEPORTIVAS DE LOS HOMBRES, A QUIENES ADMIRAN, Y DE QUIENES QUIEREN APRENDER

La montaña sagrada, primera colaboración entre Fanck y Riefenstahl, lleva al extremo la idea de la mujer como extranjera a la naturaleza y espectadora. Al principio de la película, se asocia a la bailarina Diotima, encarnada por Riefenstahl, con el mar: ella vive allí donde chocan las olas, ama las aguas y es capaz de alterarlas con sus coreografías. Se establece así una dicotomía fuerte: por un lado, el mar, la danza y lo femenino; por el otro, la montaña, el deporte –esquí o escalada– y lo masculino, un mundo por el que Diotima siente fascinación[6]. En su atento análisis de la secuencia de apertura de la película, Eric Rentschler señala que las primeras imágenes de montañas en el filme son producto de la proyección mental de ella (1990: 154), y enfatiza la dimensión soñadora de Diotima, afirmando que la película es «una fantasía masculina, el sueño sobre una mujer cuya única ocupación se convierte en soñar sobre

hombres» (1990: 155). Esa admiración se refuerza cuando llega al campo, abre la ventana y se deja extasiar, transmutándose las montañas a través de un dispositivo espectacular, y se completa en la bucólica escena en la que recoge flores que luego adornarán su cabeza. Posteriormente, durante la competición de esquí, Diotima se convierte en espectadora de los saltos y la carrera, mientras que los esquiadores, como se dice en uno de los rótulos, ya no aprecian la «belleza de cuento de hadas» de las montañas, pues están más ocupados en bajar rápido para lograr una buena marca. Su historia de amor con el alpinista Karl –Luis Trenker– supondrá una aproximación a ese mundo soñado, en el que se convertirá en alumna de Karl para aprender a esquiar, aunque dicha aproximación se revelará imposible, como vaticina la madre de él: «El Mar y la Piedra nunca podrán casarse». En un diálogo con él se confrontan abiertamente la mirada a la naturaleza de ella, que busca la belleza, y la de él, que busca la trascendencia y el riesgo. En otra secuencia, un gran rótulo con la palabra «Miedo» materializa lo que siente ella ante los peligros de los picos escarpados.

Apartada de la naturaleza, aparentemente Diotima se queda en su papel de bailarina y mujer fatal que extiende la corrupción por la llanura mientras los hombres encuentran la pureza en los

Imagen 3. Emulación y aprendizaje del esquí en *El éxtasis blanco* (Arnold Fanck, 1931)



picos. Sin embargo, su actuación en un gran teatro es interrumpida para anunciar que Karl y Vigo –Ernst Petersen–, con quienes ha vivido escarceos amorosos, no han regresado de la expedición, y que es necesario que alguien llegue al refugio de los esquiadores para dar el aviso y que salga un pelotón de rescate. Los hombres del público son vencidos por su cobardía y es necesario que sea Diotima quien se calce los esquíes y se lance a la aventura. Así pues, tras la admiración por la hazaña deportiva masculina, y tras la fase de aprendizaje, la mujer da el paso de probar ella misma, y, contrariamente a la Hella de *La montaña del destino*, en esta ocasión sí logra su cometido. No obstante, al llegar a la cabaña de los esquiadores son estos los que toman el relevo e inician el rescate, que será inútil, porque Karl se lanzará al vacío con el cadáver de Vigo, en un salto de fe (Garin y Elduque 2013). Diotima queda en la cabaña, como una Penélope sufriente, para regresar, al final de la obra, al lado de su querido mar, lejos de los picos montañosos del deporte. Aunque el papel heroico se reserva a la comunidad masculina, la Diotima de *La montaña sagrada* se convierte en un personaje atléticamente mucho más capaz que la dama en apuros Hella de *La montaña del destino*; la entrada de Riefenstahl en el mundo de Fanck, pues, es también la entrada de una mujer deportista que puede lograr su cometido.

La mujer deportista que aprende del hombre es, por tanto, una figura fundamental del cine de Fanck. Como ha señalado Tatiana Sentamans, en la representación del deporte femenino las mujeres suelen aparecer como individuos que quieren disciplinar sus cuerpos según los modelos masculinos: «el *ludus* (entrenamiento en la adquisición de una habilidad determinada; mayor intensidad ≈ lo masculino) desterrará a la *paidia* (improvisación, desorden, alegría, etc.; mayor intensidad ≈ lo femenino) de la práctica física de las mujeres, procurando el perfeccionamiento de la disciplina para mejorar los rendimientos físicos (*agon*) y para neutralizar los peligros potenciales del vértigo (*ilinx*)» (2010: 201). Sentamans asocia este vértigo a deportes de riesgo como el esquí, el alpinismo o la aviación, precisamente aquellos que practica Riefenstahl en el cine de Fanck, y varios de los personajes femeninos de su cine siguen un camino semejante. Es gracias al hombre que aprenden la práctica deportiva, que disciplinan sus cuerpos y sus vidas, dejando atrás la disolución e impregnándose, aunque solo sea en parte, de los altos valores de los hombres de la montaña; ese es claramente el caso de Diotima.

Otro ejemplo significativo lo encontramos en *El éxtasis blanco*, un divertimento sobre el mundo del esquí que lleva al extremo la fórmula de la mujer alumna. La película se basa fundamentalmente en el aprendizaje de la joven Leni –Leni Riefenstahl– para hacer saltos de esquí bajo la guía del experto Hannes –Hannes Schneider–. Ella se presenta como espectadora, con un primer plano que la muestra entusiasta ante una competición de esquí, y, a continuación, en su dormitorio, subida a la cama imitando las posturas de un póster que tiene colgado en la pared y simulando un primer salto que, mostrado al ralentí, hace que aterrice en un colchón lleno de plumas. A lo largo de su proceso de aprendizaje, Leni simula saltos a pequeña escala, toma clases de un niño, generando una mezcla de admiración, curiosidad y mofa entre los infantes del lugar, y finalmente decide convertirse en alumna del experto Hannes Schneider. Patosa con y sin esquís, pero con un loable sentido de superación que la convierte en un personaje entrañable, demuestra que ha aprendido la lección con una bajada triunfal en la segunda mitad del filme, y su dimensión ridícula se atenúa por la presencia de dos carpinteros que pretenden aprender a esquiar con la ayuda de un par de libros. Sin embargo, el modelo del maestro y la alumna es inquebrantable: es siempre la mujer la que aprende del hombre, incluso con repuntes de irresponsabilidad, particularmente en la escena en la que se emborracha y necesita que Hannes la ayude a volverse a poner en marcha.



Imagen 4. Intercambio de género en *Tempestad en el Mont Blanc* (Arnold Fanck, 1930)

IGUALACIÓN, ESPECTÁCULO Y TECNOLOGÍA

En otras películas de Fanck, la fórmula de la mujer aprendiz cede su lugar a personajes más activos que se sitúan en igualdad de condiciones con el hombre en lo que a agencia deportiva se refiere, aunque con frecuencia se reafirmen modelos de patriarcado que la dejan en un rol subalterno. En este sentido, *El infierno blanco de Piz Palü* y *Tempestad en el Mont Blanc* constituyen casos muy interesantes. En la primera, Maria –Leni Riefenstahl– es espectadora de la masculinidad, agente de la aventura, cuidadora y, finalmente, dama en apuros. En este caso no tenemos a una mujer aventurera, sino a dos, y una sustituye a la otra. En primer lugar, la esposa del profesor Johannes Krafft –Mizzi Götzel– es una aventurera inconsciente. Acompaña a su marido –Gustav Diessl– en una expedición a un glaciar, pero se la presenta como un factor de distracción para él, que durante el descenso la agarra para darle un beso y olvida temporalmente los peligros de la montaña; poco después, ella cae en el abismo. Este personaje será reemplazado, conceptualmente, por Maria, que junto a su esposo Hans –Ernst Petersen– ocupa la casa donde habían vivido Johannes y su esposa; él ahora es una especie de alma en pena que vaga

EN OTRAS PELÍCULAS DE FANCK, LA FÓRMULA DE LA MUJER APRENDIZ CEDE SU LUGAR A PERSONAJES MÁS ACTIVOS QUE SE SITÚAN EN IGUALDAD DE CONDICIONES CON EL HOMBRE EN LO QUE A AGENCIA DEPORTIVA SE REFIERE, AUNQUE CON FRECUENCIA SE REAFIRMEN MODELOS DE PATRIARCADO QUE LA DEJAN EN UN ROL SUBALTERNO

por las montañas, una figura casi mítica. La asimilación de las dos mujeres se evidencia gracias al montaje de sus primeros planos, especialmente a través de la figura de Johannes, que ve en Maria el fantasma de su amada e intenta un acercamiento erótico, generando un triángulo amoroso. Cuando los hombres se aventuren hacia el glaciar, ella decidirá unirse a ellos, pese a las reticencias de Johannes, que dice que eso no es cosa de chicas. Sin embargo, durante la ascensión es una escaladora como sus dos compañeros, tan válida como su marido, aunque cuando llegan las dificultades y los tres queden aislados su papel cambiará.

Además de escaladora, Maria es una espectadora de la masculinidad. Asiste a la discusión de los dos hombres sobre quién debe encabezar la expedición, que termina con Hans adelantándose y cayendo al vacío y Johannes sosteniéndolo con una cuerda, así como al posterior arranque de locura del primero, retenido por Johannes para que no se despeñe por la montaña. Siguiendo las órdenes de Johannes, Maria toma un rol activo para salvar a su marido en ambos casos: en el primero, sosteniendo la cuerda; en el segundo, atándolo. No hay rastro, aquí, de la dama en apuros, sino que ella es una mujer activa, cuya presencia es clave para que Hans sobreviva y así se selle la amistad entre los hombres, barriendo el conflicto amoroso de la primera parte. Sin embargo, en ambas ocasiones actuará siguiendo las indicaciones de Johannes, cuya sabiduría y experiencia en los montes es la que permite sobrevivir. De hecho, tras estas participaciones clave, así como algunos gestos de cuidados hacia los dos hombres, Maria quedará tan congelada e indefensa como su marido, y será Johannes quien cuide al matrimonio y quien, finalmente, se sacrifique por ellos. Cuando Hans y Maria son rescatados no son más que cuerpos inertes que, progresivamente, vuelven a la vida. No encontramos aquí una dama en apuros, sino un matrimonio en apuros, ambos a la merced de la fuerte masculinidad del montañero tradicional.

Por otro lado, Hella –Leni Riefenstahl– de *Tempestad en el Mont Blanc* no necesita lecciones de nadie. Como en otras obras, el arranque de su práctica deportiva se producirá a partir del deseo: desde la ventana, ve a unos hombres que esquían y ella decide hacer lo mismo, aunque aquí no es de ningún modo una novata. La película subraya sus habilidades poniendo énfasis precisamente en su condición femenina: en esta primera secuencia, al encontrarse con un esquiador que parece perseguido por un pelotón, se intercambian las ropas, de modo que ella queda vestida como un hombre y él como una mujer. Eso permite un juego que transgrede y a la vez reafirma los roles de género: por un lado, ella consigue esquiar tan bien como lo haría un hombre y por consiguiente engañar a los demás; por el otro, él simula inexperiencia para asemejarse a una mujer esquiadora, lo que le permite pasar desapercibido.

A lo largo de la película, Hella esquía y escala, y en el desenlace forma parte del grupo de esquiadores que llega a la estación para salvar al meteorólogo Hannes –Sepp Rist–, que casi muere congelado. Aunque se subraye su sujeción a los personajes masculinos –el estrecho vínculo que la une con su padre (Friedrich Kayßler), sus esperas de Penélope en la estación meteorológica y la historia de amor con Hannes, en cuyo regazo termina apoyando su cabeza–, a lo largo del metraje Hella se muestra como una mujer activa, buena deportista, nunca una dama en apuros. Una agencia que Eric Rentschler destaca en relación con el control de la tecnología –se la presenta mirando por un telescopio en

un observatorio astronómico–, que, junto al esquí, es lo único que importa a Hella, y que acaba convirtiéndola en un personaje que consigue controlar tanto la montaña como el relato (1990: 157).

El vínculo del personaje con la tecnología anticipa la última colaboración de Fanck y Riefenstahl, *S.O.S. Eisberg*, relato de un rescate en el Ártico que contó con dos versiones, la alemana de Fanck y otra en inglés dirigida por Tay Garnett para Universal Pictures, con algunos intérpretes distintos, pero manteniendo a Riefenstahl en el elenco. En este caso Hella Lorenz –Leni Riefenstahl– no es la protagonista, pero se la presenta como una mujer moderna y activa, capaz de pilotar sin problemas un avión y llegar con él a Groenlandia. Sin embargo, esta excelencia deportiva no tarda en resquebrajarse. Primero, estrellando la avioneta sin querer, y, después, convertida en una dama inadaptada a la aventura en la cual se ha enzarzado: ante el pescado que les ofrecen para sobrevivir, manifiesta asco; cuando un hombre lucha contra un oso polar, grita de espanto y se abraza a su marido; cuando parece que el avión de rescate salvará a la expedición, sus gestos sobre la montaña de hielo la convierten en el prototipo de la mujer en apuros. Fanck y Riefenstahl cerraban su colaboración, pues, con un personaje femenino que era un ente indefenso ante las fuerzas de la naturaleza.

Imagen 5. Proezas atléticas en plano general y en primer plano en *El gran salto* (Arnold Fanck, 1927)



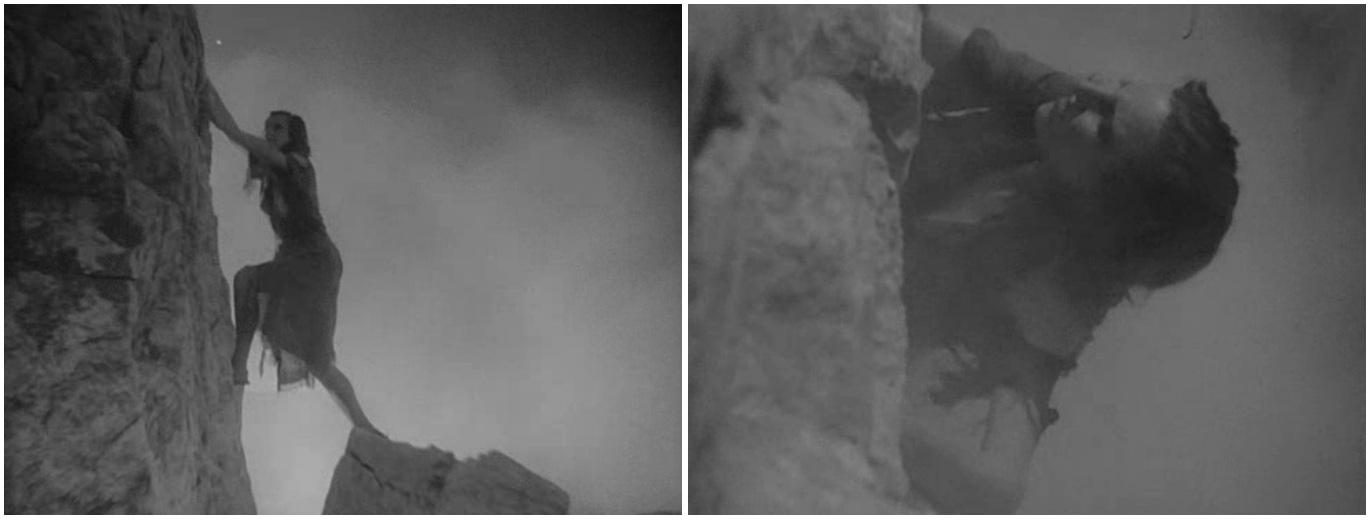
LA MUJER DE LA MONTAÑA

Si en su mayoría los personajes femeninos de Fanck son ajenos a la naturaleza, en dos películas Riefenstahl encarnó a una mujer nativa de la montaña. Por un lado, en *El gran salto*, su segunda colaboración con Fanck, y, por el otro, en *La luz azul*, su debut como directora. En ambas ya no encontramos a mujeres de otras alturas que quieren aprender a esquiar o trepar para conseguir el amor de un hombre, sino a personajes que se han criado en medio de la naturaleza, son expertos escaladores, y reciben la visita de hombres ajenos a ese mundo.

El gran salto es una comedia influida por el *slapstick*, un género en el que, de Buster Keaton a Harold Lloyd, la exhibición atlética se vincula con frecuencia al logro de un objetivo amoroso[7]. En este caso Riefenstahl es la pastora Gita, que vive en los Alpes italianos cuidando a sus numerosos hermanos y hermanas y a una cabra, en plena comunión con la naturaleza. Es una mujer ligada al mundo doméstico, pero también una criatura agreste, capaz de escalar monolitos de piedra y de cortar una cuerda con los dientes como quien se ata los cordones de los zapatos. Fanck lo muestra con planos generales que permiten que exhiba sus aptitudes atléticas, sin renunciar a planos más cercanos, que la muestran orgullosa y desafiante, y detalles de sus extremidades. A la montaña llega Michel –Hans Schneeberger–, un urbanita consumado que, por recomendación médica, se va hacer deporte al aire libre con su fiel criado Paule –Paul Graetz, y trata de conquistar a Gita convirtiéndose en un perfecto alpinista y esquiador bajo el asesoramiento y la rivalidad del rudo Toni –Luis Trenker–, que, a su vez, protagoniza juegos de flirteo con ella. En las dicotomías naturaleza/ciudad, y habilidad deportiva/indefensión, *El gran salto* propone una inversión radical respecto a las otras obras de Fanck. Paradójicamente, un papel que parecía inspirado en un comentario despectivo de Trenker hacia Riefenstahl, que la había llamado «cabra grasienta» ante la prensa (Bach, 2008: 63-65), y que parecía rebajar su erotismo respecto a *La montaña sagrada*, daba al personaje una agencia deportiva real.

Sin embargo, a media película el argumento da un giro de 180 grados. Al ver el anuncio de una competición de esquí, Gita se ofrece a ser el premio para el ganador, junto a su cabra, y así se lo comunica a Michel, que se afana a aprender a esquiar para quedar en primera posición y conseguir su amor. Aunque en algunos momentos Gita

Imagen 6. La escalada final en *La luz azul* (Leni Riefenstahl, 1932)



se calce los esquís, y exhiba sus habilidades, en esta segunda parte de la película es esencialmente espectadora del aprendizaje de Michel, además de convertirse, obviamente, en una mujer trofeo. Es así como *El gran salto* da marcha atrás en lo se refiere a agencia deportiva femenina: de la mujer experta, que con su habilidad despierta la admiración del hombre, pasamos a una mujer espectadora y a un premio para el ganador.

Unos años después, *La luz azul*, el primer largometraje dirigido por Riefenstahl, recupera al personaje de la mujer agreste, pero introduce muchas variaciones. Pese a inscribirse también en el género del *Bergfilm*, y estar muy influenciada por Fanck, que participó en el montaje, no sin peleas con la directora (Bach, 2008: 95-96), *La luz azul* presenta numerosos cambios respecto a las películas anteriores. Según Rentschler, «la película de Riefenstahl explota el legado romántico con las herramientas de la modernidad, fusionando la veneración por la naturaleza con la razón instrumental, un mundo preindustrial y los modos y formas del presente» (1990: 158). No se presenta como una película deportiva situada en los años 30, sino como una «Berglegende» que, pese a estar enmarcada por una situación contemporánea, se sitúa en tiempos pasados, y en ella la relación física con la naturaleza no tiene visos lúdicos o competitivos, sino de necesidad cotidiana o de gesta heroica. Riefenstahl interpreta a Junta, una pastora de las Dolomitas que vive refugiada entre las rocas con la única compañía del pastor Guzzi –Frank Maldacea–. Trepa sin problemas el Monte Cristallo, de cuya cima emana una hipnotizante luz azul, mientras que cada vez que los jóvenes del pueblo lo intentan caen y mueren; eso provoca las iras de los aldeanos y la condena a Junta por bruja. Sin embargo, Vigo –Mathias Wieman–, un pintor de la ciudad, se acercará a ella, establecerá una relación de amistad y acabará descubriendo su secreto.

Comparada con las películas de Fanck, *La luz azul* es absolutamente parca en imágenes deportivas. Pese a que el relato se focaliza en Junta, no hay prácticamente escenas de acrobacias o exhibición física. Por el contrario, el relato pone el énfasis en el cuerpo del personaje: no un cuerpo atlético, sino un cuerpo erotizado, paralizado en una dimensión extática, algo que se lleva al extremo cuando Vigo la pinta. Paradójicamente, en ninguna de las películas de Fanck Riefenstahl apareció tan erotizada, distante y espiritual como en *La luz azul*; según Rentschler, «en *La luz azul* ella ya no es solo una actriz que encarna las tergiversaciones de Fanck, sino una cineasta que las engendra, de hecho, las consagra. Con una mirada tan intuitiva e inconsciente como radical, fabrica imágenes de abandono femenino inefablemente bellas hechas a la medida del deseo masculino» (1990: 160).

En las memorias de Riefenstahl es recurrente la idea de que gracias a Fanck aprendió la técnica cinematográfica, pero que prácticamente no le sirvió para mejorar como actriz (1991: 68). Es por ello que la transformación de su personaje en *La luz azul* podría ser un motivo para no cargar las tintas en la mostración de la exhibición atlética y así reajustar su imagen estelar, demasiado encasillada en las películas de deporte. Sin embargo, si consideramos que al final de la película Riefenstahl sí introduce imágenes de Junta escalando el Monte Cristallo, emerge otro posible motivo para no haberlo hecho antes, un motivo de tipo narrativo. Mientras deja en *off* sus ascensos, la película mantiene el misterio que rodea al personaje: en vez de explicitar su condición atlética, o sus conocimientos para escalar la montaña por un cierto lugar, se conserva la ignorancia en la que viven también los aldeanos, que ven en ella una bruja con poderes. El realismo atlético de las películas de Fanck, su «naturalismo» genuinamente masculino –para usar el término de Tatiana Sentamans–, es sustituido aquí por la magia de la leyenda. La ausencia de lo deportivo marca, pues, el tono del relato. Al final, en cambio, cuando Vigo descubre por dónde asciende, sí que aparecerá la Riefenstahl atlética, que sube montañas sin problemas, aunque tras descubrir que la cueva de minerales que emitía la

luz azul ha sido saqueada sus fuerzas flaquearán y terminará cayendo al vacío; se fusionan, así, el poder lumínico de la montaña y su fuerza atlética, confirmando su adscripción a un mundo en el que Fanck y su cine la mostraron casi siempre como una extranjera.

CONCLUSIONES

Al principio del texto evocábamos el *Winterträume* pintado por Alfons Walde y exhibido en el museo municipal de Kitzbühel, señalando su oposición entre un cuerpo masculino deportista y un cuerpo femenino soñado, que nace integrado en las montañas gracias a la mirada del hombre. En el *Bergfilm*, en cambio, la mujer siempre fue un elemento discordante dentro de un universo eminentemente masculino, una disrupción acorde con el contexto de emancipación femenina de la República de Weimar. En las seis películas en las que colaboraron Arnold Fanck y Leni Riefenstahl, a las que deben sumarse *La montaña del destino* y *La luz azul*, el personaje femenino nunca fue prescindible, sino que la potencia del relato giró a su alrededor. Esa potencia fue antes narrativa que visual: el *Bergfilm* no cargó las tintas en la erotización de los personajes femeninos y en líneas generales los igualó visualmente a los hombres, probablemente a causa del éxito en sus desempeños deportivos. Sin embargo, las tensiones de género que esa «masculinidad inesperada» (Sentamans, 2010) podía producir fueron reconducidas a partir de tramas narrativas conservadoras que los convirtieron en seres ajenos a la naturaleza, admiradoras de la belleza, alumnas más o menos aplicadas o damas en apuros.

Dentro de ese esquema, la fórmula del aprendizaje fue especialmente relevante: gracias a él la mujer conseguía integrarse en el mundo de la naturaleza y acaso lograr alguna hazaña, al mismo tiempo que los hombres reordenaban sus energías potencialmente disipadoras y la encerraban en un esquema conservador. Así, del mismo modo en que las películas de Fanck conjugaban la novedad de la tecnología y el deporte con la tradición de los Alpes, los cuerpos femeninos de su cine oscilaban entre la mujer moderna e independiente y la mujer obediente del patriarcado tradicional, convirtiendo al deporte femenino en una encrucijada clave para entender el valor histórico de estas películas y su tensión permanente entre lo presuntamente imperecedero y la modernidad.

NOTAS

1 En el contexto español, el volumen contemporáneo *Sombras de Weimar: contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*, de Vicente Sánchez-Biosca, muestra igualmente reticencias ante lo que considera «los excesos alegóricos –incluso racistas– que Kracauer se empeña a menudo en descubrir por doquier» (1990: 336) en las películas de Fanck.

2 Salvo que se indique lo contrario, todas las traducciones de fuentes que no están traducidas al castellano son del autor.

3 Una discusión más reciente sobre el *Bergfilm* y su compleja relación con el historicismo puede encontrarse en «Natural History: Rethinking the Bergfilm» (Baer, 2016). Agradezco a una de las revisoras del artículo la referencia.

4 Ver *Männerphantasien, Volume 1. Frauen, Fluten, Körper, Geschichte*, de Klaus Theweleit (1977), en el que se analizan las fantasías sexuales y asesinas de los Freikorps en el periodo de entreguerras. Como resume Barbara Ehrenreich en su prólogo a la versión en inglés, para los Freikorps las imágenes femeninas pueden reducirse a tres figuras: la mujer ausente, la enfermera blanca y la mujer roja. Esta última es sexualmente activa y supone una amenaza mortal para el hombre, que tratará de acabar con ella (Ehrenreich en Theweleit, 1987: xiii-xiv). Agradezco a una de las revisoras del artículo la referencia a este libro fundamental.

5 Desde una perspectiva distinta, Maite Zubiaurre, al analizar la fotografía erótica de las primeras décadas del siglo XX en España, estudia los casos de mujeres

ciclistas en posturas imposibles, generando un estatismo erotizado al que ella opone el dinamismo de la modernidad, aquí esperado, pero finalmente negado de los cuerpos de estas mujeres (2012: 261-283).

6 Una detallada discusión de la dimensión de género del paisaje en *La montaña sagrada* puede encontrarse en el texto de Nicholas Baer, que parte de la división entre monte y mar de la filosofía de Georg Simmel (2016: 289-293).

7 Agradezco a una de las revisoras del artículo la referencia a la conexión entre el deporte y la conclusión amorosa en el *slapstick*.

REFERENCIAS

Bach, S. (2008) *Leni Riefenstahl*. Barcelona: Circe.

Baer, N. (2016). Natural History: Rethinking the *Bergfilm*. En J. Ahrens, P. Fleming, S. Martin y U. Vedder (eds.), *«Doch ist das Wirkliche auch vergessen, so ist es darum nicht getilgt». Beiträge zum Werk Siegfried Kracauers* (pp. 279-305). Wiesbaden: Springer.

Fanck, A. y Schneider, H. (1931) *Les Merveilles du ski*. París: Fasquelle.

Garin, M. y Elduque, A. (2013). El que cree que saltar significa. En F. Benavente y G. Salvadó Corretger (eds.), *Poéticas del gesto en el cine europeo contemporáneo* (pp. 417-438). Barcelona: Intermedio.

Kracauer, S. (1985). *De Caligari a Hitler: historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós.

Prime, R. (2007). A Strange and Foreign World: Documentary, Ethnography, and the Mountain Films of Arnold Fanck and Leni Riefenstahl. En S. R. Sherman y M. J. Koven (eds.), *Folklore/Cinema: Popular Film as Vernacular Culture* (pp. 54-72). Logan, UT: Utah State University Press.

Rentschler, E. (1990). Mountains and Modernity: Relocating the Bergfilm. *New German Critique*, *51*(Otoño), 137-161.

Riefenstahl, L. (1991). *Memorias*. Barcelona: Lumen.

Sánchez-Biosca, V. (1990). *Sombras de Weimar: contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*. Madrid: Verdoux.

Sentamans, T. (2010). *Amazonas mecánicas: engranajes visuales, políticos y culturales*. Madrid: Ministerio de Cultura.

Theweleit, K. (1987). *Male Fantasies: Volume 1: Women, Floods, Bodies, History*. Prólogo de Barbara Ehrenreich. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Zubiaurre, M. (2012). *Culturas del erotismo en España 1898-1939*. Madrid: Cátedra.

ALPINISTAS INTRÉPIDAS Y DAMAS EN APUROS. LA MUJER DEPORTISTA EN EL *BERGFILM*

Resumen

El propósito de este artículo es abordar el *Bergfilm* alemán de las décadas de 1920 y 1930 desde una perspectiva de género para estudiar el rol que juegan los personajes femeninos en el universo deportivo del esquí y el alpinismo. Para ello, nos centraremos en la figura de la mujer deportista en las seis películas en las que Arnold Fanck dirigió a Leni Riefenstahl, sumándoles *La montaña del destino*, en la que el papel femenino lo interpreta Hertha von Walther, y *La luz azul*, dirigida y protagonizada por Riefenstahl. En primer lugar, presentaremos brevemente el conflicto de género que produjo la llegada de Riefenstahl al mundo masculino de Arnold Fanck y sus películas, y, a continuación, abordaremos las obras desde una perspectiva narrativa que se pregunte qué roles y agencia juega el personaje femenino en relación con el deporte. Si bien la representación visual de la mujer deportista no reviste grandes diferencias respecto a la del hombre, las tramas narrativas sitúan a estos personajes en una relación extranjera respecto al deporte de montaña y con frecuencia los convierten en alumnos del hombre.

Palabras clave

Bergfilm; Leni Riefenstahl; Arnold Fanck; Deporte Femenino; Esquí; Escalada.

Autor

Albert Elduque (Barcelona, 1986) es licenciado en Comunicación Audiovisual (2008), Máster en Estudios de Cine y Audiovisual Contemporáneos (2009) y Doctor en Comunicación Social (2014) por la Universitat Pompeu Fabra (Barcelona). Fue investigador postdoctoral en la University of Reading (2016-2019) y actualmente es profesor lector en la Universitat Pompeu Fabra. Su trabajo se ha centrado en el cine político moderno, las representaciones de la violencia, la interacción entre el cine y las otras artes y los *star studies*, especialmente en los casos de España y Brasil. Desde 2016 es coeditor de la revista Comparative Cinema. Contacto: albert.elduque@upf.edu.

Referencia de este artículo

Elduque, A. (2024). Alpinistas intrépidas y damas en apuros. La mujer deportista en el *Bergfilm*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *37*, 45-60.

INTREPID MOUNTAINEERS AND DAMSELS IN DISTRESS: THE SPORTSWOMAN IN THE *BERGFILM*

Abstract

The purpose of this article is to analyse the German *Bergfilm* of the 1920s and 1930s from a gender perspective in order to explore the role played by female characters in the skiing and mountaineering world depicted in this genre. To this end, it focuses on the figure of the sportswoman in all six films directed by Arnold Fanck that feature Leni Riefenstahl, in addition to *Mountain of Destiny*, in which the female character is played by Hertha von Walther, and *The Blue Light*, directed by and starring Riefenstahl. The article begins with a brief outline of the gender conflict provoked by Riefenstahl's entry into the male-dominated world of Arnold Fanck's films, followed by an exploration of the films themselves from a narrative perspective that considers the role and agency of each female character in relation to sport. While the visual representation of the sportswoman in these films is similar to that of the sportsman, the storylines position these characters as strangers to mountain sports and often as pupils of men.

Key words

Bergfilm; Leni Riefenstahl; Arnold Fanck; Women's Sport; Skiing; Mountain climbing.

Author

Albert Elduque holds a Bachelor's degree in Audiovisual Communication (2008), a Master's in Contemporary Film and Audiovisual Studies (2009) and a PhD in Social Communication (2014) from Universitat Pompeu Fabra (Barcelona). He was a post-doctoral researcher at the University of Reading (2016-2019) and is currently a lecturer at Universitat Pompeu Fabra. His research focuses on modern political cinema, depictions of violence, the interaction between cinema and other arts, and star studies, most notably in the cases of Spain and Brazil. Since 2016 he has been a co-editor for the journal *Comparative Cinema*. Contact: albert.elduque@upf.edu.

Article reference

Elduque, A. (2024). Intrepid Mountaineers and Damsels in Distress: The Sportswoman in the *Bergfilm*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *37*, 45-60.

recibido/received: 16.10.2023 | *aceptado/accepted:* 21.11.2023

Edita / Published by

associació cineforum L'ATALANTE · EL CAMAROTE DE PERE JULES

Licencia / License

creative commons SOME RIGHTS RESERVED

ISSN 1885-3730 (print) /2340-6992 (digital) **DL** V-5340-2003 **WEB** www.revistaatalante.com **MAIL** info@revistaatalante.com

EQUILIBRIO Y PRUDENCIA (O DIPLOMACIA Y RECATO). LA REPRESENTACIÓN DE LAS ACTIVIDADES DEPORTIVAS DE LA SECCIÓN FEMENINA EN LOS NOTICIARIOS CINEMATOGRÁFICOS FRANQUISTAS (1938-1949)

ELENA OROZ

INTRODUCCIÓN

Este artículo analiza la representación de las actividades deportivas impulsadas por la Sección Femenina (SF) en los noticiarios cinematográficos franquistas entre 1938 y 1949. Fundada en 1934 como rama de Falange Tradicionalista y de las JONS y activa hasta 1977, en 1939 adquirió el estatus de organismo estatal responsable del adoctrinamiento de las mujeres españolas mediante estructuras como las Escuelas del Hogar, las Cátedras Ambulantes o el Servicio Social. Gracias a estas labores asistenciales y formativas, la SF gozó de una notable influencia política en durante la dictadura, al tiempo que se afianzó como uno de sus aparatos fundamentales, al proveerle de un sistema social rudimentario y barato (Graham, 1995) que facilitó la vigilancia social (Blasco Herranz, 2003), al mismo tiempo que participó de las políticas consenso fomentadas y publicitadas por el Régimen para obtener la aprobación de amplios sectores de la población (Molinero, 2005).

Dentro de su vasto campo de intervención, la promoción del deporte constituyó una importante herramienta de reclutamiento y un ámbito sobre el que la organización tuvo un control prácticamente exclusivo en el sistema educativo y como actividad de ocio (Ofer, 2009). En 1941, logró introducir la Educación Física, junto con la Formación Política y del Hogar, en los planes de enseñanza pública y privada, pese a que en la práctica esta asignatura no se impartiera hasta 1948 (Richmond, 2004: 67). La adquisición de esta cuota de poder fue vista como una injerencia por parte de la Iglesia y constituyó un motivo de rivalidad entre esta y Falange. Además, las autoridades eclesiásticas se mostraron extremadamente combatientes a la hora de cercenar algunas de las iniciativas progresistas de la SF, como la formación deportiva o los campamentos de verano para mujeres (Rich-

mond, 2004; Ofer, 2009). Y es que el mero concepto de educación física femenina se consideraba «escandaloso y lascivo», por citar únicamente las palabras del cardenal Segura (en Ofer 2006: 990).

En el marco de las numerosas políticas franquistas relativas al control de las mujeres, el deporte devino una cuestión central por las críticas que suscitó entre diferentes sectores del Régimen, de manera que examinar el rol desempeñado por la SF en su promoción ilumina importantes debates sobre género, política y religión que se produjeron durante los primeros años de la dictadura (Ofer, 2006; Richmond, 2004). Respecto al estudio de la organización, se erige como un claro ámbito desde el cual apreciar su faceta modernizadora en términos de género[1] y las piruetas retóricas y concesiones que realizó para vencer, según un informe de su Regiduría de Deporte fechado en 1945, «una mentalidad colectiva preexistente basada en ideas atrasadas, conceptos erróneos, ideas exclusivamente teóricas [...]. Una actitud de la mujer, consecuencia de lo anterior que mantenía el aislamiento [...] (y) una actitud atávica del hombre celtibérico» (ANA, Serie Azul, carp. 41, doc. 3).

Examinar su representación en los noticiarios cinematográficos permite, por tanto, evaluar el grado de agencia y visibilidad de la organización de mujeres falangistas como promotora de la actividad física femenina en el medio que mejor encarnó la moderna cultura de masas en la primera mitad del siglo XX, así como los valores políticos y de género que se proyectaron en las pantallas. En este trabajo, que cubre el final de la Guerra Civil y la década de 1940, además de identificar la presencia de la SF en los noticiarios y realizar un análisis textual de sus noticias deportivas, se recurre a fuentes históricas fundamentales para una adecuada contextualización e interpretación de la visión de la SF sobre el deporte y su representación fílmica. El marco temporal adoptado permite apreciar una sustantiva variación en sus discursos e imágenes resultado de la evolución de la organización —el paso de un relativo radicalismo inicial de corte falangista a un progresivo conservadurismo autoimpuesto durante los años 40 (Ofer, 2009; Richmond, 2004)— y de los vaivenes de la política cinematográfica franquista, sin olvidar que ambas dinámicas obedecieron a la *desfastiszicación* del Régimen —iniciada en 1941 y evidente desde 1945— y su consiguiente redefinición en clave nacionalcatólica (Saz Campos, 2004).

Nos centramos en *El Noticiario Español* (1938-1940) y el noticiario de NO-DO. El primero fue la iniciativa propagandística más importante del Departamento Nacional de Cinematografía (DNC, 1938-1941), el principal proyecto del autodenominado bando nacional destinado a controlar y organizar todos los resortes de la cinematografía (Tranche y Sánchez-Biosca, 2011) y que corrió en paralelo a otro de mayor envergadura: la constitución en enero de 1938 del primer gobierno presidido por Franco y la promulgación de la Ley de Administración del Estado. Constó de 32 números y se singularizó por una voluntad propagandística antes que informativa, una relativa osadía formal y un tono extremadamente virulento (ibid.). Por su parte, el noticiario de la entidad NO-DO, que llegó a las pantallas españolas en 1943, tuvo una exhibición obligatoria y exclusiva en cines, con lo que se convirtió en portavoz de las consignas oficiales del franquismo y en uno de sus principales mecanismos de aculturación (Tranche y Sánchez-Biosca, 2006; Rodríguez Mateos, 2008).

Pese a limitarnos a este género, conviene apuntar que las exhibiciones deportivas de la SF en este periodo también quedaron plasmadas en documentales sobre sus actos políticos y filmados bajo su requerimiento, como *La Concentración de la Sección Femenina en Medina del Campo* (1939), producción del DNC, y *Tarea y Misión. Segunda Concentración de la Sección Femenina en El Escorial* (1944), producido por NO-DO y que tuvo un resumen como noticia (81B, 1944). En ellos, se aprecia una reorientación de la actividad física femenina para que transcurriera bajo unos atributos de género aceptables (Oroz, 2013); una tónica que se

repite en los noticiarios, si bien en estos no hay alusiones a los beneficios eugenésicos del deporte (la mejora de la raza) tan caros al fascismo (Coronado, 2013; de Grazia, 1992) y explícitos en *Tarea y Misión* (Oroz, 2013).

LA SF Y LA PROMOCIÓN DEL DEPORTE FEMENINO. TENSIONES Y CONCESIONES

Durante la Guerra Civil, la SF ya se preocupó por la educación física como parte importante de su interés por formar íntegramente a la mujer y, finalizado el conflicto bélico, reorganizó su estructura creando la Regiduría de Educación Física al frente de la cual estuvo María de Miranda. En 1939, de Miranda publicó un documento que delineaba de manera ambiciosa y monopolística este propósito:

> Nos esforzamos en la reorganización de este departamento central de cuya labor han de surgir las mujeres fuertes y sanas y capaces de forjar una raza de titanes [...]. La educación física de la mujer ha de estar totalmente en nuestras manos. Queremos ser el organismo oficial y crear una escuela nacional (citada en Ofer, 2009: 993).

Ese año, con motivo del I Campeonato Nacional de Deportes del Sindicato Español Universitario, Pilar Primo de Rivera, Delegada Nacional de la SF, sintetizó los principios rectores del deporte femenino en el Nuevo Estado Franquista: «perfección del cuerpo, necesaria para el equilibrio de la persona humana; salud del alma, que necesitaba a su vez de ese equilibrio como parte de la formación religiosa; espíritu de competitividad que enseña a las mujeres a participar en todas las tareas» (citada en Suárez Fernández, 1993: 115).

Sin embargo, estos discursos iniciales que proponían una concepción relativamente equitativa de la mujer, incitando al desarrollo y autonomía personal, fueron fugaces y su puesta en marcha compleja. En la posguerra, los debates sobre la actividad física femenina adquirieron un tono marcadamente moralista y, para legitimar su poder y posición institucional, la SF tuvo que renegociar constantemente sus proclamas y prácticas en relación con los valores propugnados por la Iglesia. Gracias a su consabida diplomacia, fue capaz de fomentar la innovación en este ámbito y, simultáneamente, eludir cualquier acusación de feminismo (Richmond, 2004: 60).

Al respecto, es ilustrativo el recuento ofrecido por Suárez Fernández, historiador ideológicamente afín, sobre el impacto que el deporte femenino tuvo en los primeros 40, al señalar que la prensa comenzó «a poblarse de imágenes de muchachas en atuendo deportivo, de colores nuevos, en número antes desconocido. La importancia del deporte, que había comenzado a señalarse en la Sección Femenina desde el comienzo de la guerra, creció sin interrupción» (1993: 124). Seguidamente, indica las consecuencias de esta inusitada irrupción pública del cuerpo femenino: «Es difícil hacerse una idea del escándalo que provocaba la aparición de aquella juventud faldicorta, como la reclamara José Antonio, compitiendo en los estadios deportivos. Las dirigentes tenían que buscar el equilibrio, avanzar sin comprometer nada esencial y hacerlo con prudencia, para evitar las críticas injustas» (Suárez Fernández, 1993: 149).

Esta prudencia cristalizó en la posición oficial de la SF respecto al ejercicio físico que quedó conceptualizado como una actividad congruente con el espíritu cristiano y, en consecuencia, como un deber moral. En 1941, la Regidora de Deportes apuntó: «si bien nosotras no seamos llamadas

EN LA INMEDIATA POSGUERRA, LOS DEBATES SOBRE LA EDUCACIÓN FÍSICA FEMENINA ADQUIRIERON UN TONO MARCADAMENTE MORALISTA Y, PARA LEGITIMAR SU POSICIÓN Y PODER INSTITUCIONAL, LA SF TUVO QUE RENEGOCIAR CONSTANTEMENTE SUS PROCLAMAS Y PRÁCTICAS SEGÚN LOS VALORES PROPUGNADOS POR LA IGLESIA

al apostolado exclusivamente moral, tenemos la obligación de facilitar el cumplimiento de las obligaciones de católicos. El espíritu de la Falange: religión y milicia, espiritualidad y disciplina» (citado en Ofer, 2006: 995). En 1952, esta visión conciliadora quedó completamente asimilada, y esta Regiduría señalaba que «era evidente que la mujer debía gozar de los beneficios que la Educación Física reporta al individuo» en términos de salud y bienestar personal, pero que esta debía conjugarse con la educación moral, religiosa e intelectual y que «no había que perder de vista que estas tres actividades deben completarse y no estorbarse», para que, en última instancia, el «perfeccionamiento del cuerpo» fuera un vehículo para «mejor servir los intereses del alma que en él se encierra» (*La Sección Femenina*, 1952: pp. 87-88). Las mujeres falangistas certificaban así su fidelidad al mandato nacionalcatólico: «España siempre puso delante de todo otro interés, los intereses del espíritu, y nosotros nos hemos mantenido fieles a esta consigna» (ibid.). En síntesis, en este decenio, la SF caminó con pies de plomo y tuvo especial cuidado a la hora de recalcar que el deporte no era un fin en sí mismo, que sus principios rectores concordaban con los católicos y, de manera no menos importante, que el ejercicio femenino quedaba disociado del mero entretenimiento y del culto frívolo y burgués a la belleza, pese a que otros textos y prácticas de la organización contradijeran estos preceptos.

A su vez, esta cautela tuvo consecuencias en la puesta en marcha de su programa deportivo. En primer lugar, afectó a las actividades consideradas apropiadas para las instructoras y, por extensión, para el conjunto de las mujeres. Si durante 1938 y 1939 se incluyeron la gimnasia, el atletismo, la natación, el tenis, el hockey, el baloncesto, el montañismo, el esquí, la danza y los bailes tradicionales (Ofer, 2006: 996), enseguida se abogó por otras más reducidas y que no comprometieran la feminidad. Por su parte, la lucha, el fútbol, el ciclismo y el remo se descartaron inicialmente (Richmond, 2004: 67) y el atletismo pronto fue juzgado como masculinizante y quedó vedado hasta 1961 (Ofer, 2006: 996), a pesar de que los planes de estudio de las instructoras de la SF admitieran la carrera y el salto (Zagalaz y Martínez, 2006: 94). En segundo lugar, tuvo impacto en su canalización, de manera que, para eludir esas «críticas injustas» señaladas por Suárez Fernández (1993: 49) y acusaciones de ostentación, la SF dedicó la mayor parte de fondos y esfuerzos a la creación de un aparato formativo estatal, antes que a las actividades competitivas (Ofer, 2006: 994), rechazando asimismo cualquier deporte competitivo individual (Richmond, 2004: 67).

Aun así, los torneos recibieron una atención prioritaria en los noticiarios debido a su naturaleza de exhibición pública espectacular, colorista y dinámica a la par que propagandística sin olvidar que su desarrollo en exteriores facilitaba su registro. Por su parte, la SF, consciente del poder persuasivo de los medios de comunicación (Gallego, 1983; Oroz, 2016), fue muy activa en su promoción. Viuda-Serrano (2014) da cuenta de la abundante correspondencia dirigida a la Delegación Nacional de Prensa instando a la máxima difusión impresa y radiada de las notas emitidas por la SF relativas a campeonatos nacionales de gimnasia, baloncesto, natación, balonmano o hockey. Respecto al cinematógrafo, este esfuerzo propagandístico se canalizó por dos vías. Por un lado, desde el Departamento de Cine de la SF —creado en 1940, en un momento de dejación productiva del DNC (Oroz, 2016)—, se incidió en la necesidad de realizar documentales que certificaran su labor en este ámbito. Así, en 1942, se informa del rodaje de una serie de competiciones de balonmano, baloncesto, natación, esquí y gimnasia destinadas a formar parte del documental *Juventud Sana* (AGA, Cultura: 3/51.41, Caja 629), si bien no tenemos constancia de que esta pieza se terminara. Por otro lado, solicitando desde su Regiduría de Prensa y Propaganda a la entidad NO-DO —con la mediación de la Delegación Nacional de Propaganda—, la filmación de eventos específicos, entre ellos, los deportivos, para su inclusión en el noticiario (AGA, Cultura: 3/49.1 21, Caja 649).

LAS ACTIVIDADES DEPORTIVAS DE LA SF EN *EL NOTICIARIO ESPAÑOL*. CUERPOS JUVENILES ERGUIDOS AL SERVICIO DE LA PATRIA

La educación física y el encuadramiento de la juventud mediante las primeras actividades deportivas que la SF puso en marcha en la Guerra Civil y la inmediata posguerra protagonizaron tres de las nueve noticias que *El Noticiario Español* del DNC dedicó a la organización. La pieza "Campamentos de nuestras Organizaciones Juveniles" (núm. 5, septiembre/octubre de 1938) muestra la formación de las juventudes falangistas femeninas en la retaguardia y sus labores de servicio mediante imágenes ilustrativas cuyo sentido se ve pautado por la voz en *over:*

> La juventud española encuadrada en la Falange templa su cuerpo y espíritu a la mayor gloria de la patria. Estas muchachas [...] ayudan a los campesinos de la patria en sus rudas tareas, reciben enseñanzas de trabajos manuales, asisten a conferencias y se entregan a ordenados y constantes ejercicios gimnásticos.

Las escenas de la noticia transmiten, aunque de forma más laxa que la propuesta por la severa la narración, la suma de los valores falangistas: esfuerzo y servicio (mujeres segando), respeto por la tradición y el campo (las jóvenes visten trajes regionales y bailan danzas típicas) y, fundamentalmente, orden y disciplina, mediante planos de las muchachas desfilando, los mandos femeninos que las supervisan y los ejercicios de gimnasia sueca que ocupan buena parte del metraje y sobre los que recae la frase de cierre: «En suma, se preparan para servir a su patria».

La siguiente noticia (núm. 7, octubre de 1938) está dedicada al primer curso para instructoras de educación física que se organizó en Santander ya avanzada la Guerra Civil. Esta iniciativa contó también con una reveladora crónica publicada en la revista *Y* titulada "Carta de una cursillista", firmada por Lula de Lara (Figura 1). En ella, la futura monitora destacaba el efecto emancipador de la disciplina falangista y del ejercicio al tiempo que desafiaba prejuicios sobre los efectos masculinizantes del deporte e interpelaba vehementemente a las mujeres burguesas, a las que calificaba como «eternas cansadas, sin nervio». En sus palabras, la educación física era:

> Algo magnífico que todas, absolutamente todas las mujeres, debieran conocer y practicar. Nada más bonito, en las horas que dedicamos a los juegos, gimnasia y deportes, que ver al grupo de muchachas —treinta y tantas somos— en el campo, vestidas con túnicas cortas y claras, erguidos los cuerpos juveniles y atentos a la gracia del movimiento [...]. Y todas las muchachas [...] van aprendiendo la belleza suprema del gesto, de la línea cuidada y flexible, el encanto y la ciencia de la actitud (Lula, 1938: 54).

Esta visión emancipadora, aunque menos explícita, se aprecia en el registro cinematográfico de este curso de «cultura física», según lo califica la narración. Las cámaras del DNC detienen en sus aspectos más plásticos, los ejercicios gimnásticos al aire libre cuya armonía queda resaltada me-

Figure 1. Photographs accompanying the article "Carta de una cursillista" by Lula de Lara, published in *Y* magazine (No. 6-7, 1938)


quitar polvo, a sacar brillo, a hacer, en suma, todas las faenas domésticas, o bien, si estoy en otro turno de trabajo, a cuidar el jardín, a regar las plantas, a cortar flores para el adorno de la casa. Esto cuando no me toca secar los cacharros, y hacer todo el servicio del comedor... Ya supondrás lo que me acuerdo de mi madre; si me ve, se desmaya de emoción. ¡Ella que ya desesperaba de verme algun a vez hecha una mujercita de mi casa!... Cuando e hablé de venir al Cursillo recuerdo que refunfuñó: —¿Sí, ya sé... Tú, todo lo que sean deportes, y juegos, y cosas de chicos...» No imaginaba ella que aquí la disciplina y la orientación de Falange habían de lograr lo que no consiguiera nunca el peso, demasiado dulce, de su autoridad maternal.

nemos la cena, y después la reunión de hogar. Este es acaso uno de los momentos más agradables: la hora de sobremesa, en el hall, reunidas todas las camaradas en torno a Cándida y a la Subjef .

Pero observo que aún no te he hablado de ellas. ¿Son tantas las cosas que te quiero contar!

De nuestras Jefes te diré que son magníficas. Todo lo notan, todo lo vigilan, nada se escapa a su atención; el menor incidente les sirve para enseñarnos algo nuevo, para hablarnos de alguna cosa interesante, para darnos una pequeña lección... Y si Cándida se hace a un tiempo respetar y querer, si su autoridad se impone a nosotras sin violencia ninguna, como cosa perfectamente natu al, la Subjefe es la amiga cercana, a quien se confían las menudas pesadumbres íntimas, que nunca faltan en la inquietud dolorosa de la juventud y que en algunos instantes llegarían tal vez a oprimirnos excesivamente, lejos de nuestras casas, si no encontrásemos oído amigo en que ver-

Nacional-Sindicalista de la carta que no llega, del novio que se en-

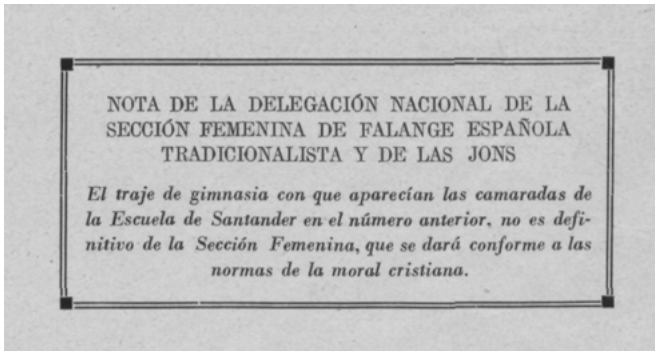




Figuras 2 y 3. Fotogramas de la noticia Santander. Organizaciones Juveniles (*El Noticiario Español,* núm. *7,* 1938)

diante dos tomas: una general en la que dos muchachas sentadas en primer término observan los movimientos del grupo que se despliegan con el mar de fondo y otra ligeramente contrapicada que encuadra a las mujeres sobre un fondo arquitectónico de reminiscencias grecorromanas, pero también fascistas (Figuras 2 y 3). Las jóvenes visten una ligera túnica por encima de las rodillas ajustada a la cintura y el comentario apuntala el valor falangista del ejercicio: «la nueva España cultiva su cuerpo y su espíritu y se prepara para crear una España mejor». La noticia es relevante puesto que en este periodo comienzan a surgir las críticas relativas a la falta de recato de las afiliadas. Prueba de ello es que se tuvo que matizar la representación fotográfica del curso citado con la inserción de un anuncio en *Y* (núm. 7, septiembre de 1938) que alertaba de la transitoriedad del vestuario allí usado y la próxima adopción de otro conforme a las «normas de moral cristiana» (Figura 4). Pese a ello, la representación cinematográfica de dicha actividad siguió su curso y formó parte de *El Noticiario Español* fechado en octubre de ese año.

Figura 4. Anuncio publicado en la revista Y (núm. 8, 1938)
ciones Juveniles (*El Noticiario Español,* núm. *7,* 1938)



NOTA DE LA DELEGACIÓN NACIONAL DE LA SECCIÓN FEMENINA DE FALANGE ESPAÑOLA TRADICIONALISTA Y DE LAS JONS

El traje de gimnasia con que aparecían las camaradas de la Escuela de Santander en el número anterior, no es definitivo de la Sección Femenina, que se dará conforme a las normas de la moral cristiana.

La noticia "Barcelona. Campeonato nacional deportivo de la Sección Femenina de Falange" (núm. 28, noviembre/diciembre de 1939) está concebida como un resumen de la primera manifestación deportiva pública femenina competitiva realizada ante un público mixto. La pieza señala la presencia de las altas jerarquías —Pilar Primo de Rivera y el general Orgaz— y enumera los torneos celebrados, tanto los que correspondían a deportes competitivos (baloncesto o hockey) como aquellos que podrían catalogarse de belleza (tenis y gimnasia sueca). La narración resulta llamativa al eludir el sesgo de género y calificar los ejercicios de las «camaradas» como «una brillante y reñida competición», «una prueba eliminatoria competidísima» o «un juego de primera calidad y un gran espíritu deportivo». Como hemos señalado, en esta prime-

ra etapa, los discursos de la SF todavía no habían adquirido un tono abiertamente puritano, y así lo muestra la alocución de Pilar Primo de Rivera en este acto que, si bien no quedó recogida en la noticia, consideramos oportuno rescatar:

> Vosotras, que sois lo más joven de nuestra Sección Femenina, quizás la sirváis mejor así, al aire, demostrándole a España que la Falange es nueva y limpia y ágil como vosotras... Adiestraos bien y prepararos con tenacidad porque las cosas hechas a la ligera nunca dan buenos resultados y, además, tenéis que saber que en la vida no se consigue nada por casualidad: vencen siempre los mejores (citada en Ofer, 2009: 112).

En definitiva, en *El Noticiario Español,* la educación física femenina se presenta de acuerdo con el ideal falangista que rechazaba que el cuerpo fuera objeto de exaltación en sí mismo, quedando ésta sujeta a la glorificación de la disciplina (Richmond, 2004: 66). Eso sí, las imágenes presentan a mujeres que transmiten el disfrute de la práctica deportiva, de los valores asociados a ella (competitividad, destreza, camaradería) y del propio cuerpo; unas prácticas performativas que, como observara Labanyi (2002), conferían a las jóvenes nacionalsindicalistas un sentido paradójico del ego mediante la sumisión del yo a una unidad mayor.

LAS ACTIVIDADES DEPORTIVAS DE LA SF EN NO-DO DURANTE LA DÉCADA DE 1940. REPLIEGUE VISUAL DEL CUERPO FEMENINO

Si bien la SF adquirió el compromiso expreso de encuadrar a las mujeres del Movimiento y adoctrinar al conjunto de la población femenina mediante estructuras como Servicio Social o las Cátedras Ambulantes —apuntalando igualmente valores políticos, religiosos y de género—, esta labor social y proselitista, que proliferó en sus medios impresos, apenas tuvo eco en el noticiario oficial. En líneas generales, la imagen que NO-DO difundió de la organización fue la más institucionalizada e inmovilista, al focalizarse en sus rituales políticos y en su difusión de los bailes regionales (Ramos, 2011; Oroz, 2013). Además, en la década que nos ocupa, la SF sólo protagonizo 38 noticias; seis de ellas dedicadas a actividades deportivas. En concreto, a cursos de esquí (8 [1943] y 66B [1944]) y de instructoras de baloncesto (27A [1943]) y a exhibiciones gimnásticas (17 [1943], 76A [1944] y 253B [1947]), observándose un notable vacío informativo en 1946, como explicaremos seguidamente.

La primera noticia que NO-DO dedicó al deporte promovido por la SF (8, 1943) se centró en unos cursillos de esquí en Barcelona. Excepcionalmente y en sintonía con el discurso ya expuesto, el comentario subraya la autonomía adquirida mediante el ejercicio:

> La Sección Femenina de Falange Tradicionalista y de las JONS cuida la educación cultural y deportiva de la mujer española con especial interés [...]. Las camaradas realizan con entusiasmo su entrenamiento, dueñas de sí y de sus músculos, el deporte les hace lograr ese difícil y maravilloso equilibrio entre el alma y el cuerpo.

Las tomas muestran a un grupo de mujeres radiantes y activas, ataviadas con uniformes de dos piezas en los que se distingue el escudo bordado de Falange. Al amanecer, se cuadran para el rito del izado de bandera, preparan con brío su equipamiento y caminan alineadas por la montaña para deslizarse con soltura por las pistas. Además de servir de carta de presentación ante una amplia audiencia de esta faceta formativa —un deporte con un claro sesgo de clase que, por su elevado coste, pronto dejaría de considerarse prioritario (Ofer, 2009: 115)—, resulta llamativo apreciar que la actividad física se propone como medio de agenciamiento («dueñas de sí y de sus músculos»). En 1944, NO-DO volvió a publicitar estos campeonatos en una pieza (66B) que presenta al equipo ganador e informa de la entrega de trofeos, al tiempo que muestra ritos fascistas como el saludo brazo en alto e incluye planos de las participantes merecedoras del premio Pilar Primo de Rivera sonrientes y orgullosas (Figura 5).

Estos planos de las ganadoras son importantes, ya que la SF también tuvo que enfrentarse a las autoridades masculinas del partido contrarias a que las mujeres se involucraran en actividades competitivas. En 1945, el deporte fue motivo de debate en su Consejo Nacional, puesto que «se advertían algunos defectos que debían corregirse», específicamente, el hecho de que «algunas afiliadas destacaron mucho en la práctica de algún deporte» (Suárez Fernández, 1993: 170). En consecuencia, Pilar Primo de Rivera, en una carta dirigida al Vicesecretario de Secciones del Movimiento, tuvo que aclarar que «no era objetivo de Falange lograr deportistas de élite, sino conseguir que todas, o la mayor parte de las jóvenes españolas, llegaran a la práctica de deportes; siempre el mismo criterio de anteponer la formación a cualquier otro objetivo» (ibid.).

Esta directriz —el grupo frente a la individualización y al reconocimiento personal— será palpable en las posteriores representaciones de las actividades deportivas en NO-DO en los años 40. Además, el tono de las noticias comentadas supone una excepción, puesto que los parámetros visuales del ejercicio físico femenino se irán reconduciendo, siendo crucial el atuendo por las múltiples críticas que desató entre los sectores católicos. Y es que el rígido código de vestimenta impuesto a las mujeres en la posguerra resultaba incompatible con la práctica totalidad de deportes (Blasco Herranz, 1997; Ofer, 2006) y, desde la Regiduría de Deportes, se fueron dictando numerosas normas al respecto: particularmente severas para la natación, pero también extremadamente detalladas respecto a la longitud del uniforme o al uso de pantalones, una prenda incorporada al esquí o al alpinismo, básicamente porque lo practicaban sus afiliadas.

Este clima sociopolítico, en el que se clamaba virulentamente por la ocultación del cuerpo femenino, influyó en la difusión de las actividades deportivas de la SF como certifican diferentes órdenes de censura. En 1942, desde la Delegación Nacional de Prensa se emitió la siguiente consigna: «¡Atención censores! Todas las fotografías sobre campeonatos de deportes de la Sección Femenina en las que las camaradas estén enseñando las rodillas están prohibidas y, por tanto, deberán ser tachadas» (citado en Viuda Serrano, 2014: 230). Mientras que en el expediente del documental *Academia Isabel la Católica* (Luis Suárez de Lezo, 1944), que retrataba un día en dicha escuela de formación de mandos de la SF y que no se conserva o está desaparecido, la única anotación existente sobre el guion presentado a la censura señala: «Es de suponer que los planos 30 y 31 de gimnasia no ofrezcan reparos» (AGA, 3/121, 36/04663).

Igualmente, las tres noticias incluidas en NO-DO dedicadas a diversas concentraciones gimnásticas evidencian los límites impuestos a la exhibición pública del cuerpo femenino *auténticamente español*. Su estructura es prácticamente idéntica: incluyen planos generales del espectáculo (Figura 6) y de las demostraciones de danza clásica (Figura 7) que, como informa la noticia 76A (1944), «también figuran en el programa de estos ejercicios», junto con los anteriores de «flexibilidad» y «equilibrio». Eso sí, la pieza sobre los III Campeonatos de Gimnasia (17A, 1943) recoge la entrega de trofeos, pese a que solo muestra a las jerarquías, en ningún caso a las

Figura 5. Entrega de trofeos en la noticia Campeonato de esquí de la Sección Femenina de Falange (NO-DO 66B, 1944)









De arriba a abajo. Figura 6. III Campeonatos Nacionales de Gimnasia celebrados en la Ciudad Universitaria de Madrid (NO-DO, 17A, 1943). Figura 7. Exhibiciones de danza en un evento gimnástico provincial (NO-DO, 76A, 1944). Figura 8. Exhibición de Coros y Danzas en el Festival Gimnástico de Castellón (NO-DO, 253B, 1947)

vencedoras. Mientras que, casi como lapsus, la noticia 253B (1947) se cierra con el primer plano de una participante recogiendo un ramo de flores y una copa, aunque la imagen funde rápidamente a negro. Además, en esta última noticia —cuyo audio no se conserva lo que dificulta su análisis—, la exhibición deportiva se presenta como un festival de marcado tono folclórico y prácticamente la mitad metraje está dedicado a los Coros y Danzas, cuyos bailes registrados en plano general discurren bajo la mirada vicaria de Franco cuyo rostro fue reproducido en un cartel presidía el evento (Figura 8).

Por otra parte, si algo caracteriza la representación de estas exhibiciones en NO-DO es la contención de los cuerpos femeninos. En primer lugar, respecto a los movimientos físicos y su plasmación fílmica: mucho más lacios y recatados que los que se desprendían las producciones del DNC (1938-1941), en las que se apreciaba un interés por subrayar la majestuosidad de la coreografía mediante el encuadre, los movimientos de cámara y las tomas generales de la masa. Así, en las primeras producciones propagandísticas analizadas, se encuentran ecos de una estética filonazi en el encuadramiento de la juventud y la exaltación de la cultura del cuerpo que alcanzaría su cenit en *Juventudes de España* (Edgar Neville, DNC,1939), un documental centrado en una exhibición deportiva celebrada en Sevilla en 1938 con motivo del Día de los Caídos (Tranche y Sánchez-Biosca, 2011: 355-360) y en la que participaron 1.600 niñas y adolescentes reclutadas por la SF. En segundo lugar, esta moderación se aprecia en el vestuario con la adopción de la prenda que sería distintiva de la organización: el pololo, un claro signo material y simbólico de las estrictas fronteras de género existentes y del delicado equilibrio que la SF tuvo que realizar para no transgredirlas si quería popularizar el deporte entre las mujeres. Esta prenda híbrida, un pantalón con apariencia de falda y que se abrochaba por el lateral, permitía practicar ejercicio con discreción, al tiempo que marcaba ese cuerpo como claramente femenino y, en consonancia con una concepción

retrógrada de los roles de género, limitaba su total movilidad. Como apuntó Martín Gaite (1987: 69), el pololo acabó revistiendo de «sacrificio» lo que hubiera podido ser «placer»; era una pieza que «estorbaba», convirtiéndose, en última instancia, en un «penoso e impuesto embarazo que no ha conocido el placer del cuerpo en libertad».

A pesar de que las actividades deportivas de la SF fueran en aumento durante los años 40, su presencia en NO-DO fue discreta; una ausencia que cabe ser leída como síntoma de que algunas de las propuestas renovadoras de la SF debían ser matizadas. Aunque las exhibiciones gimnásticas responden a principios falangistas de orden y disciplina, su puesta en escena resulta menos espectacular que en la etapa anterior, sin olvidar que la danza clásica introduce un matiz grácil y delicado —en definitiva, aceptablemente femenino— que, en buena medida, determina la percepción del deporte promocionado por la organización. Un hecho que, según Simón (2019), no dejaría de resultar contradictorio para el público de la época, puesto que el noticiario oficial incluía piezas internacionales, procedentes de Actualidades UFA o Fox Movietone, dedicadas a la natación femenina o a competiciones mixtas y que exaltaban la capacidad física de las atletas.

Por último, y como evidencia la última noticia comentada, mientras esta faceta dinámica de la SF se iba difuminando en las pantallas, otra más regresiva ganaría protagonismo: su papel como difusora de las esencias de la nación, tan cara a la mitografía franquista y falangista (Tranche y Sánchez-Biosca, 2006; 2011), a través de los Coros y Danzas. Eso sí, como la organización recalcó, estos también suponían una variante *nacional* del deporte:

> La Sección Femenina concede una gran importancia al baile popular español, que reúne en la forma más pura el sentido hispano del ritmo y del movimiento, base fundamental para conseguir la gimnasia genuinamente española que aspiramos lograr (*Medina*, 17/7/1941, citado en Martín Gaite, 1987: 69).

LAS TRES NOTICIAS INCLUIDAS EN NO-DO DEDICADAS A LAS EXHIBICIONES GIMNÁSTICAS EVIDENCIAN DE LOS LÍMITES IMPUESTOS A LA EXHIBICIÓN PÚBLICA DEL CUERPO FEMENINO *VERDADERAMENTE ESPAÑOL* Y SU CONTENCIÓN, RESPECTO A SUS MOVIMIENTOS Y ATUENDO, CON LA ADOPCIÓN DE LA PRENDA QUE PASARÍA A SER DISTINTIVA DE LA ORGANIZACIÓN: EL POLOLO

CODA. UN PUNTUAL FUERA DE CAMPO

Un aspecto crucial de la representación de la SF en el noticiario de NO-DO durante los años cuarenta es el hiato de dos años que se produce entre la difusión de las últimas actividades deportivas comentadas; una ausencia que se inserta en una dinámica general de visibilidad/ocultación de la organización durante los primeros años de la dictadura, detectándose un sustantivo quiebre en 1945. En términos numéricos, en 1943 protagonizó 14 noticias; en 1944, 9; en 1945, 1; en 1946, 1; en 1947, 2; en 1948, 4; y en 1949, 6. En términos discursivos, se aprecia una involución respecto a la representación cinematográfica de la SF en las producciones del DNC, como señalamos. En 1943, todavía es visible un cierto ímpetu nacionalsindicalista, a través del deporte o actos políticos en los que las afiliadas adquieren conciencia de su cuerpo y sellan su compromiso con el partido y el proyecto ultranacionalista que este defendía. Sin embargo, esta faceta más progresista de la SF —teniendo en cuenta el contexto ideológico en el que esta se pensaba, se inscribía y desarrollaba— pronto fue borrada de las pantallas. Esta omisión o difuminado no puede desligarse del desarrollo de la política cinematográfica del Nuevo Estado Franquista. Si en un primer momento la propaganda estuvo confiada a Falange, en 1945 se creó el Ministerio de Educación Popular y NO-DO pasó a depender de

la Secretaría de Educación Popular que quedó en manos de los sectores católicos. Esta reconfiguración política supuso el abandono de toda expresión que pudiera identificar al Régimen con las recién derrotadas potencias del Eje en la Segunda Guerra Mundial y, como señala Rodríguez Mateos (2008), el noticiario de NO-DO fue uno de los medios de comunicación que mejor reflejó este pulido propagandístico hasta los primeros años 50, consistente en el disimulo cinematográfico de Falange.

Respecto a las mujeres de la SF, su documentación interna revela este proceso. El informe anual presentado por su Departamento de Cine en XI Consejo Nacional (1947) indicaba que durante el año anterior su labor cinematográfica no se había podido desarrollar con normalidad. Junto con la falta de material virgen, se señalaba que «el organismo NO-DO, que siempre nos ha prestado una ayuda eficacísima, por razones de tipo político, no ha creído oportuno rodar noticias y hechos de la Sección Femenina» (AGA, Cultura: 3/51.41, Caja 630). Efectivamente, en 1946 su presencia en el noticiario se redujo a una aparición de apenas 30 segundos con la pieza "Campaña de invierno de la Sección Femenina en Tarragona" (159B). El mismo informe advertía que sus peticiones dirigidas a la Subcomisión Reguladora de Cinematografía solicitando película para realizar copias y documentales fueron en vano. Consciente de la crisis que atravesaba su partido, la SF abogó por la prudencia y la discreción, centrándose en actividades locales y provinciales (Richmond, 2004; Ofer, 2009). Al tiempo que la organización se retiraba a un segundo plano de la arena social y política, NO-DO contribuyó desde sus inicios a que su imagen pública se fuera esclerotizando.

CONCLUSIONES

El modelo y el discurso sobre la feminidad que se desprende de la representación cinematográfica en los noticiarios franquistas de las actividades deportivas impulsadas por la SF, así como de sus discursos y documentación aneja, supusieron un desafío al modelo hegemónico (esposa, madre y ama de casa) y al tradicional binomio público/privado, apreciándose en buena parte de los textos comentados una insistencia en caracterizar el ejercicio físico como actividad al *aire libre*. En líneas generales, a raíz de la imagen dinámica y viril que se había difundido de la organización durante la Guerra Civil (Blasco Herranz, 1999; Oroz, 2013), en la posguerra las tensiones entre dos ideas sobre la españolidad —la nacionalsindicalista y la de corte tradicional-católico— se plasmaron en figuración de las mujeres falangistas en tanto que cuerpos femeninos politizados, activos y presentes en la esfera pública. Así, la práctica deportiva constituyó un claro signo visible del progresivo repliegue de la corporeidad femenina durante los años 40, evidenciando igualmente el elevado valor simbólico que la feminidad adquirió como medida de la moralidad nacional durante la dictadura. El poder de la Iglesia y el reajuste de poder entre las élites políticas del Régimen que se produjo en el periodo estudiado fueron determinantes para que la SF recondujera los principios ideológicos y parámetros visuales que rigieron la práctica deportiva femenina, de manera que la SF procuró ser moderna, pero, sobre todo, modesta.

Inicialmente, en *El Noticiario Español* del DNC y en los dos primeros años del noticiario NO-DO, el deporte se presenta como un mecanismo disciplinario a través del cual los cuerpos femeninos se insertan y sirven con orgullo a una unidad mayor (Falange y la Nueva España) al tiempo que exhiben unos atributos *masculinos* —pero maleables desde una óptica retórica y militante falangista (Labanyi, 2002)— que serán posteriormente negados: competitividad, superación, destreza y camaradería. A partir de 1944, la representación cinematográfica del deporte promovido por la SF fue decreciendo y se caracterizó por la domesticación y el eclipsado de estas actividades frente a otras más tradicionales como la promoción de los bailes regionales, subrayándose así la dimensión simbólica de la organización —y, por extensión,

de la feminidad— como depositaria de las esencias nacionales y vínculo con el pasado mítico invocado por el franquismo. Se aprecia, por tanto, el paso de una figuración erguida y vital asociada a la virilidad y la verticalidad nacionalsindicalista a otra acorde con las virtudes propiamente femeninas, horizontalidad, docilidad y recato.

Por último, pese a que las informaciones cinematográficas sobre el deporte femenino y las actividades de la SF en este campo fueran escasas durante la década de 1940 —disparándose su difusión en las siguientes décadas (Gil y Cabezas, 2012)— son relevantes al sentar las bases de una representación sujeta a importantes condicionantes políticos y religiosos. Así, resultan cruciales futuros estudios dedicados a la representación del deporte impulsado por la SF en los años 50 y 60; un periodo marcado no sólo por la apertura, la modernización y el consumismo, sino también por nuevas proclamas femeninas de participación social y acceso al trabajo (Ofer, 2009), en las que las mujeres falangistas y el deporte jugaron nuevamente un papel relevante y contradictorio (Ofer, 2009; Morcillo, 2015). Así, en 1965, la SF —pese a haber perdido el monopolio en este ámbito y gran capacidad de influencia social—, no dudó en defender el deporte como vehículo de «promoción de la mujer» en una serie de discursos donde el término promoción englobaba no sólo la mejora personal, sino también el ascenso laboral (Zagalaz y Martínez, 2006) en ámbitos previamente aceptables —el social o la educación— y, en otros anteriormente vedados o no abiertamente reconocidos, como el judicial y el económico (Ofer, 2009). ■

NOTAS

1 Lejos de considerar la organización como mero vehículo transmisor de la ideología de género dictatorial, la literatura actual sobre la Sección Femenina destaca su grado de agencia política en la dictadura y la encarnación de una identidad femenina distintiva y disonante con el modelo hegemónico franquista contener simultáneamente elementos tradicionales y modernizadores (conciencia política, participación pública o independencia). Igualmente, se ha examinado las contradicciones entre sus prácticas y discursos (marcados por una retórica destinada a preservar su autoridad sin soliviantar el poder patriarcal) y su compleja y problemática voluntad de acortar distancias entre las élites femeninas por ellas encarnadas y el conjunto de la población femenina. Véanse a respecto los trabajos de Blasco Herranz, Richmond, Labanyi u Ofer.

REFERENCIAS

Blasco Herranz, I. (1997). Moda e imágenes femeninas durante el primer franquismo. Entre la moralidad católica y las nuevas identidades de mujer. *Utopía y praxis latinoamericana: revista internacional de filosofía iberoamericana y teoría social*, *2*, 83-93.

Blasco Herranz, I. (1999). *Armas femeninas para la contrarrevolución: La Sección Femenina en Aragón (1936-1950)*. Málaga: Atenea. Estudios de la Mujer de la Universidad de Málaga.

Coronado C. (2013). Mussolini las quiere deportistas: mujer y deporte en los noticiarios cinematográficos Luce (1928-1943). *Feminismo/s*, *21*, 183-203.

De Grazia, V. (1992). *How fascism ruled women. Italy, 1922-1945*. Berkeley: University of California Press.

De Miranda, M. (1939). Instrucciones para la organización de cursos provinciales de educación física. ANA, serie azul, carpeta 41, doc. 57.

Departamento de Cine de la Sección Femenina (1943). Labor realizada en 1942, AGA, Cultura: 3/51.41, Caja 629

Departamento de Cine de la Sección Femenina (1943). Nota informativa cumplimiento del rodaje III Campeonatos de Nacionales de la Sección Femenina. Madrid, 13/4/1943. AGA. Cultura: 3/49.1 21. Caja 649.

Departamento de Cine de la Sección Femenina (1943). Nota informativa cumplimiento del rodaje III Campeonatos de Nacionales de la Sección Femenina. Madrid, 13/4/1943. AGA. Cultura: 3/49.1 21. Caja 649.

Departamento de Cine de la Sección Femenina (1947). Labor realizada durante el año 1946. AGA, Cultura: 3/51.41. Caja 630.

Gallego, M. T. (1983). *Mujer, Falange y Franquismo*. Madrid: Taurus.

Gil, F. y Cabeza, J. (2012). Pololos y medallas: la representación del deporte femenino en NO-DO (1943-1975). *Historia y Comunicación Social*, *17*, 195-216, https://doi.org/10.5209/rev_HICS.2012.v17.40606

Graham, H. (1995). Gender and the State: Women in the 1940s. En H. Graham y J. Labanyi (eds.) *Spanish Cultural Studies. An introduction* (pp. 182-195). Oxford: Oxford University Press.

La Sección Femenina. Historia y organización (1952). Madrid: FET y de las JONS.

Labanyi, Jo (2002). Resemanticizing Feminine Surrender: Cross-Gender Identifications in the Writings of Spanish Female Activists. En Ferran, O. y Green, K. (eds.). *Women's Narrative and Film in Twentieth Century Spain. A World of Difference(s)* (pp. , 75–94) Nueva York: Routledge.

Lula (Julio-agosto,1938). Escuela de Educación Física. Carta de una cursillista. *Y*. *6-7*, 54-55.

Martín Gaite, C. (1987). *Usos amorosos de la posguerra española*. Barcelona: Anagrama.

Molinero, C. (2005). *La captación de las masas. Política social y propaganda en el régimen franquista*. Madrid: Cátedra.

Morcillo, A. (2015). *En cuerpo y alma. Ser mujer en tiempos de Franco*. Madrid: Siglo XXI.

Ofer, I. (2006). Am I that Body? Sección Femenina de La FET and the Struggle for the Institution of Physical Education and Competitive Sports for Women in Franco's Spain. *Journal of Social History*, *39*(4), 989-1010.

Ofer, I. (2009). *Señoritas in Blue. The Making of a Female Political Elite in Franco's Spain*. Portland: Sussex Academic Press.

Oroz, E. (2016). Nuestra misión (1940). Maternidad simbólica y regeneración nacional en la propaganda cinematográfica de la Sección Femenina. *Letras Femeninas. Journal of Women & Gender Studies in Hispanic Literatures and Cultures*, *42*(1), 88- 102.

Oroz, E. (2013). Women in Blue Staging the Nation: The gendered Articulation of the 'New State' in Early Francoist Propaganda Documentaries. *Catalan Journal of Communication & Cultural Studies*, *5*(1), 19–33.

Regiduría Central de Educación Física (1945). Real Academia de la Historia, Archivo de la Asociación Nueva Andadura, carpeta 41, doc. 3.

Ramos, M. P. (2011). *Comunicación y Estrategias Organizativas de la Sección Femenina de Falange. Representaciones NO-DO, 1943–1953*. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga.

Richmond, K. (2004). *Las mujeres en el fascismo español. La Sección Femenina de la Falange (1934-1959)*. Madrid: Alianza Editorial.

Rodríguez Mateos, A. (2008). *Un franquismo de cine*. Madrid: Rialp.

Saz Campos, I. (2004). *Fascismo y franquismo*. Valencia: Publicacions Universitat de València.

Simón, J.A. (2019). El deporte en el No-Do durante el primer franquismo, 1943-1951. *Hispania Nova*, *17*, 341-371. DOI: https://doi.org/10.20318/hn.2019.4525

Suárez Fernández, L. (1993). *Crónica de la Sección Femenina y su tiempo*. Madrid: Asociación Nueva Andadura.

Tranche, R. y Sánchez-Biosca, V. (2006). *NO-DO. El tiempo y la memoria*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española [8ª edición].

Tranche, R. y Sánchez-Biosca, V. (2011). *El pasado es el destino. Propaganda y cine del bando nacional en la Guerra Civil*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española.

Vicesecretaria de Educación Popular. Expediente de censura del documental Academia Isabel la Católica. AGA, 3/121, T36/04663.

Viuda-Serrano, A. (2014). *La censura del tema deportivo en la prensa durante la posguerra española (1939-1945)* (Tesis doctoral). Madrid: Universidad Politécnica de Madrid.

Zagalaz, M.L. y Martínez, E. (2006). La influencia de la Sección Femenina en la Educación Física femenina española de los años centrales del siglo XX. *Bordón*, *58*(1), 87-102.

EQUILIBRIO Y PRUDENCIA (O DIPLOMACIA Y RECATO). LA REPRESENTACIÓN DE LAS ACTIVIDADES DEPORTIVAS DE LA SECCIÓN FEMENINA EN LOS NOTICIARIOS CINEMATOGRÁFICOS FRANQUISTAS (1938-1949)

Resumen

Este artículo analiza la representación de las actividades deportivas promovidas por la Sección Femenina de Falange en los noticiarios cinematográficos franquistas en el periodo comprendido entre 1938 y 1949: *El Noticiario Español* del Departamento Nacional de Cinematografía (1938-1940) y el noticiario de NO-DO que llegó a las pantallas españolas en 1943. Considerando el control total que la SF tuvo sobre la educación física femenina y el valor propagandístico del deporte, este ámbito permite iluminar enconados debates sobre sexualidad, política y religión que se produjeron durante los primeros años de la dictadura y su impacto en su difusión cinematográfica. Tras la identificación de las noticias dedicadas a la SF en este ámbito, se realiza un análisis textual que, junto con la consulta de documentación interna, tiene por objetivo examinar la evolución del discurso sobre el deporte por parte de las mujeres falangistas y su plasmación retórica y audiovisual, al tiempo que se exponen las causas que propiciaron una progresiva domesticación de los atributos de género y la representación de sus cuerpos, en tanto que mujeres políticas, activas y presentes en la esfera pública.

Palabras clave

Sección Femenina de Falange; Franquismo; Deporte; Noticiarios Cinematográficos; Propaganda, Políticas de género.

Autora

Elena Oroz (Soria, 1978) es profesora ayudante doctora en el departamento de Comunicación de la Universidad Carlos III de Madrid y miembro del grupo de investigación Tecmerin y del Instituto Universitario del Cine Español de la misma universidad. Autora de una treintena capítulos de libro y artículos científicos, ha coeditado, entre otros, los libros *Lo personal es político. Documental y Feminismo* (Gobierno de Navarra, 2011) y *Entrevistas con creadoras del cine español contemporáneo* (Peter Lang, 2021). Sus áreas de investigación son el cine documental, el cine español y los estudios de género. Contacto: elortega@hum.uc3m.es. Contacto: elortega@hum.uc3m.es.

Referencia de este artículo

Oroz, E. (2024). Equilibrio y prudencia (o diplomacia y recato). La representación de las actividades deportivas de la Sección Femenina en los noticiarios cinematográficos franquistas (1938-1949). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *37*, 61-74.

BALANCE AND PRUDENCE (OR DIPLOMACY AND MODESTY): THE REPRESENTATION OF THE SECCIÓN FEMENINA'S SPORTING ACTIVITIES IN THE NEWSREELS OF EARLY FRANCOIST SPAIN (1938-1949)

Abstract

This article analyses the representation of the sporting activities promoted by the Sección Femenina (SF), the women's branch of the Spanish Falange, in film newsreels produced in Francoist Spain in the period from 1938 to 1949: The sources analysed are the *El Noticiario Español* newsreels produced by the Departamento Nacional de Cinematografía (DNC) from 1938 to 1940, and the Francoist government's NO-DO newsreels, which first appeared on Spanish film screens in 1943. Given the SF's total control over physical education for women and the value of sport as a propaganda tool, this analysis sheds light on the heated debates over sexuality, politics and religion that marked the early years of the dictatorship and their impact on the representation of women's sport on screen. This research involves the identification of news stories about the SF's sporting activities, which are analysed with the support of other historical sources. The aim is to examine the evolution of the discourse on sport promulgated by the women's branch of the Falange, its rhetorical expression and audiovisual representation, and to identify the factors that led to the gradual domestication of gender attributes and the representation of their bodies, as women who were politically active and present in the public sphere.

Key words

Sección Femenina de Falange; Francoism; Sports; Newsreels; Propaganda; Gender Politics.

Author

Elena Oroz is an Assistant Professor with the Department of Communication at Universidad Carlos III de Madrid and a member of its Tecmerin research group and University Institute of Spanish Cinema. She is the author of more than 30 book chapters and academic articles and the co-editor of numerous books, including *Lo personal es político: Documental y Feminismo* (Gobierno de Navarra, 2011) and *Entrevistas con creadoras del cine español contemporáneo* (Peter Lang, 2021). Her areas of research are documentary film, Spanish cinema, and gender studies. Contact: elortega@hum.uc3m.es

Article reference

Oroz, E. (2024). Balance and Prudence (or Diplomacy and Modesty): The Representation of the Sección Femenina's Sporting Activities in the Newsreels of Early Francoist Spain (1938-1949). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *37*, 61-74.

recibido/received: 07.07.2023 | *aceptado/accepted:* 04.10.2023

Edita / Published by

Licencia / License

creative commons SOME RIGHTS RESERVED

ISSN 1885-3730 (print) /2340-6992 (digital) **DL** V-5340-2003 **WEB** www.revistaatalante.com **MAIL** info@revistaatalante.com

ENTRE LA MOFA Y LA COSIFICACIÓN: REPRESENTACIONES DEL FÚTBOL FEMENINO EN EL NO-DO Y LAS COMEDIAS DE LOS AÑOS SETENTA*,**

ELENA CORDERO HOYO
ASIER GIL VÁZQUEZ

INTRODUCCIÓN

El 4 de septiembre de 2021, el diario *As* publicaba la columna «Una liga que no para de crecer» celebrando el buen estado del fútbol femenino español y que las niñas ahora puedan crecer con referentes como Alexia Putellas o Nahikari García. La culminación de este acertado diagnóstico se dio el pasado 20 de agosto cuando la selección femenina se coronó campeona del Mundial en Sídney. Sin embargo, los acontecimientos posteriores, destacando el beso no consentido del entonces presidente de la Real Federación Española de Fútbol, Luis Rubiales, a la jugadora Jenni Hermoso demostraron que todavía existen lastres, tanto en el plano institucional como en el social, ya presentes en los mismos inicios del fútbol femenino durante el segundo franquismo, como se estudiará en esta investigación. Algunos de los retos vigentes están relacionados con la escasa visibilidad mediática (Román-San Miguel, Giraldes y Sánchez-Gey, 2022) o con la prevalencia de estereotipos negativos y de una mirada cosificadora (Mayoral Sánchez y Mera Fernández, 2017). En la citada columna también se echaba la vista atrás para subrayar la labor de «[l]as pioneras [que] lucharon, no sólo contra la falta de apoyos, sino también contra la sociedad» (Gil, 2021). La evolución del fútbol femenino en España va pareja al devenir histórico de las mujeres y está marcada por la lucha constante por ganar espacio, notoriedad y autonomía, como recoge el documental *Algo más que una pasión* (Carlos Troncoso Grao, 2014) con entrevistas a quienes abrieron camino entre los años sesenta y ochenta.

Este artículo se centra en la representación de las futbolistas en la gran pantalla durante el segundo franquismo (1959-1975). Desde una perspectiva de género, se analizarán los discursos audiovisuales más recurrentes en noticiarios NO-DO y en películas de ficción, que se complementaron para condensar la ansiedad colectiva de una sociedad que se veía amenazada por las mujeres dentro

del terreno de juego. En ese sentido, identificaremos los discursos más comunes en la cobertura del NO-DO[1] y cómo estos se replican y reelaboran en los dos únicos largometrajes de ficción del tardofranquismo que se centran en la representación del fútbol femenino: *Las Ibéricas F.C.* (Pedro Masó, 1971) y *La liga no es cosa de hombres* (Ignacio F. Iquino, 1972). Se pretende demostrar que el humor se erigió como mecanismo clave para aplacar tensiones ideológicas en torno a la mujer en el deporte. Mientras que la comedia funcionaba como espacio seguro desde el que visibilizar avances, estas imágenes se articularon desde una mirada masculina, cómplice con las formas de biopoder del Régimen, que penalizaba a las futbolistas a través de la mofa, la ridiculización y la cosificación de los cuerpos.

Para contextualizar históricamente el fenómeno del fútbol femenino en España es necesario destacar que uno de los primeros partidos de los que existe constancia hemerográfica se remonta a 1914, cuando se disputó un enfrentamiento de corte benéfico en el estadio del Real Club Deportivo Español, en Barcelona. En esta fase de principios de siglo, el fútbol femenino se fue abriendo paso entre el rechazo social y la burla (Torrebadella-Flix, 2016), constantes que se mantendrían durante décadas. Estos primeros hitos, que se engloban dentro de los avances de las mujeres en el deporte, se enmarcan en un clima de sufragismo y emancipación que buscaba romper con los modelos tradicionales de feminidad doméstica. Estas intersecciones entre el deporte y los avances por la igualdad de género fueron consolidándose a través de proyectos feministas de la Segunda República (Torrebadella-Flix, 2011).

No obstante, con el inicio de la Guerra Civil, el bando franquista promulgó esferas diferenciadas para hombres y mujeres en su proyecto de nación a través de leyes que apuntaban la subordinación de las mujeres y reducían su campo de acción al hogar. Durante el primer franquismo, los discursos oficiales defendieron una feminidad «eterna, pasiva, pía, pura, una mujer sumisa y maternal cuyo único camino a la plenitud era el sacrificio» (Graham, 1995)[2]. La Sección Femenina de Falange fue la principal responsable del control y la formación de las mujeres y una de sus constantes fue la defensa de una educación física acorde a los valores falangistas y católicos (Viuda-Serrano, 2022). SF concebía el deporte desde un prisma eugenésico como un ejercicio físico y espiritual cuya principal función era servir a la nación mediante el cultivo de cuerpos disciplinados, sanos e higiénicos que criaran individuos fuertes (Ramírez-Macías, 2018).

Con los cambios ministeriales de 1957 y la consolidación de los tecnócratas opusdeístas en el gobierno, se propicia una estrategia de desarrollo neocapitalista que va dejando atrás el modelo autárquico. Como señala Pavoloviv (2011), los cambios económicos generaron permutaciones en el orden social y en los discursos del Régimen, cuya metafísica del «bendito atraso» se empezaba a ver sustituida por una retórica materialista de progreso. Las mujeres se erigen como sujetos fundamentales en este nuevo tejido social, con una redefinición de la feminidad acorde a sus nuevos roles de consumidoras/productoras (Romo Parra, 2006). Esta paulatina proyección de las mujeres en la esfera pública conlleva una serie de tensiones ideológicas en las formas de biopolítica del Régimen, pues se abre una pugna entre un aperturismo que busca equipararse a las democracias liberales y el mantenimiento de las estructuras y valores nacionalcatólicos.

En este contexto, SF se mantuvo como uno de los núcleos remanentes de ideología falangista a través de una adaptación pautada a las nuevas necesidades históricas, aunque esta misma reconfiguración no estuviera exenta de contradicciones. A su vez, con la Ley de Educación Física de 1961, que recogía los nuevos preceptos vaticanos en torno al ejercicio físico, se consolidaron las transferencias de SF en materia de deporte femenino. Así, se apostó por la profesionalización de entrenadoras, que desde 1956 se formaban en la Escuela Julio Ruiz de Alza, y en 1962 se crearon los «Clubes Medina»

para la organización de competiciones deportivas. Estos hitos ejemplifican las tensiones ideológicas latentes en el desarrollo del deporte femenino, que se institucionalizó como vehículo de control sobre los cuerpos de las mujeres, pero ofrecía alternativas al ideal doméstico (Ofer, 2006).

Algunos de los escollos resultantes consistían en matizar el alcance de esa agencia que brindaba el deporte, pues no debía suponer una desviación de los comportamientos tradicionalmente femeninos ni un pretexto para adquirir una independencia que las apartara de sus obligaciones reproductivas (Morcillo Gómez, 2015). Por ello, los manuales oficiales extremaban un cuidado máximo en el recato y advertían a las jóvenes sobre cómo debían tratar sus cuerpos. Estos textos insisten en la cautela con la indumentaria y subrayan el recelo hacia ejercicios más violentos, como el fútbol y el toreo, que podían ir en contra de los valores de pasividad, delicadeza y decoro (Ramírez-Macías, 2018: 340).



Imagen 1. Partido del Sizam Paloma contra el Mercacredit en 1970

El inicio de la década de los setenta será un parteaguas en cuanto a la realidad del fútbol femenino español. Mientras que, hasta entonces, podía ser considerado una inofensiva excentricidad, esta década va a marcar el inicio de una tentativa de creación de la selección femenina de fútbol, lo que atrajo una atención mediática hacia el fenómeno sin precedentes. Uno de los hitos que fueron consolidando el fútbol femenino en España se produjo el 8 de diciembre de 1970, cuando se disputó en Villaverde (Madrid) un partido entre el Sizam Paloma y el Mercacredit. A pesar de que este no fue el primer partido femenino, sí que fue representativo, ya que atrajo una considerable atención por parte del público y los medios, como la portada que le dedicó el diario *Marca* (Edelmira, 1970). Un año más tarde, empezaron a eclosionar por todo el territorio español los primeros campeonatos y competiciones oficiosos con voluntad de institucionalización (Ribalta Alcalde, 2011). Así, el fútbol femenino comenzó a considerarse como una realidad, un evento, e incluso un espectáculo lucrativo. Pero este proceso provocó el rechazo de instituciones adheridas al Régimen («*La sección femenina condena*», 1967), que recurrían a argumentos «científicos» y «médicos» («*Un equipo de sociólogos*», 1970).

LA MUJER FUTBOLISTA EN EL NO-DO

A diferencia del cine de ficción que, pese al control de la censura, quedó en manos de la empresa privada, la producción del Noticiario Cinematográfico Español (NO-DO) se erige como la principal propaganda audiovisual del Régimen. Entre 1943 y 1975 existió la obligación de proyectar en salas, antes del largometraje, este noticiario único y oficial cuya vocación era centralizar el prisma ideológico desde el que narrar los sucesos nacionales e internacionales. Estas marcas de enunciación franquista quedan patentes también en aquellas noticias blandas, aparentemente más intrascendentales (cultura de masas, deportes, moda, etc.),

donde se pretendía ofrecer una «diversión tendenciosa, escasa en información y [...] aquilatada de lugares comunes» (Tranche y Sánchez-Biosca, 2002: 215). Como ocurre con algunas piezas sobre deporte femenino, muchos reportajes empleaban materiales procedentes de noticiarios extranjeros, que más tarde se remontaban y se volvían a sonorizar. María Rosón (2016: 218) analiza cómo, pese a que la voz en *off* «domesticó y, a veces, «embruteció» los contenidos visuales» de otros contextos nacionales, las informaciones internacionales ofrecían modelos de feminidad alternativos a los hegemónicos en España. Así, los (pocos) reportajes sobre fútbol femenino que se proyectaron desde 1949 se movían entre la visibilización de una realidad insólita en el país y la voz «oficial» que trataba de aplacar su potencial transgresor a través de mofas.

De esta forma, los comentarios en *off* tienden a un tono condescendiente que perpetúa la inferioridad de la mujer frente al hombre en la mayoría de las piezas sobre deporte femenino. Se emplean términos infantilizantes —como «señoritas» o diminutivos de sus nombres—, así como comentarios sobre su elegancia en la vestimenta o su vocación doméstica. Siempre domina un prisma que aplaca cualquier transgresión y las reconduce a la feminidad más oficialista. En el caso concreto del fútbol, se manifiesta un escrutinio más feroz sobre los cuerpos de las mujeres y se presenta esta actividad como «una bufonada realizada [...] por guapas jovencitas» (Gil Gascón y Cabezas Deogracias, 2012: 205).

Entre 1949 y 1974, el NO-DO mostró en seis ocasiones informaciones relacionadas con el fútbol femenino[3]. Su primera aparición se remonta a 1949 con un partido celebrado en Bélgica y marca el inicio de una cobertura centrada, principalmente, en el desarrollo de este deporte fuera de las fronteras españolas, como el reportaje de Austria (1961), presentado con el subtítulo de «incidencias humorísticas» en el programa de mano, o los de Alemania (ambos de 1974). La insistencia en el origen foráneo subraya su carácter extranjerizante, articulando a través de las representaciones de género una defensa de la España nacionalcatólica como reserva «espiritual de Occidente». Esta estrategia se observa también en la prensa, donde ya en 1945 *El Correo de Mallorca* informa de la existencia de clubes de fútbol femenino en Londres, hecho que relaciona con la agencia inusitada que han disfrutado las mujeres durante la Segunda Guerra mundial, y añade: «nos produce auténtico pánico pensar que esa moda pudiera extender su tiranía entre nosotros» (Avespa, 1945). Así, desde finales de los años cuarenta aparecerán informaciones breves, a menudo cargadas de valoraciones negativas, sobre partidos en países como Reino Unido, Holanda o Italia, entre otros[4].

Las primeras imágenes documentales sobre partidos femeninos jugados en España se vehiculan a través de la incipiente modernidad, la entrada de las mujeres al mercado laboral y la defensa de la obra social del Movimiento. La pieza de 1964 muestra a dependientas de unos grandes almacenes que, acto seguido, se enfrentan en el campo de juego. El comentarista, que advierte que el toreo y el fútbol están prohibidos para las mujeres, enmarca este hecho en una actividad de ocio casi excepcional. Para aplacar cualquier tensión, insiste en la falta de aptitud y en el recato de las jugadoras. Estas informaciones tienen como vocación mostrar la labor de Educación y Descanso entre las clases trabajadoras, pues se trata de una actividad celebrada en el Parque Sindical de Madrid. Durante los cincuenta y los sesenta aparecen también en prensa noticias sobre partidos de fútbol que se disputan en todo el estado español[5]. En estos casos, se subraya su vocación benéfica o recreativa, como si se tratara de una desviación pautada y domesticada.

Estas constantes están presentes en la cobertura que el NO-DO de 1971 realizó del partido benéfico disputado por varias estrellas del cine y la canción en el campo del Rayo Vallecano en 1971. Con el fin de incidir en la comicidad del encuentro, se enfrentó al equipo de artistas yeyés («finolis») contra las folklóricas, retomando el binomio modernidad/tradición de tantos filmes del perio-

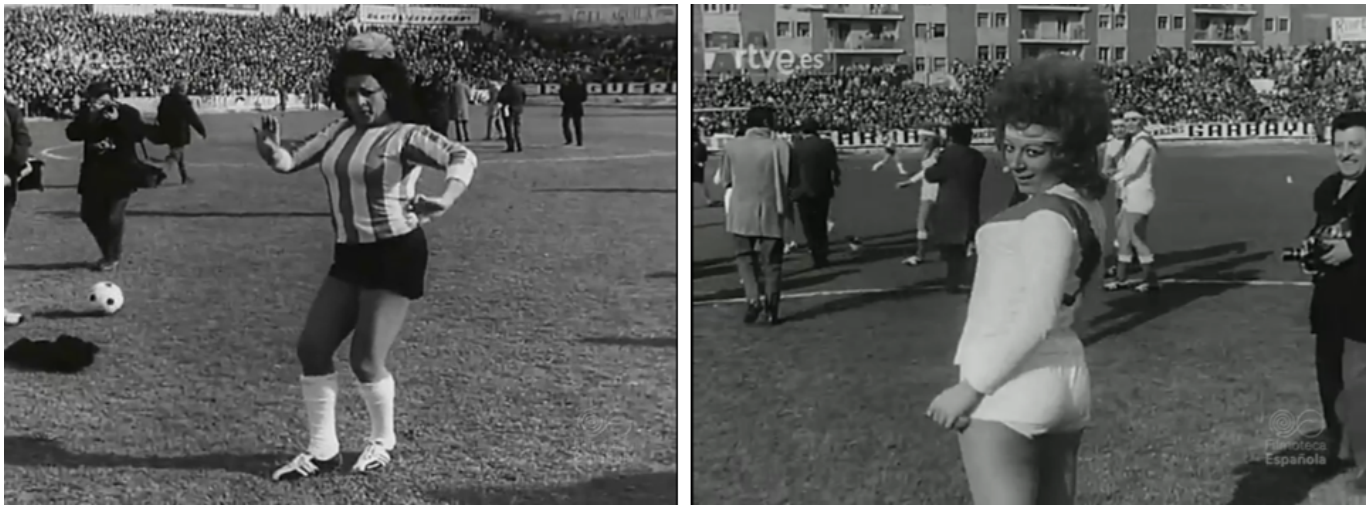
LA RELACIÓN ENTRE LA MUJER Y EL FÚTBOL, MEDIADA POR LOS COMENTARIOS DEL NO-DO, GENERA UNA CONTINUA SENSACIÓN DE DESPLAZAMIENTO E INADECUACIÓN

do. El éxito de un espectáculo que congregó a figuras como Encarnita Polo, Rocío Jurado, Marujita Díaz, Luciana Wolff o Lola Flores, desembocó en un segundo encuentro, celebrado el 19 de marzo del mismo año en el Sánchez-Pizjuán de Sevilla («Mañana a beneficio», 1971). Los comentarios jocosos sobre el aspecto de las artistas o sus excentricidades (como «los pasos de flamenco y olé» de Lola Flores) refuerzan el carácter de bufonada de estos partidos, más cercanos a la tómbola benéfica que a la competición deportiva. Las jugadoras reales que estaban luchando contra la precariedad y las limitaciones de tener que entrenar después de sus trabajos mal remunerados, vivieron el juego de las celebridades como otro insulto más en el que el fútbol femenino era presentado como frívolo, risible y accesorio (Troncoso Grao, 2014).

Por tanto, la relación entre la mujer y el fútbol, mediada por los comentarios del NO-DO, genera una continua sensación de desplazamiento e inadecuación. Ni el físico, la táctica, la posición o la técnica son correctas a ojos de la voz en *off* del locutor. Incluso cuando las imágenes filmadas envían otro mensaje, la interpretación hablada acaba imponiéndose y es inflexible en su veredicto: la mujer no pertenece a la hierba del estadio. A modo de ejemplo, el noticiario de 1961 está plagado de bromas y se emplea una música de fondo de carácter circense. Así, la dureza y el esfuerzo es transformado en una ristra de gags físicos donde las caídas no son resultado de su juego, sino una torpeza en la que el dolor se transforma en «pupa»; las indicaciones de la entrenadora no son tácticas sino «consejillos» de una señora que se «despacha a su gusto» y los conflictos con el árbitro son señales de la tendencia al juego sucio y la falta de disciplina de las jugadoras.

Con más de diez años de distancia, la pieza de julio de 1974 acude a recursos similares en la cobertura de la liga femenina alemana, donde se muestra el partido mientras suena una canción infantil que le resta seriedad. La voz en *off* señala que «de vez en cuando a las mujeres les da por jugar al fútbol», trasladando las imágenes al terreno de lo inusual y el capricho, para concluir que «son partidos que, generalmente, terminan más bien mal». Al igual que el título de Iquino, el narrador

Imagen 2. Partido de folclóricas contra finolis en 1971



emplea el doble sentido de la palabra «liga» para indicar que las jugadoras, en realidad, llevan calcetines o medias de *sport*. La voz insiste en restar profesionalidad cuando, al detenerse en una falta, señala que en el fútbol femenino «vale todo o casi todo» y «al árbitro se le podría cantar lo que decía el tabernero de la Verbena de la Paloma al municipal de turno, aquello de «ni usté aquí toca el pito, ni usté aquí toca ná» porque nadie le hacía caso o se lo hacían poco»[6]. En diciembre de ese mismo año se volvió a proyectar un fragmento sobre fútbol femenino en Alemania donde desaparece el carácter jocoso de la narración y se explica el desarrollo del partido. No obstante, los primeros segundos de presentación se emplean para subrayar que el fútbol contribuye a la desestabilización de los roles de género tradicionales al explicar que «no es fácil distinguir si se trata de hombres o de mujeres» y que «es preciso afinar mucho el objetivo para darse cuenta de que se trata de jovencitas», ahondando en el tropo de la pérdida de feminidad derivada de prácticas históricamente masculinas.

Así como Gil Gascón y Cabeza Deogracias se referían a la presencia de la mujer en el ruedo, también la construcción audiovisual del NO-DO respecto al fútbol femenino «se hace a modo de gags» (2012: 208). No será hasta 1974, cuando se encuentre en NO-DO el primer comentario de carácter verdaderamente deportivo valorando la acción de las futbolistas y comentando las jugadas y los tantos de los diferentes equipos. Será la cobertura del primer campeonato alemán de Fútbol Femenino el que muestre la seriedad que este fenómeno estaba cobrando internacionalmente, sin dejar de destacar con un tono jocoso la posible confusión entre géneros que esta nueva realidad podía producir[7].

MUJERES, DEPORTE Y COMEDIA EN EL SEGUNDO FRANQUISMO

La aparición de mujeres deportistas en el cine de ficción se enmarca en una nueva comedia costumbrista que fue redefiniendo los usos y costumbres de la sociedad del Desarrollismo a través del diálogo constante entre los valores tradicionales y la incipiente modernidad. Un nuevo estrellato femenino —como Concha Velasco, Sonia Bruno o Laura Valenzuela, entre otras— encarnó la imagen de «jovencita alegre, independiente y con carácter, pero prudente y respetuosa con las reglas de juego que para ella impone la sociedad» (Ibáñez Fernández, 2017: 45). Desde posicionamientos de conservadurismo moderado, varios títulos emplean el trabajo femenino o las relaciones de género como eje central de las tramas. A su vez, varias de estas producciones irán alcanzando cotas cada vez más explícitas de erotismo, donde la liberación de los cuerpos y de los comportamientos sexuales suele estar tamizada por una mirada masculina cosificadora (Fernández-Labayen y Melero, 2022). Cabe recordar que, tras la crisis del cine de 1969, derivada del caso Matesa y la deuda con el Banco de Crédito Industrial del que dependían las ayudas al cine, se agravó la liberalización de un sector que dependía más que nunca de la oferta y demanda, en lugar de la protección de subvenciones estatales (Torreiro, 2010). Por ello, una serie de productores reforzaron su visión oportunista con películas donde se explotaban filones de éxito, como fórmulas cómicas basadas en *gags* y rostros populares, el uso de noticias o eventos del momento (como podía ser el fútbol femenino) y, sobre todo, un incipiente erotismo que cada vez era más aceptado por la censura.

Salvo formas concretas como la sátira, la comedia ha podido prosperar incluso en contextos totalitarios como el franquismo debido a su naturaleza de entretenimiento ligero e inocuo (King, 2002). Uno de los rasgos del género radica en lo inesperado, lo inapropiado o lo transgresor, en un juego de desviaciones de las normas socioculturales y de las convenciones (Neale y Krutnik, 2006: 3). Esta suspensión de la lógica y del sentido común habilita representaciones de feminidades con caracterizaciones o comportamientos menos

EL HUMOR SERÁ UNA DE LAS VÍAS MÁS RECURRENTES PARA TRATAR LOS AVANCES DE LAS MUJERES EN EL ÁMBITO DEPORTIVO, TRATANDO DE INSTITUCIONALIZAR UNA MIRADA BUFA Y DE RECHAZO ANTE UNA REALIDAD QUE IBA TOMANDO FORMA

normativos. A través de equívocos, mascaradas e inversiones carnavalescas, la comedia del segundo franquismo representó los avances sociales de las mujeres en clave de «guerra de los sexos» donde ellas llegaban a ocupar posiciones reservadas a los hombres y actuaban con una mayor libertad en la esfera pública y en las relaciones personales. Pese a las moralinas conservadoras de las clausuras, a menudo ligadas al romance y la recuperación del statu quo patriarcal, estos títulos abrían puntos de fuga que visibilizaban conductas más liberadoras que las del día a día de la mayoría de espectadoras, como los nuevos modelos de mujeres modernas, las jóvenes trabajadoras o las deportistas.

Sin embargo, este potencial estaba frecuentemente limitado por los términos en los que se producían dichas representaciones. La comicidad se sustenta en unas relaciones de poder claras donde se establece una distancia entre el agente activo de la broma y el objeto de la misma (Horlacher, 2009). Así, los mecanismos de enunciación pueden articular una mofa, cómplice con el biopoder, que incita a una risa punitiva dirigida a esos personajes que transgreden las normas de género. La misma visibilización de feminidades alternativas puede traducirse en un «peligro de exponerse» al ridículo o al escarnio debido a un escrutinio disciplinario que ha controlado los comportamientos de las mujeres a lo largo de la historia (Russo, 1995).

Descartes ya señalaba que el uso de la broma «corrige los vicios de forma útil haciéndolos parecer ridículos, pero sin que uno se ría personalmente ni muestre odio contra las personas» (1997: 252). Esa función correctiva atribuida al humor desde una visión despersonalizada y exenta de odio y, por tanto, «no-violenta», ha sido posteriormente ampliada en *La risa*, de Bergson (2016 [1900]) obra clave en torno a los usos y funciones de lo cómico, que nos ilustra sobre la imaginación social, colectiva y popular (36) al ser necesariamente un elemento cultural y referencial. Por eso, el análisis de las comedias *Las Ibéricas F.C.* y *La liga no es cosa de hombres* se presta como una forma eficiente de análisis de la percepción que la sociedad tenía sobre la realidad del fútbol femenino al que retrataba y castigaba con su risa.

Así, la comedia del segundo franquismo se mueve en un espacio discursivo ambiguo, donde se celebra la nueva modernidad, dando visibilidad a nuevas realidades, como la irrupción de las mujeres en la esfera pública y, por lo tanto, en el deporte. No obstante, la autonomía de estos personajes femeninos conformará la misma desviación o transgresión sobre la que se sustenta el juego cómico. Los mecanismos de enunciación fílmica limitarán la agencia de los personajes al convertirlos en objetos de escarnio que traspasarán la pantalla y las caricaturas en prensa (Corcuera, 2015, 2018a, 2018b). Esta visión tendrá su equivalente en los partidos en los que las futbolistas podían ser ridiculizadas en vivo y en directo. Tal y como testimonia Carme Nieto, una de las primeras jugadoras, el humorista Pedro Ruiz fue contratado como comentarista en su primer partido y dedicó varios comentarios vejatorios a las jugadoras a través de los altavoces del estadio como: «Hay una sustitución, ¿será que se le ha roto el sujetador?», todo ello disfrazado de bromas sanas e inocentes[8]. El humor será, por lo tanto, una de las vías más recurrentes para tratar los avances de las mujeres en el ámbito deportivo, tratando de institucionalizar una mirada bufa y de rechazo ante una realidad que iba tomando forma.

LAS IBÉRICAS F.C.

El 7 de octubre de 1971 se estrenaba en Madrid *Las Ibéricas F.C.*, una comedia coescrita, dirigida y producida por Pedro Masó que atrajo a las salas a casi millón y medio de espectadores. Esta película conecta con una de las vetas de la producción de Masó: las comedias costumbristas, tendentes al romance, con historias cruzadas de mujeres jóvenes en un Madrid más moderno. Ejemplo de ello son *Las chicas de la cruz roja* (Rafael J. Salvia, 1958) y las posteriores *La chica de los anuncios* (1968), *Las secretarias* (1969) o *Las amigas* (1969), dirigidas por Pedro Lazaga. *Las Ibéricas F.C.* mantiene estos estilemas, como la coralidad o la modernización de los roles de género, aunque desde un erotismo más marcado. Esta deriva se observa en la sustitución de estrellas de las películas anteriores, como Sonia Bruno o Teresa Gimpera, por rostros de las «comedias sexys», cuyos cuerpos eran el principal reclamo comercial, por encima de sus dotes interpretativas, como Claudia Gravy, Rosanna Yanni o Ingrid Garbo.

Imagen 3. Póster de *Las Ibéricas F.C.*



A pesar de que el uso de ilustraciones y caricaturas en los carteles de comedias españolas no era una práctica inhabitual en la época, las del cartel promocional de *Las Ibéricas F.C.* reforzaba la mirada cosificadora sobre las futbolistas. En la primera secuencia, la voz en *off*, trasunto del comentarista del NO-DO, hace un repaso histórico de los héroes del fútbol español, con un montaje frenético de fotografías de sus proezas en el campo, deteniéndose en una panorámica de las protagonistas con camisetas ajustadas y minishorts. La voz señala que «hoy llegan Chelo, Menchu, Luisa, Piluca, Julita», sustituyendo el tono enérgico con el que recitaba los nombres de los futbolistas por un aire obnubilado con el que refuerza el doble sentido del comentario «una delantera de primera división». Esta secuencia da paso a los títulos de crédito, acompañados por la canción «Once corazones», cuya letra apunta a otras constantes sobre las que orbitará la película: el romance y la agencia de las futbolistas. Se señala que las jugadoras «al terreno saltan con moral y decisión», pero su único fin es «llegar con el balón hasta el fondo de las mallas en el marco del amor».

La trama de cada protagonista canaliza un discurso sobre el fútbol femenino. Menchu (Cladia Gravy) responde a una coquetería y frivolidad incompatible con la destreza en el juego, pues su objetivo es lucir modelito y estar mona. La cosificación del personaje queda patente en distintas ocasiones, como la primera escena tras los títulos de crédito, en la que aparece en ropa interior o cuando los guardametas aprovechan el gol de una compañera para alzar a Menchu en brazos porque «está más buena», a lo que ella responde con una risa complaciente. Al final su posición de objeto quedará algo subvertida cuando conozca a un futbolista sueco. De manera análoga al «cine de reprimidos» coetáneo en el que Alfredo Landa



Imagen 4. Menchu pintándose los labios antes de un penalti

o José Luis López Vázquez fantaseaban con las nórdicas, aquí es ella quien emula este cortejo y le da la vuelta en términos de género, haciendo que el fútbol sea un pretexto para comportamientos sexo-afectivos más laxos en términos de decoro y moral.

La sexualización de los cuerpos se extiende al resto de jugadoras, aunque adquiere diferentes significados en cada trama. Al formar los equipos, Luisa (Ingrid Garbo) y Piluca (La Contrahecha) se muestran reacias porque saben que esos uniformes generarán conflictos con sus parejas. Es decir, la erotización que propone y celebra la película entra en conflicto con una moral imperante que penaliza esos mismos cuerpos sexualizados. Jugar al fútbol conlleva una transgresión de los límites del hogar y acarrea un devenir del cuerpo dócil en activo. Como futbolistas, Luisa y Piluca transcienden su rol de esposa y novia, respectivamente, y corren el peligro de convertirse en «mujeres públicas». El novio de Piluca es un «ibericus hispanicus», como ella lo define, violento y machista. Sus discusiones sobre la incompatibilidad del noviazgo con la carrera deportiva de ella vehiculan un debate sobre los límites de la autonomía femenina.

El caso de Luisa se enmarca en la unidad familiar, pues está casada con Federico (Fernando Fernán Gómez), que desaprueba la decisión de su esposa. Las riñas conyugales enfrentan de nuevo la mentalidad tradicional del hombre con la voluntad de la esposa, aunque aquí la voz femenina está expresada por la madre de esta. Así, se recurre al habitual enfrentamiento cómico entre suegra y yerno, como cuando discuten sobre la compatibilidad de ser futbolista y madre. Mientras Federico esgrime que está incurriendo en una perversión con consecuencias perjudiciales («¿has pensado en el porvenir que les espera a estos angelitos con una madre futbolista?»), la suegra pone punto final a la conversación desde un tono pragmático («pues delanteros del Madrid, ¿te parece poco porvenir?»). La trama se posicionará del lado de Luisa ya que él acabará apoyándola y llevando a los niños al último partido.

El fútbol femenino no sólo se presenta como agente con potencial desestabilizador del ideal doméstico de la mujer, sino también como amenaza para su salud física y mental. Para ello, dos tramas emplean los discursos médico-psiquiátricos que se oponían a esta actividad. Julita (Puri Villa) es la novia de un estudiante de medicina que la alerta sobre los problemas fisiológicos que causa el fútbol en el cuerpo femenino y, sobre todo en su capacidad reproductora. Esto se manifiesta en una escena donde el futuro médico imagina que Julita da a luz a un niño con cabeza de balón. Así se ridiculiza a la mujer que juega al fútbol, pero, a su vez, se exageran de manera bufa las creencias sobre su carácter insano. En el caso de Chelo (Rosanna Yanni), su destreza con el balón se traduce en la masculinización. Tras marcar un gol, empieza a sentir que es Pirri o Argoitia, y siente el impulso irrefrenable de fumar puros, beber coñac o afeitarse, por lo que acude a un psicoanalista para que valore si es hombre o mujer. De esta manera, la película retoma el discurso de pérdida de feminidad y de ambigüedad sexual que estaba presente en el NO-DO de diciembre de 1974. Esta crisis de identidad queda aplacada cuando el analista la

besa, empleando el romance heterosexual como remedio a la desviación de género.

La única trama donde la vocación futbolística no está en entredicho es la de Loli (Tina Sáinz), joven menos agraciada, soltera y de clase obrera. Este perfil le permite escapar de la sexualización y su cuerpo no está sujeto a los enfrentamientos ideológicos de las demás. No obstante, su poca delicadeza se traduce en alusiones a las faltas que acumula por juego sucio. A su vez, si el fútbol supone para ella una promesa de ascenso social, pues su madre (Rafaela Aparicio) la anima para «que sea famosa y no portera» como su familia, esta alternativa quedará aplacada cuando un joven adinerado se fije en ella, redirigiendo el salto de clase al romance y subrayando, de manera indirecta, que su talento está en ser esposa.



Imagen 5. Tere da a luz un niño-balón

Al igual que la banda sonora, que desde el inicio vaticina que estos «once corazones marcaron luego su mejor gol», aludiendo al matrimonio, la sinopsis entregada a la Junta de Censura apunta que «las chicas, más que con el balón, juegan con sus novios y el partido termina triunfando rotundamente al llevar a la Iglesia a sus contrarios»[9]. A partir de los resortes de la «fórmula Masó», todas las permutaciones en el orden de género desembocan en boda y, por lo tanto, en la recuperación del statu quo. Así, en la última escena las jugadoras salen de la iglesia vestidas de novia, aunque chutando el balón, lo que invita a un posicionamiento conciliador donde el romance más conservador no está reñido con una afición al fútbol.

El film se desenvuelve en un espacio ideológicamente ambiguo donde coexiste la mofa hacia las mujeres y a quienes se oponen a sus avances. De hecho, la propia Junta de Censura dudará de la supuesta «comicidad» de la película, que autoriza con algunas supresiones, opinando que el guion «más que malo, es lamentable. Con él, la cinematografía española baja un peldaño más. [...] Hay mucha grosería, pero hay más vulgaridad»[10]. Además, advierte contra «los excesos de exhibicionismo», «los detalles eróticos inaceptables», pide cuidar «la presentación del tipo amanerado para que no resulte homosexual» y alterar los diálogos con doble sentido «de mal gusto», como por ejemplo sustituir la expresión «tocar el pito» por «tocar el silbato». Esta visión menos monolítica que la que encontrábamos en un medio oficial como el NO-DO se ve reforzada a través de la heteroglosia que imprimen los personajes secundarios. En las gradas, las calles o los hogares, cada personaje esgrime una opinión, haciendo que la película funcione como un foro cultural donde se proyecta una diversidad de pareceres similar a la que podía existir entre los espectadores en la sala de cine.

Pero la visión que prima es la erotización de los cuerpos, que en 1971 era uno de los reclamos principales del cine popular. Algunas escenas existen exclusivamente con este propósito, como cuando unos ratones invaden el campo y la narración se detiene para mostrar en distintos planos cómo los animales trepan por las piernas o se esconden en los escotes, a lo que un aficionado exclama «¡quién fuera ratón!». Esta mirada queda reforzada por algunos personajes masculinos de reparto, como el masajista (José Sacristán), que quiere «ponerse morado» al hacer constantes tocamientos a las futbo-

listas. Algunos asistentes a los partidos, el mirón que se esconde en los probadores o los que tratan de hacer un agujero en el muro de los vestuarios funcionan como materialización fílmica de esa pulsión escopofílica, con planos subjetivos desde los que se encuadran las piernas y otras partes de la anatomía de las jóvenes, convirtiendo al espectador en un *voyeur* cómplice. Desde su vocación de cine comercial, en *Las Ibéricas F.C.* el fútbol es una manifestación de las tensiones sociales en torno a la modernización de los roles de género, una excusa narrativa para una comedia romántica coral, pero, sobre todo, un espectáculo donde los cuerpos femeninos existen por y para ser mirados.

LA LIGA NO ES COSA DE HOMBRES

El 3 de abril de 1972 se estrenó en Barcelona *La liga no es cosa de hombres*, producida, coescrita y dirigida por Ignacio F. Iquino, con una asistencia a salas de un millón de espectadores. La película se desarrolla en Roma y gira en torno a Julián (Cassen), un futbolista torpe y mujeriego que se ve obligado a escapar cuando el presidente del club descubre que mantiene un idilio con su esposa. En su huida se ve forzado a hacerse pasar por una señora y acaba contratado en la selección femenina italiana gracias a una antigua amante que ahora es entrenadora. La larga carrera de Iquino da cuenta de su visión comercial del cine y su capacidad para producir filmes, generalmente de bajo presupuesto, que se adaptaban al contexto de cada momento y a los gustos del público. Desde la segunda mitad de los años sesenta había capitalizado el éxito del cómico Cassen con una serie de vehículos estelares donde el guion estaba pensado para el lucimiento de sus recursos interpretativos.

Cassen ya había ido construyendo una imagen paródica del ligón en *El mujeriego* (Francisco Pérez-Dolz, 1963) y *El castigador* (Juan Bosch, 1965). El productor catalán saca partido del cómico en *07 con el 2 delante* (Iquino, 1966), *La tía de Carlos en minifalda* (Augusto Fenollar, 1967) y *El terrible de Chicago* (Juan Bosch, 1967), que comparten una marcada carga erótica y tramas donde el protagonista adopta una identidad falsa. Así, *La liga no es cosa de hombres* entronca con esta fórmula al combinar situaciones de equívocos (con travestismo como en *La tía de Carlos en minifalda*) y el reclamo de cuerpos femeninos sexualizados.

Aquí el foco narrativo no recae en las jugadoras, sino en el hombre que se infiltra en el equipo vestido de mujer. De hecho, el fútbol es solo un pretexto de fondo para el desarrollo de una historia de picaresca y erotismo. Los treinta primeros minutos de película transcurren sin mención alguna al fútbol femenino y se centran en las conquistas amorosas del protagonista y en su torpeza futbolística. Así, desde el inicio se plantea el contraste entre el fracaso como atleta y el éxito con las mujeres.

Su travestismo le permitirá acceder a espacios reservados de la intimidad femenina como baños y vestuarios. El disfraz será un recurso para establecer con el espectador, conocedor del engaño, una complicidad desde la que sexualizar a las jugadoras mediante miradas y tocamientos. Las escenas de entrenamientos permiten a Coqui (versión

Imagen 6. Julián travestido de Coqui



femenina de Julián) acercarse a sus compañeras en las celebraciones de goles o en los choques «accidentales». Los personajes de las jugadoras, que apenas tienen diálogos, son figuras de fondo sobre las que la cámara se detiene para mostrar sus cuerpos posicionando al espectador en el mismo régimen escopofílico que el protagonista.

La única mujer deportista de cierto peso es la entrenadora Colette (Silvia Soler). En su primera aparición aparece en el despacho, explicando por teléfono que el «fútbol [femenino] no es una revista de teatro. Se puede tener las piernas bajas y torcidas, pero musculadas y fuertes». Esta aseveración contrasta con el tratamiento visual de las piernas de las futbolistas, que es la parte de la anatomía que más se fetichiza. A su vez, la vocación deportiva de Colette incurre en una masculinización similar a la de Chelo en *Las Ibéricas F.C.*, pues se muestra como una mujer atractiva, pero con comportamientos que inciden en su desviación de la feminidad doméstica. Su marido es un hombre pusilánime y servicial a cargo del bebé, pues, como ella indica sin atisbo de romanticismo, «en Roma es más barato tener marido que niñera». Su falta de instinto maternal se asemeja también a los peligros morales que acechaban a Luisa en el título de Masó, aunque en este caso es un mero gag basado en la inversión de roles de género.

Imagen 7. Póster de *La liga no es cosa de hombres*



La ambigüedad sexual, a la que aludían tantos textos mediáticos, queda patente en el caso de Coqui/Julián, pues su transformación consiste únicamente en el uso de peluca y rímel, pero su visible aspecto masculino no parece levantar sospechas entre las compañeras de equipo. El juego de disfraces cobra un doble papel en las escenas de entrenamiento y partidos. Además de la ya referida excusa para el acercamiento físico, Coqui/Julián pasa de ser el más torpe del equipo masculino a ser el más hábil entre las mujeres. Este contraste ahonda en la falta de capacidades de las mujeres y en varias ocasiones se las muestra en jugadas de dudosa calidad o haciendo faltas. Es decir, hasta el peor futbolista varón es mejor que las profesionales femeninas. Esta representación choca con el mensaje de la canción —interpretada por Cassen— que suena en los títulos de crédito y en posteriores ocasiones. La letra sostiene que «así juega la mujer y que aprendan la lección muchos tipos que se creen unos ases del balón» o que el fútbol «es cosa de chicas, valientes y audaces que en solo dos pases consiguen el gol», pero el film no tematiza la vocación de las futbolistas ni da cuenta de sus proezas.

Así, el fútbol parece más bien una estrategia comercial, propia del espíritu oportunista de Iquino, que busca sacar rédito de un tema de actualidad. Esta intención se trasluce en el diálogo de Colette cuando señala que ahora el dinero está en el fútbol femenino. A su vez, este pretexto es un escenario más donde poder reiterar el plantea-

miento argumental «picante» de títulos anteriores de Cassen. Desde estas coordenadas se refuerza la cosificación de las mujeres, que se manifiesta a través de las escenas de alcoba y piscina, donde lucen poca ropa, y en el campo de fútbol. De hecho, la suma de la estrella cómica y la carga erótica serán el reclamo principal para que la gente acuda a las salas, como queda patente en el mismo cartel promocional, donde la caricatura de Cassen está acompañada por una figura de una futbolista curvilínea, similar a las viñetas de prensa ya referidas y al póster de *Las Ibéricas F.C.*

CONCLUSIONES

En los debates contemporáneos sobre el humor, lo políticamente correcto o la cultura de la cancelación los largometrajes y los NO-DO estudiados podrían escandalizar, aunque en ocasiones refuerzan prejuicios sobre el fútbol femenino que, aunque en decadencia, siguen vigentes. El humor de los setenta funcionaba en connivencia con la visión, extendida entre la población, de desprecio y burla hacia las mujeres futbolistas. A través de un efecto espejo, los largometrajes de ficción, el NO-DO, las caricaturas o la prensa reiteraban patrones humorísticos que operaban en dos vertientes: el discurso médico que alerta sobre el componente antinatural del fútbol femenino, que vulnera directamente las funciones reproductivas y las diferencias biológicas entre los géneros; y el discurso técnico-cultural que ve la intrusión de la mujer en el campo como una perversión de la historia y reglas del deporte, ya que la frivolidad, coquetería y falta de táctica de las futbolistas amenazan la correcta ejecución de los partidos.

Las bromas, cómplices con estas expresiones del biopoder, servirán para aleccionar y corregir, al mismo tiempo que se encargan de trivializar la acción de las jugadoras en el campo, desactivando, así, su potencial disruptivo y su influencia liberadora. Esta fuerza coercitiva está especialmente presente en las informaciones del NO-DO, vehículo oficial del Régimen, donde la voz del narrador impone un prisma de burla trufado de ideología nacionalcatólica. *Las Ibéricas F.C.* y *La liga no es cosa de hombres* recurren a tropos similares, aunque su vocación comercial las sitúa en otra órbita. Se trata de comedias con un optimismo que choca con la realidad de las futbolistas de inicios de los setenta. El título de Masó invita al debate sobre si las mujeres deben jugar al fútbol y cada trama vehicula actitudes concretas sobre este tema. La representación del cuerpo femenino (sexual, activo, doméstico, maternal, femenino) alberga tensiones en torno a las mujeres deportistas y, de manera colateral, sobre los mismos roles de género en un contexto de modernización. A pesar de reforzar los discursos sobre la inadecuación de las jugadoras —que se presentarán como objetos sexuales, frívolas, torpes, así como en riesgo de perder su feminidad o capacidad reproductiva— también aparecen voces alternativas que apoyan el fútbol femenino y, sobre todo, ridiculizan los argumentos críticos. El título de Iquino simplifica este debate al emplear el tema como excusa para mostrar cuerpos ligeros de ropa. Así, el fútbol femenino se antoja en estos títulos como un reclamo comercial donde la representación de los avances de las mujeres en el deporte queda enmarcada en un humorismo conservador y, sobre todo, lastrada por las cotas de un erotismo cosificador cada vez más frecuente en el cine popular. ■

NOTAS

* Artículo escrito en el marco del proyecto de investigación financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación de España Fútbol y cultura visual en el franquismo: discursos de clase, género y construcción nacional en el cine, la prensa y los noticiarios 1939-1975 (PID2020-116277GA-I00).

** Este trabajo se desarrolla en el marco del proyecto I+D+i «Cine y televisión en España en la era digital (2008-2022): nuevos agentes y espacios de intercambio en el panorama audiovisual», Proyecto financiado

por la Agencia Estatal de Investigación (PID2022-140102NB-I00/AEI/10.13039/501100011033)

1 Se ha analizado el archivo completo de NO-DO para identificar las representaciones de fútbol femenino, a pesar de que en este artículo haremos referencia mayoritaria a las del segundo franquismo.

2 Traducción de los autores.

3 NO-DO 348A (5 de septiembre del 1949); NO-DO 975B (11 de septiembre de 1961); NO-DO 1136B (12 de octubre de 1964); NO-DO 142B (11 de enero de 1971); NO-DO 1642 (1 de julio de 1974); NO-DO 1664A (2 de diciembre de 1974).

4 Véase *Noticias al sprint* (1950); *Prospera en el undo* (1958); *Deren* (1960); *El fútbol femenino ignorado* (1965); *Primer campeonato mundial* (1970).

5 Vése *Encuentro de fútbol femenino* (1950); *Fútbol modesto* (1955); *Fútbol femenino en el Luis Sitjar* (1960) *En Elviña (La Coruña) se juega* (1962); *Fútbol femenino* (1964); *Fútbol femenino en Bilbao* (1967).

6 Véase NO-DO 975B (11 de septiembre de 1961) y NO-DO 1642A (1 de julio de 1974).

7 Véase NO-DO 1664A (2 de diciembre de 1974).

8 Véase Tweet de Islàndia RAC1 [@islandiarac1] (24 de mayo de 2019).

9 Archivo General de la Administración, caja 36.04219, expediente 64950.

10 Archivo General de la Administración, caja 36.05080.

REFERENCIAS

Avespa (18 de abril, 1945). Casos y cosas, *Correo de Mallorca*, 8. Recuperado de https://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=11000618995.

Bergson, H. (2016). *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, Madrid: Alianza.

Corcuera, J. I. (2015). El lastre congénito del fútbol femenino español. *Cuadernos de Fútbol*, 68. Recuperado de https://www.cuadernosdefutbol.com/2015/09/el-lastre-congenito-del-futbol-femenino-espanol/

Corcuera, J.I. (2018a). Pedradas al fútbol femenino en España. *Cuadernos de Fútbol*, 97. Recuperado de https://www.cuadernosdefutbol.com/2018/04/pedradas-al-futbol-femenino-en-espana/

Corcuera, J.I. (2018b). …Y piedras en el camino. *Cuadernos de Fútbol*, 98. Recuperado de https://www.cuadernosdefutbol.com/2018/05/y-piedras-en-el-camino/

Deren, C. (3 de junio, 1960). El fútbol femenino en el mundo. *Pueblo*, 12.

Descartes, R. (1997). *Las pasiones del alma* (1649), Buenos Aires: Ed. Tecnos.

Edelmira (9 de diciembre, 1970). Conchi, un Amancio femenino, *Marca*, 5.

«El fútbol femenino ignorado por la F.I.F.A.». (27 de febrero, 1965). *Pueblo*, 19. Recuperado de https://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=11000874177

«En Elviña (La Coruña) se juega todos los años un original encuentro de fútbol femenino». (13 de marzo, 1962). *Libertad*, 4. Recuperado de https://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=11000755867

«Encuentro de fútbol femenino». (28 de agosto, 1950). *Hoja del lunes*, 2. Recuperado de https://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=10007149585

Fernández-Labayen M. y Melero, A. (2022). Naked weekends, white sheets, and masked erotica. The changing limits of decency in the Spanish sexy comedies of the transition to democracy. *Comedy Studies*, 13/1), 28-40.

«Fútbol femenino». (20 de octubre, 1964). *Pueblo*, 11. Recuperado de https://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=11000874065

«Fútbol femenino en Bilbao». (19 de febrero, 1967). *Diario de Burgos*, 15. Recuperado de https://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=11000488130

«Fútbol femenino en el 'Luis Sitjar'». (22 de marzo, 1960). *Baleares,* 10. Recuperado de https://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=11000897955

«Fútbol modesto». (27 de diciembre, 1955). *Imperio, diario de Zamora*, 2. Recuperado de https://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=11000154625

Gil, A.G. (4 de septiembre, 2021). Una liga que no para de crecer. *As*. Recuperado de https://as.com/opinion/2021/09/04/portada/1630750976_730813.html

Gil Gascón, F. y Cabeza Deogracias, J. (2012). Pololos y medallas: la representación del deporte femenino en NO-DO (1943-1975). *Historia y comunicación social*, 17, 195-216.

Graham, H. (1995). «Gender and the State: Women in the '40s». En H. Graham y J. Labanyi (Eds.), *Spanish Cultural Studies: an introduction* (pp. 386-393). Oxford: Oxford University Press.

Horlacher, S. (2009). «A short Introduction to Theories of Humour, the Comic, and Laughter». En G. Pailer (Ed.) *Gender and Laughter: Affirmation and Subversion on Traditional and Modern Media* (pp. 15-47). Amsterdam: Rodopi.

Ibáñez Fernández, J.C. (2017). *Cine, televisión y cambio social en España: Del franquismo a la postransición*. Madrid: Síntesis.

King, G. (2002). Film comedy. Nueva York: Wallflower Press.

«La Sección Femenina condena el fútbol entre mujeres». (18 de marzo, 1967). *ABC*, 117. Recuperado de https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19670318-117.html

López Gallegos, S. (2012). El deporte como forma de control social: la actividad de la Obra Sindical de Educación y Descanso durante el franquismo. *Historia, trabajo y sociedad*, (3), 81-114.

«Mañana a beneficio de ADA "folklóricas" y "finolis" en el estadio Sánchez-Pizjuán». (18 de marzo, 1971). *ABC*, 69. Recuperado de https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-sevilla-19710318-69.html

Mayoral Sánchez, J. y Mera Fernández, M. (2017). La imagen de la mujer en la prensa deportiva digital: análisis de las portadas de as. com y marca. com. *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, 22, 187-201.

Morcillo Gómez, A. (2015). *En cuerpo y alma. Ser mujer en tiempos de Franco*, Madrid: Siglo XXI.

Neale, S. y Krutnik, F. (2006). Popular film and television comedy. Londres: Routledge.

«Noticias al sprint». (3 de octubre, 1950). *7 Fechas*, 7. Recuperado de https://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=11000767252

Ofer, I. (2006). Am I that body? Seccion femenina de la FET and the struggle for the institution of physical education and competitive sports for women in Franco's Spain. *Journal of social history*, 39(4), 989-1010.

Pavlović, T. (2011). *The Mobile Nation: España Cambia de Piel (1954-1964)*. Bristol: Intellect Books.

«Primer campeonato mundial de fútbol femenino» (17 de marzo, 1970). *Diario de Burgos*, 15. Recuperado de https://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=11000489078

«Prospera en el mundo el fútbol femenino». (4 de octubre, 1958). *Pueblo*, 7. Recuperado de https://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=11000748782

Ramírez-Macías, G. (2018). La educación física y el deporte como medios de transgresión del modelo de mujer durante la dictadura franquista. *Movimento. Revista de Educação Física da UFRGS*, (24), 1, 331-344.

Ribalta Alcalde, D. (2011). Mujeres y fútbol. La génesis y evolución del fútbol femenino en España. *D Mujer. Publicación anual sobre mujer y deporte*, 2, 4-8.

Román-San-Miguel, A., Ugía Giráldez, A. y Sánchez-Gey Valenzuela, N. (2022). «Deporte femenino y medios de comunicación. La invisibilidad mediática del primer convenio colectivo del fútbol femenino en España». En G. Paredes Otero, I. López-Redondo (Eds.), *Cultura audiovisual, periodismo y política: nuevos discursos y narrativas en la sociedad digital* (pp. 881-902). Madrid: Dykinson.

Romo Parra, C. (2006). El desorden de la identidad persistente. Cambio social y estatus de la mujer en la España desarrollista. *Arenal*, 12, 91-109.

Rosón, M. (2016). *Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo*. Madrid: Cátedra.

Russo, M. (1995). *The Female Grotesque Risk, Modernity, Excess*. Nueva York and Londres: Routledge.

Torrebadella-Flix, X. (2011). *Repertorio bibliográfico inédito de la educación física y el deporte en España (1800-1939)*. Madrid. Fundación Universitaria Española.

Torrabadella-Flix, X. (2016). Fútbol en femenino. Notas para la construcción de una historia social del deporte femenino en España, 1900-1936. *Investigaciones feministas*, 7(1), 313-334.

Torreiro, C. (2010). «Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982) ». En R. Gubern, J.E. Monterde, J. Pérez Perucha, E. Riambau y C. Torreiro, *Historia del cine español* (pp. 341-390). Madrid: Cátedra.

Tranche, R.R. y Sánchez-Biosca, V. (2002). *NO-DO,* el tiempo y la memoria. Madrid: Cátedra.

«Un equipo de sociológos, médicos y pedagogos debe estudiar el fútbol femenino». (11 de diciembre, 1970). *ABC*, 67. Recuperado de https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19701211-67.html

Viuda-Serrano, A. (2022). Deportistas sumisas e invisibles: la censura del deporte femenino en la prensa española del primer franquismo. *Revista internacional de Historia de la Comunicación*, (19), 54-72.

ENTRE LA MOFA Y LA COSIFICACIÓN: REPRESENTACIONES DEL FÚTBOL FEMENINO EN EL NO-DO Y LAS COMEDIAS DE LOS AÑOS SETENTA

Resumen

Tras décadas de control del deporte femenino bajo la tutela de la Sección Femenina, en 1970, el fútbol femenino se abría paso en España, y se fundaban los primeros equipos formados exclusivamente por mujeres con ánimo de institucionalización y reconocimiento, así como los primeros campeonatos oficiosos. Sin embargo, este salto de las mujeres a un ámbito de clara dominación masculina, no cuadraba con los estándares heteropatriarcales de la sociedad franquista. Por ese motivo, y aprovechando la novedad y controversia del tema en el momento, surgieron varios eventos y productos culturales/comerciales que representaban a las futbolistas de forma nada inocente, mediante la burla y la sexualización. En este artículo vamos a analizar desde los estudios de género y los estudios de humor cómo diferentes discursos biológicos y técnico-culturales circulaban entre los noticiarios NO-DO y las comedias *Las Ibéricas F.C.* (Pedro Masó, 1971) y *La liga no es cosa de hombres* (Ignacio F. Iquino, 1972). De esta forma, los discursos cómicos audio-visuales se complementaron para condensar la ansiedad colectiva de un imaginario social que se veía amenazado por unas mujeres que avanzaban imparables con un balón en sus pies.

Palabras clave

Fútbol femenino; *Las Ibéricas F.C.*; *La liga no es cosa de hombres*; NO-DO; Comedia; Estudios de género; Estudios de humor; Franquismo.

Autores

Elena Cordero Hoyo (Madrid, 1988) es doctora en Estudios Comparados por la Universidade de Lisboa con una tesis sobre el acceso de las mujeres al cine mudo en España y Portugal. Actualmente es Profesora Asociada en la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid y redactora-jefe en la revista indexada de historia del cine *Secuencias*. Es co-editora del volumen *Women in Iberian Filmic Culture* (Intellect, 2020). Contacto: ehoyo@campus.ul.pt.

Asier Gil Vázquez (Pamplona/Iruña, 1989) es doctor en investigación en medios de comunicación por la Universidad Carlos III de Madrid. Actualmente trabaja como Profesor Ayudante Doctor en el Departamento de Comunicación de la UC3M y es miembro del grupo de investigación TECMERIN. Ha publicado recientemente el monográfico *Personajes femeninos de reparto en el cine español. Mujeres excéntricas y de armas tomar* (Vía Láctea, 2020). Contacto: asgilv@hum.uc3m.es.

FROM RIDICULE TO OBJECTIFICATION: DEPICTIONS OF WOMEN'S FOOTBALL IN SPANISH NO-DO NEWSREELS AND COMEDY FILMS OF THE 1970S

Abstract

After decades of control over women's sports by the Franco regime's Sección Femenina, Spain's first women's football teams were founded in 1970 with the aim of institutionalising the women's game and establishing the first unofficial championships. However, the entrance of women into such a male-dominated sphere of activity was out of keeping with the heteropatriarchal ideological norms of Francoist society. Exploiting the novelty and controversy of the issue at this time, a number of mainstream cultural products depicted female footballers in deliberately negative ways characterised by ridicule and sexualisation. This article takes a perspective informed by gender studies and humour studies to analyse the circulation of different biological and technical-cultural discourses in Francoist Spain's official newsreels and the comedy films *Las Ibéricas F.C.* (Pedro Masó, 1971) and *La liga no es cosa de hombres* (Ignacio F. Iquino, 1972). The comical discourses of these audiovisual products complemented each other to convey the collective anxiety of a society that felt threatened by teams of women who were advancing relentlessly with a ball at their feet.

Key words

Women's football; *Las Ibéricas F.C.*; *La liga no es cosa de hombres*; NO-DO; Comedy; Gender Studies; Humour Studies; Francoism.

Authors

Elena Cordero Hoyo holds a PhD in Comparative Studies from Universidade de Lisboa. Her doctoral thesis deals with women's access to silent film in Spain and Portugal. She is currently an associate professor at Universidad Rey Juan Carlos in Madrid and editor-in-chief of the indexed film history journal *Secuencias*. She is also the co-editor of a collective work titled *Women in Iberian Filmic Culture* (Intellect, 2020). Contact: ehoyo@campus.ul.pt.

Asier Gil Vázquez holds a PhD in Media Research from Universidad Carlos III de Madrid (UC3M). He currently lectures at UC3M in Communication and Media Studies and is a member of the TECMERIN research group. He recently published a monograph titled *Personajes femeninos de reparto en el cine español. Mujeres excéntricas y de armas tomar* (Vía Láctea, 2020). Contact: asgilv@hum.uc3m.es.

Referencia de este artículo

Cordero Hoyo, E,, Gil Vázquez, A. (2024). Entre la mofa y la cosificación: representaciones del fútbol femenino en el NO-DO y las comedias de los años setenta. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 37, 75-92.

Article reference

Cordero Hoyo, E,, Gil Vázquez, A. (2024). From Ridicule to Objectification: Depictions of Women's Football in Spanish NO-DO Newsreels and Comedy Films of the 1970s. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 37, 75-92.

recibido/received: 21.06.2023 | *aceptado/accepted:* 16.10.2023

Edita / Published by

Licencia / License

ISSN 1885-3730 (print) /2340-6992 (digital) **DL** V-5340-2003 **WEB** www.revistaatalante.com **MAIL** info@revistaatalante.com

MUJER Y DEPORTE EN LA FICCIÓN TELEVISIVA SERIADA. EL CASO DE *HOME GROUND*

JOAQUÍN MARÍN-MONTÍN
PAULA BIANCHI

PROTAGONISMO FEMENINO EN LA FICCIÓN TELEVISIVA DE TEMÁTICA DEPORTIVA

Desde principios del siglo XXI, la representación de la mujer en las series de televisión se ha multiplicado tanto en su número como en diversidad de géneros y formatos (Lotz, 2006). Las series recientes muestran un cambio en los roles de los personajes femeninos —en su mayoría estereotipados— hacia nuevos tipos de personalidades y características, como la atribución a las mujeres de arquetipos tradicionalmente representados por hombres (Hernández-Carrillo, 2022; Higueras-Ruíz, 2019). A este hecho ha contribuido el nuevo contexto de producción en la industria televisiva internacional (Ruiz Muñoz y Pérez Rufí, 2020) con el incremento de la presencia femenina en los oficios profesionales vinculados a puestos creativos de las series (López Rodríguez y Raya Bravo, 2021). El deporte ha aumentado como tema principal en la ficción televisiva. El desarrollo de las plataformas digitales para consumo audiovisual de vídeo bajo demanda como Netflix, Amazon Prime Video, AppleTV+ o HBO Max ha contribuido a una mayor diversificación temática en la oferta de contenidos (Evans, 2011), incrementando las ficciones televisivas relacionadas con el deporte. Asimismo, han ido apareciendo series deportivas que incluyen personajes y argumentos centrados en la mujer (Gil-Quintana y Gil-Tevar, 2020), rompiendo la tendencia del protagonismo masculino dominante en otros ámbitos como la ficción cinematográfica sobre deporte. Y es que las mujeres han sido tradicionalmente despreciadas en la gran pantalla y relegadas a un número limitado de papeles, muchos de ellos secundarios y subordinados a los hombres (Crosson, 2013; Cummins, 2009; Lieberman 2015; Marín Montín, 2021).

Por otra parte, son pocas las películas deportivas que han explorado en sus tramas cuestiones de género en las que las experiencias de las mujeres son importantes (Whannel, 2008) o donde

la representación de los personajes femeninos no aparece como un objeto sexual para la mirada masculina en el sentido tradicional (Caudwell, 2009). El crecimiento del número de series ha coincidido en un momento en el que el deporte femenino se reivindica más para tratar de tener un reconocimiento similar al masculino (Tous-Rovirosa, Prat y Dergacheva, 2022). En los últimos años, la proliferación de títulos que relacionan mujer y deporte en la ficción televisiva seriada en diferentes formatos y contextos ha permitido desarrollar nuevos aspectos cuando ellas son las protagonistas, donde antes su aparición era anecdótica (Gavilán, Martínez-Navarro y Ayestarán, 2019). Asimismo, en ese incremento de mujeres en la ficción televisiva, la construcción de los personajes resulta más elaborada y realista (García, 2022). De esta forma, hay series que inciden en los valores de lucha y superación a los que deben enfrentarse las mujeres para triunfar en el deporte. Otras producciones abordan en sus tramas asuntos como la desigualdad de género o el comportamiento sexista que sufren las mujeres a través del deporte. Sin embargo, muchas de estas series aún siguen reproduciendo en sus planteamientos un patrón deportivo asociado a los rasgos masculinos y con un tratamiento jerárquico de los mismos por encima de los femeninos (Sezen y Çiçekoğlu, 2020).

A partir de lo expuesto anteriormente, las series de temática deportiva se han ido vinculando a diferentes géneros televisivos. Una parte significativa de esas ficciones está dirigida a un público juvenil, cuyas protagonistas encaran diversas dificultades para poder destacar en sus deportes, como sucede en *The Kicks* (Alex Morgan y David Babcock, Amazon Prime Video: 2015-2016) y *Ride* (Jill Girling y Lori Mather-Welch, YTV: 2016-2017), series norteamericanas que representan a una futbolista y una amazona. En el ámbito europeo *Voetbalmeisjes* (Addy Otto, NPO Zapp: 2016-) es una serie neerlandesa sobre un equipo femenino de fútbol integrado por chicas procedentes de diversas etnias y creencias religiosas que tienen que enfrentarse al sexismo. En el entorno asiático hay ejemplos en Japón, China y Corea del Sur. Así, *Shogi Meshi* (Nagisa Matsumoto, Fuji TV: 2017), de origen japonés, trata la historia de una jugadora profesional de *shōgi* que vincula su alimentación al rendimiento deportivo. Por su parte, en la serie china *Xuan Feng Shao Un* (Ming Xiao Xi, Hunan TV: 2015) la protagonista es una *taekwondista* que, en su camino por lograr el éxito, debe afrontar adversidades en su entorno más cercano, como la pérdida de sus padres. Asimismo, la ficción surcoreana *Yeokdo Yojeong Kimbokju* (Han Hee, MBC: 2016-2017) versa sobre una sobre una joven universitaria que sigue los pasos de su padre para convertirse en una exitosa halterófila.

Uno de los rasgos más destacados de las series señaladas se refiere al valor concedido a las emociones que transmiten sus jóvenes protagonistas como parte de un grupo en el que sus inseguridades las convierten en más vulnerables (Forteza-Martínez, 2019). Con una perspectiva más feminista, la española *Las del hockey* (Les de l'hoquei, N. Parera, TV3 y Netflix: 2019-2020) se centra en un equipo de hockey patín femenino *amateur* que lucha por no desaparecer y reivindica una mayor visibilidad, siendo clave para lograrlo la cooperación de los hombres (Tous-Rovirosa, Prat y Dergacheva, 2022). Otras ficciones seriadas se han orientado más hacia el drama, dirigiéndose hacia una audiencia más adulta y ofreciendo una mejor recreación del universo deportivo donde las mujeres son protagonistas. Así, destacan sobre todo

LA PROLIFERACIÓN DE TÍTULOS QUE RELACIONAN MUJER Y DEPORTE EN LA FICCIÓN TELEVISIVA SERIADA EN DIFERENTES FORMATOS Y CONTEXTOS HA PERMITIDO DESARROLLAR NUEVOS ASPECTOS CUANDO ELLAS SON LAS PROTAGONISTAS

las producciones estadounidenses como *Hit the Floor* (James LaRosa, VH1: 2013-2018), *Pitch* (Dan Fogelman y Rick Singer, Fox: 2016) y *Spinning Out* (Samantha Stratton, Netflix: 2020). La primera está centrada en un grupo de baile que se dedica a animar a un equipo de baloncesto profesional masculino con el que se establecen complejas relaciones amorosas. En cuanto a la segunda, se centra en una joven lanzadora que se convierte en la primera mujer en competir en las Grandes Ligas masculinas de béisbol. Y la tercera narra la historia de una patinadora artística que, a raíz de una grave caída, tiene que enfrentarse a obstáculos personales y familiares que ponen en peligro su objetivo de ser medalla olímpica. Además, dentro de este grupo, hay que referirse a *Gambito de Dama* (The Queen´s Gambit, S. Frank y A. Scott, Netflix: 2020), miniserie estadounidense sobre la vida de una joven huérfana prodigio del ajedrez. La peculiaridad de este título reside en la deconstrucción estereotípica de la mujer, al presentar a la protagonista como una heroína imperfecta con trastornos afectivos que le conducen a la adicción de alcohol y drogas (Menéndez-Menéndez y Fernández-Morales, 2023). Por otra parte, la comedia de situación ha plasmado en la pantalla el protagonismo femenino en el deporte. *Back in the game* (Marc Cullen y Robb Cullen, ABC: 2013) es una serie centrada en una exjugadora de béisbol que, tras divorciarse y cambiar su vida, se convierte en la entrenadora de un equipo escolar donde juega su hijo. Entre las ficciones televisivas de los últimos años que combinan la comedia y el drama destacan *Glow* (L. Flahive, y C. Mensh, Netflix: 2017-2019) y *Ellas dan el golpe* (A League of Their Own, W. Graham y A. Jacobson, Amazon Prime: 2022-). Con relación a la primera, la serie está inspirada en el programa de televisión *Gorgeous Ladies of Wrestling* (1986-1989), sobre galas de lucha libre femenina, y muestra una crítica al sexismo que en su día degradó a mujeres procedentes de distintas identidades nacionales, étnicas, raciales y de género (Sezen y Çiçekoğlu, 2020; Chow y Laine, 2022). En cuanto a la segunda, consiste en una adaptación de la película homónima *A League of Their Own* (Penny Marshall, 1992), sobre un equipo femenino de béisbol que compite en la primera liga profesional estadounidense en el contexto de la Segunda Guerra Mundial. La serie incide en cuestiones como los prejuicios que sufren las mujeres por sus orígenes raciales, étnicos o de clase, así como por sus preferencias sexuales e identidad de género (Stier Adler y Clark, 2023).

A partir de las consideraciones señaladas, este estudio tiene como objetivo principal analizar la representación de la mujer en el deporte a partir del caso específico de *Home Ground* (Heimebane, Johan Fasting, NRK: 2018-), serie noruega de género dramático, cuya protagonista es una entrenadora de fútbol que desenvuelve su trabajo en la alta competición masculina. En cuanto a los objetivos específicos, la investigación pretende examinar qué rasgos propios aporta la serie a la temática deportiva, identificar qué cuestiones de género se plantean y, por último, considerar qué estereotipo de género representa la protagonista en la ficción. La metodología aplicada, de carácter cualitativo, combina el estudio de caso con el análisis crítico del discurso. La muestra del estudio corresponde a la primera temporada, compuesta por diez episodios. A partir del análisis de la misma, los resultados se organizan en virtud de la recurrencia de aspectos que confluyen en tres ejes temáticos: un retrato de la desigualdad de género, la resistencia de la protagonista frente a los estereotipos y el empoderamiento femenino en la serie.

BARRERAS Y DESAFÍOS DE LAS ENTRENADORAS EN LA FICCIÓN AUDIOVISUAL

La representación que la televisión hace sobre el género en el ámbito del entretenimiento reproduce roles normativos, estereotipos y desigualdades entre hombres y mujeres (Marcos-Ramos y González-de-Garay, 2021). En el caso de las ficciones

televisivas, se observa cómo la heroicidad incluye también la representación femenina caracterizada de forma realista mediante la lucha que las mujeres acometen contra el sistema patriarcal (García, 2022). Tanto el cine como la televisión han reflejado estos elementos en determinadas producciones de temática deportiva cuando la entrenadora es su protagonista. Una clara muestra de desigualdad en el deporte se refleja en la figura del entrenador, que, a pesar del aumento experimentado durante la última década de mujeres deportistas, no es proporcional al número de entrenadoras, tanto en el deporte masculino como femenino (DuBose, 2022; Walker y Bopp, 2011). Además, las mujeres entrenadoras son prácticamente inexistentes en la élite del fútbol masculino, situación causada en gran parte por una falta de oportunidades para la progresión de nivel en deportes dominados por los hombres (Norman, 2012). Asimismo, las entrenadoras se enfrentan a obstáculos añadidos como un menor reconocimiento de su trabajo, sufrir discriminación (López, 2017; Reade, Rodgers y Norman, 2009) y ser víctima de violencia de género. Además, cuando las entrenadoras ejercen esa función, se encuentran con mayores dificultades que los hombres para mantener su desarrollo profesional y lograr la sostenibilidad social de su carrera (Solanas, Hinojosa-Alcalde et al., 2022).

LA FIGURA DE LA ENTRENADORA HA SIDO ESCASAMENTE REPRESENTADA COMO PROTAGONISTA EN EL CINE Y LA TELEVISIÓN

Con relación a los desafíos de las entrenadoras, un aspecto relevante corresponde al empoderamiento de las mujeres en el deporte. Currie, Callary y Young (2021) señalan que un ejemplo de empoderamiento se da cuando las entrenadoras perciben que participan y compiten en un deporte del que forman parte, cuyas experiencias superan las restricciones sociales impuestas. De igual modo, pueden encontrarse iniciativas de carácter organizacional en forma de acciones que buscan reivindicar la presencia de la mujer en este ámbito. Así, la firma Nike, en colaboración con Women Win[1] y Gurls Talk[2], diseñó un programa para contribuir al aumento de entrenadoras mediante la creación de una red que sirviera de ejemplos a seguir para frenar el abandono de la práctica deportiva debido a la ausencia de referentes (Menéndez, 2020). Por otro lado, por iniciativa propia, un grupo de entrenadoras australianas de Muay Thai, disciplina tradicionalmente basada en valores masculinos, crearon un programa de formación específica, con una orientación feminista, dirigido a mujeres (Nichols, Pavlidis y Fullagar, 2023). Además, aunque son escasas las oportunidades, ya hay entrenadoras que han llegado a alcanzar la élite en las primeras competiciones deportivas, como Katie Allen, única mujer que ha dirigido a un equipo masculino de hockey hierba en la Primera División española (Amorós, 2022). En cuanto al fútbol de élite, en el caso del contexto español, a pesar del crecimiento del número de entrenadoras en la Primera División Femenina, la mayoría aspira a dar el salto al fútbol masculino (Puig, Tikas y Soria, 2022).

La figura de la entrenadora ha sido escasamente representada como protagonista en el cine y la televisión. Entre los ejemplos encontrados en la ficción cinematográfica, sobresalen títulos como *La entrenadora* (Coach, Bud Townsend, 1978), *Eddie* (Steve Rash, 1996), *Lecciones para ganar* (Sunset Park, Steve Gomer, 1996) y *Las poderosas Macs* (The Mighty Macs, Tim Chambers, 2009). En estas producciones destaca cómo la mujer busca tomar el control de su carrera profesional y ganarse el respeto de los jugadores, modificando estructuras tradicionales del deporte (Lieberman, 2015). En cuanto a la ficción televisiva, la representación de la entrenadora puede observarse en la serie *Las*

del hockey, que incluye entre sus protagonistas a Anna, la nueva entrenadora de la sección femenina del Club, que busca desarrollar estrategias propias que la diferencien del modelo masculino de su predecesor y, a la vez, demanda la colaboración de los jugadores del primer equipo para alcanzar la igualdad real (Tous-Rovirosa, Prat y Dergacheva, 2022).

HOME GROUND: UN RETRATO DE LA DESIGUALDAD DE GÉNERO

El elenco que compone la serie analizada lo integran personas que guardan una relación directa con el entorno del fútbol profesional, como son el cuerpo técnico, jugadores, consejo de administración, e indirecta, como familiares y afición seguidora. El Varg IL es el equipo que se representa en esta ficción, situado en la pequeña localidad costera noruega de Ulsteinvik, en torno al cual se articulan las relaciones de la mayoría de los personajes. En este contexto, Helena Mikkelsen es la principal protagonista de la serie, ocupando un rol fijo en la historia, asociada a su evolución como entrenadora. Tras haber sido jugadora de fútbol hasta los veinticuatro años y obtener un máster por la Escuela de Ciencias Deportivas, Helena empieza a entrenar al Trondheims-Ørn, primer equipo femenino de fútbol más importante de Noruega, con el que logró tres campeonatos consecutivos y alcanzó las semifinales de la Champions League. Su ambición la conducirá a convertirse en la primera entrenadora del Varg IL, club masculino recién ascendido a la Eliteserien[3]. Desde la primera vez que aparece en la serie, emerge el asunto de la desigualdad de género, reflejada principalmente a través de dos elementos: la falta de paridad en el fútbol entre hombres

Imagen 1. Helena Mikkelsen participando en VG Sporten



y mujeres, y la desconsideración hacia la entrenadora. Así, durante un programa televisivo sobre la actualidad del fútbol noruego puede observarse la escasa presencia de mujeres en el fútbol de élite, siendo Mikkelsen la única que participa en la tertulia (imagen 1).

De igual forma, en dicho espacio, cuando ella interviene analizando la situación del fútbol masculino noruego, es menospreciada por dos de los colaboradores del programa, que le dicen: «... la pasión y la motivación pueden llevarte lejos en el fútbol femenino, pero en el masculino las exigencias son distintas... puede que para las chicas que practican el fútbol femenino sea más bien algo social, un *hobby*, la motivación está bien para hacer saltar la chispa» (#1x01: ¿Quién quiere más?, Den som vil det mest, Arild Andresen, NRK: 2018). Asimismo, en el referido episodio, el trato inicial entre la nueva entrenadora y los jugadores en el vestuario estará marcado por la desconfianza hacia ella, al dudar de su capacidad técnica y menospreciar su carrera profesional. Por otro lado, hay que destacar la hostilidad de que es objeto Helena por parte de los aficionados[4] más radicales del Varg IL, simplemente por el hecho de ser mujer. Una muestra de esto se ve en el momento que aparecen pintadas amenazas machistas en su casa y su coche (imagen 2), acosándola para que abandone el Club (#1x04: Un apoyo, Medgangssupportarar, Cecilie Mosli, NRK: 2018). Otro ejemplo de desconsideración hacia la entrenadora se identifica con la actitud de rechazo continua del principal patrocinador del Club, al expresar su malestar en la junta directiva y quiere aprovecharse de los malos resultados deportivos para librarse de ella, ocultando, así, el verdadero motivo, que es el hecho de ser mujer (#1x09: Sobre la línea, Over streken, Eirik Svensson, NRK: 2018). La infravaloración hacia Helena puede verse mientras, ya apartada del equipo, recibe la visita inesperada en su casa del director deportivo y los jugadores, momento en que le proponen entrenar a escondidas al equipo, a lo que ella responde sorprendida: «¿Queréis que explique a Michael todo lo que se me ocurra sobre tácticas? Y si sale bien, le dejo que él se lleve todo el reconocimiento, con la esperanza de recuperar el trabajo que ya estoy haciendo. ¿A ti te parece que tiene sentido? (#1x10: La gran evasión, The Great Escape, Eirik Svensson, NRK: 2018). Y el máximo exponente de la desigualdad de género que se identifica en la serie sucede en el instante que Helena sufre una agresión sexual por parte de un entrenador de un equipo rival durante un partido, en el que, tras ser provocada, este la agarra por la vagina (#1x05: Juego limpio, Fair Play, Stian Kristiansen, NRK: 2018) e incluso, días después del suceso, el entrenador agresor vuelve a acosarla, invadiendo su casa y amenazándola, para que no cuente el ataque sufrido por temor a ser despedido (#1x06: Sin comentarios, Ingen Kommentar, Eirik Svensson, NRK: 2018). A partir de los aspectos señalados, se ha podido constatar cómo la protagonista está inmersa en una realidad dominada por hombres y los valores patriarcales relacionados con ella (García, 2022).

Imagen 2. Pintadas ofensivas contra la entrenadora





Imagen 3. Helena Mikkelsen junto a Espen saludando al patrocinador del Club

HELENA MIKKELSEN Y SU RESISTENCIA FRENTE A LOS ESTEREOTIPOS

A lo largo de la serie, pueden identificarse diferentes momentos en que la protagonista vive situaciones que responde a los cánones tradicionales de género, donde la mujer, tanto por la apariencia física como por su comportamiento, busca la aceptación social. Se trata de estereotipos vinculados a la feminidad, como la belleza física, la fragilidad, la maternidad o la dependencia, que son reflejados por otros personajes femeninos presentes en la serie, como las esposas de los jugadores. Con relación a la apariencia física de Helena, lo que la caracteriza es que lleva el pelo recogido con una coleta, no utiliza maquillaje y viste casi siempre una indumentaria deportiva de entrenamiento. Sin embargo, en un intento de adecuarse a los patrones tradicionales de género, la protagonista rompe puntualmente con su personalidad, lo que le produce incomodidad. Así, por ejemplo, cuando la entrenadora acude por compromiso a una cena con Bjørn —patrocinador del Club— y Espen —director deportivo—, se maquilla, lleva el pelo suelto, usa un vestido rojo y tacones (imagen 3). Además, en dicha secuencia hay diversos diálogos que hacen referencia a ese estereotipo de feminidad. Antes de acudir al encuentro, Helena se justifica con su entorno familiar señalando: «Tengo que ir a cenar y ser encantadora». Posteriormente, Espen, al encontrarse con ella en el restaurante, le dice: «Concéntrate en ser educada y sincera, seguro que le encantas» y seguidamente Bjørn al verla comenta: «Qué vestido tan bonito. Deberías haberlo llevado también en la rueda de prensa» (#1x02: El travesaño, Steikje bra, Arild Andresen, NRK: 2018).

Otro estereotipo presente en la serie hace referencia a la maternidad, ya que la protagonista es madre de una hija de diecisiete años con la que vive, aunque no pasa mucho tiempo con ella, pues antepone su carrera a su vida familiar. De esta forma, Helena se distancia del modelo convencional de lo que supone ser madre, como, por ejemplo, puede apreciarse en el momento que vuelve a casa queriendo comer algo y, al no encontrar nada preparado, se dirige a su hija con tono serio: «¿No tenemos nada para los sándwiches?», a lo que Camila responde: «Lo siento. Se me olvidó ir a comprar» (#1x09: Sobre la línea, Over streken, Eirik Svensson, NRK: 2018). Asimismo, Helena es incapaz de dedicar tiempo a su hija para hacer algo juntas y son numerosas las promesas que acaban siendo incumplidas. Y es que los cambios tan repentinos en la situación laboral de la entrenadora provocan un conflicto con su hija, que siente que no es tenida

EN CUANTO A LA DEPENDENCIA COMO ESTEREOTIPO FEMENINO, EL RETRATO QUE LA PROTAGONISTA OFRECE EN LA SERIE ES EL DE UNA MUJER QUE, TANTO ECONÓMICAMENTE COMO EMOCIONALMENTE, NO ESTÁ SUBORDINADA A NADIE

en cuenta y acaba por abandonar a su madre, tal como expresa en la nota que le deja antes de marcharse: «Me siento sola. Si hubiéramos hablado, las cosas serían diferentes» (#1x10: La gran evasión, The Great Escape, Eirik Svensson, NRK: 2018).

En cuanto a la dependencia como estereotipo femenino, el retrato que la protagonista ofrece en la serie es el de una mujer que, tanto económicamente como emocionalmente, no está subordinada a nadie. Respecto a lo primero, por ejemplo, Helena opta por romper su compromiso con el equipo femenino, a las puertas de clasificarse para la final de una gran competición, por su afán de crecer profesionalmente, prefiriendo dar el salto a la élite del fútbol masculino. Uno de los diálogos que expresa ese rasgo de independencia puede observarse en la situación donde una jugadora le dice: «No puedes abandonarnos... hemos llegado muy lejos», a lo que Helena responde: «Es la Eliteserien» (#1x01: ¿Quién quiere más?, Den som vil det mest, Arild Andresen, NRK: 2018). En lo que atañe a la dependencia emocional, Helena opta por no tener vínculos afectivos que condicionen su vida. Se trata de un aspecto que puede identificarse en la serie, por ejemplo, al prescindir la protagonista de cualquier tipo de apoyo tras sufrir la agresión sexual (#1x06: Sin comentarios, Ingen Kommentar, Eirik Svensson, NRK: 2018).

Con relación a la fragilidad, Helena proyecta una imagen de una persona fría y apática, que contrasta con el estereotipo de debilidad asociado a la mujer. Sin embargo, demuestra fortaleza a lo largo de la serie en diferentes momentos de tensión, como al tener ella misma que negociar económicamente con el patrocinador del Varg IL la adquisición de un jugador en un momento decisivo para salvar al Club del descenso de categoría (imagen 4). En esta situación, a pesar de la desconsideración del patrocinador hacia la entrenadora al decirle: «Eres insolente, egoísta y arrogante... no me voy a molestar en invertir en ti», no se deja influir y mantiene su seguridad (#1x07: El último día, Deadline Day, Yngvild Sve Flikke, NRK: 2018). De esta forma, a partir de los elementos expues-

Imagen 4. Reunión de la entrenadora con el patrocinador del Club





Imagen 5. Helena Mikkelsen en el vestuario del Varg IL

tos, se percibe cómo la representación que la serie hace de la protagonista se distancia de los modelos tradicionales de la feminidad, estando más asociada con la realidad social contemporánea (Tous-Rovirosa, Prat y Dergacheva, 2022).

EMPODERAMIENTO FEMENINO EN LA SERIE DE TEMÁTICA DEPORTIVA

Otro de los elementos explorados en *Home Ground* tiene que ver con el empoderamiento de la mujer que refleja la protagonista a partir de diferentes situaciones. Por un lado, Helena aprovecha la oportunidad para entrenar en la élite del fútbol masculino y progresar en su carrera, haciéndose valer a partir de su experiencia profesional en ese deporte. Este aspecto se refleja en una conversación de Helena con el director deportivo del Club: «Yo llevo haciendo esto quince años... nadie desea esto... más de lo que yo hago» (#1x01: ¿Quién quiere más?, Den som vil det mest, Arild Andresen, NRK: 2018). Además, incluso en otro momento en la serie, cuando ella es despedida del Varg IL, le llega otra oportunidad para entrenar a la selección femenina noruega sub-21, por ser ya un referente como entrenadora en el país (#1x10: La gran evasión, The Great Escape, Eirik Svensson, NRK: 2018). Otra muestra que evidencia el empoderamiento de la protagonista está relacionada con el hecho de que ella es capaz de tomar el control de su carrera profesional. Un ejemplo que ilustra esta actitud puede verse en el momento en que, tras recibir inicialmente una oferta para entrenar al Varg IL como asistente, la rechaza, señalando al director deportivo: «No quiero ser segunda entrenadora, sino la primera» (#1x01: ¿Quién quiere más?, Den som vil det mest, Arild Andresen, NRK: 2018). Asimismo, en dicho episodio, cuando se presenta por primera vez al equipo en el vestuario (imagen 5), cuenta su trayectoria y destaca: «He sido jugadora, pero a los veinticuatro años decidí hacerme entrenadora» (#1x01: ¿Quién quiere más?, Den som vil det mest, Arild Andresen, NRK: 2018).



Imagen 6. Anuncio de la rueda de prensa en directo



Imagen 7. Helena Mikkelsen frente a los medios

Por otro lado, el liderazgo que Helena ejerce en el equipo representa un componente clave de empoderamiento para ganarse el respeto de la comunidad en un entorno masculino. En el caso de su relación con los jugadores, sobresalen sus discursos motivadores con tono agresivo, especialmente durante los partidos, que acaban repercutiendo en las acciones del equipo, como se percibe en el ejemplo siguiente: «Vamos, chicos. Démosles una paliza. Vamos a por todas, con uñas y dientes. Este partido no lo va a ganar el equipo con mejores jugadores, sino el equipo que sea capaz de dejar a un lado todas sus mierdas» (#1x05: Juego limpio, Fair Play, Stian Kristiansen, NRK: 2018). De igual forma, el colectivo de aficionados del Varg IL, que, al principio, le muestra su rechazo, acaba alabando su trabajo. Dicha situación puede observarse cuando, desde la grada, la afición corea cánticos como el siguiente: «Nadie puede con nuestra chica, nuestra chica, nuestra chica, nadie puede ganar a nuestra chica» (#1x09: Sobre la línea, Over streken, Eirik Svensson, NRK: 2018).

Además, el tratamiento que Helena recibe por parte de la prensa tiene predominantemente durante la serie un enfoque sensacionalista, aunque, de forma puntual, puede identificarse otro más informativo, referido a cuestiones más relacionadas con el deporte. Como muestra de esto último, hay que destacar la repercusión positiva en algunos medios, cuando es presentada en su primera rueda de prensa (imagen 6 e imagen 7) y subrayan: «Estás haciendo historia. Eres la primera mujer entrenadora de la Eliteserien... Es una pionera y un gran modelo a seguir para las mujeres deportistas» (#1x01: ¿Quién quiere más?, Den som vil det mest, Arild Andresen, NRK: 2018).

Otro aspecto referido al empoderamiento femenino en la serie corresponde con las estrategias propias que la protagonista utiliza para romper con el modelo masculino. Una muestra de esto puede observarse mientras Helena explica en un programa televisivo su método de trabajo, basado en potenciar la voluntad, la motivación y la pasión, elementos que le llevaron al éxito al entrenar en el fútbol femenino de élite (#1x01: ¿Quién quiere más?, Den som vil det mest, Arild Andresen, NRK: 2018). Y otro ejemplo se identifica cuando Helena les transmite a los jugadores su método, tal como revela el siguiente diálogo: «Lo estamos haciendo todo muy bien. No perdáis la concentración. Nosotros podemos» (#1x04: Un apoyo, Medgangssupportarar, Cecilie Mosli, NRK: 2018). Una vez descritos diferentes aspectos relacionados con el empoderamiento de la mujer entrenadora en el deporte, se evidencia cómo la protagonista logra sobrepasar obstáculos inherentes a un ámbito predominantemente masculino (Currie, Callary y Young, 2021).

CONCLUSIONES

A partir del objetivo principal de este trabajo, que consiste en analizar la representación de la mujer en el deporte, los resultados revelan cómo el realismo con el que *Home Ground* representa la participación de la mujer entrenadora en el ámbito del fútbol profesional masculino es el componente más destacado. Así, la serie incluye diferentes elementos existentes en la realidad que sirven para potenciar la verosimilitud en la temática deportiva. Por un lado, cabe destacar la intervención del célebre exjugador noruego John Carew, que interpreta al personaje de Michael y acompaña a la protagonista como ayudante del entrenador. De igual manera, la Eliteserien es el campeonato reflejado en esta ficción televisiva, que utiliza la misma denominación e imagen oficial del referente real, y, además, aparecen equipos como el Rosenborg y el Aalesunds. Otro de los elementos relacionados con el realismo en la serie es la presencia recurrente del estadio de fútbol, destacando el Lerkendal Stadion, el más emblemático del país nórdico. Igualmente, hay que resaltar la aparición en la serie de medios existentes como la televisión pública noruega NRK y el medio sensacionalista VG. En cuanto a los rasgos propios que *Home Ground* aporta a la temática deportiva, el principal es el hecho de que la llegada de una mujer entrenadora al entorno del fútbol masculino provoca un revuelo en las estructuras más tradicionales de esta disciplina. Y es que la ruptura del modelo tradicional en dicho deporte a nivel de élite, donde la presencia de las entrenadoras es inexistente (Norman, 2012), desconcierta en la serie a diferentes colectivos, como dirigentes, afición seguidora, prensa y futbolistas. Sobre las cuestiones de género identificadas en la serie, la desigualdad entre hombres y mujeres constituye el aspecto más relevante al que Helena Mikkelsen debe hacer frente. Dicha situación se refleja en la escasez de oportunidades para que una entrenadora pueda acceder profesionalmente y obtener el reconocimiento adecuado a su labor, coincidiendo con lo que señalan García (2022) y Tous-Rovirosa, Prat y Dergacheva (2022). Asimismo, el máximo grado de rechazo hacia la mujer se identifica en el material analizado a través de las agresiones que sufre Helena, que son mostradas de forma explícita. De esta forma, la entrenadora es víctima de violencia de género como un modo de intimidación machista, para que abandone el cargo. En cuanto al estereotipo de género que representa la protagonista, el análisis ha revelado cómo ella deconstruye los roles normativos y altera el orden binario tradicionalmente establecido para hombres y mujeres. De esta forma, la resistencia frente a los estereotipos de Helena contrasta con la tendencia apuntada por Marcos-Ramos y González-de-Garay (2021). Otro aspecto relacionado con esta cuestión se asocia a la ruptura de la heroicidad femenina clásica en la ficción audiovisual, tal como apuntan Menéndez-Menéndez y Fernández Morales (2023) sobre la proyección de la imagen de una mujer fuerte, independiente y que, al final, alcanza el éxito. Además, el empoderamiento femenino constituye un componente clave del estereotipo representado por Mikkelsen. Así, la serie logra reproducir un universo donde la mujer puede acceder profesionalmente como entrenadora en el fútbol de élite masculino, algo que en la realidad del deporte actual no es algo común (DuBose, 2022; Walker y Bopp 2011). Otra manifestación de empoderamiento que se vincula con Helena se refiere a cómo elige en todo momento de forma consciente sus pasos, al poder superar los obstáculos sociales que surgen en su camino, coincidiendo con lo señalado por Currie, Callary y Young (2021). A partir de este estudio, se demuestra cómo, a pesar de que la mujer sigue estando escasamente representada en la serialidad televisiva, *Home Ground* contribuye a disminuir la brecha de género en el deporte profesional, ya que visibiliza una mujer ocupando una posición de liderazgo. ■

NOTAS

1 Para más información sobre Women Win, veáse su página web («Women Win», s. f.).
2 Para más información sobre *Gurls Talk*, ver su página web («Gurls Talk», 2023).
3 Máxima categoría del fútbol noruego.
4 Se trata de un grupo representado en la serie solo por hombres.

REFERENCIAS

Amorós, J. M. (2022, 7 de octubre). La única entrenadora en España de un equipo de hombres en la élite: «Entreno igual a un equipo masculino femenino». *El Desmarque*. Recuperado de https://www.eldesmarque.com/otros-deportes/1588652-la-unica-mujer-entrenadora-en-espana-de-un-equipo-de-hombres-en-la-elite-entreno-igual-a-un-equipo-masculino-o-femenino

Caudwell, J. (2009). *Girlfight* and *Bend it Like Beckham*: Screening Women, Sport, and Sexuality. *Journal of lesbian studies*, *13*(3), 255-271. https://doi.org/10.1080/10894160902876697

Chow, B., Laine, E. (2019). Between Antagonism and Eros: The Feud as Couple Form and Netflix's GLOW. *Women & Performance: A Journal of Feminist Theory*, *29*(3), 218-234. https://doi.org/10.1080/0740770X.2019.1671103

Crosson, S. (2013). *Sport and Film*. Abingdon: Routledge.

Cummins, G. (2009). Sports Fiction: Critical and Empirical Perspectives. En A. A. Raney y J. Bryant (eds.), *Handbook of Sports and Media* (pp. 198-218). Nueva York: Routledge.

Currie, C., Callary, B., Young, B. W. (2021). Glitter and Guts: Narrative Portrayal of Sportswomen's Experiences on a Coached Masters Team. *SAGE Open*, *11*(4), https://doi.org/10.1177/21582440211054485

DuBose, R. (2022). An Unexpected Result of Gender Equality Initiatives in Sports-The Sexualization of Female Athletes. *Mitchell Hamline Law Review*, *48*(4), 1139-1172. Recuperado de https://open.mitchellhamline.edu/mhlr/vol48/iss4/9/

Evans, E. (2011). Transmedia Television: Audiences, New Media, and Daily Life. Londres: Routledge.

Forteza-Martínez, A. (2019). Las emociones en las series de televisión para adolescentes: estudio de Élite. *Creatividad y Sociedad*, *29*, 105-128. Recuperado de http://creatividadysociedad.com/creatividad-y-emociones

García, L. (2022). Heroínas en la ficción televisiva, el caso de Station Eleven. *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, *170*, 131-144. https://doi.org/10.18682/cdc.vi170.7105

Gavilán, D., Martínez-Navarro, G., Ayestarán, R. (2019). Las mujeres en las series de ficción: el punto de vista de las mujeres. *Investigaciones feministas*, *10*(2), 367-384. https://doi.org/10.5209/infe.66499

Gil-Quintana, J., Gil-Tevar, S. (2020). Series de ficción como medio de coeducación para adolescentes. Estudio de caso: Las del Hockey. *Fonseca, Journal of Communication*, *21*, 65-86. https://doi.org/10.14201/fjc2020216586

Gurls Talk (2023). Recuperado de https://www.gurlstalk.com/

Hernández-Carrillo, C. (2022). El retrato de la mujer adolescente en las ficciones televisivas contemporáneas españolas. *Área Abierta*, *22*(2), 217-235. https://doi.org/10.5209/arab.79556

Higueras-Ruiz, M. J. (2019). Showrunners y personajes femeninos en las series de ficción de la industria televisiva norteamericana: Sharp Objects (Marti Noxon, HBO: 2018) Y Killing Eve, (Phoebe Waller-Bridge, BBC America: 2018-). *Admira: Análisis de Medios, Imágenes y Relatos Audiovisuales, 7*(2), 85-106. Recuperado de https://revistascientificas.us.es/index.php/AdMIRA/article/view/8739/9606

Lieberman, V. (2015). *Sport Heroines on Film. A Critical Study of Cinematic Women Athletes, Coaches and Owners*. Jefferson: McFarland.

López, M. (2017). *Mujer, discriminación y deporte*. Madrid: Reus.

López Rodríguez, F. J., Raya Bravo, I. (2021). Teresa Fernández-Valdés and Female-produced TV Series in Spain. *Cable Gils/Las chicas del cable* as Case Study. En C. Perkins y M. Schreiber (eds.), *Independent Women. From Film to Television* (pp. 962-976). Abingdon: Routledge.

Lotz, A. (2006). *Redesigning Women. Television after the Network era*. Champaign: University of Illinois Pres.

Marcos-Ramos, M., González-de-Garay, B. (2021). Gender Representation in Subscription Video-On-Demand Spanish TV Series. *International Journal of Communication*, *15*, 581-604. Recuperado de https://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/15855

Marín Montín, J. (2021). El deporte en la ficción audiovisual. Representaciones en el contexto español. En G. Sanahuja-Peris, S. Mayorga-Escalada y J. Herrero-Gutiérrez (coords.), *Deporte y Comunicación. Una mirada al fenómeno deportivo desde las Ciencias de la Comunicación en España* (pp. 125-163). Valencia: Tirant lo Blanch.

Menéndez, M. (2020). «You're made of what you do»: impulso del deporte femenino a través de estrategias de femvertising en Nike. *Retos: nuevas tendencias en educación física, deporte y recreación*, *38*, 425-432. https://doi.org/10.47197/retos.v38i38.76959

Menéndez-Menéndez, M., Fernández-Morales, M. (2023). Dama contra peón: la genialidad femenina en *Gambito de dama*. *Revista Mediterránea de Comunicación*, *14(1)*, 103-117. https://doi.org/10.14198/MEDCOM.23145

Nichols, E., Pavlidis, A., Fullagar, S. (2023). Feminist New Materialist Entanglements With «Kinetic Excess» in Women's Muay Thai Boxing: Moving With Embodied Discomfort as a Post-Qualitative Coach-Researcher. *Cultural Studies ↔ Critical Methodologies*, *23*(2), 130-145. https://doi.org/10.1177/15327086221149398

Norman, L. (2012). Developing Female Coaches: Strategies from Women Themselves. *Asia-Pacific Journal of Health, Sport and Physical Education*, *3*(3), 227-238. https://doi.org/10.1080/18377122.2012.721725

Puig, C., Tikas, M, Soria, M. (2022, 8 de marzo). Entrenar en la élite siendo mujer. *Sport*. Recuperado de https://www.sport.es/es/noticias/futbol-femenino/entrenar-elite-mujer-13338192

Reade, I., Rodgers, W., Norman, L. (2009). The Under-Representation of Women in Coaching: A Comparison of Male and Female Canadian Coaches at Low and High Levels of Coaching. *International Journal of Sports Science & Coaching*, *4*(4), 505-520. https://doi.org/10.1260/174795409790291439

Ruiz Muñoz, M. J., Pérez-Rufí, J. P. (2020). Hermanas, amigas y compañeras en serie. La ficción coral femenina española de las televisiones generalistas y plataformas VOD (1990-2019). *Estudios sobre el mensaje periodístico*, *26*(2), 807-826. https://doi.org/10.5209/esmp.67828

Sezen, D., Çiçekoğlu, F. et al. (2020). *Female Agencies and Subjectivities in Film and Television*. Londres: Palgrave Macmillan.

Solanas, J., Hinojosa-Alcalde, I. et al. (2022). Is Sport Coaching a Social Sustainable Profession for Women? Analysing the Experiences of Women Coaches in Spain. *Sustainability*, *14*(13), 7846. *MDPI AG*. http://dx.doi.org/10.3390/su14137846

Stier Adler, E., Clark, R. (2023). A Review and Comparison of The Film and Series Versions of «A League of Their Own». *Sociology Between the Gaps: Forgotten and Neglected Topics*, *8*, 1-4. Recuperado de https://digitalcommons.providence.edu/sbg/vol8/iss1/2/

Tous-Rovirosa, A., Prat, M., Dergacheva, D. (2022). *The Hockey Girls*. The Creation of a New Collective Subject: Sisterhood and the Empowerment of Women. *Feminist Media Studies*, *23*(5), 2063-2084. https://doi.org/10.1080/14680777.2022.2029526

Walker, N. A., Bopp, T. (2011). The Underrepresentation of Women in the Male-Dominated Sport Workplace: Perspectives of Female Coaches. *Journal of Workplace Rights*, *15*(1), 47-64. https://doi.org/10.2190/WR.15.1.d

Whannel, G. (2008). Winning and Losing Respect: Narratives of Identity in Sport films. En E. Poulton y M. Roderick (eds.), *Sport in Films* (pp. 79-92). Abingdon: Routledge.

Women Win (s. f.). Recuperado de https://www.womenwin.org/

MUJER Y DEPORTE EN LA FICCIÓN TELEVISIVA SERIADA. EL CASO DE *HOME GROUND*

Resumen

Este artículo analiza la representación de la mujer en el deporte, a través de la ficción televisiva contemporánea internacional y, en concreto, a partir del caso específico de la serie noruega *Home Ground* (Heimebane, Johan Fasting, NRK: 2018-), cuya protagonista es una entrenadora de fútbol que trabaja en la alta competición masculina. Asimismo, el estudio busca examinar qué rasgos propios aporta la serie a la temática deportiva, identificar qué cuestiones de género aparecen y considerar qué estereotipo de género representa la protagonista en la ficción. La metodología utilizada combina el estudio de caso con el análisis crítico del discurso, siendo la muestra analizada la primera temporada de la serie. Los resultados indican cómo la llegada de una mujer al entorno del fútbol profesional masculino provoca cambios inesperados en sus estructuras tradicionales. La desigualdad de género, a la que se enfrenta la protagonista, en un ámbito de escasas oportunidades para acceder profesionalmente, es otro componente relevante en la serie. La resistencia a los estereotipos tradicionales de género constituye otro hallazgo destacado, ya que la entrenadora quiebra el modelo tradicional asociado a la mujer. Finalmente, el empoderamiento femenino permite visibilizar a la mujer en posición de liderazgo dentro de un contexto caracterizado por un predominio masculino.

Palabras clave

Home Ground; Ficción televisiva; Series; Mujer; Deporte; Género.

Autores

Joaquín Marín-Montín es profesor en el departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universidad de Sevilla. Doctor y licenciado en Comunicación Audiovisual, es miembro del equipo de investigación en Imagen y Cultura Visual en el Ámbito de la Comunicación Audiovisual (EIKON). Sus líneas de investigación se centran tanto en el estudio de contenidos audiovisuales como en las relaciones entre la comunicación y el deporte. Es autor de diversos artículos publicados en revistas científicas como *index.comunicación* y *Communication & Sport*. Ha publicado también diferentes capítulos de libro en editoriales como Routledge, Peter Lang o IGI Global. Contacto: jmontin@us.es

WOMEN AND SPORT IN TELEVISION FICTION SERIES: THE CASE OF *HOME GROUND*

Abstract

This article analyses the representation of women in sport in contemporary international TV fiction, based on a case study of the Norwegian series *Home Ground* (Heimebane, Johan Fasting, NRK: 2018-), about a woman working as a coach at the top level of men's professional football. The study also aims to examine the specific contributions the series makes to sports-related fiction, to identify the gender issues explored in it, and to consider the gender stereotypes evident in the depiction of the protagonist. The methodology used combines a case study with critical discourse analysis, taking the first season of the series as the study sample. The findings reflect the unexpected changes to the traditional structures of men's professional football resulting from the entry of a woman into this male-dominated world. The gender inequality faced by the protagonist, in a context of limited opportunities for her professional development, is also an important issue in the series. Another notable element identified is the defiance of traditional gender stereotypes, as the coach depicted in the series challenges traditional norms for women. Finally, female empowerment is reflected in the visibility given to a woman in a leadership position in a context characterised by male dominance.

Key words

Home Ground; Television fiction; Series; Women; Sport; Gender.

Authors

Joaquín Marín-Montín is a professor in the Department of Audiovisual Communication and Advertising at Universidad de Sevilla. He holds a PhD and a bachelor's degree in Audiovisual Communication and is a member of the research group Image and Visual Culture in Audiovisual Communication (EIKON). His lines of research involve both the study of audiovisual content and the relationship between communication and sport. He is the author of several articles published in research journals such as *index.comunicación* and *Communication & Sport* as well as chapters in books by publishers such as Routledge, Peter Lang and IGI Global. Contact: jmontin@us.es

Paula Bianchi es profesora en el departamento de Motricidad Humana y Rendimiento Deportivo de la Universidad de Sevilla. Doctora y licenciada en Educación Física, es integrante del equipo de investigación Feminae: Feminismo, Educación, Motricidad e Investigación de la Universidad de Sevilla. Sus investigaciones se centran en la comunicación y el deporte, así como en el estudio de las mujeres y niñas en la Educación Física y las Ciencias de la Actividad Física y del Deporte. Es autora de artículos publicados en revistas científicas como *Communication & Sport* y *Movimento*. Contacto: pbianchi@us.es

Referencia de este artículo

Marín-Montín, J., Bianchi, P. (2024). Mujer y deporte en la ficción televisiva seriada. El caso de *Home Ground*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *37*, 93-108.

Paula Bianchi is a professor in the Department of Human Motricity and Sports Performance at Universidad de Sevilla. She holds a PhD and a bachelor's degree in Physical Education and is a member of the research group Feminae: Feminism, Education, Motricity and Research at Universidad de Sevilla. Her research focuses on communication and sport, as well as women and girls in physical education and physical activity and sport sciences. She is the author of articles published in research journals such as *Communication & Sport* and *Movimento*. Contact: pbianchi@us.es

Article reference

Marín-Montín, J., Bianchi, P. (2024). Women and Sport in Television Fiction Series: The Case of *Home Ground*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *37*, 93-108.

recibido/received: 30.05.2023 | *aceptado/accepted:* 22.11.2023

Edita / Published by

Licencia / License

creative commons SOME RIGHTS RESERVED

ISSN 1885-3730 (print) /2340-6992 (digital) **DL** V-5340-2003 **WEB** www.revistaatalante.com **MAIL** info@revistaatalante.com

DIÁLOGO

REMIRAR LAS IMÁGENES Y REVISAR EL DEPORTE

Entrevista con

NATALIA ARROYO

REMIRAR LAS IMÁGENES Y REVISAR EL DEPORTE

DIÁLOGO CON NATALIA ARROYO

VIOLETA KOVACSICS
MANUEL GARIN

En la iconografía del fútbol, las imágenes de euforia conviven con las de derrota; los gestos de celebración, con los de la pérdida; el del gol con el de la parada. Cada imagen tiene su reverso. Entre las imágenes más dolorosas del fútbol, está la de la lesión, ya sea a causa de la entrada de un rival o de un mal gesto durante un entrenamiento. En la historia de Natalia Arroyo, esa imagen determina un momento crucial. Jugadora en las categorías inferiores del Fútbol Club Barcelona y del primer equipo del Real Club Deportivo Espanyol, en 2008 interrumpe su carrera como futbolista profesional precisamente a causa de las lesiones. Una trayectoria termina, pero pronto comienza otra, la de periodista.

Arroyo es una figura singular en el mundo del fútbol: jugadora y, luego, periodista, ahora ostenta el cargo de entrenadora de la Real Sociedad. Antes, había sido también seleccionadora catalana. Ese recorrido múltiple le ha otorgado una comprensión muy amplia sobre el mundo del deporte jugado por mujeres, que conoce desde dentro y que ha observado también desde fuera. Tras estudiar Comunicación Audiovisual en la Universitat Pompeu Fabra, Arroyo ejerció durante años de periodista para medios como el *Diari Ara*, lo que la convierte en una de las voces más autorizadas a la hora de hablar de lo que se suele llamar el fútbol femenino y de la relación de este deporte con las imágenes. De hecho, Arroyo nos atendió para la entrevista al comienzo de la pretemporada de la Real Sociedad, y entre el trabajo encontró el tiempo para poder responder en profundidad a las cuestiones que le planteábamos.

Esta entrevista se realizó el jueves 20 de julio de 2023, a través de una videollamada entre Donosti y Barcelona. Apenas una semana más tarde, comenzó el Mundial de Fútbol que se celebró en Australia y Nueva Zelanda y que terminaría ga-

nando la selección española. Lo que sucedió durante la celebración de aquel título, en el palco y durante la entrega de medallas, y posteriormente en ruedas de prensa y comunicados, confirmó la razón de ser de una serie de reivindicaciones y de denuncias que, durante años (décadas), llevan proclamando, de manera más o menos directa, las jugadoras españolas. La entrevista con Arroyo que presentamos aquí se produjo antes de aquellos hechos, así que, evidentemente, no se hace referencia a ellos. Sin embargo, en las palabras de Arroyo resuenan muchos de los debates que se han intensificado a raíz de las acciones del expresidente de la Federación Española de Fútbol, Luis Rubiales. Lo que, bajo nuestro punto de vista, es mucho más interesante, puesto que sus reflexiones no nacen de ningún *boom* mediático sino de una mirada tranquila, forjada durante años, capaz de relacionar pasado y presente con gran lucidez.

No por casualidad, en 2022, Arroyo publicó con la editorial Columna un libro titulado *Dones de futbol*, en el que trazaba un recorrido por la historia del fútbol jugado por mujeres. Aquel libro comienza construyéndose a partir de la noción de pionera, un término que ha acompañado durante muchos años a las jugadoras, pues parecía que el fútbol jugado por mujeres se encontraba siempre en un comienzo (no por falta de éxito o público, como demuestra Jean Williams [2007: 111], sino por las prohibiciones de los hombres). Es un término que incluso ha acompañado a la misma Arroyo, dentro del terreno de juego y fuera de él, como periodista, y que ejemplifica muy bien esa relación entre pasado y presente (problemas históricos y nuevos horizontes) a la que nos referíamos. Tanto en su libro como a lo largo de esta entrevista, Arroyo explica cómo este relato ha ido cambiando, a medida que, gracias precisamente a aquellas pioneras, se han ido consiguiendo pequeñas y grandes victorias en las condiciones de trabajo, dentro de la profesión, pero también en la esfera pública y mediática, a través de nuevas imágenes y nuevas formas de relacionarse con la imagen. Unas luchas y un deseo compartido que Arroyo reivindica de generación en generación, a partir de la pasión por el juego. ■

¿Qué tipo de películas o productos audiovisuales crees que tuvieron un impacto clave en tu forma de entender y vivir el deporte cuando todavía no sabías que te dedicarías al fútbol?

Me cuesta pensar en películas, pienso más bien en series como *Oliver y Benji* (Captain Tsubasa, TV Tokyo, 1983-1986). En cambio, en mi itinerario profesional, lo importante han sido las retransmisiones deportivas. Sí que tengo conciencia de estar viendo canales como TV3 o cualquier canal en el que se dieran retransmisiones deportivas. Me fijaba especialmente en el fútbol, porque además era en abierto. Por ejemplo, tengo el recuerdo de las retransmisiones de los partidos del *Barça* (F. C. Barcelona) en las que aparecía la figura de Jordi Culé (un dibujo animado en clave caricaturesca) y que eran narraciones muy divertidas. Como espectadora, observaba en dos sentidos, que se corresponden con mis dos facetas profesionales: primero, trataba de imitar ciertas acciones técnicas de los jugadores, y luego, de poder hacer lo que hacían los periodistas a pie de campo. Esto se extendió a otras retransmisiones deportivas: el Trofeo Conde de Godó y el Torneo de Roland Garros, con Carlos Moyá o Sergi Bruguera, el balonmano en la época de Enric Masip y Andréi Xepkin. Me pasaba el fin de semana viendo deporte. En cuanto a las películas, no fue hasta la edad adulta que comencé a ser consciente de algunos títulos que transmitían una muy mala imagen de las mujeres en el deporte.

¿Se produce un cambio en tu relación con las imágenes del deporte cuando comienzas a ejercer de entrenadora? Es decir: ¿cuáles son las diferencias más sustanciales que encuentras entre las retransmisiones de los partidos para el público en general y las imágenes que utilizáis las profesionales para trabajar aspectos técnicos o tácticos?

Hay diferencias. Las retransmisiones estándar del fútbol masculino profesional están en lo más alto de las retransmisiones deportivas a nivel de recursos. Por ejemplo, cuentan con cámaras que pueden moverse a distintas velocidades por el campo, así como drones y otros recursos que otorgan una visión muy completa del partido. La empresa Mediapro, por ejemplo, tiene un sistema de cámara táctica alzada en el estadio que da una imagen de 360° brutal, con un nivel de *tracking* (seguimiento) que permite una mirada de entrenador, que no es la misma que la del espectador que mira el partido desde casa y que quiere justo lo contrario, planos más cercanos, más detalle. De ahí que se haya instaurado en las retransmisiones de los grandes partidos una cámara de cine que incide en el detalle. Eso es totalmente diferente a lo que ha pasado en el deporte femenino siempre, donde durante mucho tiempo se ha resuelto la retransmisión de un deporte como el fútbol con un campo grande y mucha gente en acción (no es un pabellón ni una línea recta como en natación), con apenas tres o cuatro cámaras. Como entrenadora, las imágenes del fútbol femenino que manejaba antes de llegar a primera división, que es donde tengo el privilegio de estar ahora, eran las de la retransmisión televisiva. A menudo se usan como elemento táctico las retransmisiones de la televisión, porque no hay suficientes recursos para mandar a un analista a otros estadios. El objetivo sería no usar la imagen televisiva porque son estilos comunicativos y códigos visuales diferentes, pero si los recursos fallan tienes que desarrollar otra mirada sobre las mismas imágenes, la mirilla es igual pero genera visiones diferentes.

A nivel motivacional para las jugadoras, ¿usas imágenes en movimiento?

Usamos sobre todo imágenes desde el elemento táctico: tanto cortes de vídeo que hayamos podido hacer del rival como secuencias de partidos propios para poder corregir errores o repetir combinaciones de juego. Hacemos lo mismo con las imágenes que grabamos diariamente de los entrenamientos, ya sea con cámaras al uso sobre trípodes (depende del campo donde estemos entrenando) o con la tecnología de 360° que da una grabación más oval.

Ese tipo de imagen sí tiene presencia en el día a día, en distintos momentos de la semana y con distintos enfoques. En cambio, imágenes motivacionales, ya sea a partir de películas o de fotografías que remuevan lo que hemos hecho durante el año, no las he usado en temporadas recientes. En la selección española por ejemplo, sí, también a propuesta de las jugadoras: recuerdo una temporada en que dos de las capitanas quisieron hacer un montaje, me pidieron permiso y al final estuvimos mano a mano trabajando. Creo que tienen impacto, pero a veces puede ser excesivo; es importante no abrumar. Actualmente, mi uso del vídeo es más frío, está más asentado en lo táctico. Al tener una plantilla con niveles idiomáticos diferentes, tengo claro que pedirles cómo plantear un partido sólo a través de mi voz no funciona igual que si me apoyo en toda la tecnología de la que puedo disponer. Siempre hay una pantalla detrás de mi mensaje: hay veces que uso algo más ordenado en forma de *PowerPoint*, avanzando diapositiva a diapositiva, pero otras prefiero tenerlo un poco más en bruto para ir viendo qué energía tienen las jugadoras, y otras, sencillamente, uso la pizarra con imanes tradicional. Voy cambiando para evitar cierta frialdad que tiene hoy en día lo digital. El rotulador, la pizarra y la ficha evitan que todo quede demasiado tecnológico, y que la jugadora se distancie. Estoy regresando a la libreta y al papel en lugar de hacer un bloc de notas digital. Me encontráis en esa pequeña crisis tecnológica [risas].

Aquí hay seguramente una diferencia generacional con algunas de tus jugadoras. ¿Qué cambios ves en el tipo de audiovisual que consumen hoy en día? Por ejemplo, ¿detectas un consumo más fragmentado, como en los típicos videos de *highlights*?
Estoy en ese debate porque al final tengo una plantilla bastante joven, con la gran mayoría de jugadoras nacidas más allá del 2000. Son jóvenes, las ves todo el día con el teléfono, y tenemos siempre el dilema de si habría que hacerlo todo más corto, ir más al grano, porque a veces se diluye la capacidad de atención. Esto lo aprendí en la época en la que trabajé en el *Diari Ara*: se dice que la gente lee mucho en diagonal o simplemente los titulares. Pero creo que, ahora mismo, todo el mundo está pensando que igual no es tanto, que quizá nos hemos pasado un poco de la raya y la gente en realidad quiere textos reposados y completos, largos, porque se cansa de la superficialidad de todo lo que sea muy fragmentado. Justamente, la charla que hemos tenido hoy [en los campos de entrenamiento de la Real Sociedad] tiene que ver con los canales que vamos a usar para que las jugadoras dispongan de todos los recursos a mano a lo largo de la temporada: desde acceder al plan de la semana a recuperar un vídeo que hayamos trabajado como recordatorio. Uno de los cambios que aplicamos este año es que todo estará más optimizado para el teléfono móvil, que es el principal dispositivo desde el que miran. Generalizando un poco, diría que las jugadoras manejan mucho la tecnología, pero no siempre de manera organizada, sino fragmentaria. Por eso, es importante encontrar maneras de hilar los materiales que les ofrecemos cuando van a verlos por su cuenta. A veces cuesta que se detengan a la hora de revisar jugadas donde aparentemente no pasa mucho: ahí sí que creo que lo más potente es ver los vídeos con ellas, juntas. Si les muestras las imágenes de manera más dialogada sí que las atrapas, tanto tiempo como quieras. Pero ellas solas suelen necesitar mucha acción, como si fuera el primer episodio de una serie de *Netflix*, que si no hay cinco enamoramientos, tres muertes y dos explosiones no vale nada [risas]. Evidentemente, estoy generalizando, hay de todo y el fútbol pide de todo. Pide a veces algo muy ligero para que ellas lo miren cuando les apetezca, y en otros momentos sí que creo que agradecen ser guiadas, hilar un relato. Porque, si no, todo este volumen con todo tan rápido, todo derrapando, todo diez segundos, el audio a todo volumen y el *Spotify* también, no funciona... Es otra vez la crisis tecnológica de la que hablábamos, lograr que ellas entiendan que hay unos registros que tienen que

seguir siendo así, que no son arcaicos. El partido de fútbol, de momento, dura noventa minutos. No creo que sea necesario reproducir el partido desde el minuto uno al noventa, todo seguido, como hacían conmigo. Hoy en día eliges y montas, revisas las jugadas que son interesantes y las complementas con diapositivas, focos, imágenes del entrenamiento y así, lo preparas.

¿Cómo encaráis temas de autorrepresentación y de presencia mediática? Venimos de un paradigma de cosificación o de sexualización del cuerpo de las deportistas, que está cambiando. ¿Trabajáis de alguna manera el uso de las redes sociales?
Siento que las generaciones más jóvenes han naturalizado esta cuestión. Mi generación se ha enfrentado a estos cambios desde las dificultades y el exceso: comenzamos a usar las redes sociales exponiéndonos, a veces demasiado. Hoy en día, como las futbolistas y las deportistas tienen un horizonte profesional mucho más claro, como saben que si siguen los pasos que tienen que ir dando, ese horizonte profesional podrá ser una posibilidad, tienen un control de las redes sociales muy consciente. Un control que viene dado por ellas mismas, por su capacidad de entender que la herramienta «red social» sirve casi más para avanzar profesionalmente que como manera de interactuar. Desde el departamento de comunicación de la Real Sociedad sí que se las orienta, para que sean conscientes de qué cosas no dan imagen de jugadora de este club (acompañándolas desde el sentido común), pero también las veo bastante guiadas por sus agencias de representación. El sistema de prueba-error que algunas otras han hecho antes, las ha hecho muy conscientes de la imagen que son. Y saben que pueden trabajar para marcas publicitarias, lo que supone una importante fuente de ingresos o de caché para ellas.

En lo que respecta a la cuestión de la cosificación, la eligen ellas libremente. La eligen desde un orgullo respecto al propio cuerpo, que es algo muy *yanqui*. Las estadounidenses no han tenido reparo en ocupar portadas luciendo un cuerpo muy desarrollado: si soy ciclista, muestro las piernas, si soy nadadora, mis músculos. Creo que en Europa y en España nos ha costado mucho más asociar la mujer atleta a esa potencia del cuerpo. Las nuevas generaciones saben que hay una parte del desempeño de su profesión que las hace tener un cuerpo que está muy aprobado por la sociedad y lo tienen muy normalizado: enseño si quiero enseñar, me arremango el pantalón si me lo quiero arremangar, y escojo la foto en la que salgo luciendo el cuerpo que este deporte me permite dar. La principal victoria es que ellas eligen lo que quieren mostrar, tanto de su cuerpo como de su vida íntima. Desde mi punto de vista, denota un dominio, un control y un empoderamiento muy acorde con las nuevas generaciones: se atreven a decir cosas que a las anteriores generaciones nos ha costado mucho hacer. Sucede lo mismo con las orientaciones sexuales: han roto una serie de tabúes y barreras. Antes, había que declarar o no públicamente la sexualidad no normativa; ahora, en muchos casos, lo que quieren contar se sobreentiende a partir de lo que publican o dejan de publicar. Aunque a veces nos creemos que son esclavas de las redes sociales, creo que manejan bastante bien los tiempos y tienen más control de lo que parece.

Las relaciones no heteronormativas siguen siendo un tabú muy fuerte en el fútbol masculino. En cambio, en el fútbol femenino es algo completamente naturalizado. ¿A qué crees que se debe esta diferencia?
Me resulta complejo responder, a ver si consigo ordenar las ideas. Desde donde yo lo he vivido, desde el deporte o los deportes mayoritarios, lo que se ha querido potenciar responde a leyes masculinas. Por mucho que estemos yendo a una mayor apertura de género/s, a nivel deportivo permanecemos en lo binario. Las reglas de un deporte competitivo, de ganar-perder, en el que tienes que tener unos atributos atléticos, nos han llevado a pensar que hay que ser fuerte, agresivo, casi cruel con el de

enfrente. Una serie de atributos tradicionalmente masculinos que han conectado con un tipo de mujeres más que con otro. Siempre he sentido interés por este tipo de cuestiones: ¿Cómo podríamos revisar el deporte para que sus códigos respondieran a atributos más femeninos? ¿Por qué los deportes en los que la homosexualidad se ha podido mostrar públicamente son aquellos de carácter más artístico, más supuestamente femenino?

Hay muchos estudios en los que se reconoce que, durante la infancia y la adolescencia, muchas niñas no se sienten cómodas con ese ganar-perder, quieren hacer otras cosas, colectivas, que se puntúen de forma diferente, no desde el ganarle al otro. Creo que eso sí separa y puede llevar luego a una orientación sexual concreta (o no). Evidentemente, no entro en las cuestiones sobre la construcción del género, porque es un debate muy complejo. Pero sí he reflexionado muchas veces sobre por qué en el fútbol femenino hay un porcentaje de homosexualidad aparentemente mayor que en otros ámbitos sociales. La homosexualidad parece mucho más normalizada en las mujeres que hacen deporte: tienen muy normalizado que todo el mundo podemos ser de todo el mundo y estar con todo el mundo. Creo que socialmente también se debería ir normalizando, en la medida que el deporte deje de tener esa mirada tan clásica que asocia el éxito deportivo al hecho de ganar, a ser el más agresivo o el más fuerte. Mientras sigamos asociando el éxito a ese tipo de atributos, será más difícil que el hombre que considera que *ser hombre* es responder a eso, sea realmente libre en su orientación sexual, por todos los códigos que rodean al deporte. El deporte debería ser un vehículo más de la sociedad y no un vehículo de expresión de la masculinidad basada en la fuerza o el éxito individual. Creo que no he respondido a la pregunta [risas].

Un aspecto que llama la atención, muy positivamente, al acudir a un partido de fútbol femenino, es que hay mucha menos distancia entre las jugadoras y la afición, más cercanía en el sentido de que no se percibe tanto la barrera de estatus entre los deportistas de élite y la gente. ¿Crees que tiene que ver con cuestiones económicas o de cobertura mediática? ¿Puede el deporte femenino representar un modelo distinto, menos elitista?

Para mí todo emerge desde lo económico, como sucede con las diferencias de salario, cuando unos cobran más que el resto y eso hace que tengan la capacidad de ser más o menos cercanos. Aunque esto es extrapolable a otros ámbitos, como ahora que estamos todavía en campaña [por las elecciones generales de 2023], y cuando les preguntan a los políticos no saben cuánto vale un yogur, un kilo de calabacines, un alquiler o una tarjeta de metro. La deportista tiene un día a día muy parecido a la gran mayoría de personas en la calle: no tiene un coche de lujo, puede que incluso viaje en autobús, o que cuando viaje no vaya en primera clase, ni mucho menos con un *jet* privado. Ante este horizonte económico, las jugadoras saben que no se podrán retirar después de doce años buenos de carrera deportiva, así que la compaginan con estudios, de tal manera que al retirarse puedan ejercer otras profesiones. Probablemente esto te acerque a ser una persona normal, alguien que no es solamente un futbolista de éxito.

No sé hacia dónde nos va a llevar la transformación del deporte femenino, que en algunos casos va a ser de élite, contando con grandes sueldos y cierta necesidad de blindaje. Pienso, por ejemplo, en Alexia Putellas: si cada vez que ha salido este verano para ir a la playa ya tiene cinco *paparazzi* a su alrededor, no sé cuánto se va a *bunkerizar*, o si podrá conservar esa cercanía que, sin duda, es muy bonita. Hay muchos casos de deportistas que entienden que ahí está su fuerza, en no desarraigarse de la gente, en entender que el deporte son los aficionados, los niños y las familias que te siguen y te admiran, porque si te enfadas en un partido y no les firmas un autógrafo, ¿qué tipo de deportista eres en realidad? Creo que las jugadoras, en esto, quizá por la falta de referentes, toda-

vía sienten una responsabilidad. No sé si la vamos a conservar cuando la barrera económica suba. Pero sí las noto conscientes de que son referentes, y de que no quieren ser referentes distantes, sino sacar una sonrisa a las niñas. Aunque, luego, se pueden dar casos en los que la gente confunde, pasándose de la raya, porque no saben medir hasta qué punto están invadiendo la privacidad de una persona *famosa*. Quizá pronto habrá grandes deportistas mujeres que tengan que empezar a protegerse un poco porque esa cercanía les perjudique en su vida privada. Pero yo todavía noto una conciencia diferente, sin tanta separación entre el campo y la grada, con un perfil de público diferente porque el deporte que ven y que disfrutan tiene más cercanía, mayor deportividad, y eso hace que la jugadora quiera pararse y se sienta agradecida. El deporte femenino está todavía muy agradecido a eso, mientras que el deporte masculino lo ha normalizado hasta el punto de que ya no le ilusiona tanto.

Hablas de Alexia Putellas, y nos viene a la mente una imagen muy icónica de ella: el momento en que celebra en el *Camp Nou*, y la afición le pasa un bombo que ella se pone a tocar. La historia del fútbol está llena de imágenes icónicas, tanto gestos técnicos como otros que no tienen que ver con el juego, que configuran la historia del deporte. ¿Qué imágenes son clave para ti al hablar de fútbol femenino?

Evidentemente, con una foto o un vídeo no se hacen los deportistas, pero contribuyen. Trabajando en el *Diari Ara*, cuando había un gran éxito deportivo que llegaba a las portadas y copaba los telediarios, como un oro en los Juegos Olímpicos, siempre nos preguntábamos qué efecto tendría esa imagen. ¿Hay más nadadoras porque hay una Mireia Belmonte? ¿Hay más gente interesada en la natación sincronizada porque, de repente, han descubierto un deporte que, en los cuatro años anteriores, no recibía ninguna cobertura mediática? Casi siempre la respuesta es sí, al menos a nivel de licencias, como se demostraba cada vez en el caso de la natación. Así que la visibilidad y la presencia en los medios tradicionales y en las redes sociales es fundamental. Durante muchos años, programas de mucha audiencia como *Deportes Cuatro* hablaban casi únicamente del deporte femenino cuando había peleas o discusiones. Si lo único que sale en los medios sobre fútbol femenino es si estamos peleando por el convenio, si estamos en huelga, o si la Federación Española se enfada con el CSD (Consejo Superior de Deportes) o con La Liga F (Liga Profesional de Fútbol Femenino), lo que se genera es negativo. En cambio, si ves juego, goles y deporte, lo que se genera es diferente, positivo. Recuerdo que un amigo hizo un canal de *YouTube* en el que colgaba imágenes de fútbol femenino internacional, en un momento en el que no se tenía acceso a nada: en 2013, en la final de la Copa de la Reina, Alexia Putellas marca un gol, él lo cuelga en *YouTube* y recibe más de un millón de visitas. Ese gol era un momento único. Por fin la prensa tiene la capacidad de reconocer este tipo de imágenes. Se muestran jugadas o grandes acciones y no «la portera está *gordita* y no para» o «ha habido un gran gol porque ha habido un error de una que lo hace muy mal». Creo que ahora hay un nivel suficientemente bueno y la capacidad o la sensibilidad del periodista para elegir.

Luego, evidentemente, hay imágenes que han marcado a generaciones, como es la celebración de Brandi Chastain en el Mundial de Estados Unidos en 1999, que me parece una de las cien imágenes más importantes de la historia del deporte. Ella escribió un libro titulado *It's Not About the Bra* (2005). En esto, de nuevo, las americanas son muy desinhibidas: con toda la energía de haber ganado un Mundial delante de 90.000 personas, se lanza al césped de rodillas y muestra músculo sin reparo. Son momentos icónicos potentes, que dan la vuelta al mundo. Como la celebración de Alexia, parecida a la de Lionel Messi en el *Camp Nou*... Imágenes que los medios de comunicación repiten tanto que, al final, se convierten en iconografía del deporte. La

de Chastain es una de las que más me ha marcado, pero aquella tanda de penaltis tiene otros grandes momentos. También cualquier celebración de Megan Rapinoe en el Mundial. El problema son las imágenes que no hemos podido ver, lo que no hemos sabido, que no nos ha llegado porque no nos lo han contado, y eso es lo triste. Pero esta imagen sí que ha llegado, ha tenido la capacidad de perdurar en el tiempo, casi veinticinco años después. Creo que este tipo de imágenes no se pueden fabricar, tienen que venir desde la espontaneidad, con el acierto de que haya una cámara en ese momento haciendo la foto. Hoy las redes sociales lo permiten por vías que no dependen del director de un periódico o del director de una cadena de televisión que tenga una mentalidad antigua, depende de nosotras, con una cierta capacidad de *retweet* y de coordinación. La pena son todas las imágenes seguramente fantásticas que no nos han llegado porque el sistema las ha querido parar.

En el deporte ocurre como en otros ámbitos en que hay unos motivos visuales, o formas de representar compartidas y repetidas en infinidad de imágenes, que transmiten unos mensajes determinados. ¿Cuáles serían para ti los motivos visuales más relevantes en el mundo del fútbol? ¿Crees que el fútbol practicado por mujeres está cambiando en algo estos patrones?

Cuando trabajaba en el periódico, para elegir la fotografía que acompañase a una crónica de fútbol, casi siempre la elección de los fotógrafos eran las celebraciones. Evidentemente, en un deporte en el que no hay puntuaciones muy altas, el gol cobra mucha importancia, y su celebración también. De hecho, muchos de los ejemplos de los que hemos hablado antes son celebraciones o victorias. Las imágenes de celebraciones generan imitación: hay niños y niñas que cuando juegan lo que hacen es repetir o imitar los gestos de sus referentes futbolísticos. El gol es uno de esos motivos visuales, también el sorteo de campo, con los árbitros y los onces, o los corros entre jugadoras y la arenga del entrenador, con o sin grito. Últimamente, en las imágenes en movimiento, se da cada vez más importancia a las faltas: desde las volteretas excesivas, a la falta en sí para ver si el jugador se ha hecho o no mucho daño o incluso el gesto de quien ayuda a levantarse del suelo al contrario. Hay otros deportes que han tenido más capacidad de subrayar esa deportividad, ese respeto hacia el arbitraje. Creo que en el fútbol las faltas siguen estando más asociadas a la protesta que al perdón, a un encararse al árbitro en lugar de un preocuparse por la persona que está dolida en el suelo. La falta podría ser un elemento clave para pensar qué deporte queremos: un deporte en el que se finge y en el que se protesta o un deporte en el que se ayuda a levantarse a quien cae.

Desde la perspectiva de la entrenadora, ¿qué motivos crees que son relevantes?

Creo que esto es algo que se está redescubriendo ahora, justamente a raíz de pensar en cómo consumen deporte hoy en día las nuevas generaciones, y especialmente un deporte largo como es el fútbol. Un partido dura casi dos horas, ¿cuánta gente sigue siendo capaz de verlo todo seguido y a cuánta tienes que atrapar de otra manera? Entre partido y partido, ¿qué información quiere el aficionado?, ¿la normalidad? Han entrenado a su hora, nadie se ha lesionado, nadie está con riesgo de no jugar... es casi información sobrante. Si los clubes no generan contenidos diferentes, descubriendo y mostrando todo lo que pasa dentro, creo que están perdiendo empaque, porque de domingo a domingo pasan demasiadas cosas. Estamos empezando a destapar todo eso, con los documentales de *Amazon* (como la serie documental de Joanna Pardos *Alexia, Labor Omnia Vincit*, estrenada en 2022), o con la docuserie de la selección estadounidense de *Netflix, Bajo presión: La selección femenina de EE. UU. y el Mundial de fútbol* (Under Pressure: The U.S. Women's World Cup Team, Rebecca Gitlitz, 2023). Como entrenadora, creo que hay que estar abierta a ello, aunque la cámara incomode. Hay

momentos en que quieres al equipo tranquilo, y seguro que la cámara molesta, pero se trata de normalizar lo que sucede entre partido y partido. De momento, hay pocos ejemplos.

Los mejores documentales, o los que más capacidad han tenido de llegarme, son americanos, y eso es una pena porque va acompañado de un tipo de mentalidad y de un discurso determinado: a veces pregunto a gente de allí con la que tengo contacto, ¿todos nacen Al Pacino? [risas], ¿todos tienen la capacidad de hacer un *speech* delante de no sé cuánta gente y que no les tiemble la voz? Aquí en Europa me da la sensación de que somos más discretos. En la Real Sociedad nos estamos encontrando que todo lo que retrata el día a día desde dentro genera mucha curiosidad. En mi entorno, por ejemplo, me hacen preguntas sobre ese día a día, porque no imaginan cómo es llegar al estadio dos horas antes, o concentrarse en un hotel, o las charlas. Probablemente, en el mundo mediático en el que vivimos, vamos a tener que abrirnos y no va a haber mucha intimidad, pero el resultado puede ser interesante. Quizá el fútbol femenino puede dar el paso antes que el masculino en ciertas cosas a las que los chicos no se están atreviendo, como por ejemplo que las entrenadoras lleven un micro, o que en la media parte haya entrevistas. En Estados Unidos hicieron el experimento de que el segundo entrenador fuera comentando el partido. Son nuevas fórmulas para intentar atrapar a nuevos públicos. No sé si tenemos que ser experimentales o esperar a que experimenten los que en teoría nos han marcado siempre el camino. Es difícil, pero me parece un buen reto, atraer la atención más allá del formato tradicional y los noventa minutos.

Teniendo en cuenta tu trabajo como comunicadora y periodista en varios medios, ¿cuáles son tus referentes? En tu caso, trabajabas sobre todo como analista táctica.

Como jugadora y como periodista no he seguido una línea muy clara: he ido tomando cosas de referentes muy diversos. Lo he hecho todo bastante a mi manera. De hecho, en mis inicios como periodista, en teoría no tenía que hacer de analista táctica sino que mi trabajo era el de comentarista a pie de campo; lo que pasa es que no hacía exactamente lo que se pide al comentarista estándar a pie de campo, quizá porque no me había fijado. ¿Sólo tengo que comentar si hay mucha gente o no?, ¿si se ha levantado del banquillo el entrenador? No sé, yo decía de repente «¿habéis visto esa última jugada?», y he tenido la suerte de encontrarme con gente que ha sabido ver que valía más para eso. Sólo con el tiempo que me he dado cuenta de la influencia de ciertas personas: de aquella primera entrenadora que hacía algo que me gustaba, o de las retransmisiones de Pere Escobar en TV3. Pero no les he estudiado a fondo. He sido muy caótica en eso. No he tenido grandes referentes analistas mujeres, sino que las he descubierto luego, a figuras como Julia Luna. No he querido ser la primera ni hacer como otras. Ahora sí que veo gente que quizá se ha fijado en mi estilo, y me da hasta vértigo, porque lo iba haciendo según dónde me sentía cómoda y dónde no, de qué quería hablar y de qué no, o incluso pensando en qué podía hacerse de otra manera: qué no quiero hacer, qué no quiero estar comentando. A nivel periodístico, quizá he tenido sólo una misión, la de quitar o dejar de decir una serie de cosas: no decir «las chicas de», no poner «el Barça femenino». He tenido más autoconciencia en ese tipo de trabajo lingüístico o de léxico. Y también en algunas cuestiones de mensaje: no ser sólo las del drama, no ser sólo las de la tragedia, sino ser las de un resultado y un deporte... hablar desde lo deportivo.

En ese sentido, ¿qué te parece la expresión fútbol femenino?

Cuando hice el libro *Dones de futbol* (2022), una de mis peleas era que no se hablara de fútbol femenino, sino de fútbol practicado por mujeres. Esta era una guerra que tenía constantemente con los distintos subdirectores y responsables en el perió-

dico: si yo ponía «un gol de Alexia da la victoria al *Barça*» me decían «¿qué *Barça?*». Pues resulta que Alexia sólo juega en un Barça, no hace falta decir «el *Barça* femenino». Ojalá llegáramos ahora a deshacer ese exceso de sensibilidad, pero no, tenemos que seguir estando en la reivindicación. El problema principal es que no se habla de «fútbol masculino», el femenino es el único que tiene el extra, como si el deporte *per se* fuera sólo el practicado por hombres. Si normalizáramos el uso del término deporte masculino, me parecería fantástico. Pero cuando se usa «femenino», como diciendo que el fútbol practicado por mujeres es menos fútbol, me cabrea. Ahí me salía un poco el carácter... Era más joven, me peleaba con los directores del periódico, hasta que veía que igual me echaban [risas]. Sí me ha obsesionado, es una pequeña reivindicación que tengo, sin ser tampoco la más radical. Pero creo que hay algunas cosas que están cambiando y se está normalizando.

Por último, un tema recurrente y discutido, al hablar de paridad de género y representación mediática, son los equipos mixtos. Aunque la propia noción de género es algo extremadamente complejo, en otros espacios profesionales hay una copresencia de mujeres y hombres en los mismos equipos de trabajo. En cambio, en el deporte, a menudo existe una segregación entre géneros masculino/femenino muy marcada, con categorías de competición distintas (niveles de hormonas para regular o clasificar, etc.). A nivel de representación y públicos, ¿crees que esto tiene consecuencias? Por ejemplo, ¿verías competiciones de fútbol mixto en la élite, que en lugar de separar géneros combinase a hombres y mujeres jugando a la vez?

Lo veo futurista. El deporte, en algunas cosas, podrá ser pionero, porque puede abrir caminos y es un vehículo para visibilizar ciertas cosas, pero casi siempre va detrás de otros pasos previos. Y la sociedad... Mira en qué debate estamos ahora y quién gana o deja de ganar las elecciones. Estamos en un momento en que parece que vamos tan para atrás que me parece futurista, cuando encima hay un montón de frentes y batallas que tienen que ver... con corbatas... por no decir otra cosa. Como todavía funcionamos así, la pregunta me parece ciencia-ficción, es fútbol-ficción. Dicho esto, me parece un debate muy pertinente para que en la separación en la que estamos actualmente se vivan con naturalidad las diferencias que haya, porque a nivel físico sobre todo las hay. Hasta el punto que hay un espectador que disfruta más o menos con un deporte, porque va rápido o no, y responde a los estímulos a los que está habituado. En el mixto, habría algo a explorar súper positivo, que seguramente eliminaría algunas de las cosas que enfadan a chicos y chicas en el deporte. Todavía hoy hay debates sobre si en el fútbol practicado por mujeres la portería debería ser más pequeña. Quizás estos debates desaparezcan si nos mezclamos. Al mezclarnos, si yo no puedo chutar tan fuerte te la paso y chutas tú, pero yo hago una cosa que igual tú no sabes hacer. Nos compenetramos en lugar de estar intentando demostrar quién es más. Todavía seguimos funcionando desde ahí, así que igual sería una gran solución, pero me parece un paso muy posterior a una serie de cosas que tiene que ordenar la sociedad, comenzando por si se puede cambiar un DNI o no, el derecho a casarse, o dónde voy al lavabo si hay dos dibujitos para representar el género. Todavía falta mucho.

Tal y como están las cosas, en algunos casos va a parecer un problema, porque de repente va a surgir un atleta que tiene unas condiciones que le hacen ser muy superior al resto. Tenemos que ir descubriendo esto, tiene que haber unas primeras veces. Si volvemos a los orígenes del fútbol, ha habido muchas cosas que han estado prohibidas, y ha habido que luchar para que fueran posibles, empezando por tener una competición o tener unos mínimos, o no jugar treinta y cinco minutos y en medio campo. Es la evolución entre poner o quitar límites. Por ejemplo, nosotros terminamos teniendo en la Liga a una jugadora, Barbra Banda,

que ha sido acusada de estar en unos niveles de testosterona superiores, por lo que no se sabe si le van a dejar competir en el Mundial. Hasta que eso no se ordene, sólo ocurrirá en ámbitos experimentales o en aquellas disciplinas que ya tienen el mixto incorporado. Creo que llegará, aunque sea en una competición paralela, pero estamos tan en pañales en otros aspectos que esto me parece fútbol-ficción. Igual ni lo vemos, pero lo dejaremos escrito, y haremos lo posible para que las futuras generaciones estén más cerca de encontrarse esa posibilidad, si es la que quieren. ■

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Arroyo, N. (2022). *Dones de futbol*. Barcelona: Columna Edicions.

Chastain, B. (2005). *It's Not About the Bra. Play Hard, Play Fair, and Put the Fun Back into Competitive Sports*. Nueva York: Harper Perennial.

Williams, J. (2007). A Beautiful Game: International Perspectives on Women's Football. Oxford: Berg Publishers.

REMIRAR LAS IMÁGENES Y REVISAR EL DEPORTE. DIÁLOGO CON NATALIA ARROYO

Resumen
Natalia Arroyo es entrenadora, periodista y exfutbolista. Se formó en las categorías inferiores del Fútbol Club Barcelona y jugó en el primer equipo del R. C. D. Espanyol y en el Levante Las Planas. Compaginó el deporte con una licenciatura en Comunicación Audiovisual y ha sido redactora en el *Diari Ara* y comentarista de partidos para Bein Sports, Gol y Movistar La Liga. Actualmente dirige a la Real Sociedad en la Primera División Femenina de España.

Palabras clave
Imagen; Deporte; Mujeres; Audiovisual; Fútbol; Comunicación.

Autores
Violeta Kovacsics es crítica cinematográfica, doctora en Comunicación y profesora de la Escuela Superior de Cine y Audiovisuales de Cataluña (ESCAC) y de la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona. Ha participado en varios libros colectivos, ha coordinado el volumen Very Funny Things. Nueva Comedia Americana (Festival de Donostia, 2012) y ha escrito 50 maneras de morir. Cine negro y poética de la fatalidad (editorial UOC, 2022). Ha formado parte del comité de selección y es responsable del diario y del catálogo del Sitges-Festival Internacional de Cinema Fantàstic de Catalunya y es asesora de programación del Mannheim-Heidelberg Film Festival. Es colaboradora habitual del programa La finestra indiscreta de Catalunya Ràdio y de la revista Caimán Cuadernos de Cine, como miembro del comité de redacción. Fue la primera mujer en presidir la Asociación Catalana de Crítica y Escritura Cinematográfica (ACCEC).

Manuel Garin es profesor de estética y narrativa audiovisual en la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona. Autor del libro *El gag visual. De Buster Keaton a Super Mario* (Cátedra, 2014), ha sido investigador visitante en la Tokyo University of The Arts, la University of Southern California y Columbia University, donde desarrolló los proyectos de humanidades digitales *Gameplaygag. Between Silent Film and New Media* y *A Hundred Busters: Keaton Across The Arts*. Sus investigaciones sobre cine, historia y cultura audiovisual se han publicado en revistas académicas como *International Journal of Cultural Studies*, *Feminist Media Studies* o *Communication & Society*, en revistas de crítica cultural como *La Maleta de Portbou, Contrapicado* o *Cultura/s*, y en libros de editoriales como The MIT Press, Routledge, Oxford University Press o Palgrave. Actualmente dirige un proyecto de investigación sobre imagen, deporte y memoria histórica en España, financiado por el MICINN.

Referencia de este artículo
Kovacsics, V., Garin, M. (2024). Remirar las imágenes y revisar el deporte. Diálogo con Natalia arroyo. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 37, 109-122.

RE-EXAMINING THE IMAGES AND RETHINKING THE SPORT: A CONVERSATION WITH NATALIA ARROYO

Abstract
Natalia Arroyo is a coach, journalist and former footballer. She trained in FC Barcelona's lower tiers and played on RCD Espanyol's first team and for FC Levante Las Planas. She combined playing sport with studying a bachelor's degree in audiovisual communication and has worked as a writer for the newspaper *Diari Ara* and as a match commentator for the networks Bein Sports, Gol and Movistar La Liga. She currently coaches Real Sociedad in Spain's Women's First Division.

Key words
Image; Sport; Women; Audiovisual; Football; Communication.

Authors
Violeta Kovacsics holds a PhD in Communication. She is a film critic and a lecturer at Escuela Superior de Cine y Audiovisuales de Cataluña (ESCAC) and Universitat Pompeu Fabra in Barcelona. She has contributed to several collective works, and she coordinated the book Very Funny Things. Nueva Comedia Americana (Festival de Donostia, 2012), as well authoring 50 maneras de morir. Cine negro y poética de la fatalidad (UOC, 2022). She was on the selection committee and responsible for the journal and catalogue for the Sitges-Festival Internacional de Cinema Fantàstic de Catalunya, and she is a programming advisor for the Mannheim-Heidelberg Film Festival. She is also a regular contributor to the program La finestra indiscreta on Catalunya Ràdio and to the journal Caimán Cuadernos de Cine, as a member of the editorial board. She was the first woman to chair the Asociación Catalana de Crítica y Escritura Cinematográfica (ACCEC).

Manuel Garin is a professor in aesthetics and audiovisual narrative at Universitat Pompeu Fabra in Barcelona. He is the author of the book *El gag visual. De Buster Keaton a Super Mario* (Cátedra, 2014), and has worked as a visiting researcher at Tokyo University of the Arts, University of Southern California and Columbia University, where he pursued the digital humanities projects *Gameplaygag: Between Silent Film and New Media* and *A Hundred Busters: Keaton Across the Arts*. His research on cinema, history and audiovisual culture has been published in scholarly journals such as *International Journal of Cultural Studies*, *Feminist Media Studies* and *Communication & Society*, in cultural criticism magazines such as *La Maleta de Portbou*, *Contrapicado* and *Cultura/s*, and in books by publishers such as the MIT Press, Routledge, Oxford University Press and Palgrave. He is currently directing a research project on image, sport and historical memory in Spain, funded by the Spanish Ministry of Science and Innovation.

Article reference
Kovacsics, V., Garin, M. (2024). Re-examining the Images and Rethinking the Sport: A conversation with Natalia arroyo. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 37, 109-122.

Edita / Published by
associació cineforum L'ATALANTE
EL CAMAROTE DE PERE JULES

Licencia / License
creative commons SOME RIGHTS RESERVED

ISSN 1885-3730 (print) /2340-6992 (digital) **DL** V-5340-2003 **WEB** www.revistaatalante.com **MAIL** info@revistaatalante.com

(DES)ENCUENTROS

TENSIONES Y RETOS EN LA REPRESENTACIÓN AUDIOVISUAL DEL DEPORTE FEMENINO: PERSPECTIVAS DE DEPORTISTAS ESPAÑOLAS

introducción
Nuria Cancela
Laia Puig-Fontrodona
Ariadna Cordal

discusión
Laia Palau
Núria Picas
Omaira Perdomo
Adiaratou Iglesias
Tania Álvarez

clausura
Nuria Cancela
Laia Puig-Fontrodona
Ariadna Cordal

introducción*

NURIA CANCELA
LAIA PUIG-FONTRODONA
ARIADNA CORDAL

Esta sección de *(Des)Encuentros* busca dar voz sobre el tema del monográfico «Mujeres y deporte en los medios audiovisuales: cuerpos, imágenes, políticas**»**, a aquellas personas que ponen su cuerpo en las imágenes deportivas: las deportistas. Diferentes profesionales del deporte del Estado español son entrevistadas para conocer su opinión sobre la representación de la mujer deportista en el audiovisual basándose en su propia experiencia en el ámbito. Debido al amplio abanico de medios audiovisuales existentes hoy en día para transmitir información deportiva, las preguntas giran alrededor de tres ejes fundamentales: la representación en la ficción audiovisual, la cobertura en los medios de comunicación y la autorrepresentación en las redes sociales. En los últimos años se ha impulsado la discusión de las lógicas de la invisibilidad y la estereotipación de la mujer en el deporte que han tendido a desplazar su figura a una posición de inferioridad con respecto a las categorías masculinas. De hecho, como Dayna B. Daniels (2008) ha analizado, existen diferencias clave en la construcción de la imagen de las deportistas traducidas en el cine y otros medios a través del uso de lenguaje, la construcción de personajes y las estrategias de filmación que se basan en la tradición de valores conservadores con la que se ha asociado lo femenino. En cambio, la presencia de deportistas masculinos ensalzados como héroes en películas deportivas se ha inscrito como una amplia tendencia en la historia audiovisual —películas en las que, recurrentemente, la representación femenina se limita a la contraposición arquetípica entre la «musa inspiracional**»** y la *femme fatale* (Crosson, 2013); las primeras, generalmente, encarnan el rol o de esposas o de animadoras (Daniels, 2008)—. Por ello, al preguntar sobre la representación en la ficción audiovisual, queríamos profundizar en el papel de los films y las series a la hora de inspirar e influenciar su carrera deportiva. ¿Existen referentes audiovisuales positivos sobre las categorías femeninas de diferentes deportes? ¿O quizá la ins-

piración solo se encuentre en films sobre deportes concretos y sobre categorías masculinas?

«Los personajes femeninos dentro de los films deportivos tienden a repetir, con algunas diferencias cruciales, posiciones definidas en los discursos no-ficcionales sobre el deporte» (Tudor, 1997: 95)[1]. Por esta razón, sobre la cobertura en medios de comunicación, nos interesaba indagar en lo que queda dentro y fuera de «campo» —o pista, estadio, sendero, cuadrilátero—. En lo visible y en lo invisibilizado. En los gestos, jugadas y facetas del deporte que se muestran y los que se decide no hacerlo, ya sea por motivos técnicos o políticos. En este sentido, buscábamos conocer las diferencias por motivos de clase, raza, género o discapacidad que las deportistas han experienciado en esta construcción mediática. Hoy en día, aún con el aumento de mujeres en el deporte, se sigue invisibilizando a las deportistas y cubriendo sus logros de manera desigual según el tipo de deporte (López-Albala, 2016), perpetuando la brecha de género en los medios tradicionales como la prensa y la televisión (Adá Lameiras, 2019). No se trata solo de la cantidad de noticias o de su tiempo en pantalla, sino también del contenido, puesto que como afirma Alba Adá Lameiras (2019), las noticias sobre ellas se centran en imágenes que o bien refuerzan la belleza de las deportistas, o bien se focalizan en relatos personales y familiares en lugar de hablar de deporte, reforzando estereotipos de género.

Finalmente, acerca del papel de las redes sociales, hemos interrogado a las jugadoras y atletas sobre su autorrepresentación en las mismas y su potencial papel como celebridades. La celebridad, más que un conjunto de características personales intrínsecas es una práctica performativa que necesita tener un *fandom*, performar intimidad y autenticidad, ser de fácil acceso y construir una persona consumible (Marwick y boyd, 2011). Por ello, es importante saber cómo las deportistas viven la tensión entre intimidad y profesión en redes en una época en la que estas acortan la distancia entre lo público y lo privado, tal y como estudian autoras como Anne Jerslev y Mette Mortensen (2018). El estudio de las deportistas como celebridades expone las condiciones sociales que influencian su forma de presentarse online.

En todos estos medios y productos audiovisuales hay una cuestión sobre la que nos interesaba profundizar: la representación del cuerpo femenino con relación al deporte. En la representación audiovisual nos encontramos ante la dicotomía entre el potencial transgresor del cuerpo femenino atlético y su sexualización y cosificación (Lindner, 2013). En el caso del cuerpo de la mujer deportista con discapacidad, tal y como estudian Emma Pullen y Michael Silk (2019) mediante una extensa revisión bibliográfica, este ha sido históricamente tratado en medios desde una «cosificación asexual», trivialización e infantilización. Siguiendo a Ana Pastor Pascual (2020), el deporte es una tecnología de género y una institución biopolítica que refuerza el binarismo de género hombre-mujer, con mecanismos como los exámenes médicos de detección del nivel de testosterona, la división de categorías masculina y femenina o la *generización* de ciertos deportes. Esto no solo dificulta la participación de las personas intersex y trans en el deporte —siendo las deportistas trans tratadas como «intrusas» en el ámbito del deporte por los medios de comunicación (Curbelo, 2023), tal y como, previamente, se consideró una intrusión la presencia de mujeres en el ámbito masculinizado del deporte (Lindner, 2013)—, sino que exige a las deportistas mujeres encarnar una feminidad hegemónica obligatoria y heteronormativa evitando, por ejemplo, tener un cuerpo musculado. De ahí que, dentro del deporte, tanto la *performance* de género como la masculinidad femenina son vistas como un acto corporal subversivo (Pastor Pascual, 2020). Esta construcción blanca de la feminidad normativa margina sistemáticamente a las mujeres racializadas en el deporte y otros ámbitos, algo percibido en los medios deportivos, en los que las mujeres negras son invisibilizadas y tratadas de forma negativa y estereotipada, estando someti-

das mediáticamente a las «imágenes de control» (*controlling images*) —la *mammy*, la matriarca, la *jezebel* y la *welfare queen*— (Carter-Francique y Richardson, 2016).

Para ello, esta sección busca una diversidad de deportes y de perfiles. De deportes, en tanto las entrevistadas compiten en disciplinas diversas, en equipo e individuales, como son la carrera de montaña, el baloncesto, el atletismo, el vóleibol y el boxeo. De perfiles, ya que, aunque todas ellas comparten el hecho de competir —o haber competido— a un nivel profesional en el Estado español, son atravesadas por diferentes realidades de edad, clase, género, raza y diversidad funcional. Junto a estos factores, consideramos que las diferentes procedencias de las entrevistadas confluyen en un acercamiento al panorama diverso de la actualidad del deporte femenino español y su representación en el audiovisual.

Laia Palau (Barcelona, 1979), exjugadora de baloncesto y actual dirigente deportiva del Spar Girona, es la jugadora con más partidos y medallas con la Selección en la historia del baloncesto español, teniendo en su haber reconocimientos como la medalla de plata en los Juegos Olímpicos de Río de 2016.

Núria Picas (Manresa, 1976), corredora de montaña, fue parte de la selección catalana de carreras de montaña y obtuvo numerosas victorias en competiciones como la Copa del Mundo de Ultra Trail en 2012 y la primera edición del Ultra Trail World Tour en 2014. En 2022 gana el Ultra Pirineu superando en diecisiete minutos su marca anterior, aun habiendo estado tres años retirada por una lesión.

Omaira Perdomo (Las Palmas de Gran Canaria, 1999), jugadora de vóleibol y deportista trans, ha participado con el equipo CCO7 Las Palmas en la Liga Iberdrola (Superliga) de vóleibol, tras logros como haber ganado el Campeonato de España con el Club Voleibol J.A.V (Jóvenes Aficionados al Voleibol) Olímpico.

Adiaratou Iglesias (Bamako, 1999), deportista de atletismo adaptado, representó a España en los Juegos Paralímpicos de Tokio 2020 donde obtuvo una medalla de oro y otra de plata en diferentes categorías, tras un amplio palmarés en competiciones nacionales e internacionales como sus dos medallas de plata en el Campeonato Mundial de Atletismo Adaptado.

Tania Álvarez (Barcelona, 2002), boxeadora, es ganadora del Campeonato de España femenino del peso *supergallo* en 2023, con logros a sus espaldas como haber competido en el Madison Square Garden de Nueva York.

A la hora de presentar sus perfiles, nos encontramos cediendo a las formas de una de las ideas en las que nos interesaba profundizar: la cultura de la superación individual y el éxito. Por ello, como aclaración previa a dar espacio a su autorrepresentación, más allá de los logros que recogen estas deportistas, nos parece importante entender sus figuras como referentes en el ámbito del deporte y las implicaciones políticas en las que se ven enmarcadas como sujetos de la esfera pública y pioneras en la negociación de las relaciones con el físico, la identidad, y las prácticas competitivas. ■

REFERENCIAS

Adá Lameiras, A. (2019). *Análisis del Twitter de los medios deportivos en España con perspectiva de género: la invisibilización de las mujeres deportistas* [Tesis doctoral]. Universidade de Vigo.

Carter-Francique, A. R., Richardson, M. (2016). Controlling Media, Controlling Access: The Role of Sport Media on Black Women's Sport Participation. *Race, Gender & Class, 23*(1-2), 7-33, https://www.jstor.org/stable/26529186

Crosson, S. (2013). *Sport and Film*. Routledge.

Curbelo, D. M. (2023). *híbridas impostoras intrusas*. Ediciones Bellaterra.

Daniels, D. B (2008). You Throw Like a Girl: Sports and Misogyny on the Silver Screen. En Ron Briley, Michael K. Schoenecke y Deborah A. Carmichael (Eds.). *All-Stars & Movie Stars. Sports in Film & History*. The University Press of Kentucky.

Jerslev, A., Mortensen, M. (2018). Celebrity in the social media age. Renegotiating the public and the private. En Anthony Elliott (Ed.). *Routledge Handbook of Celebrity Studies*. Routledge.

Lindner, K. (2013). Blood, Sweat and Tears: Women, Sport and Hollywood. En Joel Gwynne y Nadine Muller (Eds.) *Post feminsm and Contemporary Hollywood Cinema*, 238-255. Palgrave Macmillan.

López-Albalá, E. (2016). Mujeres deportistas españolas: estereotipos de género en los medios de comunicación. Sociologiados. *Revista de Investigación Social*, *1*(2), 87-110. http://dx.doi.org/10.14198/socdos.2016.1.2.04

Marwick, A., boyd, d. (2011). To See and Be Seen: Celebrity Practice on Twitter. *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, *17*(2), 139-158. https://doi.org/10.1177/135485651039453

Pastor Pascual, A. (2020). *#Chandaleras. Masculinidad femenina vs. feminidad obligatoria en el deporte*. Piedra Papel Libros.

Pullen, E., Silk, M. (2019). Gender, technology and the ablenational Paralympic body politic. *Cultural Studies, 34*(3), 466-488. https://doi.org/10.1080/09502386.2019.1621917

Tudor, D. V. (1997). *Hollywood's Vision of Team Sports. Heroes, Race, and Gender*. Routledge.

discusión
PERSPECTIVAS

1. A la hora de pensar en obras audiovisuales sobre mujeres y deporte, títulos como *Quiero ser como Beckham* (Bend It Like Beckham, Gurinder Chadha, 2002) o *Million Dollar Baby* (Clint Eastwood, 2005) vienen a la mente de gran parte del público. Pero hay otros trabajos, menos conocidos, que aportan perspectivas muy personales y arriesgadas. ¿Qué opinas sobre cómo se representa el deporte que practicas en películas, series y documentales? ¿Recuerdas títulos o personajes que hayan sido un referente para ti?

Laia Palau

Como tengo 44 años, realmente mi generación de pequeña no tenía películas de mujeres haciendo deporte. El mayor referente de mujer que hacía cosas extraordinarias era la guerrera apocalíptica Sarah Connor en *Terminator 2: El juicio final* (Terminator 2: Judgement Day, James Cameron, 1991) o, si me apuras, Catwoman. Más allá de eso, yo no he tenido referentes de mujeres deportistas. Ahora están saliendo más referentes. Además de *Million Dollar Baby* y *Quiero ser como Beckham* también está *Love & Basketball* (Gina Prince-Bythewood, 2000), por ejemplo. Bueno, hay poca presencia de la mujer en las pantallas haciendo deporte, por lo que básicamente mis referentes han sido masculinos.

Núria Picas

Tenemos muchos referentes audiovisuales de este deporte, ya que además las imágenes hechas en la montaña son realmente espectaculares. Tenemos la suerte de que las imágenes de la deportista en este caso, que o bien escala o bien corre por la montaña, van acompañadas de un escenario brutal. Entonces, tenemos una ventaja respecto al fútbol, al básquet y a otros deportes. A mí me han marcado mucho, por ejemplo, reportajes como los de Killian Jornet o películas como *Free Solo* de Alex Honnold (2018), ganadora de un Oscar. La imagen en Yosemite, escalando sin cuerda, es la que más me ha impactado en la vida. Si vamos hacia atrás, tuve como referente el documental *Everest* (Greg MacGillivray y David Breashers, 1998) donde aparece Araceli Segarra, que nos abrió la ascensión al Everest con formato IMAX. También me ha impactado muchísimo el documental de la gran escaladora Lynn Hill (*Free Climbing the Nose,* Lynn Hill, 1997), que escala en una vía muy mítica llamada The Nose, en El Capitán. Es la primera persona que hace The Nose en libre, sin ayuda de medios artificiales.

Omaira Perdomo

Nunca me he visto representada dentro del deporte ya que nunca se han contado historias similares a la mía. Cuando empecé en el vóley, recuerdo que no había nada similar a mi situación, por lo que no me podía sentir identificada al cien por cien. Sí que podía sentirme identificada con referentes con una personalidad muy fuerte, competitiva, como Serena Williams, que siempre ha sido muy optimista a la hora de luchar por lo que ella quiere. Su personalidad encaja mucho con la mía, porque trabaja muchísimo en sus objetivos. Me siento reflejada en la competitividad y agresividad que tiene dentro de la pista. En mi caso, convertirme en un referente para tanta gente, abrir esa puerta para tantas personas o darle esa calma a tantos padres que tienen hijos deportistas en mi misma situación, me enorgullece. Es importante construir referentes de cara a que todo el mundo se pueda sentir más representado dentro del deporte.

Creo que es muy necesario que el deporte se vea reflejado en películas y series, sobre todo el deporte femenino. Hay muchas películas y productos audiovisuales que te enseñan lo maravilloso y lo duro del deporte, lo que es estar dentro de la alta competición, pero creo que se deberían construir muchísimas más historias que abarquen diferentes situaciones como las que yo, por ejemplo, he vivido desde mi infancia hasta mi adultez. Me gustan mucho películas como *Yo, Tonya* (I, Tonya, Craig Gillespie, 2017) o *El método Williams* (King Richard, Reinaldo Marcus Green, 2021), pero creo que debería haber muchísimas más en donde el público pueda sentirse representado y contar cosas que suceden, que no están bien y que muchísimas veces nos callamos.

Adiaratou Iglesias
Creo que esas películas –*Quiero ser como Beckham* y *Million Dollar Baby*– fueron las que más me inspiraron en su momento. Ver que hay mujeres que hacían deporte en aquellos tiempos era muy nuevo y creo que fue una época clave para las mujeres.

Tania Álvarez
En películas, series y documentales sobre boxeo, casi siempre, suelen representar el boxeo como un deporte que practica gente de baja clase social, sin estudios, problemática o agresiva con un final fatal como la muerte o lesiones graves. Tanto para hombres como para mujeres, la visión que existe sobre el boxeo en obras audiovisuales suele englobar estos factores que generan una visión oscura sobre el deporte: pobreza, agresividad, violencia, lesiones y muerte. Por ejemplo, en *Million Dollar Baby*, la protagonista (Maggie) es una mujer de baja clase social, que apenas tiene dinero para comer, con una familia disfuncional y que termina muriendo al final de la película tras quedar tetrapléjica en su último combate.

2. Otra parte importante de la representación audiovisual del deporte son las retransmisiones. ¿Qué diferencias ves entre la manera en que experimentas el evento deportivo tú, *in situ*, y el tratamiento que recibe cuando ves su retransmisión en los medios? ¿Hay imágenes o gestos que sean importantes para ti, pero que no suelan luego publicarse en fotos o vídeos? Y al revés, ¿hay para ti algún tipo de imagen que los medios repiten o difunden demasiado?

Laia Palau
Para mí, hay que mejorar cómo valoramos el producto deportivo que se expone. Muchas veces la gente que retransmite tiene una mirada paternalista sobre cómo la mujer desarrolla el deporte, al menos en baloncesto. Se infantiliza y se trata con menos consideración, llamando a las deportistas «las niñas**»** aunque tengan 35 años y sean mujeres, sin valorar los gestos técnicos que son capaces de hacer en función de su capacidad física. Además, también es difícil vender un producto si no hay una buena producción en la que se vean detalles, repeticiones, gestos de cerca de las jugadoras... es decir, sin que se puedan enseñar realmente las habilidades. Por último, muchas veces a la mujer se le valora por su aspecto físico, en lugar de valorar a la atleta.

Núria Picas
Yo hago carreras de larga distancia, corro carreras de 100 o 160 km, y hay momentos en los que no tengo las cámaras cerca. Por ello, hay momentos en los que estoy sufriendo mucho, que me gustaría que salieran a la luz y no salen. Muchas veces sale lo bonito, mi llegada, que es triunfante, y la gente dice: «querría ser ella**»**. Pero no se muestra todo el esfuerzo que ha habido detrás. Me gustaría que de alguna forma salieran las horas de soledad, de entrenamiento, de haber pasado todo un verano saliendo a las siete de la mañana para que no

me pillase el calor, de médicos, de fisioterapia, de dieta, de soledad, de no estar con los niños... Salen imágenes de la victoria y la llegada a la meta que se repiten hasta la saciedad. Después estoy con los amigos y me dicen que a mí me regalan las bambas, el *goretex* o las barritas, y realmente a mí no me regalan nada, todo me lo he tenido que trabajar y lo he pagado a base de esfuerzo y de sudor, algo que evidentemente la gente no ve. Por lo tanto, eso me gustaría que saliese más.

Omaira Perdomo

Todo gira alrededor del techo de cristal. Desde siempre se ha vendido que el deporte masculino vende y que el femenino no tanto, y creo que eso es una gran mentira. Esto depende del deporte, del fanatismo y de las personas que lo sigan. Obviamente hay deportes mucho más importantes a nivel mediático, como el fútbol, el baloncesto o el tenis. Se les da más importancia y relevancia que a otros más minoritarios, como el vóley, deporte al que yo me dedico. Por ejemplo, aquí en España es mucho más famoso el vóley femenino que el masculino, pero siguen cobrando muchísimo más los hombres que las mujeres y suelen dar mucha más importancia mediática a los hombres que a las mujeres.

Sobre las retransmisiones, hace un par de años era un tema complicado en vóley ya que no había tantas personas que las siguieran jornada tras jornada en directo. Hoy en día se puede seguir la liga por YouTube, pero no todas las retransmisiones son igual de buenas. Dependiendo del club, de la financiación y de la importancia que le den a los directos, la calidad de imagen es mejor o peor. Se le debería dar más importancia, ya que todo lo audiovisual es importante para enganchar a la gente externa, que vea que existen otros deportes y lo genial que puede llegar a ser estar en la élite de uno. Entonces, creo que deberíamos darle muchísima más importancia a crear mejores retransmisiones en vivo, porque sinceramente en este país, comparado al vóley en otros países, la calidad de retransmisiones y comentadores se queda un poco corta.

En los medios de comunicación españoles, de lo que más se suele hablar es de lo negativo del deporte. De lo positivo, como las competiciones o medallas ganadas, no suele tener mucha cobertura. Pero suele hablarse mucho de lo malo del vóley, como los actos tránsfobos, homófobos, racistas, pederastas... O, por ejemplo, clubes que no han pagado a sus jugadoras y han sido denunciados por la Asociación de Deportistas. Yo he vivido situaciones muy complicadas dentro del deporte que finalmente han acabado saliendo a la luz. Sí que se habla mucho más de lo negativo del vóley nacional que de lo positivo, pero la verdad es que lo veo normal, ya que las cosas que suceden dentro de esta federación son vergonzosas.

Adiaratou Iglesias

Creo que, hoy en día, sobre todo en el mundo del deporte, se hacen esas cosas con tacto, pero sí que a veces puede llegar a ser estresante porque tergiversan ciertas palabras de los profesionales o ponen una imagen que quizás no es la que más le representa o no es la que más le gusta al deportista.

Tania Álvarez

A decir verdad, no sabría decir si hay diferencias o no, ya que hace años que, en España, no se retransmite un combate de boxeo por televisión. Sin embargo, al volver del Madison Square Garden y ser la primera boxeadora española en pelear allí, sí que hubo mucho interés por parte de cadenas de televisión y radio en retransmitir la noticia. No obstante, varias veces me dijeron que se habían interesado porque se trataba de una mujer y que, por cómo estaba el tema del feminismo hoy en día, si hubiese sido la misma noticia con un hombre («El primer boxeador español en pelear en el MSG**»**), no les hubiese importado. Sumado a esto, la única vez que vino la televisión a un combate aquí en Castellbisbal fue en el campeonato de España, primera pelea de la historia entre dos boxeadoras catalanas, pero no se retransmitió en directo ni se reprodujo el combate entero.

3. ¿Cómo crees que la prensa deportiva y la televisión configuran nuestro entendimiento del deporte femenino? ¿Alguna vez has detectado un tratamiento diferencial por motivos de género, raza, clase social o discapacidad? Y ligado a eso, ¿crees que hay una preferencia por ensalzar narrativas de heroísmo, individualismo y superación en lugar de otras más plurales?

Laia Palau

Los medios de comunicación son los que deciden lo que es importante y lo que no. Es importante el tratamiento que le den al deporte. Si la producción, los horarios y las narrativas no son buenas, son «de segunda», la gente que lo reciba va a entender que eso es «de segunda». También existe un tratamiento diferencial. Lo que tendríamos que valorar y ensalzar es la capacidad de la deportista de superarse y dar el máximo, independientemente del género o la raza. Ahora mismo en la sociedad tenemos un discurso del individualismo y del éxito mal entendido, lo cual juega a favor de que no todo el mundo sea tratado de la misma manera. Ya no hablo de hombres y mujeres, sino de deportes colectivos. Tendríamos que tratar de ensalzar cómo el grupo está trabajando en común, no solamente quién es el ser individual que está destacando.

Núria Picas

En mi caso nunca me he encontrado con este inconveniente. Tengo la suerte de que la prensa me ha tratado siempre bien y le ha dado altavoz a todo lo que he ido consiguiendo en mi carrera deportiva. Sí que es cierto en el caso de otros deportes, como es ahora mismo el fútbol femenino o el básquet, se les está dando mucha más repercusión en los últimos dos años. Eso te hace ver que antes no tenían tal repercusión, pudiendo reflexionar así sobre cómo el deporte femenino ha estado bastante discriminado en los medios audiovisuales de las últimas décadas. Ahora se le está dando mucha más visibilidad, lo cual es muy positivo porque lo ve la gente joven y los niños y se genera así ganas de este crecimiento constante gracias al altavoz que es la televisión. Sí que ha habido un cambio sustancial que se notará en las futuras generaciones. Muchas niñas juegan ahora al fútbol, lo que hace nada era impensable, gracias a la relevancia que le han dado a Alexia Putellas y Aitana Bonmatí. Estas generaciones deben tener referentes. Y los referentes solo se tienen si se les ve. Es decir, si no los ves, no están. Los debes buscar y es más complicado. Por tanto, las imágenes audiovisuales en este caso ayudan muchísimo.

Omaira Perdomo

Yo he vivido muchas situaciones complicadas con relación a este tema. La prensa va a ir a buscar lo que vende. Yo soy voleibolista transgénero, la primera en este país, la más joven del mundo. Por ello, de la noche a la mañana, pasé a estar en todas las portadas de todos los lugares del mundo. Pero ¿qué vendía? ¿Mi capacidad deportiva o el morbo de ser pionera? Mucha gente lo vendía como algo súper *top*, alabando lo que había conseguido. Pero otros lo comentaban para crear debate o informar sobre la presencia de deportistas trans. Es un limbo: yo estaba viviendo lo que realmente quería, que es estar dentro del deporte y ser una más como cualquiera de mis compañeras, pero me empecé a dar cuenta de que era diferente a ellas, ya que los medios de comunicación me daban una importancia a mí que no le daban a ninguna de las otras. Entonces, este tipo de situaciones acaban creando individualismo dentro del grupo. Si sumamos que los grupos femeninos suelen ser un poco complicados ya que hay muchas personas a las que les gusta ser protagonistas, no les gusta ver destacar a otras.

De la noche a la mañana me convertí en un súper referente. Pasé del anonimato a que me estén tocando a la puerta diariamente. Esto, a la gente de mi alrededor y a mí, nos chocó. Enton-

ces, con el paso del tiempo, te das cuenta de que te acabas convirtiendo en un objeto. Porque la gente no te está aplaudiendo por tus capacidades, sino porque has abierto una puerta, tal vez de manera positiva. También hay gente que están hablando de ti como protagonista simplemente porque eres novedad, porque tu historia vende. Al fin y al cabo, sé que ser mujer trans hoy en día no es una moda, pero lleva al clic fácil. Todo el mundo quiere estar dentro de ese debate, todo el mundo quiere hablar. Es un tema polémico. Hay mucha gente que puede estar a favor, mucha en contra, mucha en un limbo al respecto. Es entendible. Y la mayor parte de los medios lo que buscan es crear esa ansia, ese consumismo al respecto. Por ello, con el paso del tiempo acabas pensando: ¿me están aplaudiendo por lo que he conseguido? ¿O simplemente porque soy trans y quieren sacar morbo al respecto?

Todo lo que ha sucedido con Jenni Hermoso en estos meses ha sido un claro ejemplo. Hemos sido campeonas del mundo en el fútbol femenino y se ha dado muchísimo más eco y protagonismo al caso machista que al hecho de que España, por primera vez, es campeona del mundo. Si lo comparas con el 2010, cuando la selección masculina consiguió el mismo hecho, ves cómo la gente salió a la calle y cómo unió al país, de la misma forma que podría haber pasado ahora con el femenino, pero todo se torció por la sexualización y el machismo. Hay un gran problema al respecto. Y también está el gran debate de no percibir de la misma manera a una mujer campeona del mundo que a un hombre. Esto ocurre en el fútbol y en cualquier otro deporte. Me parece ridículo, pero creo que es necesario que hablemos de este tipo de situaciones para que no vuelvan a suceder en un futuro y para concienciar a las futuras generaciones.

Muchas veces nos callamos cosas que nos pasan dentro del deporte, como el machismo, el techo de cristal, los problemas salariales o las violaciones a nuestra privacidad. Situaciones muy complicadas que vivimos por ser mujeres deportistas, y que hombres en nuestra misma situación no viven porque son más privilegiados en ese aspecto. Yo desde muy pequeña he estado en un club importante, en un centro de alto rendimiento, con lo cual siempre tenía que estar perfecta ya que siempre había focos hacia mi persona. Siendo adolescente no podía subir a mis redes sociales lo que me apeteciera, ni vivir aquello que una adolescente normalmente vive, como el enamorarse, el salir de fiesta, el experimentar cosas tales como beber, fumar, probar. Nos tenían muy controladas en ese aspecto: tienes que ser perfecta y cuidar lo que comes. En cambio, con los hombres nunca ha sido igual. Y a mí eso me ha dado muchísima rabia. A nosotras nos tienen como si fuese la *mili*. Son cosas sobre las que nos deberíamos atrever a hablar y dejar de normalizar que nos traten de esta manera, que nos sexualicen o que actúen con nosotras como les dé la gana.

Adiaratou Iglesias

Creo sinceramente que tenemos que empezar a llamarlo «deporte para mujeres**»** porque, a mi entender, la palabra «deporte femenino»... ¿Qué es? Puede llegar a confundir a los niños y niñas porque no hay un deporte más femenino que otro, solo es deporte. Esa palabra hay que cambiarla y usar otra mejor. Hoy en día sí que es verdad que sigue habiendo una diferencia gigante entre la aparición de las mujeres en la prensa y la de los hombres y esto es un hecho, pero creo que irá cambiando. Las mujeres llevamos poco tiempo en el mundo del deporte y, poco a poco, estamos cambiando las cosas. No sé si llegaremos algún día a una plena igualdad en los medios o en cualquier otra cosa, pero creo que llegaremos a estar cerca. Y ya no te digo con las apariciones de las personas con discapacidad en los medios, eso aún se pone menos porque no interesa al público, pero sinceramente no es lo que más me preocupa ahora, creo que las cosas están cambiando muchísimo y hay que ir paso a paso.

Tania Álvarez
Dentro del mundo del boxeo, nunca he detectado un tratamiento diferencial por motivos de género, raza, clase social o discapacidad. No obstante, dentro de la sociedad sí. La gente que desconoce este deporte tiene una visión muy oscura de lo que es realmente: la visión agresiva y violenta que transmiten a través de películas como comentaba anteriormente. Sumado a esto, como decía, a los medios sí les interesan noticias relacionadas con el feminismo como es el titular de «La primera boxeadora española en pelear en el mítico MSG» y por ahí se le puede dar más cobertura al deporte femenino, en este caso, del boxeo.

4. Ciertas deportistas son vistas como celebridades, porque su imagen trasciende el espacio deportivo y su vida personal entra en la publicidad, en los programas televisivos e incluso en la prensa rosa. Entendiendo que las marcas y los espónsores son una parte importante de la imagen de la deportista, quizá todavía más en deportes no masivos con salarios modestos, ¿qué maneras o estrategias ves tú para conciliar el perfil público y la integridad profesional?

Laia Palau
Con la aparición de las redes sociales ahora muchos atletas representamos nuestra imagen pública, damos nosotros la información. Los límites se han difuminado un poco. Los medios de comunicación ya no tienen el poder de la información. Estamos cometiendo el error de pensar que la persona es el deportista, pero se debe mantener la intimidad, más allá de enseñar cómo trabajas o hacer publicidad de ti mismo. En el caso de deportes minoritarios, como el recorrido visual es menor, tenemos que utilizar otros caminos para visibilizar. Pero creo que hay que marcar una línea muy clara entre lo que es profesión y lo que es persona, por la protección del atleta. La intimidad de uno es algo privado que tendría que quedar al margen de la valoración del público en general. Sé que estamos en la era de la información, pero creo que debemos proteger y valorar solo la profesión, no entrar en detalles de la vida privada. Yo creo que a veces podemos salir perjudicados de la crítica social.

Núria Picas
Llega un momento en que cuando estás bajo la mirada de todo el mundo porque eres buen deportista y has tenido éxito, al final acabas siendo un espejo para lo bueno y para lo malo. Por tanto, tu vida deportiva ha dado un giro, te has convertido de *amateur* a profesional y por una parte eres este espejo y referente, pero por otra la gente te conoce y debes tener cuidado. Debes ser un «personaje público», por ello estás sometido a la mirada pública. De ahí que los hechos que hayas realizado sean o no a nivel deportivo, también trasciendan. Y pienso que aquí, las deportistas tenemos la responsabilidad de intentar dar una buena imagen, una buena conducta, para ser un referente a nivel deportivo en un deporte determinado y también un referente en la vida pública en general. Y no podemos quejarnos porque esto trae cosas buenas, aunque conlleve la pérdida de intimidad.

Omaira Perdomo
Yo gano muchísimo más dinero teniendo entrevistas, hablando de mi vida, yendo a mesas abiertas o siendo imagen de marcas de moda exclusivas que jugando al vóley. Me atrevo a decir que más de un setenta por ciento de lo que gano es con esto, porque los salarios del deporte son absurdos. El problema de todo esto es que cuando tú te acabas creando un nombre y ganándote la vida con relación a tu imagen, no puedes vincular ambas cosas, porque los clubes buscan que trabajes, que entrenes, que lo des todo. Entonces, cuando tienes un trabajo en una sesión de fotos para marcas como Adidas, los clubes se ponen mucho más exigentes

diciéndote que no puedes faltar y que el deporte es tu trabajo. En cambio, esto no ocurre con otras compañeras que quizá son dentistas o trabajan en una tienda de ropa. Eso sí lo entienden y sí lo ven como un trabajo. Pero que yo viva de las redes sociales y de mi imagen, no lo terminan de entender. Yo he vivido muchísimas complicaciones a la hora de poder vivir de ambos mundos. A día de hoy, en la temporada 2023, he decidido decantarme más por las redes sociales que por el deporte en sí, porque no estaba recibiendo el trato que me hiciera sentirme a gusto ni me estaban dando las oportunidades que yo consideraba que me merecía. No podía compaginar ambas cosas. Llegó un momento en el que estaba cansada y decidí tirar más por un lado.

Creo que es muy complicado el hecho de ser una celebridad dentro del deporte, porque los clubes siempre van a estar muy pendientes de todo lo que hagas y digas. Al fin y al cabo, no solo estás representándote a ti como celebridad, sino que los clubes piensan que también los están representando a ellos, ya que estás ligada a ellos y a la propia federación. Por ello, tienes que dar una imagen impoluta. Al fin y al cabo, ellos se acaban lucrando de esto. Es complicado si te invitan a eventos, o a participar en un comercial, y tengas a un club detrás que no está satisfecho al respecto, ya que es algo beneficioso para tu carrera, para tu persona y para tu bolsillo.

Me parece muy interesante cómo conciliar el perfil público y la integridad profesional. Creo que es algo muy complicado. Depende de las condiciones que tú pongas al firmar el contrato, pero existen malas caras y el recordarte que tienes que entrenar, que ese es tu trabajo y que no puedes faltar un día, aunque el sueldo sea ridículo para el tiempo y dedicación que inviertes. A veces ellos se olvidan de que tenemos muchísima más vida aparte del deporte, que hay mucha gente que basa su día a día alrededor del deporte pero que otras personas lo viven como una afición. Yo es así como lo veo: amo el deporte, amo el vóleibol, me lo ha dado todo. Hoy en día estoy donde estoy gracias al deporte, pero también considero que hay otros muchos aspectos en la vida que me representan más y me producen mucho más interés. Que el día del deporte pongan una foto tuya, hagan una cartulina con tu cara y hablen sobre ti. A mí eso me emociona muchísimo. Estas cosas que te da el deporte, el que la gente te vea como un referente, es maravilloso. Pero conseguir otros logros, como ser imagen de ciertas cosas, también te llena de orgullo. Es complicado vivir en un limbo entre esos dos mundos.

Adiaratou Iglesias

Yo creo que se puede conseguir integrar el perfil público y la integridad profesional empezando por solo compartir lo que queremos que sepan nuestros seguidores. Solo así no habrá confusiones y lo mismo sucede con los patrocinadores: hay que darles lo que realmente creemos que podemos dar y leer bien los contratos.

Tania Álvarez

Hoy en día, dentro de mi ámbito profesional, lo que he visto que buscan empresas y espónsores es el perfil de una buena deportista y, a la vez, atractiva físicamente para lucir a través de las redes sociales, o con una buena historia detrás relacionada con el feminismo –violencia de género, machismo, *etc*–.

5. ¿Cuál crees que es el papel de las redes sociales a la hora de difundir el deporte femenino, y qué usos o fines les das tú? A la hora de auto-representarte y publicar contenidos, ¿qué tipo de gestos, imágenes o momentos te gusta más compartir? ¿Cómo/cuándo sueles grabarlos?

Laia Palau

Yo solo utilizo Instagram y hace tiempo que no cuelgo nada, porque creo que es útil dar a conocer cosas, pero hay ciertas cosas que no comparto. Colgué ciertos momentos, sobre todo con mis compañeras de la selección en las Olimpiadas de 2016. Más allá de esto no le he dado más uso porque me parecía una información que no tenía tanta importancia o me hacía sentirme demasiado expuesta a opiniones que me harían perder el tiempo dilucidando si me las tenía que creer o no, tanto en lo bueno como en lo malo.

Núria Picas

Creo que hoy en día comunicarte rápido y bien es clave, porque es una exigencia de la actual globalización y que nosotras, las deportistas, hemos decidido convertirlo en una gran oportunidad. En mi caso es una oportunidad que nos permite analizar y explicar la realidad a los demás desde nuestro punto de vista. Yo me doy cuenta de que hay miles de personas a quienes les interesa un poco lo que hago y me siguen, y trato de ser honesta con ellos en las redes sociales. Esto nos exige una gran responsabilidad. Prefiero ser auténtica y mostrar lo que soy que no intentar ganar unos *likes*. Hay ciertos gestos o momentos que capturándolos yo, con la cámara, ahora sí que llegan a la gente y antes no. Algún punto de la escalada, algún momento de frustración… A la gente le interesa los momentos, le interesa saber cómo interactúas cuando tienes una gran victoria o una decepción. También ayudan mucho los paisajes. Si hago una foto entrenando con el Pedraforca de fondo no tendrá la misma visibilidad que si la hago entrenando en un bosque cualquiera.

Como anécdota, en 2022 gané una carrera muy importante, el Ultra Pirineu, y realicé el récord de la prueba. Esto tuvo una repercusión brutal en las redes sociales. Este año corrí la misma carrera, la cual me salió mal, y acabé en una posición desastrosa bajo mi punto de vista. Pero lo llevé muy bien: acabé la carrera y se me vio sufrir, se me vio luchar, contra los elementos y contra el dolor. Con esto la gente también tuvo mucho *engagement*, como si yo hubiese ganado esa carrera. Por tanto, está muy bien mostrar las dos caras y los polos opuestos. A la gente le gusta ver emociones fuertes. Emociones verdaderas, no de postureo. Emociones reales: sufrimiento, victorias, esfuerzo, perseverancia… No hacer una foto buscando que guste.

Omaira Perdomo

Yo trato de ser yo misma. En mi Instagram no todo el contenido es deporte, ya que siempre lo he vinculado con lo personal. Pero esto creo que depende del deportista, de lo que quiera reflejar. Yo quiero reflejar mi estilo de vida. Siempre he sido muy honesta y fiel a mí misma, a mi gusto, a lo que me gusta enseñar. Soy consciente de lo que enseño y de lo que no enseño, pero me gusta ser natural. El que la gente me vea y diga que no simplemente soy jugadora de vóley, sino que soy una tía chula, que disfruta viendo mi contenido y que se lo pasa bien con mis fotos y *reels*.

Que a la gente le gusten las entrevistas que hago sobre mi profesión y experiencias, me llena de orgullo. Hace poco estuve en *Harper's Bazaar* y para mí fue un sueño hecho realidad. Hablé de muchísimas cosas al respecto del vóley. Tengo muchísimo recorrido en los medios de comunicación y esa gran suerte de haber salido en la mayor parte de los periódicos. Es maravilloso el que puedas representar a tu deporte, a tu comunidad y tus valores; pero siempre he querido demostrar que soy mujer trans, soy deportista, pero no me gobierna la vida. Sí, soy pionera. Sí, me siento muy orgullosa de la mujer que soy y de los objetivos que he conseguido. Pero soy muchísimo más que eso. Por

ello en mis redes sociales quiero transmitir que soy una chica completamente normal, que vivo mi vida, que tengo mi estilo y mi manera de ser.

Muchas veces la representación del deporte femenino en los *reels* o *tiktoks* de las redes de clubes no suele ser la acción deportiva, sino el cuerpo sexualizado de la deportista. Es algo que experimento frecuentemente debido al tipo de cuerpo que tengo. Muchas veces los fotógrafos te envían fotos y la primera imagen es de tu culo. Hay muchos clubes que hacen las cosas bien con relación a esto, pero hay muchos otros que no.

Adiaratou Iglesias

Yo ahora mismo solo comparto lo que quiero que sepan mis seguidores y lo que creo que les puede interesar y, por lo tanto, enriquecer. Siempre trato de transmitir un mensaje con todo lo que subo porque detrás de eso, no sé quién lo está viendo.

Tania Álvarez

A la hora de difundir el deporte femenino a través de las redes sociales, el papel que yo adopto es «ser yo al natural**»**. A través de mis redes, muestro cómo es mi día a día, lo que hago, etc.; a la vez que también me luzco como deportista y físicamente. Me gusta mostrar con naturalidad momentos relacionados con el deporte y mi vida personal. Para ello, en mi día a día suelo tomar fotos y grabar vídeos para poder compartirlos.

A través de mis redes sociales suelo recibir muchos mensajes de chicas que me dicen que soy un referente para ellas y que les animo a querer practicar el deporte. También me han escrito varias veces para darme las gracias por darle visibilidad al boxeo femenino y, así, abrirles las puertas para que sus padres les permitan practicar este deporte aparentemente violento y masculino.

6. Teniendo en cuenta el contexto de cosificación y sexualización del cuerpo de la mujer del que venimos, históricamente, ¿qué opinas sobre cómo se retrata el cuerpo de la deportista actualmente? ¿Te planteas la relación entre tu imagen y los cánones de belleza normativos? Por último, ¿qué potencialidades ves en el cuerpo deportivo para transgredir binarismos?

Laia Palau

Creo que hemos avanzado en cuanto a la imagen de una mujer poderosa físicamente. Sí que hay un cambio en la sociedad acerca de la salud, del deporte y de que una mujer «esté en forma**»**. Los cánones de belleza no son los de una mujer fuerte, alta o grande. Pero a mí esos cuerpos sí me parecen bonitos porque he vivido rodeada siempre de ellos y me parece que detrás hay trabajo, cuidado y entrenamiento.

El binarismo me parece un tema difícil, ni yo misma lo tengo muy claro. La naturaleza dictamina tus genes. No hablo de cómo te sientes, sino de una estructura física que está definida como hombre y como mujer. Y aquí hay una gran diferencia entre los dos sexos. Una diferencia física total. Es un debate que la sociedad tiene que ir trabajando y aceptando, y no hablo en la vida cotidiana, donde me parece lo más normal, pero sí que se complica cuando hablas de cuestión física competitiva. Es un tema que se tiene que estudiar muy bien, porque un cuerpo de un hombre siempre será superior a uno de mujer en cuanto a estructura. Entonces no sé si podemos competir al mismo nivel, porque no es lo mismo y por eso se diferencian categorías.

Núria Picas

Se están rompiendo bastantes barreras. Lo que quiero es mostrarme de manera natural, tal y como soy, y que lo que se valore de mí sean los resultados, mi forma de entender el deporte y de intentar competir lo mejor que pueda. Mi imagen la cuidaré, porque tengo una serie de espónsores.

Omaira Perdomo

Dentro de la élite de un deporte siempre hay que intentar estar dentro de un cuerpo sano. Debatir hoy en día sobre lo que es un cuerpo normativo, me parece completamente absurdo. Cada deporte tiene su disciplina y necesita su cuerpo específico. No creo que vayas a pedir lo mismo a una deportista de vóley que a una de lucha canaria. Por tanto, qué es un cuerpo normativo depende del deporte.

A lo que tendríamos que dar muchísima importancia es a cuidar a nuestros deportistas. Cuidarlos cuando no estén dentro de los cánones, ya que hay muchas situaciones donde las compañeras tienen miedo al subirse a una báscula o al medirle los pliegues. Y esta presión de estar dentro del cuerpo normativo puede acarrear muchas enfermedades alimentarias. Creo que deberían preocuparse muchísimo más por la salud mental de las jugadoras, no simplemente por el cuerpo, el físico, tu rendimiento deportivo, cuánto levantes en pesas o el nivel al que entrenes. La salud mental es algo muy importante y dentro del deporte femenino no se le da tanta importancia. Y más en categorías menores, que son mujeres jóvenes que están comenzando.

Es complicado ver cómo durante toda tu vida estás entrenando con un grupo de personas y que por tu cuerpo no llegas al mismo objetivo que ellas, por no estar dentro de un mismo patrón, como podría ser la altura. Dentro del vóley yo he visto mucha gente con muchísimo talento a las que les han cortado las alas por no estar dentro de una altura superior a 1.85. Por ello creo que deberían preocuparse muchísimo más por la salud mental de las jugadoras y tener muchísimo cuidado en cómo se dicen las cosas, en cómo nos tratan, en los procedimientos al respecto. Porque no sabemos la salud mental de la persona y lo que puede llegar a acarrear en un futuro. En mi caso siempre he estado en un mismo cuerpo, pero he visto muchas compañeras con problemas alimenticios y muchas preocupaciones por subirse a una báscula, por medirse los pliegues o porque les digan que tienen que bajar de peso.

Sobre los cánones de belleza he visto muchas comparaciones entre compañeras. «No estoy igual que tú», «saltaría más si fuese más flaca», «quiero estar más fuerte para obtener más potencia»... Y acaba convirtiéndose en una obsesión para muchísimas personas. En mi caso, uno de los grandes problemas que he tenido es que no quiero verme muy fuerte. Soy una mujer muy alta, destaco muchísimo por mi altura. No me interesa verme súper fuerte ya que musculo rápido. Entonces, esto me crea muchísima inseguridad. Y tienes muchas conversaciones al respecto de cómo te sientes, pero no le dan mucha importancia, porque lo que a ellos les importa es tu rendimiento físico y sacar el máximo de ti. Es una situación muy complicada que depende de las diferentes personas, por ello creo que la salud mental es tan importante.

Adiaratou Iglesias

No conozco casos en mi deporte de sexualización y cosificación. Al menos en el mundo del atletismo creo que caben todo tipo de cuerpos, no importa el volumen ni la altura, ni la raza ni el color. Pero por desgracia hay deportes hoy en día que van por peso, otros en los que tienes que estar delgadísima/o y quizás esos son los que ahora mismo son los más peligrosos para un niño o una niña cuando se inicia en ese deporte.

Tania Álvarez

Muchas veces, dentro de la sociedad, he recibido comentarios como este: «con lo guapa que eres... te van a destrozar la cara boxeando». Mi respuesta es siempre, riendo: «disfruto de lo que hago y no me preocupa mi físico, si me rompen la nariz pues ya me operaré». Actualmente son muchas las boxeadoras femeninas que lucen como modelos en los pesajes y que luego son auténticas guerreras sobre el *ring*. Pienso que podemos lucirnos físicamente y, a la vez, romper los cánones de belleza establecidos sobre el *ring*. De esta manera, transgredimos binarismos y demostramos que el deporte del boxeo no tiene género y que lo pueden practicar tanto hombres como mujeres. ■

clausura

NURIA CANCELA
LAIA PUIG-FONTRODONA
ARIADNA CORDAL

Como hemos podido comprobar a lo largo de las cinco entrevistas, las opiniones acerca de la representación del deporte femenino en los medios audiovisuales son diferentes en función de la experiencia, el perfil y el deporte practicado por las entrevistadas; pero a su vez presentan múltiples similitudes. Sobre la representación del deporte femenino en la ficción audiovisual, nos encontramos ante una escasez de referentes protagonizados por mujeres —más allá de los títulos más sonados y conocidos, como *Quiero ser como Beckham* o *Love and Basketball*—. Generalmente, el contenido audiovisual consumido por las deportistas es protagonizado por hombres. A falta de referentes femeninos deportivos, personajes ficticios como Catwoman y Sarah Connor también han sido inspiradores para deportistas como Laia Palau. A la hora de identificarse con los personajes, les interesa su capacidad de superación personal y su fortaleza, razón por la cual a las entrevistadas les han marcado films como *El método Williams* —en el caso de Omaira Perdomo— o *Free Climbing the Nose* de Lynn Hill —en el caso de Núria Picas—. Estamos en un contexto cambiante, en vistas de mejora, que necesita incluir mayor diversidad de situaciones en las ficciones audiovisuales. Tal y como indica Lindner (2013: 239), «existen algunos útiles paralelismos entre la "intrusión" de las mujeres en el mundo de deportes dominado por hombres y la entrada de las protagonistas femeninas en el género masculinizado de los films deportivos»[2].

Sobre la cobertura del deporte femenino por parte de los medios de comunicación, existe un desequilibrio en la comercialización de las retransmisiones y el espectáculo deportivo por motivos de género —y por otros, como la discapacidad—. Desigualdades que, finalmente, influencian los salarios. La mala producción y la baja calidad de las retransmisiones, que no muestran detalles, repeticiones, ni gestos, no permiten mostrar bien la habilidad de las deportistas. Además de la infantilización de las mujeres en las retransmisiones, generalmente los discursos se centran en logros como «haber sido la primera mujer trans en España en competir en la máxima categoría de un deporte olímpico» en el caso de Omaira Perdomo o «haber sido la primera mujer española en competir en el Madison Square Garden» en el caso de Tania Álvarez, en lugar de valorar mediáticamente su esfuerzo y su desarrollo deportivo. Núria Picas denuncia cómo la cámara muestra siempre los mismos logros puntuales, como alcanzar la meta, y no representa todo el trabajo y sufrimiento previo a llegar hasta ahí. Diferentes entrevistadas denuncian la sexualización, tanto en medios como en redes, cuando la cámara decide enfocar planos detalle de ciertas partes del cuerpo que no se relacionan con el desarrollo deportivo. Los primeros planos y las repeticiones en las retransmisiones deportivas, esenciales para mostrar el juego y el deporte, en ocasiones pueden sexualizar, tal y

como ya analizaba Deborah V. Tudor (1997). En la representación audiovisual de la mujer deportista y en el deporte en general, sigue habiendo cánones físicos establecidos difíciles de conseguir y que pueden generar problemas de salud mental. Estos cánones obligan a una feminidad normativa en la que no encajan aspectos corporales como la musculatura (Pastor Pascual, 2020). A su vez, las dinámicas mediáticas tienden hacia el individualismo —algo que se encuentra también en las ficciones deportivas (Lindner, 2013)—, ante lo que Laia Palau llama a la idea de ensalzar el trabajo en equipo en el caso de los deportes colectivos.

Sobre la autorrepresentación en las redes sociales, todas las deportistas son conscientes de la importancia que esto tiene en su desarrollo profesional. Laia Palau y Adiaratou Iglesias limitan la intimidad compartida en redes, mientras que Núria Picas, Omaira Perdomo y Tania Álvarez comparten parte de su vida personal en el intento de mostrarse auténticas, honestas y naturales para conectar con —y conmover a— sus seguidores y fanáticos. Sus redes posibilitan no únicamente la cercanía con sus seguidores, sino también una visibilidad positiva para poder ser referentes de las nuevas generaciones de jóvenes deportistas. «[L]a interacción en las redes sociales entre las atletas y los fans se rige por normas y acuerdos de género que esperan y recompensan las articulaciones atléticas femeninas de empoderamiento, emprendimiento e individualización en el contexto del postfeminismo y la autoconstrucción del consumidor» (Toffoletti y Thorpe, 2018 : 298)[3]. Kim Toffoletti y Holly Thorpe (2018) hablan de esto como «el trabajo atlético de la feminidad»: las seguidoras esperan la demostración en redes de una subjetividad femenina exitosa de las deportistas, caracterizada por las nociones de elección personal, responsabilidad individual y autogestión. Para ello, revelan contenido personal a la hora de construir su propia marca personal. En esta utilización de las redes, algunas deportistas llegan a ser celebridades que trabajan con marcas de forma profesional. En estos casos, la mercantilización de la imagen personal es un método clave de ingresos para las deportistas, teniendo en cuenta los bajos sueldos del deporte femenino. Por ende, nos encontramos en un contexto de mayor visibilidad del deporte femenino en el audiovisual, en el que todavía queda mucho por recorrer. En ese camino es importante escuchar las voces de las deportistas, tal y como permiten espacios como *(Des)Encuentros*. ■

REFERENCIAS

Lindner, K. (2013). Blood, Sweat and Tears: Women, Sport and Hollywood. En Joel Gwynne y Nadine Muller (Eds.) *Postfeminsm and Contemporary Hollywood Cinema*, 238-255. Palgrave Macmillan.

Pastor Pascual, A. (2020). *#Chandaleras. Masculinidad femenina vs. feminidad obligatoria en el deporte*. Piedra Papel Libros.

Tudor, D. V. (1997). *Hollywood's Vision of Team Sports. Heroes, Race, and Gender*. Routledge.

Toffoletti, K., Thorpe, H. (2018). The athletic labour of femininity: The branding and consumption of global celebrity sportswomen on Instagram. *Journal of Consumer Culture,* 18(2), 398-316. https://doi.org/10.1177/1469540517747068

NOTAS

1 Traducción propia: «Women characters within sports films tend to repeat, with some crucial differences, positions defined in non-fictional discourse of sport».

2 Traducción propia: «there are some useful parallels to be drawn between women's "intrusion" into the male-dominated world of sports and the entrance of female protagonists into the male-centred genre of the sports film».

3 Traducción propia: «[S]ocial media interaction between female athletes and fans is governed by gender norms and arrangements that expect and reward female athletic articulations of empowerment, entrepreneurialism and individualisation in the context of postfeminism and consumer self-fashioning».

TENSIONES Y RETOS EN LA REPRESENTACIÓN AUDIOVISUAL DEL DEPORTE FEMENINO: PERSPECTIVAS DE DEPORTISTAS ESPAÑOLAS

Resumen

La representación audiovisual del deporte femenino enfrenta tensiones y retos en la contemporaneidad. Laia Palau (exjugadora de baloncesto), Núria Picas (corredora de montaña), Omaira Perdomo (jugadora de vóleibol), Adiaratou Iglesias (deportista de atletismo adaptado) y Tania Álvarez (boxeadora) nos ofrecen en primera persona su perspectiva sobre este tema alrededor de tres ejes fundamentales: la representación en la ficción audiovisual, la cobertura mediática y la autorrepresentación en redes sociales. La diversidad de perfiles y de deportes conlleva enriquecedoras diferencias de opinión, con relevantes similitudes compartidas. En la ficción audiovisual, las entrevistadas valoran que se represente el esfuerzo físico y la superación de las protagonistas deportistas. Históricamente existe una falta de referentes fílmicos sobre deporte femenino. La cobertura de los medios de comunicación, a la vez que ofrece visibilidad de las categorías femeninas deportivas tradicionalmente invisibilizadas, también cosifica y sexualiza el cuerpo de la deportista. Ante esto, las redes sociales ofrecen un espacio de autorrepresentación en el que las deportistas pueden subvertir dicho tratamiento de su imagen, lo que conlleva una tensión entre la intimidad y la profesión que deben encarar dentro de su faceta como celebridades. En la contemporaneidad se da un cambio de paradigma: cada vez tenemos más referentes cinematográficos, mayor visibilidad en medios y representaciones positivas de las deportistas; pero todavía quedan muchos retos —deportivos y cinematográficos— que afrontar.

Palabras clave

Deporte femenino; ficción audiovisual; cobertura mediática; redes sociales; género; cuerpo.

Autoras

Nuria Cancela (Santiago de Compostela, 1997) es graduada en Comunicación Audiovisual por la Universidad de Santiago de Compostela y ha cursado el Máster de Estudios de Cine y Audiovisual Contemporáneo de la Universitat Pompeu Fabra, donde actualmente es investigadora predoctoral con una ayuda FPU (19/02441) otorgada por el Ministerio de Universidades. En su tesis doctoral investiga el arquetipo de la *femme fatale* en el cine español del franquismo desde los *star studies,* mientras colabora en los proyectos de investigación «Fútbol y cultura visual en el Franquismo» y «Producción de nuevas subjetividades en los personajes femeninos y las actrices», financiados por el Ministerio de Ciencia e Innovación. Contacto: nuria.cancela@upf.edu.

TENSIONS AND CHALLENGES IN DEPICTIONS OF WOMEN'S SPORT IN AUDIOVISUAL MEDIA: PERSPECTIVES OF SPANISH SPORTSWOMEN

Abstract

Film and television depictions of women's sports are marked by tensions and challenges in contemporary society. Laia Palau (former basketball player), Núria Picas (mountain runner), Omaira Perdomo (volleyball player), Adiaratou Iglesias (para athlete), and Tania Álvarez (boxer) offer us their first-person perspective on this topic with a focus on three key issues: depictions in film and television fiction, media coverage, and self-representation on social media. The diversity of their profiles and sports results in some thought-provoking differences of opinion, along with a number of significant similarities. In film and television fiction, the interviewees value the portrayal of the physical exertion and determination of female athletes. Historically, films have offered very few role models for women in sport. Although media coverage today provides visibility for women's sports that have traditionally been ignored, it also objectifies and sexualises sportswomen's bodies. To combat this, social media provides a space for self-representation where sportswomen can subvert such treatment of their image by conventional media, giving rise to a tension between their private lives and their professional persona as celebrities. In recent years there has been a clear paradigm shift, with an increasing number of female role models in sports films, greater visibility of women's sports in the media, and positive depictions of female athletes. However, there are still many challenges to face—both in sport itself and in its representation on screen.

Key words

Women's sport; film and TV fiction; media coverage; social media; gender; body.

Authors

Nuria Cancela holds a bachelor's degree in Audiovisual Communication from Universidad de Santiago de Compostela and a master's degree in Contemporary Film and Audiovisual Studies from Universitat Pompeu Fabra, where she is currently a pre-doctoral researcher on an FPU grant (19/02441) awarded by the Spanish Ministry of Universities. Her doctoral thesis investigates the archetype of the *femme fatale* in Spanish cinema during the Franco dictatorship from the perspective of star studies. She is also participating in the research projects "Football and visual culture in Francoism" and "Production of new subjectivities in female characters and actresses", both funded by the Ministry of Science and Innovation. Contact: nuria.cancela@upf.edu

Laia Puig-Fontrodona (Blanes, 1996) es graduada en Cine y Audiovisuales por la ESCAC y cursó el Máster de Estudios de Cine y Audiovisual Contemporáneo en la UPF. Actualmente, realiza el Doctorado en Comunicación en la misma universidad (con un contrato PIPF) sobre la representación de la maternidad en la ficción española contemporánea a través de sus actrices. Sus líneas de investigación son los *star studies*, los *celebrity studies* y los *motherhood studies*. Colabora en los proyectos de investigación «Fútbol y cultura visual en el Franquismo» y «Producción de nuevas subjetividades en los personajes femeninos y las actrices», financiados por el Ministerio de Ciencia e Innovación. Contacto: laia.puig@upf.edu

Ariadna Cordal (Cambados, 1997) es graduada en Comunicación Audiovisual por la Universidad de Vigo y ha cursado el Máster de Estudios de Cine y Audiovisual Contemporáneo de la Universitat Pompeu Fabra, donde es una investigadora predoctoral con una ayuda FPU (2020/05553) del Ministerio de Universidades. En su tesis doctoral investiga discursos y motivos visuales de la emergencia ecológica en el documental español a la vez que colabora en los proyectos de investigación «Fútbol y cultura visual en el Franquismo» y «Mutaciones de los motivos visuales en la esfera pública», financiados por el Ministerio de Ciencia e Innovación. Contacto: ariadna.cordal@upf.edu

Laia Palau (Barcelona, 1979) es exjugadora de baloncesto profesional y actual dirigente deportiva del Spar Girona. Ocupaba la posición base y es la jugadora con más partidos y medallas con la Selección en la historia del baloncesto español. Concretamente, ganó 12 medallas y jugó 315 partidos con ella. Fue tricampeona intercontinental en 2013, 2017 y 2018; subcampeona mundial en 2014 y subcampeona olímpica en los Juegos Olímpicos de Río de 2016. Jugó en el CJM (Cercle Jean Macé) Bourges Basket (Francia), el Ros Casares Valencia, el USK Praga (Chequia), y finalmente el Uni Girona Club de Bàsquet.

Núria Picas (Manresa, 1976) es corredora de montaña profesional. Su primera maratón de montaña fue con 22 años en la Nike Aneto X-treme Marathon. Formó parte de la selección catalana de carreras de montaña y obtuvo numerosas victorias en competiciones como la Copa del Mundo de Ultra Trail en 2012 y la primera edición del Ultra Trail World Tour en 2014. En 2022 ganó el Ultra Pirineu superando en diecisiete minutos su marca anterior, aún habiendo estado tres años retirada por una lesión. Sus expediciones son recogidas en documentales como *Home to Home* (2016) o *Thar-Ua* (Íñigo Jiménez, 2018).

Laia Puig-Fontrodona holds a bachelor's degree in Film and Audiovisual Media from ESCAC and a master's degree in Contemporary Film and Audiovisual Studies from Universitat Pompeu Fabra. She is currently working on her PhD in Communication at the same university (on a pre-doctoral research contract) on the representation of motherhood in contemporary Spanish fiction through Spanish actresses. Her lines of research are star studies, celebrity studies and motherhood studies. She is also participating in the research projects "Football and visual culture in Francoism" and "Production of new subjectivities in female characters and actresses", both funded by the Ministry of Science and Innovation. Contact: laia.puig@upf.edu

Ariadna Cordal holds a bachelor's degree in Audiovisual Communication from Universidad de Vigo and a master's degree in Contemporary Film and Audiovisual Studies from Universitat Pompeu Fabra, where she is a pre-doctoral researcher on an FPU grant (2020/05553) awarded by the Spanish Ministry of Universities. In her doctoral thesis she is investigating discourses and visual motifs of ecological emergency in the Spanish documentary while participating in the research projects "Football and visual culture in Francoism" and "Mutations of visual motifs in the public sphere", both funded by the Ministry of Science and Innovation. Contact: ariadna.cordal@upf.edu

Laia Palau is a former professional basketball player and current sports executive for the team Spar Girona. She played as a point guard and holds the record for the most caps (315) and medals (12) in the history of the Spanish national basketball team. She is a three-time Intercontinental champion, winning in 2013, 2017 and 2018, a World Cup runner-up in 2014, and an Olympic runner-up at the 2016 Rio Olympics. She played for CJM Bourges Basket (France), Ros Casares Valencia, USK Prague (Czech Republic), and Uni Girona.

Núria Picas is a professional mountain runner. She ran her first mountain marathon at the age of 22 in the Nike Aneto X-treme Marathon. She was a member of the Catalan mountain running team and achieved numerous victories in competitions such as the Ultra Trail World Cup in 2012 and the inaugural Ultra Trail World Tour in 2014. In 2022, she won the Ultra Pirineu, breaking her previous record by 17 minutes, after taking a three-year hiatus due to an injury. Her achievements are documented in films like *Home to Home* (2016) and *Thar-Ua* (Íñigo Jiménez, 2018).

Omaira Perdomo (Las Palmas de Gran Canaria, 1999) es jugadora de vóleibol profesional y deportista trans. Ha participado como bloqueadora con el equipo CCO7 Las Palmas en la Liga Iberdrola (Superliga) de vóleibol. Cuenta con logros como haber ganado el Campeonato de España con el CV JAV Olímpico. Actualmente, compagina su perfil deportivo con su faceta de personaje público y su trabajo con diversas marcas en redes sociales.

Adiaratou Iglesias (Bamako, 1999) es deportista profesional paralímpica de atletismo adaptado. Fue representante de España en los Juegos Paralímpicos de Tokio 2020, donde obtuvo una medalla de oro en la categoría de 100 metros y otra de plata en la de 400 metros. Logró un amplio palmarés en competiciones nacionales e internacionales, como sus dos medallas de plata en las categorías de 100 y 200 metros del Campeonato Mundial de Atletismo Adaptado de 2019. Previamente también fue medallista en el Campeonato de España de Atletismo Sub-23.

Tania Álvarez (Barcelona, 2002) es boxeadora profesional. Aún estando en el comienzo de su carrera, es ganadora del Campeonato de España femenino del peso supergallo en 2023 celebrado en Castellbisbal contra Natali Francesca. Tiene logros a sus espaldas como haber competido en el Madison Square Garden de Nueva York.

Referencia de este artículo

Cancela, N., Puig-Fontrodona, L., Cordal, A., Palau, L., Picas, N., Perdomo, O., Iglesias, A., Álvarez, T. (2024). Tensiones y retos en la representación audiovisual del deporte femenino: perspectivas de deportistas españolas. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *37*, 123-144.

Omaira Perdomo is a professional volleyball player and a transgender athlete. She has played as a blocker for CCO7 Las Palmas in the Iberdrola League (Superliga). Her achievements include winning the Spanish Championship with CV JAV Olímpico. Currently, she balances her sports profile with her public persona and partnerships with various brands on social media.

Adiaratou Iglesias is a professional para athlete. She represented Spain at the 2020 Tokyo Paralympic Games, where she won a gold medal in the 100-metre category and a silver in the 400-metre category. She has an extensive list of accomplishments in national and international competitions, including two silver medals in the 100- and 200-metre categories at the 2019 World Para Athletics Championships. She was also previously a medallist at the Spanish Under-23 Athletics Championships.

Tania Álvarez is a professional boxer. Still in the early stages of her career, she won the Spanish Women's Super Bantamweight Championship in 2023, held in Castellbisbal, defeating Natali Francesca. Other achievements include competing at Madison Square Garden in New York City.

Article reference

Cancela, N., Puig-Fontrodona, L., Cordal, A., Palau, L., Picas, N., Perdomo, O., Iglesias, A., Álvarez, T. (2024). Tensions and Challenges in Depictions of Women's Sport in Audiovisual Media: Perspectives of Spanish Sportswomen. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *37*, 123-144.

Edita / Published by

associació cineforum L'ATALANTE

EL CAMAROTE DE PERE JULES

Licencia / License

creative commons SOME RIGHTS RESERVED

ISSN 1885-3730 (print) /2340-6992 (digital) **DL** V-5340-2003 **WEB** www.revistaatalante.com **MAIL** info@revistaatalante.com

PUNTOS DE FUGA

DUNAS CINEMÁTICAS. LA CONFIGURACIÓN DEL DESIERTO EN EL CINE EXPERIMENTAL Y LA VIDEOCREACIÓN
Albert Alcoz

HUMANISMO, PAISAJE Y EL PLANO SECUENCIA EN *SÁTÁNTANGÓ* DE BÉLA TARR
Carlos Ruiz Carmona
Ana Catarina Aguiar

DESMONTAR LA INTRUSIÓN DEL *VOYEUR*. LA POSICIÓN DE LA MIRADA EN EL CINE DE CHANTAL AKERMAN
Ariadna Moreno Pellejero

TELÓN DE FONDO Y FORMA. LA PLANIFICACIÓN TEATRAL COMO ELEMENTO DE SIGNIFICACIÓN CINEMATOGRÁFICA EN *SÁBADO TRÁGICO* (1955) DE RICHARD FLEISCHER
Víctor Iturregui-Motiloa

LA IMAGEN VACIADA: NUEVAS APROXIMACIONES A LA DESAGRARIZACIÓN EN LA NO-FICCIÓN ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA
Valentín Via Vázquez

DUNAS CINEMÁTICAS. LA CONFIGURACIÓN DEL DESIERTO EN EL CINE EXPERIMENTAL Y LA VIDEOCREACIÓN*

ALBERT ALCOZ

INTRODUCCIÓN

> «En el desierto no es preciso desplazarse, puesto que es el desierto mismo quien se mueve bajo los pies de quienes se atreven a visitarlo. ¿Qué sentido tiene viajar si quien lo hace es el propio paisaje? Que yo sepa, el desierto es el único lugar del mundo donde sucede algo así»
>
> D'ORS, 2020: 121

Investigar el papel que adquiere el desierto en una serie de representaciones audiovisuales realizadas es el objetivo principal de este artículo. El conjunto de prácticas fílmicas y videográficas aquí estudiadas son creaciones formalistas y conceptuales, elaboradas entre los años sesenta del siglo XX y la actualidad. Detectar de qué modo el desierto es una fuente de inspiración para diversos cineastas y videocreadores del panorama internacional es la razón principal de un texto que contribuye al estudio del cine experimental desde una perspectiva paisajística. Partiendo de un motivo visual específico —una tipología de escenario geográfico caracterizado por la escasez de lluvias y la aridez de su terreno—, el artículo explora cómo en estas prácticas artísticas el desierto es un territorio que invita a meditar sobre las condiciones de vida y a reflexionar sobre la viabilidad de las técnicas audiovisuales para atestiguarlas. Representar el desierto mediante sonidos e imágenes en movimiento permite articular juegos estéticos de impronta abstracta, construcciones metafóricas ficcionadas y meditaciones filosóficas sin palabras.

Dejando de lado largometrajes de ficción —en los que el desierto se convierte en decorado para resolver conflictos dramáticos— y documentales expositivos —que generalmente lo describen con voces en *off* explicativas—, el escrito focaliza su objeto de estudio en una serie de piezas exentas de imposiciones narrativas y condicionantes divulgativos. Son obras englobadas bajo la tradición del cine experimental y la videocreación, piezas

rodadas en soportes fílmicos —16 mm, 35 mm— o grabadas en vídeo analógico o digital, que se exhiben exclusivamente en contextos artísticos o festivales especializados. Geográficamente, la selección de trabajos se concentra en creaciones europeas y norteamericanas dado que, hasta ahora, la experimentación audiovisual se ha manifestado principalmente en países occidentales. Se han considerado títulos japoneses, australianos y africanos, pero se han descartado del análisis final ante la imposibilidad de visionarlos. Un estudio preciso de la conexión entre el cine y el desierto debería abordar el papel de los cines africanos y orientales en toda su plenitud. Ante la dificultad de acceder a ciertas películas relativamente desconocidas de creadores como el hindú Mani Kaul, la iraní Atoosa Pour Hosseini y el senegalés Ousmane Sembène, se ha optado por descartar estos cines periféricos. Sin embargo, respecto a la cinematografía del continente africano, cabe recordar la opinión de Alberto Elena cuando afirma: «aquel desierto cinematográfico de que hablara Sadoul hace treinta años ya no es tal: con algunas obras de envergadura en su haber y, sobre todo, con una inagotable vitalidad, el emergente cine africano ha sabido convertirse no sólo en "la escuela nocturna de mi pueblo", como en una ocasión lo definiera Sembène, sino en una pieza relevante en el panorama del cine contemporáneo» (1999: 187).

Las obras aquí mencionadas forman un recorrido cinemático dividido en tres bloques. Tres motivos visuales específicos —la *arena*, la *figura humana* y el *horizonte*— son el punto de partida de tres apartados en los que se analizan tres películas concretas. En el primer apartado se razonan perspectivas estilísticas que describen la superficie de paisajes desérticos mediante un punto de vista poético. En ellas la noción de abstracción hace acto de presencia a través de filmaciones de terrenos arenosos, áridos y rocosos que denotan valores autobiográficos. El segundo bloque considera cuestiones narrativas que hacen acto de presencia a través de personas e intérpretes. La figura humana es el foco de atención de unos títulos que disuelven la frontera entre la ficción y el documental. Proponiendo puestas en escena mínimas o generando montajes ingeniosos de raíz ensayística, estas películas tantean modos idiosincráticos de añadir los cuerpos en el desierto. Por último, el tercer apartado propone un análisis del horizonte como figura paisajística decantada hacia una meditación filosófica. Así se profundiza tanto sobre el concepto de vacío como el de infinitud.

Partiendo de la subjetividad de los artistas, las obras aquí reunidas vislumbran la fascinación que causan unas localizaciones caracterizadas por condiciones extremas. Estos cineastas y videocreadores elaboran relatos íntimos, piezas que enfatizan el carácter desolador de los escenarios revelándose como fundamentaciones epistemológicas. A través de la imaginación y la habilidad tecnológica se contrarresta la ausencia de vida asociada al desierto. Es así como se aboga por un afán exploratorio situado entre la reflexión filosófica y la investigación cinemática. ¿Por qué el desierto atrae a numerosos artistas audiovisuales que los visitan para realizar sus proyectos? ¿A qué se debe esta fascinación? ¿Cómo vehiculan la experiencia que supone adentrarse en ellos? ¿Por qué los puntos de vista poéticos y los juegos metafóricos resultan clarividentes? ¿Qué pensamientos suscita el desierto y de qué modo se manifiestan mediante las herramientas audiovisuales? Estos y otros interrogantes quedan diseccionados a continuación tomando como objeto de estudio un listado de obras que, muy a menudo, utilizan el término desierto en su mismo título.

DESIERTOS IMAGINADOS, DESIERTOS SEÑALADOS

El paisaje desértico implica innumerables consideraciones semánticas que superan sus delimitaciones físicas. Según Milani, «[e]l paisaje no se agota en el territorio, es decir, en una extensión de la superficie terrestre que se mantiene idéntica a través de las mutaciones de su ambiente. El territorio es

una expresión geográfica, política y social, mientras que el paisaje conserva significados simbólicos y afectivos» (2006: 76). Un tercio de la superficie del planeta los forman desiertos y semidesiertos; su presencia a lo largo del globo terrestre resulta insoslayable. Climatológicamente los desiertos son zonas de precipitaciones puntuales; son espacios en los que los arroyamientos permanentes sobre su superficie son inexistentes. A nivel biogeográfico los desiertos son medios abióticos —desprovistos de vida—, aún así en ellos existe vida animal y vegetal, una vida escasa que tiene lugar gracias a formaciones adaptadas. La pobreza de flora y fauna de estas regiones resulta evidente, su endemismo y sus convergencias fisonómicas también. El Sahara es, de lejos, el desierto más grande del planeta: a lo largo de sus 9 millones de kilómetros cuadrados alcanza doce estados del norte de África.

La inmensidad arenosa del Rub al Jali en Arabia Saudí; las cuencas de Asia Oriental; la rocosidad de los montes del Sahara; la aridez de las zonas desérticas de EEUU; el interior desolador de Australia; el litoral de Perú y Chile; y las dunas colindantes al mar del desierto de Namibia son enclaves que atraen poderosamente a numerosos artistas del audiovisual. Como afirma Michael Martin (2004) los desiertos son santuarios para la imaginación ya que permiten la entrada a otra dimensión, una donde la soledad, el silencio y el vínculo con la Tierra y el cosmos trasciende el tiempo. El desierto nos acerca al misterio de la vida en toda su profundidad ya que, en él, el tiempo adquiere otra densidad. En estos paisajes egregios el pasado y el futuro se despliegan en toda rotundidad.

La presión atmosférica y el régimen de los vientos determinan los procesos meteorológicos que producen aridez y fomentan la existencia de desiertos. Las dunas de Takla Maka, del Gobi o del Atacama, los montes testigo de Nevada y la vastedad volcánica del Danakil son algunos de los motivos emblemáticos de desiertos identificados como tropicales, subtropicales, continentales, templados, fríos, costeros, de altitud y de abrigo. Todos ellos son desiertos arenosos, pedregosos o rocosos. Las formas orográficas de sus relieves fomentan investigaciones geológicas, pero también son materia documentada visualmente por medios tecnológicos como la fotografía y el cine. Ambos permiten concretar resultados expresivos, poéticos o informativos.

Acudiendo tanto al cine de ficción como al arte contemporáneo de raíz conceptual se observa cómo el desierto manifiesta inquietudes estéticas y deseos narrativos. Muchas de las zonas anteriormente mencionadas han sido utilizadas para localizar situaciones dramáticas en películas de ficción. Títulos emblemáticos de la historia del cine demuestran cómo los desiertos son enclaves determinantes para el devenir de conflictos dramáticos, espacios inmensos en los que desarrollar acciones y escenificaciones psicológicas. Largometrajes tan diferentes entre sí como *Lawrence of Arabia* (David Lean, 1962), *Woman of the Dunes* (Hiroshi Teshigahara, 1964), *Simon of the Desert* (Simón del desierto, Luis Buñuel, 1965), *Zabriskie Point* (Michelangelo Antonioni, 1970), *Punishment Park* (Peter Watkins, 1971), *Walkabout* (Nicolas Roeg, 1971), *The Inner Scar* (La cicatrice intérieure, Philippe Garrel, 1972), *Xala* (Ousame Sembène, 1975), *The Sheltering Sky* (Bernardo Bertolucci, 1990) and *The English Patient* (Anthony Minghella, 1996) cuentan con secuencias filmadas en desiertos. En la mayoría de ellos los actores resultan ser el centro de atención.

Son diversos los investigadores que analizan los pormenores del desierto en este tipo de películas. Valga como ejemplo tanto el libro *Terror in the Desert. Dark Cinema of the American Southwest* (2018) de Brad Sykes, como el artículo de Chris Byford *The Garden of Light: Images of the Desert in Film* (1999). El segundo esclarece la mitología del desierto acontecida en el primer y último film del listado anterior. En ambas películas la *mise-en-scène* desértica queda reducida a la arena, la luz y el calor, de modo que este espacio geográfico «es el sitio ideal para el proceso de creación de mitos» (Byford, 1999: 38). La épica intrínseca de estos dos

títulos canónicos de la historia del cine ejemplifica el hecho de que «[e]l desierto se ha convertido en el significante más puro, en el Occidente secular, de la mística, de la vacuidad del alma» (Byford, 1999: 37). El análisis comparativo entre la insignificancia del ser humano y la inmensidad del desierto es uno de los puntos clave de un estudio concentrado en la luz y las sombras sucedidas en diversas escenas.

En tanto que lugar susceptible de acoger propuestas artísticas, el desierto adquiere notoriedad con las prácticas de una serie de artistas asociados al Land Art y los Earth Works (Lippard, 1973; Krauss, 1979). Si la primera corriente queda asociada al contexto norteamericano, la segunda se refiere principalmente a artistas del territorio inglés. La rotundidad en la alteración del paisaje de la primera se diferencia de la sutileza y el respeto por la naturaleza característica de la segunda. Son manifestaciones acontecidas durante el auge de las tendencias conceptuales ligadas a la desmaterialización del arte de los años sesenta y setenta. Diversos artistas de origen estadounidense intervienen territorios desérticos bajo parámetros estéticos consistentes en transformar su fisonomía. Para el teórico Simón Marchán Fiz:

> [...] obras tan divulgadas del Land Art, como *Double Negative* de Heizer, el *Asphalt Rundown* y la *Spiral Jetty* de Robert Smithson, el *Lighting Field* de W. de Maria, la *Running Fence* de Christo o el *Roden Crater* de J. Turrell, una Work in Progress permanente desde 1974, en su dispersión por los desiertos de Arizona, California, Nueva México o Utah, son hitos en donde la naturaleza circundante no sólo es su enclave ambiental, su sitio específico, sino que es incorporada como una parte de la pieza (2006: 43).

A este listado de referencias cabría sumar una intervención artística titulada *Sun Tunnels* (1973-1976) realizada por la artista norteamericana Nancy Holt, que consta de un documental homónimo finalizado en 1978. A lo largo de veintiséis minutos se registra el proceso de construcción de cuatro cilindros de hormigón de dos metros de altura, desplazados con camiones hacia su ubicación definitiva: un valle remoto del desierto de Great Basin en Wendhover, al norte de Utah. El film es un testimonio descriptivo del proceso de creación de una obra en la que participan decenas de operarios que interactúan con herramientas de construcción al aire libre. Del mismo modo se debería señalar la trayectoria del inglés Richard Long, cuyas caminatas por desiertos y sus intervenciones consistentes en trazar recorridos, dibujar círculos o recoger elementos encontrados, quedan registrados en el documental *Stones and Flies: Richard Long in the Sahara* (Philip Haas, 1988).

El carácter abstracto de ciertas secuencias de ficción ambientadas en desiertos y la sensibilidad artística que transmiten las intervenciones del Land Art pueden percibirse en el conjunto de films y vídeos analizados a continuación. La poética de sus imágenes y el trasfondo conceptual de sus formalizaciones son rasgos que evidencian el flujo de influencias sucedidas entre el arte cinematográfico y el arte contemporáneo. Situado entre estas dos dimensiones culturales tiene lugar un cine experimental y una videocreación que toma el desierto como vehículo para expresar inquietudes personales. Estas manifestaciones audiovisuales rechazan tanto el dramatismo como el exotismo que el desierto adquiere en el cine comercial, mientras rehúyen del carácter monumental implícito en las esculturas del Land Art. Sí que contemplan, en cambio, la articulación de formas estéticas singulares y desarrollos imprevisibles que invitan a razonar el desierto implicando condiciones cinemáticas.

POÉTICA DESÉRTICA: DE LA ARENA HIPERREALISTA A LA ARIDEZ ABSTRACTA

Si durante las primeras vanguardias cinematográficas las variaciones de reflejos luminosos sobre el agua y sus juegos acuosos son motivo recurrente para cineastas como Ralph Steiner (*H20*, 1929) y Joris Ivens (*Rain*, 1929), entre los años setenta y ochenta la superficie arenosa del desierto atrae a

diversos realizadores que se concentran en su apariencia observando la transformación de sus dunas. Detenerse en el movimiento de la arena a través del flujo de imágenes es un ejercicio analítico que permite visualizar no sólo el grado de iconicidad de las capturas audiovisuales sino el trasfondo autorreflexivo que anida en todo ejercicio fílmico sucedido en el desierto. El movimiento constante de la arena mantiene una relación análoga con las variaciones del proceso fotoquímico del celuloide y su posterior proyección. La continua formación de estos paisajes es motivo de fascinación por parte de cineastas que se dejan seducir por su inmensidad, permitiendo descubrir la resiliencia del propio sujeto en un escenario inhóspito.

Si hay una película que ejemplifica esta cualidad fluctuante de la extensión desértica es *Alaya* (1987), del cineasta norteamericano Nathaniel Dorsky. A lo largo de media hora de metraje, Dorsky registra meticulosamente las variaciones sucedidas en las dunas de diferentes desiertos del planeta. Demostrando un profundo conocimiento de la cámara cinematográfica de 16 mm, el cineasta elabora un montaje de planos estáticos, cerrados y cenitales, de diferentes zonas arenosas. Encuadradas a modo de *all over* —siguiendo los preceptos de la pintura expresionista abstracta—, las composiciones devienen una abstracción de partículas vibrantes resultado del uso preciso de ópticas macroscópicas durante la filmación (imagen 1). A este acercamiento inusual a los granos de arena se le suman las variaciones de posición derivadas de la actividad del viento y los cambios de luminosidad. Recogidas indistintamente durante periodos diurnos y nocturnos, las capturas demuestran no solo el tono contemplativo de la empresa sino también el carácter individual que el cineasta emplea para concretar su propósito. Sin ningún tipo de añadido sonoro Dorsky concreta una película hipnótica e hiperrealista donde la arena está en perpetuo movimiento. Estos granos, iluminados por la luz del sol y desplazados por la fuerza del viento, interactúan con el grano fotoquímico de la emulsión. Cuando brillan sobre un fondo oscuro resulta inevitable pensar en el cosmos.

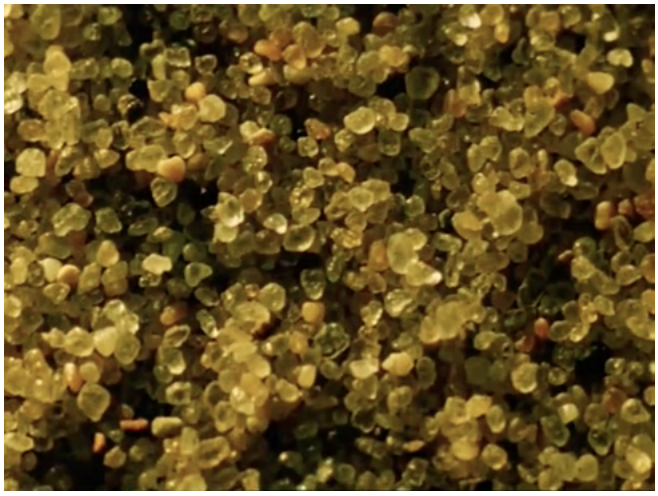


Imagen 1. *Alaya* (Nathaniel Dorsky, 1976-1987). Fuente: https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/cMjp6x

DETENERSE EN EL MOVIMIENTO DE LA ARENA A TRAVÉS DEL FLUJO DE IMÁGENES ES UN EJERCICIO ANALÍTICO QUE PERMITE VISUALIZAR NO SÓLO EL GRADO DE ICONICIDAD DE LAS CAPTURAS AUDIOVISUALES SINO EL TRASFONDO AUTORREFLEXIVO QUE ANIDA EN TODO EJERCICIO FÍLMICO SUCEDIDO EN EL DESIERTO

Migra (1994), del catalán Toni Serra, se concentra en el suelo del desierto para proponer un viaje personal donde el paisaje y la lectura de textos señalan un viaje iniciático. Un terreno árido, a menudo agrietado, queda registrado en imágenes videográficas de fugaces desplazamientos laterales y frontales, capturados desde un punto de vista cenital (imagen 2). Todos ellos revelan una cadencia poética, acrecentada progresivamente por la palabra escrita. La sinopsis redactada por el propio videocreador afirma: «Paisajes como textos a leer. El desierto es nuestro amigo, migraciones de la mente». Yuxtaponiendo paisajes desérticos y vege-



Imagen 2. *Migra* (Toni Serra, 1994). Fuente: http://www.al-barzaj.org/2011/06/migra.html

tales con imágenes de páginas impresas, Serra reflexiona sobre las localizaciones visitadas, el papel de la visión y la transmisión de conocimiento. Para Toni Serra, «descolonizar la visión sería devolverla, integrarla al cuerpo y a los otros sentidos, integrarla al lugar, a sus fuerzas y vacíos... rescatarla de la tiranía de lo meramente óptico para abrirla a los otros ojos del cuerpo y el ánimo, hacerla integral» (2018: 90). Es un modo de señalar cómo fluye el pensamiento cuando deja de someterse al ocularcentrismo. En *Migra* la música está compuesta por Barbara Held; una pieza sonora titulada *Desert Wrap* que combina frecuencias de instrumentos de viento con sonidos gravados *in situ*. Es un acompañamiento sonoro inquietante que se adecúa al continuo devenir de encuadres rocosos.

Jon Behrens incrementa el tono hiperactivo del film anterior con un trabajo de nueve minutos de duración titulado *Desert Abstractions* (1997). Múltiples exposiciones capturadas en el desierto de Arizona —realizadas con la ayuda de Steve Creson a lo largo de una semana— son la materia utilizada para concretar una pieza que funciona como un mosaico de impresiones cromáticas. Aquí, centenares de tomas breves en movimiento se funden con otras, yuxtaponiéndose con zooms continuos y *travellings* laterales dirigidos a ambos lados. Diversos filtros de colores cálidos determinan unos planos que, a pesar de mostrar formaciones geológicas específicas, transmiten confusión visual. La música de Rubato, con su cadencia New Age, fomenta un tono somnoliento que acompasa en sinfín de disolvencias. Partiendo de la figuración —paisajes desérticos capturados desde todo tipo de distancias— Behrens se dirige con determinación hacia la búsqueda de la abstracción. Como sucede con los dos trabajos anteriores, *Desert Abstractions* huye de la quietud asociada a unos motivos visuales concretos —la arena, las rocas— para dirigirse a otra dimensión, una que vislumbra la posibilidad de acercarse a tiempos pasados y futuros de esos mismos lugares.

En palabras de Pablo d'Ors, «la fascinación por la arena no es otra que la fascinación por nuestros orígenes y, también, por aquello hacia lo que todos estamos abocados» (2020: 94). La arena del desierto simboliza la presencia de una ausencia. También puede leerse como la síntesis de todos los paisajes desérticos de la Tierra. Los cineastas y videoartistas aquí convocados aprecian la morfología arenosa reflejando sus habilidades técnicas cuando operan con cámaras y procesos de montaje. En sus piezas la figura humana se sitúa en fuera de campo; su presencia queda limitada al cuerpo situado tras la cámara. Veamos de qué modo en el cine experimental y la videocreación las personas quedan inscritas dentro del encuadre, en medio de escenarios desérticos.

MÍTICA DESÉRTICA: DE LA FICCIÓN MINIMALISTA A LA DOCUMENTACIÓN ENSAYÍSTICA

Generalmente, en el cine de ficción la narración queda vehiculada a través de puestas en escena más o menos explícitas y la interpretación vía diálogos o la omnipresencia de voces en off. Todo ello se superpone a cualquier valoración del desierto como protagonista absoluto: la figura humana predomina siempre sobre el paisaje. Son largome-

trajes que se sirven del desierto para moldear las emociones y las circunstancias dramáticas que determinan sus personajes principales. Habitualmente, en el cine documental el carácter divulgativo de la información relativa a las condiciones del paisaje desértico evita la posibilidad de comprenderlo al margen de la palabra. Para David Jasper el desierto es «lugar de peregrinaje, lugar de travesía, lugar de entrada, el desierto es también lugar de encuentro» (2004: xviii). Aunque en el desierto se pueda establecer contacto con la alteridad, este encuentro lo es principalmente con uno mismo. Veamos de qué modo las figuras humanas se relacionan con estos entornos y otros seres en un listado de películas donde la dirección de actores queda reducida a la mínima expresión.

Hard Core (1969) de Walter de Maria está filmada en el desierto Black Rock al noroeste de Nevada, durante el mes de julio de 1969. La película, de veintiocho minutos de duración, registra el paisaje con una serie de panorámicas pausadas de 360 grados, filmadas sobre trípode de izquierda a derecha con una óptica de gran angular. La amplitud y la inmensidad de este territorio reseco evoca los westerns de la época clásica. En él dos hombres vestidos de cowboys —el director de fotografía Blair Stapp y el también artista Michael Heizer— van apareciendo gradualmente, de modo efímero, en planos detalle fugaces. Mientras tanto, suena una música densa a lo largo de todo el metraje. La banda sonora compuesta por el propio de Maria incluye dos piezas tituladas Cricket Music (1964) y Ocean Music (1968) realizadas mediante grabaciones de olas del mar, percusiones perpetuas y una instrumentación *in crescendo*. Tras numerosos paneos laterales del horizonte, las dos figuras protagonizan un final vertiginoso: un duelo a mano armada condensado en decenas de planos breves de disparos de revolver y escopeta. Es el epítome de la violencia intrínseca en los westerns clásicos y su mítica vinculada a la conquista del Oeste Norteamericano. Aquí el desierto adquiere el papel principal. En esta localización situada al margen de la civilización la impunidad hace acto de presencia. El pensador italiano Francesco Careri señala el interés del artista por el desierto cuando indica, «[e]n 1968, Walter de Maria realiza *One Mile Long Drawing*, dos líneas paralelas de una milla de longitud dibujadas en el desierto de Mojave, donde filmó para la galería televisiva Gerry Schum el vídeo *Two Lines, Three Circles on the Desert*» (2014: 117).

One Woman Waiting (1984), de la cineasta canadiense Josephine Massarella, se construye exclusivamente a partir de un solo plano estático de nueve minutos de duración. Se trata de una ficción minimalista en el que la creadora hace hincapié en el reconocimiento del otro. En un paisaje desértico compuesto por dunas fuertemente iluminadas por el sol se introduce una mujer joven que, después de trazar un recorrido circular sobre la arena, con sus pies descalzos, se sienta a mano derecha para contemplar el paisaje (imagen 3). Poco tiempo después se percibe una figura humana al fondo, en el horizonte: es otra mujer que se acerca pacientemente hasta la primera, la saluda y la abraza. Sin diálogos, con una música ambiental realizada a partir de timbres de campanas y texturas sonoras que recuerdan al viento, se muestra una escena marcada por dicotomías: distancia/cercanía,

Imagen 3. *One Woman Waiting* (Josephine Massarella, 1984). Fuente: https://lux.org.uk/work/one-woman-waiting



desconocimiento/reconocimiento, escenificación/documentación. Todo ello queda sintetizado en un instante preciso: un abrazo de resonancias metafísicas. Con este gesto las dos mujeres ejemplifican la importancia del acompañamiento y la estima en un escenario desolador como el que ocupan. La necesidad de cobijo se revela en toda su determinación, sugiriendo la vulnerabilidad del cuerpo humano sin la necesidad de exagerar la acción. En esta espera el silencio resignifica el territorio, lo sitúa en primer plano. Si los dos hombres del film anterior se enfrentan violentamente, las dos mujeres cuidan la una de la otra y se comprenden sosegadamente. Las huellas sobre la arena remiten a la indecisión y la desorientación de la protagonista. Conectan con el cuento breve *Los dos reyes y los dos laberintos* (1939), del escritor argentino Jorge Luis Borges, cuando establece un paralelismo entre el laberinto y el desierto, «donde no hay escaleras que subir, ni puertas que forzar, ni fatigosas galerías que recorrer, ni muros que te veden el paso» (2005: 158).

LA NECESIDAD DE COBIJO SE REVELA EN TODA SU DETERMINACIÓN, SUGIRIENDO LA VULNERABILIDAD DEL CUERPO HUMANO SIN LA NECESIDAD DE EXAGERAR LA ACCIÓN. EN ESTA ESPERA EL SILENCIO RESIGNIFICA EL TERRITORIO, LO SITÚA EN PRIMER PLANO

Zoom (2005), del realizador español Elías León Siminiani, construye un montaje conspicuo sobre el proceso de revisión de un solo plano registrado en el desierto de Erg Chebbi, en Marruecos. En esta área de estepas presaharianas semiáridas se adentra una expedición de figuras humanas y camellos (imagen 4). Mediante un punto de vista fijo y un ligero cambio de encuadre hacia adelante el operador de cámara se concentra en su pareja, una joven madrileña. En cierto momento, un



Imagen 4. *Zoom* (Elías León Siminiani, 2005). Fuente: http://plat.tv/filmes/zoom

gesto suyo resulta revelador. Este ademán permite elucubrar, a través de la voz de Luis Callejo, el momento culminante en el que se encuentra su relación amorosa. «50 aparentes segundos de silencio, calma y vacío... pero sólo aparentes» es la sinopsis de un vídeo sobre un zoom de acercamiento que da lugar a otro vídeo más elaborado: *Límites: Primera Persona* (2009). Realizado para un proyecto expositivo titulado *Miradas al límite* —organizado por el Artium de Vitoria y producido por la productora Pantalla Partida—, este segundo trabajo prosigue con mayor ambición la investigación iniciada en *Zoom*. La palabra verbalizada adquiere pleno protagonismo en un montaje videográfico de ocho minutos concentrado en la figura lejana de una chica por un desierto de Marruecos. Las voces de Luis Callejo y del mismo Siminiani reflexionan sobre el deje amateur de las capturas grabadas en vídeo y el carácter tendencioso que está fomentando el montaje de imágenes. El conjunto de argumentaciones va dirigido a reestablecer la relación sentimental entre la protagonista del vídeo, Ainhoa Ramírez, y su propio artífice, Siminiani. Como afirma la *voice over*: «si ella lo busca, más aún la busca él "porqué" todas las imágenes que trae del desierto la tienen como motivo». El texto verbalizado demuestra el grado de autoconscien-

LAS PERSONAS QUE PARTICIPAN EN ESTOS TRABAJOS ESTÁN INMISCUIDAS EN SUS PENSAMIENTOS; EL HECHO DE VERSE RODEADO DE PAISAJES INMENSOS DETERMINA UNAS PERCEPCIONES PERSONALES DECANTADAS HACIA LO SUBLIME

cia aplicado sobre unos materiales manipulados digitalmente, decantados hacia una construcción semántica particular. Unas ligeras notas de piano de una composición de Claude Debussy dan color a un ensayo audiovisual realizado como una prueba de amor entre dos jóvenes españoles. La distancia física entre los dos cuerpos —uno visible, el otro en fuera de campo— es el correlato de un vídeo que celebra la fuerza del espacio circundante. Las dunas saharianas acogen una relación heterosexual hecha de planos testimoniales en vídeo, montajes juguetones y miradas a cámara.

En las dos ficciones estudiadas aquí se huye de las lógicas narrativas asociadas al cine de género y al cine de autor. Las personas que participan en estos trabajos están inmiscuidas en sus pensamientos; el hecho de verse rodeado de paisajes inmensos determina unas percepciones personales decantadas hacia lo sublime. Según Tynan, en la cultura moderna, frecuentemente, «se utiliza [el desierto] para evocar experiencias de desubicación o dislocación, o de lo que Deleuze y Guattari llaman, en su singular vocabulario teórico, *desterritorialización*» (2020: 11). En los documentales de Simininiani esta desubicación deja espacio para una reflexión que va de lo cerebral a lo irónico. En los tres trabajos el desierto atestigua momentos relevantes en la relación de dos personas. La muerte, la fraternidad y el amor germinan meticulosamente en tres escenarios diversos que, en cierto modo, impulsan a sus visitantes hacia la búsqueda de lo esencial. El desencaje ético y la pérdida del sentido de la orientación no son más que consecuencias de ese fuerte anhelo.

METAFÍSICA DESÉRTICA: DEL HORIZONTE ESPECULATIVO A LA MEDITACIÓN ETÉREA

La infinitud del horizonte desértico, la vastedad de sus espacios y la belleza que sugiere su desolación permiten confrontarse con la idea de vacío. La nada fomenta que el desierto se piense desde una perspectiva filosófica y espiritual. Se puede hablar tanto del desierto físico o externo como del mental o interior; en ambos casos se transmiten conceptos absolutos que traen a colación consideraciones metafísicas. El desierto es metáfora de la infinitud ya que, como analiza Pablo d'Ors, «es el lugar de la posibilidad absoluta: el lugar en el que el horizonte tiene la amplitud que el hombre necesita y merece» (2020: 75). Los títulos investigados a continuación revelan cómo la filmación del horizonte resulta fundamental para transmitir la experiencia derivada del hecho de presenciar desiertos con propósitos cinemáticos.

En *Hand Held Day* (1975), el cineasta norteamericano Gary Beydler usa un pequeño espejo rectangular, debidamente sostenido por una de sus manos, para reducir el paso de un día a unos pocos minutos. Si el tiempo cronológico queda condensado en una serie de fotogramas individuales

Imagen 5. *Chott el-Djerid* **(A Portrait in Light and Heat) (Bill Viola, 1979). Fuente: https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/chott-djerid-portrait-light-and-heat-chott-djerid-retrato-luz-calor**



que recogen diversos momentos del día, el espacio circundante —las montañas del desierto de Arizona— queda reducido a una composición rectangular dentro de otra de proporciones menores. Las variaciones lumínicas y las vibraciones relativas a los ligeros cambios de posición de los dedos que sostienen el espejo son los cambios perceptibles en un film que resume la trayectoria del sol en dos carretes de Kodachrome. El horizonte montañoso reflejado en este plano de detalle contrasta con la amplitud espacial del desierto. El espejo concentra la belleza de las nubes del cielo y la puesta de sol sobre la cordillera mientras proyecta el deseo del cineasta de enmarcar y retener el paisaje circundante. Este ejercicio de especulación sobre la dimensión del horizonte y su condensación temporal da paso a otro donde prevalece la noción de espejismo.

Chott el-Djerid (A Portrait in Light and Heat) (Bill Viola, 1979) es una cinta de vídeo grabada en la zona de Túnez del desierto del Sahara. Chott el-Djerid es el nombre de un amplio lago de sal situado en el Sahara tunecino que muy a menudo genera espejismos gracias a su sequedad. La intensidad del calor provocado por los rayos de luz diurna durante el mediodía provoca que la visión humana observe formas movibles de manera distorsionada (imagen 5). El perpetuo movimiento de elementos etéreos perceptibles en la franja del horizonte y la continua vibración de las manchas difusas de colores que la cámara de vídeo alcanza a registrar, permiten especular sobre las imágenes. La pieza documenta una vibración que parece ser un continuo oleaje en un terreno árido formado por arena, vegetación escasa, algunos edificios, camellos y humanos que atraviesan el escenario. Son espectros fluctuantes que quedan intercalados con planos capturados en Saskatchewan (Canadá) y el centro de Illinois (Estados Unidos). Estas praderas grabadas durante épocas invernales, a pesar de mostrar condiciones climáticas totalmente opuestas a Chott el-Djerid, mantienen similitudes relativas a la desorientación que generan.



Imagen 6. *Altiplano* (Malena Szlam, 2018). Fuente: https://lightcone.org/en/film-11452-altiplano

Estos escenarios físicos dan lugar a espacios psicológicos que, inevitablemente, pueden interpretarse como delirios perceptivos. Para Christopher Eamon, en sus trabajos de la década de los años setenta, «Viola sumerge al espectador, llevando su investigación a un nivel metafísico» (2009: 82). Tergiversando la noción estática que se le presupone a todo horizonte, Viola construye un vídeo hecho de rupturas temporales y espaciales.

En *Altiplano* (2018), la cineasta chilena Malena Szlam crea una película de quince minutos que visita las montañas de los Andes recorriendo diversas zonas del norte de Chile y del este de Argentina. Atacameño, Aymara y Calchaquí-Diaguita son las zonas geográficas filmadas en un film cuyo título remite a la región homónima del desierto de Atacama. Filmada en 16 mm, la obra despliega innumerables posibilidades técnicas asociadas a este soporte cinematográfico. Múltiples exposiciones, filtros de colores, intervalos de tiempo y demás recursos técnicos permiten a Szlam capturar la esencia de un universo geológico formado por rasgos ancestrales, desiertos volcánicos y horizontes inclinados. Capturados de día y de noche, los planos rodados conforman un montaje donde sobresale el estudio cromático del paisaje (imagen 6). La riqueza visual conjuga una mirada febril con

LAS CRESTAS DE LAS CORDILLERAS Y LOS DEMÁS HORIZONTES DESÉRTICOS, CON SU INCANSABLE MUTACIÓN VISUAL, PARECEN TENER VIDA PROPIA. ESTA CONTINUA AUTOFORMACIÓN PARECE REBELARSE ANTE EL EXTRACTIVISMO APLICADO POR EL UTILITARISMO DEL HOMBRE BAJO LA BANDERA DEL PROGRESO

un tono alucinatorio. Este aspecto sugiere el sentir de la videocreadora Mary Lucier cuando afirma: «[a]lrededor de 1970, me obsesioné con la idea de que el video se había inventado para satisfacer un antiguo anhelo: permitir que el ojo humano mire directamente al sol sin que se le dañe la retina» (1990: 457). El film recoge ese deseo, del mismo modo que *Lunar Almanac* (2014) —una pieza anterior de Szlam— captura, obcecadamente, la luz de la Luna con múltiples exposiciones. *Altiplano* es una pieza misteriosa que convoca el pasado ancestral de América Latina mientras proyecta un futuro cargado de enigmas. Según la académica Ara Osterweil, «[r]ealizado demasiado tarde para servir como advertencia, *Altiplano* muestra a Szlam usando las técnicas de un médium moribundo para, sin embargo, componer una elegía exquisita a lo que se ha perdido y a lo que podría permanecer» (Osterweil, 2018). Szlam multiplica las líneas del horizonte, yuxtaponiendo capas de filmaciones de escenarios diversos. Las crestas de las cordilleras y los demás horizontes desérticos, con su incansable mutación visual, parecen tener vida propia. Esta continua autoformación parece rebelarse ante el extractivismo aplicado por el utilitarismo del hombre bajo la bandera del progreso.

Las películas tratadas en este apartado revelan la vastedad de unos escenarios cuyos horizontes explicitan la imposibilidad de adecuarse a escala humana. Reducir el horizonte a una imagen especular; visibilizar su persistente deformación mediante espejismos y superponer diferentes capturas fílmicas en una misma imagen son modos de acerarse a su plenitud. El carácter singular de las herramientas fílmicas y videográficas aquí usadas desvelan cómo los medios audiovisuales transmiten estados de meditación poniendo en juego sus posibilidades de registro. En la novela *Hermanito* de Balde y Arzallus los dos escritores explican la experiencia del primero de ellos, «[a]l despertar, me quedé un rato mirando adelante, sin saber dónde era adelante. Miré adelante en todas las direcciones y no vi nada. Solo desierto. Desierto aquí. Desierto allá. Desierto por los cuatro lados» (2021: 48-49). En las piezas de Beydler, Viola y Szlam el horizonte del desierto se muestra fluctuante, son obras que trasmiten la incertidumbre y el carácter existencial que supone permanecer largos periodos de tiempo en él. Estas piezas meditan sobre la omnipresencia de la temporalidad en unas localizaciones donde el pasado, el presente y el futuro parecen suceder simultáneamente. En cierto modo, los tres títulos se proponen transformar la escala, la inmovilidad y la unicidad de los escenarios desérticos. Como señala Graciela Speranza, «muchos artistas y escritores [...] reconfiguran el mundo a su manera y amplían, sin perder su singularidad, el horizonte de lo diverso» (2017: 19).

CONCLUSIONES

En los desiertos resulta ineludible convocar la atemporalidad. La escasa intervención del ser humano sobre su superficie facilita esta apreciación. Para Aurora Carapinha «[e]n el paisaje, el espacio, la materia, el tiempo (pasado, presente, futuro y el tiempo biológico) y el proceso están objetivamente presentes. Se combinan y estructuran entre ellos de forma indistinta y múltiple» (2009: 122). Los escenarios desérticos quedan situados fuera del tiempo ya que facilitan imaginar tiempos pasados y futuros no experimentados. El desierto, como se demuestra en la mayoría de los trabajos

aquí analizados, recoge con precisión el sentir del artista Robert Smithson cuando afirma que «hay que ir hasta aquellos lugares en los cuales los futuros lejanos se encuentran con los pasados lejanos» (1968). Sin embargo, la mano del hombre también tiene consecuencias sobre ellos. En la contemporaneidad los desiertos siguen creciendo a causa de los seres humanos que provocan un cambio climático cuya consecuencia es la sequía subtropical. Tal y como afirma el investigador Germán Esteban Maidana, «[e]n tan sólo 70 años, entre 1882 y 1952, la proporción de la superficie del suelo terrestre clasificado como desierto aumentó del 9,4 al 23,3%» (2017: 144). Cabe pensar que esa proporción se extrema alcanzado el nuevo milenio.

La instalación fílmica *Bending to Earth* (2015), de la artista italiana Rosa Barba, consiste en una película de quince minutos —mostrada en un proyector de 35 mm en *loop*— que representa el devenir utilitarista aplicado al desierto. El film muestra la huella dejada sobre la superficie del planeta Tierra bajo la bandera del progreso. La cineasta rueda diversas plantas de almacenamiento de desechos radioactivos desde un punto de vista aéreo. Rodados desde un helicóptero, los diferentes planos secuencia muestran estructuras tecnológicas ubicadas en zonas desérticas de California, Utah y Colorado. Estas construcciones que gestionan el excedente nuclear quedan descritas por una voz en off que explica la toxicidad de las mezclas que tratan. La banda sonora del film combina sonidos electrónicos y señales de radio, creados por Rosa Barba junto a Jan St. Werner —miembro de la banda alemana Mouse on Mars—, con la voz distorsionada de Letitia Sadier del grupo inglés Stereolab. Para Cristina Cámara Bello, el sonido de este film «nos sitúa una vez más en otro tiempo, un momento de suspense entre el desarme nuclear provocado por el final de la Guerra Fría y los residuos radiactivos generados por la energía nuclear» (2016: 77-78). En cierto modo, vistas desde el cielo, estas estructuras parecen maquetas realizadas para películas de ciencia ficción distópica. La magnitud del aparato reproductor —con su tamaño, su ruido y lo aparatoso de su bucle— puede asociarse a la profunda transformación sufrida por ciertos desiertos a cargo de la intervención del hombre.

Rosa Barba propone una percepción del mundo cargada de tragedia donde emerge la estética del desecho. La devastación y la ruina propias del antropoceno son trazos que anticipan un futuro, cuanto menos apocalíptico. Un futuro que también tiene una lectura positiva porque, como razona Pablo d'Ors al referirse al desierto, «[d]espués de mucho pensarlo, he llegado a la conclusión de que lo que me atrae del vacío es el éxtasis de la posibilidad» (2020: 123). Según Tynan el desierto «se puede entender como un territorio natural o como un páramo yermo, como una ecología a veces inusualmente rica en vida y sorprendentemente frágil, como una idea de extremismo o alteridad geográfica, como un sitio sagrado o acusado, como una metáfora de la nulidad, como una terreno subjetivo o existencial, o como objeto de puro júbilo estético» (2020: 1). Esta multiplicidad de significados queda perfectamente ejemplificada en una lista de películas y vídeos que, mientras abrazan estéticas derivadas de sus construcciones audiovisuales, connotan inquietudes que se dirigen simultáneamente hacia el todo y la nada. A través de herramientas fílmicas y videográficas estos territorios relativamente inaccesibles pueden entenderse como zonas vivaces. En palabras de Tynan, el desierto «se convierte en un escenario en el que se hace posible una nueva conciencia —una nueva semiosis— de la vida» (2020: 3). Como hemos visto en los trabajos audiovisuales analizados, a pesar de la extrañeza, la soledad y el desasosiego que genera, el desierto se despliega, paradójicamente, como una ubicación geográfica apta para la imaginación. Transmitir experiencias y sugerir vivencias atemporales son los correlatos de unas piezas artísticas en las que el desierto revela su poder cinemático. ■

NOTAS

* El presente trabajo ha sido realizado en el marco del Grupo de Investigación Consolidado: IMARTE. Investigación en procesos artísticos y nuevas tecnologías (2021 SGR 01090) de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona.

REFERENCIAS

Balde, I., Arzallus Antia, A. (2021). *Hermanito. Miñán*. Barcelona: Blakie Books.

Borges, J. L. (2005). Los dos reyes y los dos laberintos. En *El Aleph* (pp.157-158). Madrid: Alianza.

Byford, C. (1999). The Garden of Light: Images of the Desert in Film. *Public*, *18*, 37-51. Recuperado de https://public.journals.yorku.ca/index.php/public/article/view/30299

Cámara Bello, C. (2016). Time Without Becoming. En M. Bloemheuvel y J. Guldemond (eds.), *Celluloid* (pp. 75-78). Rotterdam: EYE Filmmuseum/NAI010.

Carapinha, A. (2009). Los tiempos del paisaje. En J. Maderuelo (ed.), *Paisaje e historia* (pp. 111-128). Madrid: Abada.

Careri, F. (2014). *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili.

D'Ors, P. (2020). *El amigo del desierto*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Eamon, C. (2009). An Art of Temporality. En S. Comer (ed.), *Film and Video Art* (pp. 66-85). Londres: Tate.

Elena, A. (1999). *Los cines periféricos. África, Oriente Medio, India*. Barcelona: Paidós.

Jasper, D. (2004). *The Sacred Desert: Religion, Literature, Art, and Culture*. Malden: Wiley-Blackwell.

Krauss, R. (1979). Sculpture in the Expanded Field. *October*, *8*, 30-44. https://doi.org/10.2307/778224

Lippard, L. (1973). *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Nueva York: Praeger.

Lucier, M. (1990). Light and Death. En D. Hall y S. Jo Fifer (eds.), *Illuminating Video. An Essential Guide to Video Art* (pp. 456-463). Nueva York: Aperture/BAVC.

Maidana, G. E. (2017). Los desiertos: el planeta tierra como sistema. *Contribuciones Científicas GEA*, *29*, 137-148. Recuperado de https://gaea.org.ar/contribuciones/CONTRIB29index.htm

Marchán Fiz, S. (2006). La experiencia estética de la naturaleza y la construcción del paisaje. En J. Maderuelo (ed.) *Paisaje y pensamiento*. (pp. 11-54) Madrid: Abada.

Martin, M. (2004). *Desiertos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Milani, R. (2006). Estética del paisaje: formas, cánones, intencionalidad. En J. Maderuelo (ed.) *Paisaje y pensamiento*. (pp. 55-82) Madrid: Abada.

Osterweil, A. (2019). Close-Up: La tierra tiembla. *Artforum*, *57*(7). Recuperado de https://www.artforum.com/print/201903/ara-osterweil-on-malena-szlam-s-altiplano-2018-78673

Serra, T. (2018). Abrir la visión. La imagen como velo. En P. Ortuño (ed.), *La imagen pensativa. Ensayo visual y prácticas contemporáneas en el estado español. 16 miradas al videoarte* (pp. 77-106). Madrid: Brumaria.

Smithson, R. (1968) A Sedimentation of the Mind: Earth Projects. *Artforum*. Nueva York. Recuperado de: https://www.artforum.com/print/196807/a-sedimentation-of-the-mind-

Speranza, G. (2017). *Cronografías. Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*. Barcelona: Anagrama.

Sykes, B. (2018) *Terror in the Desert. Dark Cinema of the American Southwest*. Jefferson: McFarland.

Tynan, A. (2020). *The Desert in Modern Literature and Philosophy: Wasteland Aesthetics*. Edinburgo: Edinburg University Press.

DUNAS CINEMÁTICAS. LA CONFIGURACIÓN DEL DESIERTO EN EL CINE EXPERIMENTAL Y LA VIDEOCREACIÓN

Resumen
El desierto influye en una serie de cineastas experimentales y videocreadores que se acercan a él para realizar piezas audiovisuales que vislumbran connotaciones estéticas inusuales y consideraciones epistemológicas singulares. Los trabajos analizados en este artículo toman el desierto como protagonista principal; esquivan la voluntad informativa asociada al documental ortodoxo y rechazan el carácter funcional del desierto como localización dramática en largometrajes de cine de ficción. Estos artistas configuran el desierto concentrándose en la abstracción arenosa de sus dunas, deteniéndose en la insignificancia de la figura humana ante su basta dimensión y elucubrando posibles representaciones temporales de su horizonte. El carácter poético, mítico y metafísico del desierto queda argumentado a través de un conjunto de films experimentales y videocreaciones que estudian la idiosincrasia del paisaje. Lo hacen pensando las connotaciones existenciales derivadas de los territorios y perfilando la pluralidad de opciones de las herramientas audiovisuales. Son piezas que van de la abstracción lírica al testimonio autobiográfico, de la ficción minimalista al ensayo autorreflexivo. El análisis de una instalación fílmica de discurso ecologista concluye una investigación en la que los sonidos e las imágenes en movimiento imaginan nuevas lecturas con las que comprender el valor del desierto.

Palabras clave
Desierto; Cine experimental; Videocreación; Paisajismo; Horizonte.

Autor
Albert Alcoz (Barcelona, 1979) es cineasta, investigador y programador de cine experimental. Doctor en Teoría, Análisis y Documentación Cinematográfica por la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona (2016) y profesor asociado de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona. Ha escrito los libros *Resonancias fílmicas. El sonido en el cine estructural (1960-1981)* (Shangrila, 2017) y *Radicales libres. 50 películas esenciales del cine experimental* (UOC, 2019). Colabora regularmente con HAMACA, Xcèntric, LOOP y A*Desk mientras codirige proyectos audiovisuales autogestionados como la web Venusplutón! (2008-2013), la editorial de dvd Angular (2015), el ciclo de proyecciones CRANC (2016-2020) o el blog Visionary Film (2006-2021). A partir de 2005 crea films y vídeos que se han proyectado en numerosos festivales internacionales o se han expuesto en centros de arte. Contacto: albertvinasalcoz@ub.edu.

Referencia de este artículo
Alcoz, Albert. (2024). Dunas cinemáticas. La configuración del desierto en el cine experimental y la videocreación. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *37*, 147-160.

CINEMATIC DUNES: THE CONFIGURATION OF THE DESERT IN EXPERIMENTAL FILM AND VIDEO ART

Abstract
Deserts have influenced a number of experimental filmmakers and video artists who have visited them to make audiovisual pieces offering glimpses of unusual aesthetic connotations and unique epistemological considerations. The works analysed in this article place the desert in the main role, eschewing the informational objectives associated with conventional documentary and rejecting the functional quality assigned to the desert as a dramatic location in fiction feature films. These artists offer a different configuration of the desert, focusing on the sandy abstraction of its dunes, exploring the insignificance of the human figure in the face of its vastness, and imagining possible temporal representations of its horizons. This article considers the poetic, mythical and metaphysical nature of the desert through the analysis of various experimental films and video creations that study the idiosyncrasies of its landscape, reflecting on the existential connotations suggested by desert regions and testing out the multiple options offered by audiovisual techniques. These are pieces that range from lyrical abstraction to autobiographical testimony, from minimalist fiction to self-reflexive essay. The analysis of a film installation with an environmentalist discourse concludes this study of sounds and moving pictures that imagine new readings that can help us understand the importance of the desert.

Key words
Desert; Experimental Film; Artists' Video; Landscape; Horizon.

Author
Albert Alcoz is a filmmaker, researcher and experimental film curator. He holds a PhD in Cinematographic Theory, Analysis and Documentation from Universitat Pompeu Fabra in Barcelona (2016), and he is an associate professor with the Faculty of Fine Arts at Universitat de Barcelona. He is the author of the books *Resonancias fílmicas. El sonido en el cine estructural (1960-1981)* (Shangrila, 2017) and *Radicales libres. 50 películas esenciales del cine experimental* (UOC, 2019). He is a regular contributor to the online platforms HAMACA, LOOP and A*Desk and the Xcèntric film cycle, while also co-directing self-managed audiovisual projects such as the Venusplutón! website (2008-2013), the DVD publisher Angular (2015), the CRANC projection cycle (2016-2020) and the Visionary Film blog (2006-2021). Since 2005, he has been creating films and videos that have been screened at numerous international festivals and art centres. Contacto: albertvinasalcoz@ub.edu.

Article reference
Alcoz, Albert. (2024). (2022). Cinematic Dunes: The Configuration of the Desert in Experimental Film and Video Art. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *37*, 147-160.

recibido/received: 15.09.2022 | *aceptado/accepted:* 20.06.2023

Edita / Published by

Licencia / License

ISSN 1885-3730 (print) /2340-6992 (digital) **DL** V-5340-2003 **WEB** www.revistaatalante.com **MAIL** info@revistaatalante.com

HUMANISMO, PAISAJE Y EL PLANO SECUENCIA EN *SÁTÁNTANGÓ* DE BÉLA TARR

CARLOS RUIZ CARMONA
ANA CATARINA AGUIAR

EL ESTADO TOTALITARIO DE *SÁTÁNTANGÓ*

*Sátántangó (*1994), de Bèla Tarr, tiene una duración de cuatrocientos veintidós minutos, con solo ciento cincuenta tomas. Está basada en la novela de László Krasznahorkai, un escritor húngaro contemporáneo de Tarr. La obra, *Sátántangó*, fue publicada en 1985, cuatro años antes de la caída del régimen comunista totalitario. En el centro de la narrativa se encuentran los habitantes de una comunidad rural en el sureste de Hungría. Durante el período post-estalinista, entre mediados de la década de 1950 y mediados de la década de 1980, estas comunidades representaban un llamado a la autonomía de las personas, permitiéndoles construir su propio hogar mientras establecían una economía basada en la comunidad. A finales de la década de 1980, debido al estado económico y político general del país, desde finales de la década de 1960 se estaba experimentando un tipo de *socialismo de mercado*, un modelo limitado de reforma económica sin reforma política. Algunas de estas comunidades no resultaron rentables para la nueva economía de mercado. En consecuencia, estos lugares fueron abandonados y condenados a una muerte lenta, y los trabajadores de este modelo socialista se volvieron miserables. La mayoría de los personajes de Tarr no solo están marginados socialmente, sino que también eligen ser pasivos asumiendo una posición de observador, sin poder inducir cambios en el sistema. Estos personajes parecen reflejar el segundo período de estancamiento del régimen socialista. A diferencia de la generación anterior, la última generación más joven soviética tenía una identidad común, formada por una experiencia compartida del discurso normalizado e inmutable de los años de Brezhnev. Los personajes de Tarr pueden situarse como parte de esa generación más joven que nació entre los años 1950-1970 y alcanzó la mayoría de edad entre los años 1970-1980 (Samardzija, 2020). La novela se centra en la red de espionaje inter-

no de un estado comunista totalitario. Comienza con una trama compleja: el único medio de subsistencia de los aldeanos, el ganado, se vende y estos se preparan para abandonar la propiedad en busca de una vida mejor en otro lugar. Sin embargo, renuncian a la idea cuando averiguan que dos antiguos habitantes, Irimiás y Petrina, a quienes creían muertos, están regresando a la comunidad. Como vienen de la ciudad vecina y realizan el viaje a pie, es durante el intervalo de espera cuando se desarrollan algunas de las historias en la película. Los aldeanos están ansiosos por su regreso. Consideran a uno de ellos, Irimiás, como una especie de salvador, aunque ignoran el hecho de que ambos ahora trabajan para el Estado como informantes encubiertos. El entorno descrito es deplorable, la lluvia cae ininterrumpidamente y los personajes que habitualmente aparecen caminando ahora son presentados enterrados en el barro. El rasgo general de los personajes es, por un lado, ser social y psicológicamente vulnerables y, por otro, moralmente reprobables. Son aldeanos, incluido el posadero, una mujer con varios hijos, dos de ellos adolescentes, prostitutas, una más joven y una chica demente, el médico, el maestro y un capitán de policía. Viven en casas deterioradas, sin saneamiento básico, y se reúnen en la taberna del pueblo, infestada de arañas, para bailar, beber y olvidar su miserable condición.

EN *SÁTÁNTANGÓ* DE BÉLA TARR

La obra de Tarr puede dividirse en dos periodos. En el primero de ellos adopta una actitud más exigente y expectante hacia el cambio y produce películas con temas vinculados a los problemas sociales de la Hungría socialista. Durante este periodo, su obra atestigua, por ejemplo, las difíciles condiciones de vida de los trabajadores de fábricas y las dificultades de la gente para acceder a viviendas. En el segundo periodo, sus películas siguen el declive del sistema comunista y la aparición del capitalismo. Estas son films cada vez más pesimistas, donde la política se reduce a una promesa, una manipulación, como es el caso de *Sátántangó*, que ilustra el fin de la esperanza de un nuevo mundo de libertad e igualdad, y el desencanto con la promesa capitalista que siguió al colapso de la era socialista. Estructuralmente, *Sátántangó* es la más compleja de todas las películas de Tarr, debiéndose esta complejidad a una narrativa no lineal, pues los eventos no siempre están representados cronológicamente. La estructura se divide en doce capítulos: I-VI y VI-XII, seis hacia adelante y seis hacia atrás, como un tango. Hay pocos estudios disponibles sobre *Sátántangó*, a pesar de ser considerada por muchos críticos como la obra maestra de Béla Tarr. Las razones son diversas y la más importante puede estar relacionada con la larga duración de la película, una característica que dificulta su difusión y distribución en el circuito internacional. Las publicaciones más extensas sobre Tarr y, específicamente sobre esta obra, pertenecen a Jacques Rancière y András Kovács y apuntan en diferentes direcciones. Rancière (2012), en un ensayo poético-filosófico, busca traducir las imágenes y la atmósfera de la película en palabras, apuntando a los significados éticos, políticos y sociales; a su vez, Kovács (2013) centra su estudio en cuestiones formales, aspectos de luz, movimiento, color, sonido y, sobre todo, en el análisis del tiempo de las tomas. Lidia Mello (2015) también llevó a cabo un estudio sobre las últimas cinco películas de Béla Tarr, desde una perspectiva estético-filosófica, con el objetivo de dar a conocer al autor y explorar su cinematografía a través de la idea de la repetición. Mientras tanto, Tiago de Luca (2016) contextualiza a Tarr en el cine lento, considerándolo uno de sus mayores precursores en el cine húngaro contemporáneo. También Heck (2020), en su libro *After Authority - Global Art Cinema and Political Transition*, reconoce en *Sátántangó* una respuesta a la transición política del postcomunismo de Hungría, a través de la construcción de una imagen democrática, un cine que se posiciona como

anticomunista, antiautoritario, libre de un papel determinante de la autoridad de los gobiernos. Finn (2022), en su obra *Cinematic Modernism and Contemporary Film*, argumenta que el modernismo cinematográfico resurgió a finales de la década de 1980 y se extiende hasta la actualidad. Es tanto la respuesta política a una nueva crisis del capitalismo como una nueva categoría formal y estilística, que contrarresta el imperialismo cultural y el eclecticismo del cine de arte posmoderno. La obra de Tarr se incluye en este movimiento, a través del realismo neo-baziniano, con narrativas que relacionan la traición política y la angustia existencial del individuo y lo colectivo, partiendo de lo particular y yendo hacia lo universal (Finn, 2022: 216). Las películas de Tarr evocan discursos de nostalgia porque se filman persistentemente en blanco y negro utilizando la toma secuencia como discurso. La imagen monocromática es central para la atmósfera sombría que Tarr crea y su consistencia recuerda a otras películas en blanco y negro, desde el expresionismo alemán, pasando por el neorrealismo italiano hasta la ola modernista de las décadas de los cincuenta y sesenta. El efecto histórico de esta elección no es mera coincidencia, ya que la imagen de alguna manera evoca una sensación de pasado. El plano secuencia no existe únicamente para crear un ambiente específico o para representar un determinado *tema*, sino más bien como una cuestión emocional y psicológica, que pretende provocar diferentes experiencias en el espectador. Es a partir de estas experiencias cuando Tarr acerca al espectador a la realidad en la que viven los personajes en su narrativa.

Sátántangó se sitúa dentro del cine post-socialista húngaro, en la Serie Negra, siendo una de sus películas más emblemáticas. Según Batori (2018: 146), las películas de la Serie Negra se caracterizan por la presentación de personajes desempleados o en crisis, que no encajan en la sociedad, viviendo lejos de los centros urbanos, en entornos desconocidos o abandonados. Esta tendencia evoca el modo narrativo de las parábolas de los años sesenta que presentan una continuidad estética entre las producciones realizadas en la era socialista y los años noventa. Tarr sostiene que *Sátántangó* no pretende adaptar la novela al cine, sino, más bien, llevarla a un escenario. La *Pusza* (tierra árida), la *Tanya* (propiedad rural dispersa) y el *Alföld* (gran llanura húngara) se convierten en el epicentro de la decadencia y en un símbolo de valores nacionales perdidos, contribuyendo a la definición estética de Tarr, al establecer un universo cerrado y abstracto que, si bien refleja la libertad, encierra, a su vez, a los personajes (Batori, 2018). Tarr y Krasznahorkai (2018) coinciden en que el elemento más importante de *Sátántangó* no es ningún tema o tópico, sino la forma de abordar la condición humana. Para Tarr es muy importante estar del lado de los más vulnerables, representándolos en su cine e intentando darles dignidad (Maury & Rollet, 2016). Sin embargo, los personajes de *Sátántangó* son rígidos a lo largo de toda la película, lo que dificulta que el espectador establezca relaciones de identificación o cree empatía. La situación social en la que se encuentran es precaria y no tienen herramientas cognitivas o morales capaces de mejorar su situación. Son personajes vulnerables, psicológica y socialmente, incapaces de cooperar en la construcción de un bien común. Esta afirmación sobre la protección de la dignidad humana nos causa un conflicto, ya que, *a priori*, no podemos encontrar aspectos en los que se defienda la dignidad humana en la narrativa. Por esta razón, hemos centrado nuestra investigación en comprender cómo Béla Tarr utiliza el plano secuencia para defender la dignidad de sus personajes en *Sátántangó*. ¿Es posible identificar un patrón estilístico específico en su representación de la condición humana? ¿Cómo aborda Tarr la puesta en escena del

TARR ARGUMENTA QUE *SÁTÁNTANGÓ* NO PRETENDE ADAPTAR LA NOVELA AL CINE, SINO LLEVARLA A UN ESCENARIO

plano secuencia para representar el punto de vista de la humanidad? ¿Qué tipo de relaciones establece Tarr entre escenarios y personajes a través del movimiento de cámara y la composición? ¿Cómo contribuyen estas relaciones conceptuales a presentar un punto de vista de la condición humana? Aunque hemos analizado la filmografía de Tarr y, sobre todo, la película *Sátántangó*, para el propósito de este artículo hemos seleccionado una serie de planos secuencia específicos que tienen lugar en los escenarios centrales de la narrativa: la *Puszta*, el *Alföld*, la *Tanya* y el *Koscma* (taberna). El análisis incluye una discusión detallada sobre cómo el director utiliza el encuadre, el movimiento de cámara y el uso del sonido diegético y no diegético para representar la condición humana.

LOS PRISIONEROS DEL *ALFÖLD*

Tarr situó la mayoría de sus historias, desde el segundo período de su obra (1988-2011), en la extensa tierra del *Alföld* y sus pueblos olvidados. Además de desempeñar un papel clave en la producción agrícola, el paisaje del sur de Hungría albergaba algunos de los eventos históricos más importantes relacionados con la independencia de la nación, convirtiéndose, de este modo, en un símbolo nacional, un patrimonio rural y una metáfora del derecho a la autodeterminación (Batori, 2018). Considerada prácticamente un desierto sin árboles —motivo por el cual el territorio se conoce a menudo como *Puszta*, que significa *yermo* y *tierra baldía* en húngaro— las partes inundadas del *Alföld* se estaban convirtiendo lentamente en tierras de cultivo, prados, campos fértiles, pastizales y viñedos. Se establecía, así, un sector agrícola sólido, autosuficiente y orientado a la exportación.

En el primer plano secuencia analizado, Tarr sigue el comienzo del viaje de Irimiás y Petrina a la comisaría de policía (00:43:54 - 00:45:39), donde se les notificará que tendrán que trabajar como informantes. El plano secuencia comienza enmarcando una calle desierta con edificios a ambos lados y repleta de basura (figura 1). Irimiás y Petrina aparecen de espaldas y, a medida que avanzan, la basura los envuelve en su caminata (figura 2). La calle ocupa dos tercios del encuadre, dejando el cielo y la línea del horizonte perdidos en el fondo. Llueve intensamente, el viento sopla y arrastra la basura circundante, y se escucha el sonido de escombros y los pasos de los personajes. El sonido ambiental presenta una atmósfera inhóspita que contribuye a evocar una sensación de miseria desesperanzada. El volumen del sonido parece artificialmente alto, lo que provoca una carga dramática considerable, que configura una de las características fundamentales de Tarr en el tratamiento del sonido: la extrapolación de la realidad a través de los sonidos ambientales. Aquí, el tratamiento general del sonido evoca la desolación del paisaje que amplifica la sole-

Figura 1



Figura 2





Figura 3

dad y la impotencia de los personajes que parecen caminar mecánicamente, sin rumbo, a la deriva, como si los empujara el viento. Caminan de espaldas, sin importarles la lluvia ni el viento, derrotados, como si aceptaran su condición. La cámara los sigue pacientemente respetando el ritmo de la caminata hasta que finalmente se rinde y se detiene, dejando a los personajes a su suerte. Los cuerpos en silueta son absorbidos por el paisaje, lo que sugiere que la miseria de los personajes es el resultado del contexto espacial en el que viven. Hay una toma secuencia similar (06:32:30-06:34:08), donde Tarr sigue la partida del regreso a la ciudad de Irimiás,

EL TRATAMIENTO GENERAL DEL SONIDO EVOCA LA DESOLACIÓN DEL PAISAJE QUE AMPLIFICA LA SOLEDAD Y LA IMPOTENCIA DE LOS PERSONAJES

Petrina y Sanyi (figura 3), después de haber llevado a los aldeanos a la estación de tren, momento en el que cada uno recibió una indicación del lugar donde trabajarían y dormirían.

En las dos tomas continuas, Irimiás camina por una calle desierta y desolada; sin embargo, en el fondo de la última, hay menos basura y aparece un tercer elemento, Sanyi (figura 3); esta diferencia parece sugerir que se está inaugurando un nuevo orden, destacando el poder de Irimiás. De hecho, esta toma debe entenderse como el registro de la acción de Irimiás, ya que es el último plano de la película en el que aparece el personaje , así como se puede ver el cambio en el entorno cinco horas y treinta y siete minutos después de la primera toma (figuras 1-2). La promesa de Irimiás de construir un proyecto comunitario representa una idea que los aldeanos saben que ha fracasado, sin embargo, también significa un regreso a un pasado que es coherente con los ideales utópicos de solidari-



Figura 4



Figura 5

dad. Pero Irimiás y sus inclinaciones capitalistas, al quedarse con el dinero, y la promesa de obtener ganancias en las inversiones, proponen lo contrario. Irimiás se encuentra en la encrucijada entre el comunismo y el capitalismo. Esta es la encrucijada que Tarr espera prolongar a lo largo de las siete horas de la película, y la forma de completar esta tarea es alargar el plano secuencia.

Después del suicidio de Estike —una niña con discapacidad mental, retratada como el personaje más inocente de la película y que ha sido engañada y abandonada por sus familiares (04:56:29-05:03:02) (Hidalgo, 2023: 131)—, los aldeanos regresan a casa para para recoger sus pertenencias y abandonar el pueblo (véase figuras 4-5). Las cosas que no pueden empaquetar, las destruyen, para que los gitanos no puedan disfrutarlas. En este emblemático plano secuencia, los aldeanos llegan a la carretera, comenzando la larga caminata hacia la nueva mansión, *Almassy*.

La cámara primero sigue al grupo desde atrás, manteniendo una distancia constante entre Futaki, el último personaje que camina (figura 4), y la posición de la cámara. A mitad de camino, el grupo se detiene y la cámara, se mueve alrededor de 180 grados, cambia su posición y captura al grupo desde una perspectiva frontal (figura 5). Debido a la longitud del movimiento de la cámara, en este punto, solo se puede ver el contorno de los personajes: están retroiluminados y sus ropas oscuras se funden en una mancha única en la oscuridad del paisaje. En esta escena, las condiciones meteorológicas son menos adversas que en los dos planos secuencia anteriores con Irimiás (figuras 1, 2 y 3), donde el cuerpo está sometido a la lluvia y al frío. Sin embargo, el camino de los aldeanos también es difícil, y Tarr lo demuestra a través de la lentitud de sus movimientos; el drama de la escena tiene como objetivo recrear, en el espectador, la experiencia real de caminar. El hecho de que la cámara los capture desde el frente y desde atrás permite al espectador tener una vista completa de lo que hay alrededor de los aldeanos. Esta perspectiva de 360 grados confirma visualmente y amplifica la pura desolación que rodea a los aldeanos. Están completamente solos, abandonados a su suerte, y no hay nada ni nadie a su alrededor para apoyarlos. Es una larga caminata que evoca una marcha fúnebre, y sus cuerpos cansados caminan como si fueran arrastrados por el destino del fracaso. Estas caminatas interminables a través del paisaje de la *Puszta* sitúan a los personajes en una posición cerrada que, en el caso de las parábolas socialistas, encierra a los personajes. Si, por un lado, los personajes están perdidos y no se sienten bien en ningún lugar —ya que todos los lugares que habitan son inhóspitos—, moverse de un lugar a otro es, por otro lado, parte de la vida. Sin embargo, es un movimiento pasivo; donde sea que vayan los personajes, siempre terminan en el mismo punto, en la misma situación social de la que partieron.

LA HUIDA A TRAVÉS DEL *KOCSMA*: BEBER PARA OLVIDAR

En los primeros años del socialismo, los *Kocsmas* (tabernas) acogían reuniones culturales para todos los niveles de la sociedad. Sin embargo, los cambios sociales y culturales y las dificultades económicas, tras el cambio del sistema político en la década de 1990, los vaciaron de este contenido, convirtiéndolos en lugares dedicados al consumo barato de alcohol. El interior estaba estructurado para acomodar al mayor número de personas en el espacio más pequeño posible, principalmente alrededor del mostrador. De esta manera, gracias a sus precios asequibles, se convirtieron en lugares elegidos por los desempleados y otras capas precarias de la sociedad, como espacios de escape y alienación. Así, *Kocsma* se convirtió en evidencia de la decadencia moral y la esperanza perdida.

En la primera escena de la taberna (03:57:45-04:08:38), mientras esperan la llegada de Irimiás y Petrina, los aldeanos comienzan a relacionarse y beber (figura 6). La música que sale del acordeón es una melodía que se repite una y otra vez, mientras los cuerpos se balancean, mientras bailan. Los personajes alternan sus estados de ánimo, a veces mostrándose irritados, a veces celebrando, felices. El plano secuencia comienza con una vista general frontal del interior del bar con los aldeanos como elementos principales de la composición. Dentro del bar encontramos mesas, sillas, un pequeño mostrador y algunos armarios con bebidas en la parte trasera y una puerta interior. A la derecha de la composición se encuentra Futaki, sentado en una mesa de espaldas a la cámara; a la izquierda, un hombre toca el acordeón, sentado en una silla, también de espaldas, y la Sra. Kranér; en la parte trasera, detrás del mostrador, está la posadera; en el centro de la acción, la señora Schmidt baila con el señor Hálics y el señor Kranér con la señora Hálics. La cámara se acerca, hacia los personajes, mientras Kéleman entra en el encuadre y lleva al acordeonista al centro de la acción, donde se lleva a cabo el baile y la cámara espera y observa durante un momento (figura 7). La melodía del acordeón sirve como un elemento unificador de la construcción dramática, concebida por Tarr, con la que refuerza la idea de repetición y monotonía.

Los aldeanos aparecen bailando de manera exagerada, intoxicados, repitiendo los movimien-

KOCSMA SE CONVIRTIÓ EN EVIDENCIA DE LA DECADENCIA MORAL Y LA PÉRDIDA DE ESPERANZA

Figura 6



Figura 7







Arriba. Figura 8. Abajo. Figura 9

tos con pequeñas variaciones. Golpean objetos en las mesas incesantemente, o giran chocándose entre ellos. Bancos y sillas caen, pero el baile continúa. El alcohol, la miseria, el frío los han convertido en una especie de criaturas mecánicas y alienadas. Todo esto sucede sin intercambiar palabras. A lo largo de la secuencia, la cámara tiene una presencia omnipresente, independientemente de la acción que tenga lugar en el espacio. A veces está en movimiento constante, otras veces está casi detenida, sin embargo, ninguno de los movimientos de la cámara está motivado por las acciones de los personajes. La puesta en escena de Tarr del plano secuencia sugiere que todos los elementos parecen tener la misma importancia (vasos vacíos, cuerpos dormidos, superficies embarradas o edificios degradados), porque todos son parte del escenario, al igual que los seres humanos en una relación de igualdad. Así, un objeto, el sonido repetitivo del reloj, un movimiento, adquieren una densidad indiferenciada: tienen un espacio y un tiempo, y es la duración del plano lo que delinea el poder dramático de cada elemento. El segundo plano continua en la taberna (03:38:35 - 03:45:14) corresponde al momento previo al baile, en el que los aldeanos reparten el dinero entre todos y, más tarde, comienzan a gastarlo, bebiendo sin control.

La cámara aparece detrás de una estufa como una especie de observador oculto, capturando al tabernero en un plano secuencia fijo, mientras añade leña al fuego; en la parte inferior del encuadre, los demás personajes reparten el salario que recibieron (figura 8). Luego, la cámara se eleva

Arriba. Figura 10. Abajo. Figura 11







Figura 12

desde su posición baja y se acerca lentamente a la puerta que el tabernero acaba de cerrar tras de sí (figura 9). Él la vuelve a abrir y, aunque otros personajes, que se reúnen en el mostrador, entran en escena, la cámara mantiene su enfoque en el tabernero (figura 10).

Cuando Futaki aparece en el encuadre, pidiendo una botella (figura 11), la cámara elige seguirlo mientras se une a la mesa de los Schmidts (figura 12). En ese momento, el encuadre queda bloqueado nuevamente por la estufa. Allí, la cámara se acerca a los personajes proporcionando al espectador la oportunidad de presenciar su conversación íntima, como si compartieran el mismo espacio. El encuadre claustrofóbico también evoca una dimensión del encarcelamiento de los personajes en el espacio.

En un momento dado, Futaki dice: «No debería beber. Cuando bebo, todo en lo que pienso son ataúdes». En el libro de Krasznahorkai (2018), este momento va acompañado de numerosas preguntas de Futaki que él deposita en la llegada de Irimiás y Petrina. Sin embargo, Tarr solo selecciona esta frase de los diálogos del personaje. Al hacerlo, elimina intencionadamente otros pensamientos y deseos

Figura 13



Figura 14



de las vidas de los aldeanos, reforzando la idea de que todos los personajes viven atrapados en su propia miserable condición; la lluvia, el dinero, la comida y la bebida son los únicos temas transversales que se presentan en los diálogos de la película. Sin orden espiritual o poético, los personajes asisten a sus propias vidas como espectadores pasivos, perdidos en una vida sin significado ni dirección.

Tiempo después, el posadero vuelve a aparecer en la imagen (figura 13), y en ese momento la cámara abandona la mesa de Futaki y los Schmidts y sigue al posadero hacia el mostrador (figura 14), sin enmarcarlo por completo, ya que hay otros personajes que obstruyen la vista. Luego, la cámara se mueve del posadero a la pareja Halics (figura 15). Cuando Halics lleva un vaso a la boca para beber, la mujer lo mira reprobatoriamente y él se detiene. No hay diálogo entre ellos.

En *Sátántangó*, no se retrata ninguna relación humana íntima, ni se muestra el deseo de tenerla. Hay algunas parejas entre los aldeanos, pero Tarr no las retrata con mucho detalle, más bien como relaciones frías, alienadas, rudas y agresivas que no cambian a lo largo de la película. *Sátántangó* no revela la interioridad de los personajes, de dónde vienen y cómo llegaron allí. Sin embargo, están interpretados por personas y rostros únicos, que llevan historias de vida, que contribuyen a la forma en que los personajes se expresan.

En este aspecto, el director busca capturar la singularidad de estos rostros y cuerpos, personas a quienes la historia que interpretan podría haber sucedido en realidad, aunque no haya sido así. Sus películas evocan testimonios de personas pobres y marginadas y el autor les otorga este protagonismo porque siente una profunda compasión por ellos, por el pueblo húngaro. Las historias siempre tratan sobre un tiempo (perdido) de espera, esperando algo que vendría a cambiar la vida de las personas, aunque este cambio nunca

Figura 15





Figura 16

sucede. La dignidad humana significa lo mismo en las profundidades de la desesperanza que en las circunstancias más favorables; mantienen los mismos valores y principios independientemente de lo que suceda a su alrededor. Los personajes de Tarr representan el esfuerzo continuo por la dignidad humana. Están al borde de rendirse, sintiéndose incapaces de proveer para su supervivencia; no dependen de sí mismos, pero mientras viven, intentan preservar su dignidad. Al final del plano secuencia (figura 16), la cámara se eleva hasta el nivel de los ojos de los personajes, como si se transformara en un ojo humano que observa, al igual que el régimen socialista, confrontando a las personas en la *Kocsma*, que permanecen estáticas durante unos segundos. La parálisis de los personajes le otorga a la escena una carga dramática, acentuando la expectativa de los aldeanos por la llegada de Irimiás. La elección consciente de Tarr de convertir los espacios de consumo de alcohol en el centro de la unidad espacial de la narrativa refuerza la idea del entorno social decadente en el que están inmersos los personajes. El hecho de que estas tabernas se encuentren en el *Alföld* también les confiere una cualidad particular que señala la transformación del espacio nacional en un lugar para beber, alienado y desorganizado, lleno de miseria y agonía.

LA *TANYA* Y LOS JUEGOS DE PODER

Además de los horizontes amplios y despoblados que caracterizan el exterior rural y los espacios de encuentro, *Koscma*, el paisaje del *Alföld* también está integrado por varias propiedades rurales dispersas, designadas por el término húngaro *Tanya*. Con el tiempo, la propiedad rural en Hungría sufrió un declive, que comenzó con la introducción del modelo económico socialista y su colectivización en 1949. Sin embargo, como estos espacios de vivienda se encontraban lejos de las ciudades, no eran tan fácilmente monitoreados por el estado y, en consecuencia, la *Tanya* nunca se integró completamente en el modelo de colectividad socialista. La despoblación inicial llevó a una afluencia de personas de varias ciudades que vieron estas casas abandona-

Arriba. Figura 17. Abajo. Figura 18





das como una oportunidad para lograr la autonomía económica y mejorar su vida familiar. Así, en este retorno al mundo rural, los húngaros conservaron las viejas tradiciones, en términos de condiciones de vivienda y formas de vida independientes, preservando así la fórmula arquitectónica de las casas de *Tanya* y sus comunidades. En *Sátántangó*, *Tanya* está representada por un territorio destruido, en las secuelas de lo que consistió el proceso de colonización, mostrando las viviendas rurales y el entorno desolado. Este tipo de construcción, que inicialmente albergaba a los animales de la *Puszta,* se convirtió más tarde en pequeñas comunidades habitadas por varias generaciones familiares de agricultores. Estas familias subsistían con los recursos proporcionados por la *Puszta*, convirtiendo estos asentamientos y el *Alföld* mismo en un tipo de vida artesanal. En este sentido, *Tanya* tiene un fuerte valor emocional en el contexto húngaro, ya que define la identidad del país y explica los orígenes del carácter rural del país en la arquitectura. En una de estas propiedades rurales, presenciamos un diálogo entre Schmidt y Futaki (00:30:46-00:38:12), mientras negociaban el desfalco del fondo comunitario. En esta secuencia, el enfoque está en la mentira y el engaño, aspectos que caracterizan las relaciones humanas en el universo de *Sátántangó*.



Figura 19

El plano secuencia comienza con Futaki y Schmidt sentados en una mesa, pero solo podemos ver el rostro de Futaki, porque Schmidt aparece desde atrás (figura 17). Con una duración de aproximadamente cinco minutos, la cámara se acerca al primer plano del rostro de Futaki (figuras 18-19). La cámara se detiene en la rotación alrededor de su cabeza, hasta que enmarca su espalda y finalmente vemos a Schmidt, al otro lado de la mesa; la esposa de Schmidt también está enmarcada, en profundidad, por una ventana (figura 20).

Figura 20



En el momento en el que deciden dividir el dinero, la Sra. Schmidt entra en el cuadro y



De izquierda a derecha y de arriba a abajo. Figuras 21, 22, 23 y 24

presenta el dinero que había guardado escondido en su pecho. La cámara enmarca lentamente un primer plano de las manos de Schmidt mientras comparte el dinero con Futaki (figura 21). Nos damos cuenta de que la división no se realiza de manera equitativa, sin embargo, Futaki no protesta. Mientras cada personaje cuenta el dinero, la cámara retoma su coreografía circular alrededor de Futaki (figura 22), enmarcándolo de nuevo desde atrás. En ese momento, son sorprendidos por la Sra. Kráner que golpea la puerta; apresuradamente, devuelven el dinero a la Sra. Schmidt y ella lo vuelve a esconder en su pecho mientras se dirige hacia la puerta (figuras 23-24). En ese momento, la cámara detiene su trayectoria circular alrededor de los dos personajes para acompañar a la Sra. Schmidt, que se dirige hacia la salida del espacio en el que se encuentran, cerrando la puerta (figura 25).

El plano secuencia durará unos segundos más mientras la Sra. Schmidt habla con la Sra. Kráner, ya fuera de cuadro, y esperamos (figura 25). Después de que la Sra. Schmidt sale del cuadro, la cámara continúa grabando la puerta. No tenemos acceso a la conversación que está sucediendo al otro lado de la puerta, y después de unos segundos, se escucha la voz de Futaki fuera de cuadro: «Tu esposa está tardando mucho», a lo que Schmidt responde «¡Le rompo la cara! ...» (figura 25). El carácter estático del plano secuencia junto a la puerta subraya «la idea de la cámara espía» que actúa independientemente de las acciones y motivaciones de los personajes. Al mismo tiempo, la puerta cerrada evoca el secreto y el encarcelamiento que, junto con el diálogo fuera de cuadro, amplifica la naturaleza engañosa de la escena. De hecho, el diálogo deja claro que ninguno de ellos confía en la Sra. Schmidt ni en el otro, ejemplificando la at-

mósfera manipuladora y engañosa en la que habitan los personajes.

Mientras negocian el desfalco, hay un encuadre específico en el plano secuencia (figura 20), que resume la naturaleza manipuladora y engañosa de las relaciones humanas en *Sátántangó*. En esta composición, Schmidt sonríe irónicamente a Futaki. A su vez, la Sra. Schmidt, que observa la escena, también revela una expresión jocosa. Recordemos que, unos minutos antes, ella había tenido relaciones sexuales con Futaki, con quien engañaba a su esposo. De esta manera, la composición despliega varias capas de engaño: la mujer que traiciona a su marido con Futaki; Schmidt que engaña a Futaki con la división irregular del dinero; y, finalmente, la falta de corrección de los tres personajes, al repartirse entre ellos el dinero que pertenece a todos los miembros de la comunidad.

Otro ejemplo del movimiento circular de la cámara es la secuencia en la comisaría en la que

Arriba. Figura 26. Abajo. Figura 27







Figura 25

los dos oficiales corrigen el informe de Irimiás sobre los aldeanos (06:34:19-06:49:53). En este caso, la cámara realiza cuatro círculos completos y dos semicírculos más alrededor del espacio (figuras 26-27). Esta estrategia circular se repite en otros escenarios de la *Tanya*, como en la taberna Steigerwald, cuando Irimiás escribe el informe sobre el movimiento de los aldeanos para entregarlo a la policía (05:46:17 - 05:49:26).

La circularidad del plano secuencia crea la ilusión de la posibilidad de una salida de la *trampa* social en la que se encuentran los personajes. Esto se debe a que el movimiento circular de la cámara parece estar buscando una salida en el espacio fílmico y sugiere que los esfuerzos de los personajes están dirigidos a desmantelar algún tipo de orden que mantiene a los aldeanos atrapados en una situación determinada. Este proceso implica el desfalco del fondo comunitario, mentiras y engaños, ya que los personajes se encuentran en una posición tan miserable que consideran imposible que las acciones ordinarias o legales puedan mejorar su condición de vida. Se sienten condenados al fracaso desde el principio y se consideran prisioneros e impotentes ante aquellos que no pueden vencer: el orden establecido en la figura del Estado. Sin embargo, el plano secuencia cierra el círculo sin exponer posibles salidasde tal forma que se amplifica la sensación de encarcelamiento y desesperación. El círculo cerrado también alude al

eterno círculo de la historia, donde todo vuelve al punto cero de los eventos, lo que subyace al hecho de que los personajes, por mucho que se muevan, permanecen siempre en la misma posición y bajo las mismas circunstancias miserables. Nada puede cambiar porque no hay a dónde ir. Los cuatrocientos veintidós minutos de la película prolongan indefinidamente el momento de transición entre dos regímenes políticos en Hungría; el objetivo no es regresar al pasado en una especie de nostalgia por el comunismo que termina, sino prolongar el tiempo de indecisión. Tarr pide al espectador que vea la democracia que llega, en un momento antes de su llegada, presentando la condición humana como el único punto de referencia en la narrativa, con la miseria como una indignidad, validada y reforzada por el Estado.

LA ESTÉTICA Y EL HUMANISMO EN *SÁTÁNTANGÓ* DE BÉLA TARR

Sátántangó presenta una tesis simple, pero convincente: en el mundo en el que viven los aldeanos, el Estado y Irimiás, los pobres, para subsistir, tienen que engañarse mutuamente. La pobreza como vulnerabilidad social es un estado de expectativa, de *mañana puede ser diferente*, de anticipación, mientras que la privación puede asociarse con la rebelión y la desintegración espiritual. La respuesta humana a esta situación por parte de los personajes a menudo se presenta en forma de explosiones reactivas y desorganizadas, constituyendo una especie de contrapunto al orden establecido. Los aldeanos están aislados en la llanura, aislados en la taberna y despojados en las propiedades dispersas, porque todos estos lugares no son lugares de esperanza, son escenarios donde la pobreza y la miseria perpetúan la indignidad humana. La única solución que *Sátántangó* ofrece es la muerte, ejemplos de los cuales son los personajes de Estike y el médico. Ambos se sitúan en los polos extremos de la decadencia y la ruina humana: la primera se suicidó con un raticida; el segundo, a través de un abandono consciente de la vida que, al mismo tiempo, puede considerarse un acto de resistencia, representando a aquellos que eligen permanecer en los lugares a los que pertenecen. Los restantes personajes que han sido engañados aparecen representados como animales básicos primitivos que simplemente sobreviven. De hecho, lo que está en juego es la supervivencia y, por esta razón, la deshumanización no es innata a los personajes: si las condiciones externas (causadas por el abandono y la falta de libertad y apoyo del Estado) fueran diferentes, las personas serían ciertamente diferentes. Aquí surge la necesidad esencial de la puesta en escena del plano secuencia, para asociar la desolación de los escenarios con la degradación de los seres humanos. Sus rostros son filmados como paisajes, fusionándose con los espacios que habitan, perpetuando su existencia miserable y los aldeanos responden manipulando y engañando a otros, ya que ellos mismos están siendo explotados por el Estado y por Irimiás; es una repetición circular de comportamientos que perpetúa su condición de vida. Las imágenes contemplativas y omnipotentes en *Sátántangó* contribuyen a nuestra comprensión de los problemas sociales presentes en el paisaje comunitario fracturado. La narrativa presenta una descripción negativa de la explotación política irresponsable y su comportamiento y sus consecuencias. A través de las acciones de los personajes, vemos cómo las personas motivadas por la codicia pueden dañar seriamente a los demás a su

TARR NUNCA OFRECE EL PUNTO DE VISTA DE NINGÚN PERSONAJE, AL CONTRARIO, LOS PLANOS APARECEN COMO SECCIONES INDEPENDIENTES QUE NOS OBLIGAN A VER LA ACCIÓN NARRATIVA EN UNA RELACIÓN TRIANGULAR: PERSONAJES, ESPECTADOR Y CÁMARA

alrededor, contribuyendo, así, a reforzar la explotación política y la irresponsabilidad social.

Tarr nunca ofrece el punto de vista de ningún personaje, al contrario, los planos aparecen como secciones independientes que nos obligan a ver la acción narrativa en una relación triangular: personajes, espectador y cámara. El espectador tiene acceso a información diegética y no diegética, y se puede decir que tiene una perspectiva omnipresente a través de la vista aérea de la cámara de la comunidad. Aquí radica el gran poder de la película. La cámara asiste a episodios aislados de las vidas de los personajes, intercalados, pero no se identifica particularmente con ninguno de ellos. Esta falta de coincidencia se debe a que Tarr no los retrata con una gran profundidad psicológica, pues muestra que las relaciones que establecen se basan en la manipulación y los juegos de poder, y no en el intercambio de ideas o la expresión de sentimientos. Por esta razón, su verdadera personalidad permanece oculta. La cámara omnipresente de Tarr transmite el orden injusto y opresivo del universo de *Sátántangó* al provocar una experiencia emocional en lugar de contar una historia. La larga duración de los planos amplifica la repetición de las acciones sin sentido de los personajes, condenándolos a resignarse a su condición. El plano secuencia sirve como un recurso para la exploración temporal, en un espacio delimitado, capturando la coreografía de los personajes y convirtiendo el espacio nacional en la alegoría de una prisión nacional. No importa lo que hagan o cuánto caminen, no llegan a ninguna parte.

La privación de necesidades humanas básicas y la pobreza material y espiritual tienen un significado socio-histórico; los signos más evidentes de esta pobreza son la pasividad, la inercia y la falta de metas de los aldeanos cuando son abandonados a su suerte. No viven, sobreviven, y este hecho, combinado con las duras condiciones de vida y la extrema pobreza, los vuelve indiferentes a su entorno. Tarr hace un seguimiento integral y realista de esta desarticulación de sus vidas, mostrando el espectro del proceso de opresión (policía) como una forma de silenciar su miseria. El fin del régimen totalitario y comunista los dejó huérfanos, sin enseñarles, ni dejarles arraigados, valores de solidaridad, a pesar de vivir en comunidad.

En un mundo donde el comunismo falla, como modelo ideal de vida en comunidad y utopía política, Tarr y Krasznahorkai eligen mostrarnos el fin de la identidad post-comunista misma, a través de la visión de aquellos que sufren, los verdaderos trabajadores, y no de aquellos que crearon esta sociedad opresiva. Aquí radica el gran poder humanista de la película al mostrarnos cómo los seres humanos son capaces de sucumbir a su propia miseria, pero luego Tarr los rescata al filmar sus rostros como si fueran paisajes. Este enfoque estético de la dignidad humana se traduce en una profunda igualdad, en el mismo tipo de movimiento y tomando un tiempo similar al que se necesitaría para representar un paisaje. El largo tiempo que pasamos frente a los personajes, sin otro sujeto en la imagen, evoca sentimientos de compasión por aquellos representados. Y aquí es donde el director les otorga dignidad. Es a través de la representación de las personas, en sus contextos históricos, políticos y sociales, donde Tarr nos muestra la fragilidad y la dignidad humanas. En la novela de Krasznahorkai, hay una estructura narrativa circular, al igual que en la película: la acción comienza en la comunidad, con los aldeanos abandonándola. Al final de la novela, los aldeanos regresan exactamente al punto de partida de la historia (la comunidad). En la película, los aldeanos están dispersos y abandonados a su suerte; sin embargo, en esta última, la narrativa termina en ese lugar (la comunidad), en la escena en la que el médico se encierra. Al cerrar la ventana, simboliza el final de la historia en la novela, así como en la película. ■

REFERENCIAS

Batori, A. (2018). *Space in Romanian and Hungarian Cinema*. Cham: Palgrave Macmillan.

De Luca, T. (2015). *Slow Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Luca, T., Jorge, N. (eds.) (2016). *Slow Cinema (Traditions in World Cinema)*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Finn, H. (2022). *Cinematic Modernism and Contemporary Film. Aesthetics and Narrative in the International Art Film*. London: Bloomsbury Publishing.

Fisher, M. (2016). *Realismo capitalista. Não haverá alternativa?* Lisboa: VS.

Heck, K. (2020). *After Authority: Global Art Cinema and Political Transition*. New Brunswick: Rutgers University Press.

Hidalgo, A. (2013). *La materialidad del encuentro. Los caminos de Sátántango*. En Manrique, M. A. (ed.), Béla Tarr ¿Qué hiciste mientras esperabas? Santander: Shangrila.

Jaffe, I., (2014). *Slow Movies: Countering the Cinema of Action*. London & New York: Wallflower Press.

Kovács, A. (2013). *The Cinema of Bèla Tarr – The Circle Closes*. New York: Columbia University Press.

Krasznahorkai, L. (2018). *O tango de Satanás*. Lisboa: Antígona.

Maury, C., Rollet, S. (2016). *Bèla Tarr – De La Colère au Tourment*. Crisnée: Éditions Yellow Now.

Rancière, J. (2013). *Bèla Tarr – O Tempo do Depois*. Lisboa: Orfeu Negro.

Samardzija, Z. (2020). *Post-Communist Malaise. In Post-Communist Malaise.* New Brunswick: Rutgers University Press.

Xavier, I., Cinematográfico, O. D. (2008). *A opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra.

Yurchak, A. (2013). *Everything Was Forever, Until it Was No More*. Princeton: Princeton University Press.

HUMANISMO, PAISAJE Y EL PLANO SECUENCIA EN *SÁTÁNTANGÓ* DE BÉLA TARR

Resumen

Sátántangó (1994) de Béla Tarr ha sido estudiado desde una perspectiva estética, política y filosófica, pero no desde lo que Tarr y Krasznahorkai consideran el elemento más importante de su obra: la representación de la condición humana y su dignidad. Este artículo explora cómo Tarr utiliza el plano secuencia para representar la dignidad de sus personajes en *Sátántangó*. ¿Es posible identificar un patrón estilístico específico en su representación de la condición humana? ¿Cómo aborda Tarr la puesta en escena del plano secuencia para representar el punto de vista de la humanidad? ¿Qué tipo de relaciones establece Tarr entre escenarios y personajes a través del movimiento de cámara y la composición? ¿Cómo contribuyen estas relaciones conceptuales a presentar el punto de vista de la condición humana?

Palabras clave

Plano secuencia; Béla Tarr; cine lento; cine húngaro; narrativa cinematográfica: análisis fílmico.

Autores

Carlos Ruiz Carmona, (Barcelona, 1968) realizador, investigador y profesor. Doctor en Ciências e Tecnologia das Artes, con especialización en Cinema e Audiovisual (documental). Profesor Auxiliar de la Universidade Católica Portuguesa, Escola das Artes do Porto e investigador integrado de CITAR (Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes). Coordinador en AIM del grupo Cinema, Música, Som e Linguagem. Contacto: ccarmona@ucp.pt

Catarina Aguiar es licenciada en Diseño (IADE-Lisboa) y Máster en Sonido e Imagen – Cine y Audiovisuales (UCP-Oporto). Ha desarrollado investigaciones sobre el cine en blanco y negro de Europa del Este y su relación con la política en contextos sociales, históricos y estéticos. Actualmente cursa un Postgrado en Postproducción Digital de Cine en ESTC-Lisboa. Contacto: catarinafaguiar@gmail.com.

Referencia de este artículo

Ruiz Carmona, Carlos, Aguiar, Ana Catarina (2024). Humanismo, paisaje y el plano secuencia en *Sátántangó* de Béla Tarr. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *37*, 161-178.

HUMANISM, LANDSCAPE AND THE SEQUENCE-SHOT IN BÉLA TARR'S *SÁTÁNTANGÓ*

Abstract

Béla Tarr's *Sátántangó* (1994) has been been studied from an aesthetic, political and philosophical perspective, but not from what Tarr and Krasznahorkai consider to be the most important element of their work: the representation of the human condition and dignity. This paper explores how Tarr uses the sequence-shot to represent the dignity of his characters in Sátántangó. Is it possible to identify a specific stylistic pattern in his representation of the human condition? How does Tarr approach the staging of the long take to represent a point of view of humanity? What kind of relationships Tarr establishes between scenarios and characters through camera movement and composition? How do these conceptual relationships contribute to presenting a point of view of the human condition?

Key words

Sequence-shot; Béla Tarr; Slow cinema; Hungarian cinema; Film narrative: Film analysis.

Authors

Carlos Ruiz Carmona (Barcelona, 1968), filmmaker, researcher and teacher. PhD in Ciências e Tecnologia das Artes, specializing in Cinema and Audiovisual (documentary). Assistant Professor of the Portuguese Catholic University, Escola das Artes do Porto and integrated researcher at CITAR (Center for Research in Science and Technology of the Arts). Coordinator of the AIM group Cinema, Música, Som e Linguagem. Contact: ccarmona@ucp.pt

Ana Catarina Aguiar graduated in Design (IADE-Lisbon) and Master in Cinema and Audiovisuals (UCP-Porto), she has been developing research on black and white cinema, from Eastern Europe, and its relations with politics in social contexts, historical and aesthetic. Contact: catarinafaguiar@gmail.com.

Article reference

Ruiz Carmona, Carlos, Aguiar, Ana Catarina (2024). Humanism, landscape and the sequence-shot in Béla Tarr's *Sátántangó*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *33*, 161-178.

recibido/received: 08.10.2022 | *aceptado/accepted:* 15.06.2023

Edita / Published by

Licencia / License

ISSN 1885-3730 (print) /2340-6992 (digital) **DL** V-5340-2003 **WEB** www.revistaatalante.com **MAIL** info@revistaatalante.com

DESMONTAR LA INTRUSIÓN DEL *VOYEUR*. LA POSICIÓN DE LA MIRADA EN EL CINE DE CHANTAL AKERMAN

ARIADNA MORENO PELLEJERO

INTRODUCCIÓN

La figura del *voyeur* ha encarnado a aquel que mira sin ser visto en manifestaciones artísticas tan diversas como la pintura, el grabado o la literatura en diferentes momentos de la Historia del arte. No obstante, el término se utiliza a partir de finales del siglo XIX en la literatura y, posteriormente, se extiende a medios como la pintura o el cine[1]. Habitualmente, el *voyeur* se asocia con un hombre que siente placer ante el erotismo que le suscita observar a una mujer en su intimidad. En cierto cine clásico se ha vinculado con la figura de espías, reporteros, psiquiatras o policías que, frecuentemente, siguen a una mujer (Denzin, 1995). Sus miradas pueden, a su vez, vehicular la del espectador, al quedar esta última posicionada en la del *voyeur*-personaje e, indirectamente, en la del *voyeur*-director. Esto habría llevado a que la teoría fílmica feminista, especialmente a partir de la década de los setenta, cuestionara la manera en la que se direcciona la mirada hacia las mujeres, presentadas como objetos erotizados, en gran parte del cine mayoritario (Mulvey, 1989: 16-17).

En la actualidad, se ha apreciado, asimismo, un *voyeurismo* mediatizado basado en presenciar la privacidad del otro en las redes sociales. Este otro participa en una suerte de exhibición pública de su intimidad a fin de entretener, mientras el que mira puede consumir imágenes e información aparentemente reales sin necesidad de interactuar (Calvert, 2004: 8; Sanabria, 2008: 164)[2]. De este modo, la televisión o las redes sociales se convierten en espacios *voyeristas* en los que podemos exponer a los otros una intimidad de momentos vinculados a la felicidad y la gratificación personal, convirtiéndonos en una suerte de *voyeurs* observados, que generan y observan autobiografías mediáticas a partir de modelos colectivos como los *selfies*; algo que puede llevar a los *voyeurs* a proyectar una serie de pasiones asimétricas, como la admiración o la envidia (Guardiola, 2018: 83; Mesías-Lema, Eiriz, 2022: 2).

El cine de Chantal Akerman, en cambio, logra una forma-ritual en sus películas con la que muestra aquello que de otro modo pasaría desapercibido al partir de sus búsquedas personales como mujer cineasta y como hija de supervivientes de Auschwitz (Moreno Pellejero, 2023). En todo ello, Akerman es consciente de la importancia de la posición de la mirada para cambiar el modo de acercarse al otro y de presentarse a sí misma, permitiendo a los espectadores tomar distancia con respecto a su mirada y la de los personajes. La directora desmonta, así, algunas de las construcciones que habían relegado a las mujeres a un segundo plano en el cine y presenta una alternativa al modo en el que nos relacionamos con las imágenes en la esfera virtual.

Los estudios sobre el cine de Akerman se han centrado en las cuestiones de género y el hiperrealismo (Margulies, 1996), la autorrepresentación (Otero, 2007), o la postmodernidad (Pravadelli, 2000), sin llegar a centrarse en la reflexión en torno al *voyeurismo*; así como tampoco la abundante literatura y homenajes a la realizadora se han focalizado en este aspecto, pese a haber apreciado un cambio de mirada hacia las mujeres en su cine (Delorme, 2015; Uzal, 2021; Ruby Rich, 2016; White, 2019; Mazière y Reynolds, 2019; Schmid y Wilson, 2019; Algarín Navarro, 2020).

No obstante, Ivone Margulies abre la posibilidad de entender el cine de la directora cerca de la antropología y la etnografía al referirse a la distancia desde la que Akerman sitúa la cámara y filma lo cotidiano (Margulies, 1996: 7). En esta línea, Catherine Russell, en 1976, se refirió en un estudio sobre el cine experimental en el que incluyó *Noticias de casa* (*News From Home*, Chantal Akerman, 1976) a la posibilidad de entender como «autoetnografías» ciertas filmaciones que parten de las búsquedas personales de sus directores y pueden formar parte de *microculturas*, procesos históricos o cuestiones sociales más amplias; una noción también aplicada al cine de Akerman posteriormente por algunas teóricas (Russell, 1999: 17, 277, 311; Kiani, 2018; Moreno Pellejero, 2021). Estas teóricas se apartan de la

AKERMAN ES CONSCIENTE DE LA IMPORTANCIA DE LA POSICIÓN DE LA MIRADA PARA CAMBIAR EL MODO DE ACERCARSE AL OTRO Y DE PRESENTARSE A SÍ MISMA, PERMITIENDO A LOS ESPECTADORES TOMAR DISTANCIA CON RESPECTO A SU MIRADA Y LA DE LOS PERSONAJES

concepción de lo etnográfico vinculada a una observación clínica y objetiva de la realidad cuestionada por B. Ruby Rich (2005), así como de la noción de lo etnográfico relacionada con una mirada *voyeurista* que lleva a un impulso de contar historias sobre el «yo» moderno en el cine; a mirar, pero no tanto a escuchar al otro (Denzin, 1995: 211).

El cine de Akerman nos permite reflexionar sobre cómo miramos y cómo nos mostramos, ya desde sus primeras películas. En *Saute ma ville* [Exploto mi ciudad] (1968), entre el caos y el desorden en la cocina de sus padres, descubre su imagen en un espejo y reacciona a ella, como si reaccionara a aquella persona que podría mirarla secretamente. En su segundo corto, *L'enfant aimé ou Je joue à être une femme mariée* [El niño amado o Yo juego a ser una mujer casada] (1971), el personaje interpretado por Claire Wauthion se mira al espejo mientras comenta y reconoce algunas partes de su cuerpo en un acto performativo de afirmación y reconocimiento de sí misma; un fragmento que la directora retomará en su instalación *Dans le miroir* [En el espejo] (2007). En el primer episodio de *Je, tu, il, elle* [Yo, tú, él, ella] (1974), Akerman, interpretando a Julie en su desnudez, antes de abandonar su habitación, descubre a un hombre que la observa desde el exterior, a quien responde levantándose y devolviéndole la mirada, en un momento revelador en el enfrentamiento con el *voyeur*, quien abandona torpemente el lugar tras ser descubierto. Por otro lado, la posición de la cámara se marca desde diversos ángulos del espacio doméstico que se reiteran

introduciendo algunas variables, durante los tres días en los que se muestra a la protagonista realizando las tareas domésticas, en *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975).

Aquí me centraré, no obstante, en el análisis de algunas películas en las que Akerman desmonta la intrusión del *voyeur* con el modo en el que posiciona la cámara respecto a lo filmado o en el que la persona observada en escena devuelve la mirada al *voyeur*, en *Hôtel Monterey* [Hotel Monterey] (1972), *Los encuentros de Ana* (Les Rendez-vous d'Anna, 1978) y *La cautiva* (La Captive, 2000). Films a los que no se ha brindado tanta atención y que considero especialmente relevantes por su modo de acercarse al otro de la directora, de enfrentar la intrusión del mirón por parte del personaje femenino, o de mostrar la complejidad psicológica que puede conllevar la figura del *voyeur*.

HÔTEL MONTEREY: PRIMEROS ACERCAMIENTOS AL OTRO DE LA DIRECTORA

En *Hôtel Monterey* (00:13:23 a 00:19:14) encontramos a algunos de los pasajeros de este hotel neoyorkino en el que Akerman se hospedó en 1972. El cuarto film de Akerman sigue una estructura basada en movimientos de cámara lentamente secuenciados y reiteraciones en series de diversos espacios del hotel que contribuyen a crear una experiencia inmersiva, la cual se ve favorecida por el silencio de los austeros corredores y habitaciones, o la quietud de los transeúntes, que la cámara de Babette Mangolte descubre en el lugar. Tras una secuencia de planos del vestíbulo del hotel y otra del movimiento del interior de un ascensor, llegamos a las de los dormitorios en los que la directora hace sus primeros ejercicios de estilo con planos frontales de larga duración que marcan su cinematografía posterior, influida por la importancia concedida a la forma en el cine estructural de realizadores como Michael Snow[3]. En ellos plasma espacios vacíos o con huéspedes, presentados como una suerte de retratos pictóricos desde una cierta distancia.

Destaca un plano general y simétrico de la habitación de un hotel cuyo centro ocupa una cama en un estatismo que se sostiene durante alrededor de cuarenta y dos segundos. Tras un corte observamos la habitación con la cama en una nueva disposición y la aparición de Akerman sentada de espaldas a la cámara, lo que se mantiene alrededor de veinticuatro segundos. Se trata de un plano que evidencia la posición de la cámara al espectador, aunque la retratada no preste atención a tal pre-

Imagen 1. Akerman descubierta por la cámara en *Hôtel Monterey* (Chantal Akerman, 1972)



Imagen 2. Plano en el que la mirada de la *voyeuse* es interrumpida por la puerta que se cierra en *Hôtel Monterey* (Chantal Akerman, 1972)



sencia (imagen 1). En el plano siguiente la mirada de la cámara se sitúa tras una puerta, hay una intromisión propia del *voyeur* al mostrar a la que parece la misma realizadora bajo las sábanas de la cama de la habitación anterior. No obstante, la puerta se está cerrando, interrumpiendo la intromisión de la cámara y del espectador en la acción de mirar secretamente a la mujer en la intimidad de la habitación (imagen 2).

Los siguientes transeúntes plasmados en sus habitaciones se situarán frente a la cámara. Así ocurre con un anciano consciente de ser observado que se presenta sentado, mirando a cámara con una ligera sonrisa en un plano general (imagen 3). La posición y dignificación de esta persona de edad avanzada recuerda a la majestuosidad de retratados de Jean-Auguste-Dominique Ingres como *Monsieur Bertin* [Señor Bertin] (1832), trasmitiendo el retratado de Akerman algo más de simpatía y menor dureza que Bertin. Akerman integra, además, el movimiento y la extensión del tiempo que posibilita el medio cinematográfico, lo que recuerda a los retratos que cobran vida de Andy Warhol. Sin embargo, en el film de Akerman solo se percibe un ligero parpadeo o un suave movimiento de la mano del protagonista anónimo, mientras que Warhol muestra *stars* llevando a cabo una acción, como Rober Indiana tomando un hongo durante aproximadamente cuarenta y cinco minutos en *Eat* [Comer] (1963), un mediometraje que influyó la temporalidad del cine de Akerman en Nueva York (Moreno Pellejero, 2023: 136).

Encontramos, asimismo, a una mujer embarazada en su habitación ocupando el centro de un plano general tomado desde el pasillo, el cual da profundidad a la imagen, quedando la joven encuadrada por los marcos de la puerta e iluminada por una fuente de luz proveniente del lado izquierdo fuera del campo visual (imagen 4). La puerta está completamente abierta y aparece dentro del cuadro en lugar de ocultarse, lo que puede relacionarse con las escenas domésticas de la pintura holandesa del siglo XVII. En esta línea Corinne Rondeau relaciona la mirada hacia un interior y un exterior infinitos por los corredores de *Hôtel Monterey* con las numerosas hileras de puertas y líneas que marcan la composición en las escenas de mujeres leyendo cartas en interiores de la pintura de Johannes Vermeer (Rondeau, 2013: 72). En trabajos como *Muchacha leyendo una carta* (1657-59) de Vermeer, una joven lee una carta de amor mirando al exterior frente a una ventana

Arriba. Imagen 3. Un huésped posa ante la cámara en *Hôtel Monterey* (Chantal Akerman, 1972).
Abajo. Imagen 4. Una joven embarazada es capturada por la cámara en *Hôtel Monterey* (Chantal Akerman, 1972)





AKERMAN TRATA DE APROXIMARSE A ESTAS PERSONAS DESDE LA OBSERVACIÓN Y LA EXPERIENCIA SUSCITADA POR LOS SEGUNDOS Y MINUTOS QUE PASAN POR SUS ROSTROS Y CUERPOS

abierta que también ilumina la escena con una luz del exterior que entra por el lado izquierdo. Aunque asistimos a su intimidad en el espacio doméstico, la cortina que aparece en primer plano nos recuerda que estamos en un momento privado, que podría ocultarse.

En el film de Akerman, la mujer no mira a la cámara, pero se encuentra de frente a la misma en un momento de soledad y privacidad en el interior de su habitación de paso. No presta atención al espectador, pero la cámara evidencia su presencia ante la fijeza y la duración de la toma que se extiende aproximadamente cincuenta y siete segundos. La cámara no se oculta y la puerta no está cerrada, por lo que probablemente ella es consciente de ser mirada. Se conserva algo de la *fisgonería* del *voyeur*, pero se evidencia la posición de la directora y la camarógrafa ante el espectador y las personas descubiertas, además de abandonarse la erotización sobre el cuerpo de la mujer o el vínculo con una historia de amor, para mostrar el interior de una habitación con la persona que la habita en posición reflexiva.

Akerman trata de aproximarse a estas personas desde la observación y la experiencia suscitada por los segundos y minutos que pasan por sus rostros y cuerpos. Akerman busca mover los sentidos de sus espectadores ante aquello que está presenciando sin imponer un mensaje determinado; así, puede mover nuestras sensaciones hacia lugares nunca antes visitados (Marínez Morales, 2022). En el modo de acercarse al otro de sí misma, la directora está profundamente influida por el pensamiento ético de Levinas, por el que sintió especial afinidad como judía e hija de supervivientes de Auschwitz. El Deseo del Otro, en el sentido levinasiano, la lleva a tratar de comprender los rostros de aquellas personas que encuentra en sus viajes, observándolos, venciendo el silencio o la falta de comprensión verbal, buscando algo de humanidad en los retratos del otro. Frente a la mismidad que había caracterizado la filosofía europea occidental, Levinas proponía la alteridad, una nueva mirada al otro, a su rostro (Levinas, 2002).

Akerman citaba a Levinas: «Cuando ves el rostro de alguien de frente, te das cuenta de que no matarás» (Akerman, 2011). Un principio ético que se manifiesta en el modo de direccionar la cámara y la mirada en sus películas cuando se pone del lado de la alteridad, entendiendo al otro como el rostro por el que dar algo sin imponerse; con ello se da el fenómeno de aparición del otro, donde el rostro es el lugar de la reivindicación de la esencia humana (Levinas, 2002: 232). A ello contribuye el estatismo de la cámara y el respeto en el acercamiento a estas personas que la directora encuentra en su viaje, lo que se evidencia en la toma de una cierta distancia de la cámara respecto a la privacidad de los retratados en su quietud y en el uso de planos generales, dotando al espectador de una posición extranjera, mientras estas personas se afirman en los espacios que habitan, pese a la transitoriedad que suponen los hoteles como lugares de paso.

LOS ENCUENTROS DE ANA: ENFRENTAR LA MIRADA EN LA AFIRMACIÓN DE SÍ MISMA

El siguiente momento analizado se corresponde con el cuarto plano de *Los encuentros de Ana*, cuando la protagonista llega a la recepción del primer hotel en el que se hospeda en Alemania en una ruta para presentar su película (00:04:42 a 00:05:10). Interpretada por Aurore Clément, Ana se presenta como un *alter ego* de Akerman que nace de sus experiencias en sus viajes de trabajo[4]. La protagonista es, así, una cineasta consumada



Imagen 5. Ana descubre al voyeur que la observa en *Los encuentros de Ana* (Chantal Akerman, 1978)

que recorre algunas ciudades europeas para promocionar su última película. En este caso, el film se realiza en un período más avanzado que *Hôtel Monterey*, en el que Akerman hibrida la impronta formal de la vanguardia estructural con la narrativa centrada en cuestiones cotidianas de la modernidad cinematográfica europea.

La imagen a la que nos referimos se presenta en un plano medio frontal tomado desde la recepción del hotel. En primera línea aparece Ana en el vestíbulo, frente a cámara, y al fondo un desconocido mirándola (imagen 4). En un momento dado, ella parece notar su presencia, lo que le determina a voltearse mientras es atendida por el recepcionista y descubrir al hombre que la observa (00:04:52 a 00:04:54). Al ser descubierto, el *voyeur* disimula tomando un sorbo de bebida (00:04:53 a 00:05:03) y permanece incómodo al fondo hasta el cambio de plano en el que Ana se dirige al ascensor. Ana no solo interrumpiría con su gesto el acto de ser vista secretamente, sino que además subvertiría el rol del sujeto *voyeur*, al de objeto observado por ella.

ANA NO SOLO INTERRUMPIRÍA CON SU GESTO EL ACTO DE SER VISTA SECRETAMENTE, SINO QUE ADEMÁS SUBVERTIRÍA EL ROL DEL SUJETO VOYEUR, AL DE OBJETO OBSERVADO POR ELLA

Darren Hughes ha apreciado en el plano del film de Akerman una ruptura de la utilización de la perfecta simetría de los primeros planos —en la estación de tren y en la entrada del hotel—, en los que Ana ocupa el centro de la imagen en un ángulo de noventa grados, en el momento del choque de miradas entre Ana y el desconocido (Hughes, 2010). En esta última toma, Ana aparece al costado derecho del eje central del cuadro frente a la cámara, mientras que el *voyeur* se sitúa al fondo y en el costado izquierdo; rompiendo la perfección simétrica para mostrar un conflicto por el espacio central entre ambos personajes (Hughes, 2010).

El planteamiento del film de Akerman además permite que el espectador descubra al *voyeur* al asistir a la escena en su conjunto con ambos personajes en el campo visual, en lugar de que su mirada haya sido vehiculada por aquella del *voyeur*.







De arriba a abajo. Imagen 6. Ana escucha al primer hombre que encuentra en su viaje en *Los encuentros de Ana* (Chantal Akerman, 1978). Imagen 7. Ana marca su posición en el centro de la imagen al despedirse en *Los encuentros de Ana* (Chantal Akerman, 1978). Imagen 8. En el último encuentro Ana escucha a su acompañante, cuyo reflejo se aprecia en el cristal tras ella en *Los encuentros de Ana* (Chantal Akerman, 1978)

Esto, a su vez, supone un cambio en el modo de direccionar la mirada teorizado por Mulvey con relación a los placeres visuales que se dan en cierto cine clásico, donde consideraba que la mujer había sido el *leitmotiv* del espectáculo erótico, mientras que el hombre habría tenido los papeles activos con los que se ha identificado el espectador masculino al verse reflejado en la pantalla (Mulvey, 1989). No obstante, una de las críticas a Mulvey dentro de la propia teoría fílmica feminista fue el no haber considerado que la espectadora pueda identificarse con el rol activo del hombre en pantalla, o adoptar una posición crítica respecto a lo observado (Doane, 1999: 240).

Por su parte, Teresa de Lauretis consideró que la identificación de la espectadora con lo observado es compleja y doble respecto a cierto cine mayoritario. Por un lado, la espectadora podría identificarse con el objeto pasivo —la mujer, el cuerpo, el paisaje— y, por otro, con las posiciones activas —la mirada del hombre y la cámara—. No obstante, la teórica creyó que con la llegada de películas como *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975) de Akerman en lugar de asignarse a la mujer un rol vinculado al erotismo, se da la posibilidad a la espectadora de reconocer la imagen, pararse a pensar, ver y tratar de entender aquello que le escapa (de Lauretis 1992: 228; 1987: 142).

En *Los encuentros de Ana*, además, Akerman desmonta la mirada intrusiva no consentida del *voyeur* de manera explícita con el gesto mencionado, pero esto no priva a Ana de reconocer su sexualidad. Ana puede desear o mirar con deseo a un hombre u otra mujer, ser sujeto deseante y objeto de deseo de la otra persona, a su vez objeto de deseo de la primera. Esto enlaza con la apreciación de Jackie Stacey a la teoría de Mulvey al plantear la posibilidad de que las mujeres, como sujetos de la narrativa, miren eróticamente a un hombre u a otra mujer, lo que puede extenderse a la mirada de las espectadoras (Stacey, 1999). Ana encuentra diferentes amantes en las paradas que realiza durante su viaje y mantiene una relación algo más íntima con una mujer a la que no vemos, pero de la que habla a su madre.

Pese a ello, los encuentros íntimos de Ana con hombres mostrados en el film son fallidos, como ocurre con el primero en la noche en el hotel al que la hemos visto llegar. En la jornada siguiente, Ana

acudirá a la invitación de la fiesta de cumpleaños de la hija de éste, quien le hablará del abandono de su mujer y del pasado alemán. Hay un momento en el que un plano general simétrico muestra a ambos, él al costado izquierdo del centro de la imagen y Ana al derecho, observándolo en posición de escucha (00:30:43-00:34:15). Se muestra atenta a sus historias de vida, estableciendo cierta reciprocidad, aunque no amorosa (imagen 6). La separación emocional por parte de la protagonista será más evidente al salir del hogar, cuando ella ocupa el centro del plano general de la imagen al despedirse (00:34-54 a 00:37:08). Él trata de que permanezca, pero ella muestra asertividad y gana el centro de la imagen antes de seguir su camino (imagen 7)

Con el último amante, en París, Ana adopta nuevamente una posición de escucha, como puede apreciarse en un momento en el que él le habla de su cansancio, mientras vemos un plano medio de Ana en albornoz frente a cámara, mirando a su amante, a quien los espectadores vemos en el reflejo del cristal tras ella (01:42:38-01:43:14), en lugar de vehicular la mirada de uno de los personajes al espectador (imagen 8). Para Levinas la escucha, como la mirada, es fundamental, pues en el acto de escuchar se alcanza la «presencia viva»

Imagen 9. Simon contempla en su hogar a Ariane y Andrée en una filmación doméstica en *La cautiva* (Chantal Akerman, 2000)



del otro, la cual nos enseña algo (Levinas 2003: 148-149). Ana escucha a los hombres con los que interactúa en su viaje, así como también escucha a una amiga de la familia; o como su madre le escuchará a ella. Del mismo modo, la directora, reflejada en Ana, y los espectadores escuchamos las historias de sus personajes.

Maud Ceuterick ha considerado *Los encuentros de Ana* como como parte de aquellos films con los que se reescribe el espacio, el poder y el cuerpo de la mujer en la narrativa de viajes, la cual había sido en gran parte de los hombres (Ceuterick, 2020: 23). Algo que enlaza con la conquista de un extraño nomadismo en el film que Gilles Deleuze había relacionado con la literatura de Virginia Woolf, pues el teórico aprecia en los trabajos de ambas que los estados del cuerpo pasan por una lenta ceremonia cuyas actitudes considera un «*gestus* femenino» capaz de captar las historias y las crisis del mundo (Deleuze, 2010).

Un gesto en el que no solo es fundamental el movimiento de Ana en sus desplazamientos erráticos, sino también el posicionamiento de la cámara o el de Ana con respecto a aquellas personas que encuentra. En ello hay una afirmación de sí misma que la acerca a los «sujetos nómadas» teorizados por Rosi Braidotti, unos sujetos en constante cambio y movimiento en su capacidad de expandir su pensamiento en el reconocimiento de sus identidades y diferencias, donde cabe la multiplicidad (Braidotti, 2000: 189-202). Ana se constituye como un sujeto nómada y el modo en el que Akerman la presenta abre a los espectadores la posibilidad de expandir el pensamiento y su mirada apartándose de lo intrusivo.

LA CAUTIVA: EVIDENCIAR AL *VOYEUR* ANTE EL ESPECTADOR

En *La cautiva*, Akerman parte del personaje de Albertine en *La Prisionera* (1923) de Marcel Proust, a quien Akerman cambia el nombre por Ariane, y del narrador, quien pasa a ser Simon, para hacer

una adaptación libre de la historia de control, y vulnerabilidad, de Simon sobre Ariane y de cómo ella encuentra sus pequeños espacios de libertad. Ya en la novela de Proust el *voyeurismo* tiene un papel fundamental, pues la historia parte del ojo detectivesco del narrador (Bolla y Gómez, 2015: 3)[5]. No obstante, aunque en el film de Akerman el *voyeurismo* es una constante, la historia no se cuenta desde la mirada de Simon. La historia es mostrada por Akerman, quien se diferencia de la mirada del personaje, al marcar su presencia tras la cámara y quedar éste integrado en el campo visual.

La ausencia de Albertine marca el recuerdo del narrador que da origen a *La prisionera*, así como lo hace la ausencia de Ariane al inicio del film, el cual comienza con el sonido y la imagen de las olas con las que finalizará. Tras ello, se muestran unas imágenes de Ariane con una amiga en la playa, aunque el espectador todavía no sabe quiénes son estas jóvenes. Seguidamente, vemos un plano medio de Simon proyectando y observando esta filmación doméstica (00:03:33 a 00:03:38). Simon repite «a mí», «a mí», «a mí realmente…». Tras ello vemos la imagen de las jóvenes mientras escuchamos ahora fuera de campo la voz de Simon diciendo «a mí realmente…», «a mí realmente…», «a mí realmente me gustas»; como si tratara de descifrar en el rostro de Ariane tales palabras.

AKERMAN NO POSICIONA LA CÁMARA EN EL OJO DEL VOYEUR, SINO TRAS SU ESPALDA, PERMITIENDO A LOS ESPECTADORES OBSERVARLO EN EL ACTO DE MIRAR, DE MANERA QUE, EN LUGAR DE TORNARSE UNA HISTORIA SOBRE EL EROTISMO O LA BELLEZA DE LA INTIMIDAD DE ARIANE, LO QUE VAMOS A PRESENCIAR ES UNA HISTORIA SOBRE SU ENCIERRO Y EL DEL PROPIO VOYEUR INCAPAZ DE SALIR DE SU OBSESIÓN

La sombra de Simon se acerca a la proyección y ocupa un espacio que se sobrepone a una parte de la pantalla (imagen 9). Su oscura silueta permanece durante algunos segundos, hasta un momento en que la joven corre hacia el mar en la filmación (00:03:42 a 00:03:56). Akerman no posiciona la cámara en el ojo del *voyeur*, sino tras su espalda, permitiendo a los espectadores observarlo en el acto de mirar, de manera que, en lugar de tornarse una historia sobre el erotismo o la belleza de la intimidad de Ariane, lo que vamos a presenciar es una historia sobre su encierro y el del propio *voyeur* incapaz de salir de su obsesión.

Tras esta apertura, vamos atrás en el tiempo y nos situamos en una plaza parisina mientras escuchamos el sonido de unos tacones (00:03:57 a 00:04:17). Seguidamente, entra en escena la joven a la que habíamos observado en las imágenes de la playa. En el siguiente plano, la vemos entrando en un vehículo descapotable; un ligero movimiento de cámara muestra a Simon en el interior de un coche tras aquel en el que ha entrado Ariane. Se escucha su coche arrancando y una vez comienza a conducir, Simon le sigue, mientas se escucha el poema sinfónico *La isla de los muertos* (1909) de Sergei Rachmaninoff. Con ello, se abre una secuencia de persecución influida por el momento en el que Scottie sigue en su coche a Madeleine por las calles de San Francisco, acompañado por la composición musical de Bernard Herrmann, en *Vértigo. De entre los muertos* (Vertigo, Alfred Hitchcock, 1958).

La secuencia en el film de Akerman se extiende durante cinco minutos y treinta y cinco segundos y se compone de veinticinco planos (00:03:57 a 00:09:32), aproximándose a una narrativa más clásica a la que suele asociarse su cine con planos sostenidos durante varios minutos. Pese a ello, dista del alrededor de ciento sesenta planos que utiliza Hitchcock en la primera ocasión en que Scottie sigue a Madeleine en *Vértigo* durante trece minutos y quince segundos (00:17:46 a 00:31.01). Donde el tiempo real abarca un tiempo de la fic-

ción mayor al del film de Akerman, lo que se ensalza con el paso por diversos lugares, desde la plaza y la persecución inicial en el coche hasta el hotel al que llega Madeleine, pasando por un cementerio o un museo.

En el film de Akerman, se alternan planos generales tomados desde el coche conducido por Simon, en los que se muestra el descapotable conducido por Ariane y el capote del coche del primero (imagen 10), con planos medios del pálido rostro, preocupado y triste, de Simon mientras sigue a la joven (imagen 11). Los planos del rostro de Simon aparecen en cinco ocasiones, exaltando la persecución y aportando tensión al film (00:03:57 a 00:06:53); así como *La isla de los muertos* ayudó a crear la densidad del momento, ante la complejidad de montaje que supuso dar forma a una secuencia de suspense influida por *Vértigo* sin ser un film clásico (Atherton, 2020). Esto se reitera a lo largo de la trama, pues la melodía reaparece cuando Simon sigue a Ariane sin ser visto, ensalzando su obsesión y contribuyendo a crear tensión.

La persecución continúa con Simon palidecido siguiendo a Ariane hipnóticamente por unas angostas escaleras mientras la melodía ensalza la tensión de la escena. El sonido de los tacones de Ariane inunda la mente de Simon, presente en todos los planos, entrando tras ella al campo visual (00:06:54 a. 00:07:53). Descubrimos a Ariane preguntando algo en la recepción de un pequeño hotel, antes de girar a la izquierda y salir de cuadro. Una imagen en la que destaca la sombra de Simon mientras la observa (imagen 12). Seguidamente, éste entra sigilosamente al lugar y pregunta por la señorita Ariane Rey a la recepcionista; tras ello, lo vemos bajando las escaleras rápidamente, escuchamos un coche arrancar y aparece Ariane saliendo de cuadro en el coche, cerrando la secuencia inicial de persecución. En la siguiente, descubriremos que Simon mantiene una relación un tanto asfixiante con esta joven, con quien vive en una edificación de la renovación de París de Haussmann en la década de 1860, modelada según los alojamientos descritos por Proust (Mangolte, 2015). Allí, recibe a su amiga Andrée, a quien pide que acompañe a Ariane en sus actividades, sugiriéndole lo que han de hacer durante el día.



De arriba a abajo. Imagen 10. Ariane es seguida por Simon, de cuyo coche vemos el capote en *La cautiva* (Chantal Akerman, 2000). Imagen 11. Las imágenes del capote en primer plano y Ariane conduciendo al fondo, se alterna con planos del rostro de Simon en el interior del coche en *La cautiva* (Chantal Akerman, 2000). Imagen 12. El cuerpo de Simon en la oscuridad enfatiza su figura de voyeur siguiendo a Ariane cuando entra a un pequeño hotel parisino en *La cautiva* (Chantal Akerman, 2000)

En el film de Hitchcock, la presencia del *voyeur* y su mirada se evidencian dentro de cuadro ante el espectador en una trama centrada en el suspense de la historia. No obstante, el hecho de seguir a la mujer queda justificado en una aparente buena causa. En la segunda parte del film, este comportamiento legitimando contrasta con el dudoso del personaje femenino y del viejo amigo que encargó seguirla, quien, a diferencia de la joven, no será castigado. Una trama que contrasta con la atención al cautiverio suscitado por el intento de control constante del personaje masculino en el film de Akerman; en el que el *voyeurismo* y el deseo obsesivo del personaje masculino apenas se ponen al servicio de los tradicionales mecanismos de suspense y sorpresa *hitchcockianos*, sino que se presentan principalmente como la expresión de la neurosis del personaje (Beugnet y Schmid, 2002).

Akerman toma distancia de los celos y obsesión de Simon presentados en la película, sin embargo, también se preocupa por su debilidad, causante de su encierro y el de Ariane. Una debilidad con la que Akerman se identifica. En una entrevista con Elisabeth Lebovici, ella recuerda una conversación con su prima, quien notó que en América nadie habría aceptado a un hombre débil como el protagonista de la película; lo que llevó a la directora a afirmar que su trabajo también es sobre definiciones de género (Akerman, 2011b). Algo en línea con el pensamiento de Martine Beugnet cuando aprecia en *La cautiva* una extraordinaria denuncia y una subversión del mito de los estereotipos de género (Beugnet, 2007: 132). Pese a apartarse de la mirada del personaje *voyeur* y evidenciar su deseo de posesión sobre Ariane, Akerman presenta en pantalla un personaje vulnerable y débil que contribuye a desmontar los binarismos que asocian lo masculino con un ego idealizado, alineándonos también con Sharon Lubkemann cuando considera que el cine de Akerman «transgeneriza la mirada de la cámara» (Lubkemann Allen, 2008).

UNA *VOYEUSE* QUE EVIDENCIA SU PRESENCIA EN UN ACERCAMIENTO ATENTO AL SUJETO FILMADO

Al mismo tiempo que Akerman da la posibilidad a sus espectadores de adoptar una mirada que va más allá de las estructuras que tradicionalmente podrían relegar a las mujeres al rol de objeto de deseo, los hace partícipes de sus films desde la distancia y extranjería suscitadas por sus planos frontales y generales. La directora propone con ello el enfrentamiento de dos almas cara a cara en igualdad, apelando a que el espectador ocupe un lugar real ante aquello que está observando en pantalla (Akerman, 2011a). En ello hay una reminiscencia de la relación cara a cara con el Otro del pensamiento de Levinas, con la que la directora invoca el sentido de responsabilidad del espectador con el otro al que encuentra en el film; lo que Akerman considera su ética, en la que busca la igualdad entre la imagen y el espectador (Akerman, 2011a).

Akerman es una *voyeuse*, pero, a diferencia del *voyeur* que aparece en algunos momentos de la historia del arte y del cine, no se esconde, sino que evidencia su presencia en una relación respetuosa y recíproca con el otro de sí misma, a la vez que trata de crear una relación entre iguales con el espectador al que invita a visionar sus películas desde una cierta distancia en la que es consciente de la posición externa que ocupa respecto a lo mirado, siendo en todo ello significativo el lugar en el que posiciona la cámara, sensible al otro de sí misma, o el gesto de la actriz al desmontar la intrusión del *voyeur*.

Akerman cuida la ética en la propuesta estética de su cine, tanto en las películas más cercanas a la ficción como en las más próximas al cine estructural. Propone alternativas al modo de hacer cine y de mostrar al otro que se alejan de las imágenes que imperan en los medios de comunicación, las redes sociales o gran parte del cine mayoritario. Asimismo, cuando Akerman se *autorrepresenta*, ya sea a través

de su interpretación performativa, de sus *alter ego* o de su conexión con las personas que encuentra en su nomadismo, parte de lo más íntimo con una honestidad que conecta con las vivencias subjetivas de sus espectadores; alejándose del anhelo de ser observada y la exhibición idealizada frecuente en la esfera virtual contemporánea (Mesías-Lema, Eiriz, 2022). El cine de Akerman propone una mirada respetuosa con la diversidad mediante el acercamiento que le permite el punto de partida en aquello que siente como parte de sí misma. ■

NOTAS

1 Florence Fesneau señala que la primera ocasión en la que se utilizó la palabra *voyeur* tal y como la entendemos actualmente fue en 1898 de la mano de Alphonse Daudet; mientras que la noción de *voyeurismo* no haría su entrada en el léxico hasta 1955 de la mano del psicólogo Henri Piéron. Daudet en el capítulo Fin de Bal de *Soutien de famille: moeurs contemporaines* utiliza la noción *voyeur* en referencia a un padrastro que observa a su hijastra en la intimidad con excesiva y sugerente ternura. Pese al predominio masculino de la figura del *voyeur* en las artes, Fesneau destaca a algunas *voyeuses* que presentan inquietudes y deseos similares a los mostrados por los hombres. La teórica encuentra ya a una de estas mironas en la plancha XIV de la Enciclopedia de Diderot y D'Alembert en el siglo XVIII y destaca su aparición en la pintura y grabados de género del s. XVIII en los que se representa el *Art de jouir* (Fesneau, 2018: 177-178; Daudet, 2014).

2 El académico Clay Calvert diferencia cuatro categorías de lo que llama *voyeurismo* mediado: 1) el *voyeurismo vídeo-vérité*, 2) la reconstrucción del *voyeurismo*, 3) el *voyeurismo* contar todo-mostrar todo, 4) el *voyeurismo* sexual. La primera parte de la noción *cinéma verité* se refiere a la característica distintiva de la no ficción en la que momentos no planificados de la vida real tienen lugar ante la vídeo cámara. La segunda categoría concierne a la recreación o dramatización de un evento real que la cámara no logró capturar con el fin de que podamos visionarlo. La tercera atañe a aquellos programas televisivos en los que algunos individuos cuentan historias privadas. La cuarta se vincula a lo erótico, lo sexual y lo pornográfico en Internet. Los espectadores, a su vez, seríamos *voyeurs* mediatizados que no necesitan estar físicamente presentes en el lugar de lo observado. Todo ello suscita una reflexión sobre cómo regular éticamente la mirada hacia la privacidad del otro en los nuevos media (Calvert, 2004: 8-9, 205).

3 Akerman encontró a Mangolte cuando llegó a Nueva York, quien era algo mayor que ella, tenía treinta años cuando la realizadora tenía veintidós, y había llegado un tiempo antes a la metrópolis, recomendada por Marcel Hanoun, con quien trabajó en *Le Printemps* [La primavera] (1971), *L'Été* [El verano] (1969) y *L'Hiver* [El invierno] (1969). En Nueva York, Annette Michelson le había presentado a Stan Brakhage, Michael Snow, Yvonne Rainer o Richard Foreman. Con ella Akerman se adentró en el trabajo de Snow, Andy Warhol, Jonas Mekas, Stan Brakhage o Ken Jacobs, entre otros. Tanto Akerman como Mangolte quedaron fascinadas cuando vieron *La région centrale* [La región central] (1971) de Snow, donde un movimiento de cámara de velocidad variable muestra todos los puntos de una esfera en un paisaje canadiense. Esta experiencia inspiraría especialmente *La Chambre* [La habitación] (Akerman y Mangolte, 1972), filmada en la habitación de un amigo de la realizadora, y *Hôtel Monterey* (Mangolte, 2019: 37).

4 Clément recuerda haber encontrado por primera vez a Akerman en 1976 en Roma, cuando estaba trabajando en el rodaje de *Caro Michele* (1976) de Mario Monicelli, junto a Delphine Seyrig. En ese momento Akerman ya estaba preparando *Los encuentros de Ana* y probablemente Seyrig la sugirió para el personaje principal. Inicialmente a Akerman no le había convencido Clément para interpretar un personaje autorreferencial; no obstante, un año más tarde, Akerman le ofreció el papel tras mostrarle *Je, tu, il, elle*. Clément se sintió muy cercana a Akerman y esto supuso el comienzo de algunas colaboraciones y una estrecha amistad entre ellas (Clément, 2021: 82-84).

5 Las teóricas Luisina Bolla y Noelia Gómez consideran que el ojo detectivesco del *voyeur* aparece en toda la

novela de Proust. Ellas se centran en el análisis de los episodios del primer tomo dedicados a la hija de Veintevil y a Sodoma y Gomorra. Las teóricas relacionan estos episodios con el final de la *Historia del ojo* de George Bataille, un ojo transgresor que lleva al lector a la posición de «partícipe criminal» de lo que ve, en una ambivalencia entre horror y seducción que dota al ojo de un carácter contradictorio entre placer y dolor (Bolla y Gómez, 2015: 3, 8).

REFERENCIAS

Akerman, C. (2011a). Chantal Akerman: The Pajama Interview. Entrevistada por N. Brenez. *Lola*. Recuperado de http://www.lolajournal.com/2/pajama.html

Akerman, C. (2011b). No Idolatry and Losing Everything that Made You a Slave. Chantal Akerman entrevistada por E. Lebovici. *Mousse*. Recuperado de https://www.moussemagazine.it/magazine/chantal-akerman-elisabeth-lebovici-2011/

Algarín Navarro, F. (ed.). (2020). Especial Chantal Akerman. *Lumière*. Recuperado de http://elumiere.net/especiales/akerman/index.php

Antich, X. (2013). Poéticas del gesto europeo contemporáneo. Variaciones e intermitencias del gesto que permanece y retorna (miradas oblicuas a partir del archivo Warburg). En F. Benavente y G. Salvadó (eds.), *Poéticas del gesto en el cine europeo contemporáneo* (pp. 25–76). Barcelona: Universidad Pompeu Fabra.

Atherton, C. (2020). Más de la cuenta. Entrevista con Claire Atherton, por Jean Sébastien Chauvin. Especial Chantal, *Lumière*.

Bergstrom, J. (2019). With Chantal in New York in the 1970s. *Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies*, *34*(1), 31–58. https://doi.org/10.1215/02705346-7264084

Beugnet, M. (2007). *Cinema and sensation: French film and the art of transgression*. Edinburgh University Press.

Beugnet, M., Schmid, M. (2002). Filming jelously: Chantal Akerman's *La Captive* (2000). *French Cinema, 2(3)*. https://doi.org/10.1386/sfci.2.3.157.

Bolla, G., Gómez, N. (2015). De Troya a Sodoma: el ojo *voyeur* en dos episodios de la *Recherche*. En *IX Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica*. Ensenada: Universidad Nacional de La Plata.

Braidotti, R. (2000). *Sujetos nómades*. Buenos Aires: Paidós.

Calvert, C. (2004). *Voyeur Nation: Media, Privacy, and Peering in Modern Culture*. Boulder: Westview Press.

Ceuterick, M. (2020). *Affirmative Aesthetics and Wilful Women, Gender, Space and Mobility in Contemporary Cinema*. Bergen: University of Bergen.

Clément, A. (2021). Elle m'a amenée vers le cinéma que je désirais faire. *Cahiers du Cinéma, 773*, 82-84.

Daudet, A. (2014). *Soutien de famille: moeurs contemporaines*. París: Soutien.

Deleuze, G. (2010). *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.

Delorme, S. (ed.). (2015). Hommage: Chantal Akerman. *Cahiers du Cinéma*, *716*.

Denzin, N. K. (1995). *The Cinematic Society: The Voyeur's Gaze, Theory, Culture & Society*. Nueva York: Sage Publications.

Doane, M. A. (1999). *Film and the masquerade: Theorizing the female spectator*. Nueva York: Routledge.

Fesneau, F. (2018). Les secrets plaisirs de la voyeuse au temps des Lumières. *Lumen, 37*, 175–198. https://doi.org/10.7202/1042230ar

Guardiola, I. (2018). *El ojo y la navaja: un ensayo sobre el mundo como interfaz*. Barcelona: Arcadia.

Horvilleur, D. (ed.) (2015). Homage to Chantal Akerman. *Film Quarterly, 69*, 2. https://doi.org/10.1525/fq.2015.69.2.100

Hughes, D. (2010). The Details: «Les rendez-vous d'Anna» (Akerman, 1978). *Notebook Column, Mubi*. Recuperado de https://mubi.com/es/notebook/posts/the-details-les-rendez-vous-danna-akerman-1978

Jacobs, S. (2012). Semiotics of the Living Room: Domestic Interiors in Chantal Akerman's Cinema. *Chantal Akerman: Too Far, Too Close*. Bruselas: Ludion. 73-87.

Kiani, S. (2018). How does the 1970's Feminist Art Matter? Ruptures and Countries between feminist art practices of the 1970s and the 1980s in *Jeanne Dielman* (Chantal Akerman), *Reassemblage* (Trish T. Minh- Ha) and *Measures of Distance* (Mona Hatoum). *FKW, Zeitschrift Für Geschlechterforschung Und Visuelle Kultur*, *65*.

De Lauretis, T. (1987). *Technologies of gender*. Bloomington: Indiana University Press.

De Lauretis, T. (1992). *Alicia ya no: Feminismo, semiótica, cine*. Madrid: Cátedra.

Levinas, E. (2002). *Totalidad e infinito: Ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca: Ediciones Sígueme.

Levinas, E. (2003). The Trascendence of Words. En S. Hand (ed.), *The Levinas Reader* (pp. 144-149). Nueva Jersey: Blackwell Publishing.

Lubkemann Allen, S. (2008). Chantal Akerman's Cinematic Transgressions: Transhistorical and transcultural transpositions, translingualism and the transgendering of the cinematic gaze. *Situating the Feminist Gaze* (pp. 255–288). Cambridge: Cambridge Scholars.

Mangolte, B. (2015). The Loudness of the World: Listening to What is Out There: Sound Strategies in Akerman's Fiction and Documentary Films. *Senses of cinema, 77*.

Mangolte, B. (2019). With Chantal in New York in the 1970s. Entrevistada por Janet Bergstrom. *Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies, 34*, 1(100), 31-57. https://doi.org/10.1215/02705346-7264084

Margulies, I. (1996). *Nothing happens: Chantal Akerman's hyperrealist everyday*. Duke University Press.

Martinez Morales, M. (2022). Una mirada atenta. El trabajo con la imagen a partir de una aproximación a la obra de Chantal Akerman como performatividad. *Fotocinema, 24*.

Mazière, M., Reynolds, L. (eds.) (2019). *The Moving Image Review & Art Journal (MIRAJ), 8*(1-2): https://doi.org/10.1386/miraj_00001_2

Mesías-Lema, J. M. (2022). Happygram: narrativas visuales en la sociedad panóptica. *Artinodes, 30*. https://doi.org/10.7238/artnodes.v0i30.396241.

Moreno Pellejero, A. (2021). Cuerpos que fluyen. Autoetnografías del deseo en «Christmas on Earth», «Fuses» y «Je, tu, il, elle». *Comparative Cinema, 9*(16), 112-133, 163-180. https://doi.org/10.31009/cc.2021.v9.i16.07

Moreno Pellejero, A. (2023). La forma-ritual del cine de Chantal Akerman: Hacia un espectador encarnado. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra. Recuperado de http://hdl.handle.net/10803/687773

Mulvey, L. (1989). *Visual and Other Pleasures*. Bloogmington: Indiana University Press.

Nochlin, L. (2006). *Bathers, Bodies, Beauty: The Visceral Eye*. Cambridge. The Charles Eliot Norton Lectures.

Otero, R. (2007). *Chantal Akerman: Estrategias de la autorrepresentación*. Barcelona: Universitat de Barcelona.

Pravadelli, V. (2000). *Performance, rewriting, identity: Chantal Akerman's postmodern cinema*. Otto.

Rondeau, C. (2013). *Chantal Akerman, passer la nuit*. París: Éditions de l'éclat.

Ruby Rich, B. (2005). The crisis of naming in feminist film criticism. *Jump Cut(10)*. Recuperado de https://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC19folder/RichCrisisOfNaming.html.

Ruby Rich, B. (2016). *Film Quarterly, 70*(1):5-10. https://doi.org/10.1525/fq.2016.70.1.5

Russell, C. (1999). *Experimental ethnography*. Duke University Press.

Sartre, J. P. (2020). *El ser y la nada*. Durham: Titivillus.

Schmid, M., Wilson, E. (eds.). (2019). *Chantal Akerman: Afterlives*. Legenda/ Moving Image 9. https://www.jstor.org/stable/j.ctv16km0vw.

Sanabria, C. (2008). La mirada *voyeur*: Construcción y fenomenología. *Ciencias Sociales, 119*(1), 163-172.

Stacey, J. (1999). Desperately Seeking Difference. En *The Sexual Subject: A Screen Reader in Sexuality*. Nueva York: Routledge.

Todorov, T. (2013). *Elogio de lo cotidiano*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Uzal, M. (ed.) (2021). Cinéma retrouvé: Chantal Akerman. *Cahiers du cinéma, 773*, 76-98

White, P. (ed.) (2019). On Chantal Akerman. *Camera Obscura. 34*, 1(100). https://read.dukeupress.edu/camera-obscura/issue/34/1%20(100)

DESMONTAR LA INTRUSIÓN DEL *VOYEUR*. LA POSICIÓN DE LA MIRADA EN EL CINE DE CHANTAL AKERMAN

Resumen

El objetivo de este artículo es pensar alternativas a la mirada del *voyeur* en las artes a través de la propuesta de algunas películas de Chantal Akerman, en las que la directora desmonta tal mirada habitualmente asociada a cierta intrusión y secretismo en momentos de intimidad y erotismo de las mujeres en las artes plásticas, literarias y visuales, y que todavía hoy suscita reflexiones sobre la mirada en el cine, los medios de masas o las redes sociales. Los estudios sobre el cine de Akerman han dado importancia a las cuestiones de género y la autorrepresentación, el hiperrealismo o la postmodernidad, sin llegar a centrarse en la reflexión en torno al *voyeurismo*, fundamental en su propuesta ética y estética sobre cómo mirar al otro y cómo presentarse a sí misma. Aquí, abordaremos la posición de la mirada en el cine de la directora, centrándonos en las películas *Hôtel Monterey* (1972), *Los encuentros de Ana* (Les rendez-vous d'Anna, 1978) y *La cautiva* (*La captive*, 2000), en las que analizaremos cómo Akerman se acerca y presenta al otro de sí misma, cómo enfrenta al personaje-*voyeur* o lo evidencia ante las personas al otro lado de la pantalla.

Palabras clave

Chantal Akerman; voyeur; mirada; feminismos; estudios de género.

Autora

Ariadna Moreno Pellejero (Zaragoza, 1988) es doctora en Comunicación de la Universitat Pompeu Fabra, con la tesis *La forma-ritual del cine de Chantal Akerman: Hacia un espectador encarnado*, dirigida por Gonzalo de Lucas. Ha recibido el 1º galardón de los XXXV Premios CAC a la investigación sobre comunicación audiovisual y la 1ª Mención Honorífica en los premios RADE 2023 de investigación, Artes y Humanidades. Es licenciada y máster en Historia del Arte por las universidades de Zaragoza y Barcelona. Trabaja en la Alianza europea UNITA de UNIZAR. Como gestora cultural, ha colaborado con Etopia en Zaragoza, el cine OCHOYMEDIO o la Sección Cultural de la Embajada de España en Quito y comisarió el festival de cine europeo de Ecuador. Contacto: ariadna.mope@gmail.com.

Referencia de este artículo

Moreno Pellejero, A. (2024). Desmontar la intrusión del *voyeur*. La posición de la mirada en el cine de Chantal Akerman. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *37*, 179-194.

DISMANTLING THE *VOYEUR*'S INTRUSION: THE POSITION OF THE GAZE IN THE FILMS OF CHANTAL AKERMAN

Abstract

This article explores alternatives to the *voyeur*'s gaze represented in the arts through some of Chantal Akerman's films in which the director dismantles such a gaze usually associated with certain intrusion and secrecy in moments of intimacy and eroticism of women in the plastic, literary and visual arts, and that still today raises reflections around the gaze in cinema, mass media or social networks. The studies on Akerman's cinema have given importance to gender issues, self-representation, hyperrealism or postmodernity in her films, without focusing on the reflection around voyeurism, fundamental in her ethical and aesthetic approach on how to look the other and how to present herself. In this article, we will approach the position of the gaze in the director's cinema, focusing on the films *Hôtel Monterey* (1972), *Les Rendez-vous d'Anna*, (1978), and *La Captive* (2000), with which we will analyse how Akerman approaches and presents the other of herself, how she confronts the character-voyeur or evidence him to the people on the other side of the screen.

Key words

Chantal Akerman; Voyeur; Gaze; Feminisms; Gender Studies.

Author

Ariadna Moreno Pellejero (Zaragoza, 1988) holds a Ph.D. in Communication from the Universitat Pompeu Fabra, with her thesis *The Ritual Form of Chantal Akerman's Cinema: Towards an Embodied Spectator*, supervised by Gonzalo de Lucas. She received the 1st prize at the XXXV CAC Awards for audiovisual communication research and the 1st Honorable Mention at the 2023 RADE Awards for Research, Arts and Humanities. Ariadna is BA and MA in Art History from Zaragoza and Barcelona universities. She works at the UNITA European Alliance at UNIZAR. As a cultural manager, she has collaborated with Etopia in Zaragoza, OCHOYMEDIO cinema or the Cultural Section of the Spanish Embassy in Quito and she curated the European Film Festival in Ecuador. Contact: ariadna.mope@gmail.com.

Article reference

Moreno Pellejero, A. (2024). Dismantling the Voyeur's Intrusion: The Position of the Gaze in the Films of Chantal Akerman. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *37*, 179-194.

recibido/received: 14.10.2022 | *aceptado/accepted:* 11.06.2023

Edita / Published by

Licencia / License

creative commons SOME RIGHTS RESERVED

ISSN 1885-3730 (print) /2340-6992 (digital) **DL** V-5340-2003 **WEB** www.revistaatalante.com **MAIL** info@revistaatalante.com

TELÓN DE FONDO Y FORMA. LA PLANIFICACIÓN TEATRAL COMO ELEMENTO DE SIGNIFICACIÓN CINEMATOGRÁFICA EN *SÁBADO TRÁGICO* (1955) DE RICHARD FLEISCHER

VÍCTOR ITURREGUI-MOTILOA

SE ABRE EL TELÓN. INTRODUCCIÓN Y METODOLOGÍA

De una forma sublimada y manierista, Richard Fleischer construye en su film *Sábado trágico* (Violent Saturday, 1955) un relato, híbrido de cine negro y melodrama, en el que una construcción teatralizada de la puesta en escena fundamenta una temática sobre la falsedad moral de una comunidad estadounidense. A través de la disposición de los personajes en puntos concretos del decorado, envueltos por el manto significante de objetos nada arbitrarios, encuadra situaciones dentro de telones o cortinas como si lo que ocurriese dentro de sus líneas de acción fuese mentira. Porque el cine es un arte del espacio, de lo que dejamos dentro y fuera de él, de lo que sale y lo que entra en sus límites, de lo que dicen y hacen los personajes bajo su jurisdicción. Por tanto, cortina (o telón) significa representación, apariencia, una planificación teatralizante en el lenguaje cinematográfico.

Este melodrama *noir* narra la confluencia de dos historias: la preparación y ejecución de un robo a un banco de una banda de atracadores y las vidas de algunos de los habitantes de una ciudad de Arizona. Por si esa infección criminal no fuese suficiente, las citas, los desencuentros o los deseos reprimidos entre vecinos hurgarán en las heridas mal cerradas de esa población. El lábil matrimonio entre Boyd y Emily, punta de lanza narrativa de la cara oculta de esa comunidad, entraña un sentido trágico en el que se sienten atrapados, pese a los esfuerzos por pintar de color el retrato gris de su relación, que se tornará demasiado agresivo para su supervivencia. Pondremos el foco sobre la dialéctica que entablan la imagen y el sonido en algunos segmentos específicos: lo que se ve y lo que se oye, lo que no se ve y lo que no se oye, pero en el fondo se intuye. Gracias a este nódulo paradigmático, el estudio de una forma local conduce a la interpretación de la forma global y estructural del film (Viota, 2020): una imagen concreta condensa la esencia temática del relato

completo. Seguiremos la pista de las distancias y las posiciones de los protagonistas, la planificación y simbolismo de los espacios dramáticos, así como de la escenificación teatral del decorado, del montaje y del uso de la música.

En definitiva, valiéndonos del análisis fílmico y narratológico, herramienta que permite extraer el sentido de un texto a partir de sus elementos plásticos y narrativos, trataremos de explicar cómo una idea temática se convierte en forma fílmica (Zunzunegui, 2016). Esto es, las decisiones y estrategias expresivas movilizadas por el autor para encarnar en imágenes y sonidos el (auto)engaño de las apariencias y la tragedia a nivel local. Esta última idea corresponde a la «hipótesis exploRativa» (Casetti y Di Chio, 1991: 25) de la investigación, establecida en pos de confirmar ese carácter enriquecedor y significante de la teatralidad en el cine. Además, el estudio de las estructuras narrativas se fundamentará en los conceptos de focalización, ocularización, frecuencia, orden, etcétera, categorizados por Gaudreault y Jost (1995). No sin antes hacer un pequeño repaso de las fricciones lingüísticas entre el cine y el teatro y rescatando algunas de las peculiaridades estéticas y narrativas del cine de Richard Fleischer. A este respecto, de entre todos los fenómenos de interacción cine-teatro pararemos mientes exclusivamente en la traslación de la puesta en escena teatral (en concreto, el escenario de representación y su elemento tradicional, el telón) a la puesta en escena cinematográfica. A saber, el objetivo de este artículo no es indagar globalmente sobre el diálogo semiótico entre ambas artes, sino analizar específicamente un texto fílmico que construye sus imágenes gracias a un dispositivo dramático.

2. ACTO I. PRESENCIA, AUSENCIA Y APARIENCIA

Sin ánimo de cartografiar desde su primer contacto la simbiosis entre cine y teatro, debemos hacer unos breves apuntes que sienten las bases de nuestra argumentación. Por ello, como punto de partida conceptual acudiremos a la entrada de tejido incluida en el diccionario de símbolos de Juan Eduardo Cirlot, la presencia de figuras textiles:

> no sólo (...) trata de las ideas de ligar e incrementar por medio de la mezcla de dos elementos (trama y urdimbre, pasivo y activo), ni de que el acto de tejer sea equivalente a crear, sino de que, para cierta intuición mística de lo fenoménico, el mundo dado aparece como un telón que oculta la visión de lo verdadero y lo profundo (1992: 428).

La polisemia del concepto nos viene como anillo al dedo, ya que nos interesa esa doble dimensión que configura los objetos figurativos de las cortinas o telones en *Sábado trágico*. De un lado, el carácter creativo del tejer, y de otro, las potencias ilusorias de lo que un tejido deja velado o impide ver en su totalidad. La historia del arte está trufada de operaciones textuales de esta laya, que no son «simples detalles ornamentales, sino señales de una representación metapictórica» (Polidoro, 2016: 76), en este caso, metateatral. A modo de síntesis, nos interesan los films que evidencian «destruir la ilusión mimética para llamar la atención sobre sus mecanismos e invitarnos a descubrirlos en la construcción de lo que creemos real» (Pardo, 2018: 63). Es decir, aquellos que, en la práctica fílmica clásica tardía, operan desde los parámetros del extrañamiento o distanciamiento (Brecht, 2004: 167-169) que consolidaría el cine moderno posterior.

Antes de nada, es conveniente señalar que los estudios dramatúrgicos contemporáneos han superado la definición del teatro como una ilusión o apariencia de lo real (Lehmann, 2013: 184-192. Las imágenes que van a analizarse se incardinan en la confluencia de otros tres conceptos dramatúrgicos: actuación, en tanto que *performance* teatral involuntaria e inconsciente que llevan a cabo los individuos en su vida social, como los protagonistas del film (Goffman, 1997); performatividad, referida al territorio del «enmascaramiento» de una realidad (Sánchez, 2010); y escenificación, enten-

dida como «proceso de planificación» que controla los elementos y el desarrollo de una escena (Fischer-Lichte, 2014: 373). No obstante, para llevar a cabo este estudio también he tomado en consideración la ilusión y la apariencia por su pertinencia a nivel temático y argumental del objeto de estudio, sin entrar en discusiones teórico-literarias.

Para no extendernos demasiado colocaremos en ambos extremos de la balanza las dos grandes corrientes de opinión sobre la disyuntiva cine-teatro. Desde los primeros años de efervescencia de la teoría y la crítica cinematográfica ha existido un debate que divide en dos bandos a los partidarios y detractores de la herencia teatral en el celuloide. A grandes rasgos, se puede establecer una primera línea de aliados con André Bazin a la cabeza, quien, en su querella del cine puro, abogó por la coexistencia pacífica y retroalimentadora de las artes. Para el crítico francés, el suplemento de teatralidad inyectado en el discurso cinematográfico tendría un doble efecto: «jugar al teatro-en-el-cine» (Genette, 2004: 78) acelera el crecimiento del último y garantiza la supervivencia del primero. Como el cine –para nada una mónada que repele las contaminaciones plásticas a base de pureza– garantiza «la libertad de la acción con relación al espacio, y la libertad de punto de vista con relación a la acción» (Bazin, 1966: 226), el teatro se desata de sus cadenas espacio-espectatoriales.

En las antípodas, el aforístico a la par que efectivo ideario sobre el *cinematógrafo* –su cine– del cineasta Robert Bresson, tendrá su némesis en el *teatro filmado* –todo lo que no es su cine–. En palabras del director galo, «un film no puede ser un espectáculo, porque un espectáculo exige la presencia en carne y hueso» (Bresson, 1979: 12). Si nos ponemos por unos segundos en su cabeza, se antoja más que probable que una «reproducción fotográfica de un espectáculo» como es, a todas luces, *Sábado trágico*, una falsedad de la presencia, se imputaría por parte del autor de *Pickpocket* (1955). Pero no nos quedemos a las puertas del cruce teórico de acusaciones. Lo que de veras suscita interés es, precisamente, el punto de unión en el que este film concilia ambas (p)artes. Ya que es el carácter simbiótico y no tanto la disyuntiva «contaminación o corrección» (Giesekam, 2007) lo que explotan films como este.

En *Violent Saturday*, Fleischer utiliza el teatro a modo de recurso lingüístico que, al fundirse con la realidad, acaba siendo falso –con toda la fuerza estética que esto supone–. O al menos, doblemente ilusorio, por ser simultáneamente una representación y una incisión en el espacio real, sin soporte material más que el propio mundo. Lo cual no significa que el cineasta estadounidense niegue la mayor. Todo lo contrario: Fleischer extrae los paradigmas teatrales y los deposita en sus sintagmas fílmicos. De suerte que la escena entre telones de este film no es una representación teatral, sino una representación teatralizante o teatralizada, porque lo que se nos muestra en el interior de una escalera, de unas cortinas, no puede ser más real y más operatorio en el relato. Estamos hablando, entonces, de la ironía y la crueldad a las que el autor somete a sus personajes. Pese a que, como indica Bazin, un film no sólo moviliza «una modalidad paradójica de la puesta en escena teatral» (1966: 260), sino que también tiene en cuenta la extensión formal de esa paradoja, los grandes cineastas han sabido explotar las limitaciones del teatro, el arte de la presencia, en un deslizamiento hacia el reino de la ausencia, el cine. Frente a la negatividad de quienes creen que «las cortinas sólo tienen un reducido papel perceptivo y su valor simbólico residual es trivial y algo tonto (pretenden imitar la nobleza del espectáculo teatral)» (Aumont, 1997: 86), nuestra atención dirigirá la lente microscópica hacia esas películas «que se dirigen al teatro para tratar del tema de la verdad y la mentira, el tema de la representación» (Abuín, 2012: 17).

Abundando en esta discusión, veo conveniente cerrar la argumentación rescatando las reflexiones de Christian Metz en torno a la ósmosis cine-teatro. La teatralidad cinematográfica es entendida por el teórico francés como extrañamiento, artificiosidad;

SI LA FICCIÓN DRAMÁTICA YA COMPORTA UNA DIALÉCTICA PROBLEMÁTICA ENTRE LA ESCENA Y EL MUNDO EXTERIOR, ESTE DRAMA, INCRUSTADO EN UNA PANTALLA, EN UN CUADRO FÍLMICO, DESTILA UN DOBLE ARTIFICIO

un «desdoblamiento, contrapunto, reflexión filosófica y confluencia metaficcional» (2002: 24-25). En el cine opera una dialéctica entre el plano real y el plano imaginario; el primero imita al segundo. La representación y lo representado, en el arte cinematográfico, son imaginarios, al contrario que en el dramático, donde ambos espacios son reales:

> como el mundo no interfiere con la ficción para desmentir constantemente sus pretensiones de constituirse mundo —tal y como sucede en el teatro—, la diégesis de los films puede provocar esta extraña y célebre impresión de realidad (Metz, 2002: 38).

En otras palabras: si la ficción dramática ya comporta una dialéctica problemática entre la escena y el mundo exterior, este drama, incrustado en una pantalla, en un cuadro fílmico, destila un doble artificio. Caracterizaciones que, como ha podido observarse, descansan en la base de la obra de Fleischer analizada.

3. ACTO II. MELODRAMA Y *NOIR* EN RICHARD FLEISCHER

En lo que hace al conjunto de temas trabajados por Fleischer, el más palmario no es otro que el clásico «las apariencias engañan». Enumeremos rápidamente: un patriarca *amish* violento, una puritana bibliotecaria ladrona, un tímido banquero mirón, un padre cobarde que recupera su valentía y el amor de sus hijos… Y los ladrones no son más que ladrones –poco profesionales, pero ladrones al fin y al cabo–. Sobre todos los demás, Boyd y Emily. Detalle a tener en cuenta, puesto que este matrimonio es el único, junto a los gánsteres, que acaba con la muerte. Pero no pongamos punto y final a este asunto. Lo que nos interesa es el velo de maya y los correspondientes jirones efectuados por Fleischer no solo en estos personajes, también en los espacios que estos habitan y en las situaciones y acciones llevadas a cabo en su interior. En *Sábado trágico* escuchamos cosas que no tienen nada que ver con lo que vemos. Pináculo que corona la aportación de Fleischer al género negro, este relato opera una dialéctica «entre lo que cada uno podría ser y aquello que acaba siendo en sus interacciones con las cosas y las demás personas» (Losilla, 1997: 15). Además, en la medida en que «el paisaje estilístico se puebla de recursos elípticos, dobles significados, alusiones indirectas, ambivalencias expresivas y tensiones subterráneas» (Heredero y Santamarina, 1998: 27), la fusión de estilemas propios del *noir* y desarrollos narrativos del melodrama se torna una decisión más que acertada para traducir esa oposición entre el ser y la apariencia. Esto último debido, en gran medida, a que «en el cine negro, las sombras y las luces persiguen a unos seres que se debaten en un *no man'sland* funerario», un espacio-tiempo ilusorio donde «la realidad y el sueño se entremezclan en una esquizofrenia atávica reveladora de la naturaleza humana» (Simsolo, 2007: 19).

En esta misma línea, hay que tener en cuenta que a finales de los 50 y en los albores de los 60, «rodar un film de gangsters suponía un salto al pasado, montando un complejo –y caro– entramado de reconstrucción que no siempre tentaba a los banqueros y a los productores» (Coma y Latorre, 1981: 191). Además, el color y la mejora técnica contradicen expresivamente la ontología temática y formal del cine negro: la ausencia de color, las sombras. No obstante, a continuación explicaré las razones por las que Fleischer se decanta por el color y el gran formato, decisiones expresivas que a simple vista no maridan con la oscuridad y el aprisionamiento de un *noir* paradigmático –en blanco y negro y con formato 4:3–.

Para la consecución de sus fines, el director, entre otros útiles, se decanta por la utilización del *cinemascope*: un sistema faraónico que intenta «abarcar mucho a la vez» (Viota, 1966), incurriendo así en una irrealidad, en una representación explícita y barroca a la que la etiqueta teatral se adhiere al instante. Tirando del hilo de la apreciación de Viota, como mera anécdota, quisiera traer a colación unas palabras que el cineasta y docente pone en boca de Fleischer en una original entrevista inventada: «Trato de hacer las cosas como si estuviera en un teatro»[1]. Si bien el *cinemascope* abarca grandes espacios en el campo, es evidente la contradicción resultante en el choque de esta decisión formal con su función narrativa. La población del pueblo representado en el film dispone de mucho espacio en el encuadre, pero el relato les empuja constantemente a espacios cerrados y a callejones sin salida como el atraco en el banco, el tiroteo en el granero o, en última instancia, el pequeño teatro imaginado en la residencia Fairchild. A este respecto, Losilla (1996: 214) indica que durante los años 30 y 40 eran menos frecuentes los casos en los que el color inundaba las imágenes hollywoodienses, en parte por el rechazo del público, acuciado por oscuras preocupaciones de diversa índole socioeconómica, que solo asimilaba este cromatismo en historias exóticas, escapistas o fantasiosas. Será a partir de la década de los 50, en una sociedad más próspera, cuando las pantallas se tiñan y se ensanchen:

> tanto el color como la pantalla panorámica (...) tendieron a reforzar una estética que ya se venía gestando en la década anterior como reacción a la saturación de la escritura clásica (Losilla, 1996: 215)

Con tomas más largas, potenciando el paisaje y distribuyendo muchos objetos y figuras en el encuadre, es decir, ensanchando la vida, haciéndola más grande y vívida. Este fenómeno ocurre en el melodrama, que con esas herramientas deforma al máximo la realidad, la exagera. El *scope* es el que introduce el problema de la figura humana en el espacio, en sus huecos y sus rellenos, en su habitabilidad. Su utilización busca mostrarlo todo, por lo que incurre en una irrealidad, en una representación explícita, enunciada, a través de planos largos, cadenciosos y horizontales. La dimensión del formato quiere emular el tamaño panorámico y sin límites del proscenio teatral, pero el escenario del drama es abierto, sin barreras ni cuadros, sin un formato secundario que capta el trabajo de los actores en otro soporte que no es la propia realidad.

Por otra parte, cuesta afirmar con seguridad si *Sábado trágico* responde a un melodrama sobre los problemas de la gente en un pueblo o una cinta canónica de gánsteres que urden un plan con destreza que se ve truncado por la confluencia de problemáticas personalidades el día del golpe. La aparente claridad monosémica a la par que exagerada y recargada (Oroz, 1995: 25) de las imágenes y situaciones esconde el envés –negativo o positivo, según de qué personaje hablemos– de la superficie del pueblo. Quizás por aquí se pueda justificar su negrura, pero, al mismo tiempo, hallamos razones que lo clasifican en este género dramático hermano. Por ejemplo: a pesar de ocupar bastantes minutos del metraje, la planificación del asalto es una pieza más en el engranaje narrativo; o también, la figura del policía está omitida, no puede evitar la tragedia y no tiene función narrativa. Además, no conocemos ni nos importan las motivaciones de los gánsteres. Los ladrones llegan para desestabilizar la perfección del pueblo, para destapar la caja de Pandora de la pátina brillante que cubre un interior corrompido y oxidado –a todos los niveles–. Ya que, a juicio de Rooney, el melodrama, en sus historias, «tiende a afianzar el *statu quo* de una forma que genera melancolía y deseos frustrados» (2015: 2), aserto que sintetiza a la perfección la trama de *Sábado trágico*.

Así las cosas, la fusión melodrama-cine negro desempeña en esta película una función muy específica:

> el aparato melodramático se fundamente en la necesidad de superar la superficie visible del texto, de explorar bajo la apariencia de lo real; porque lo real melodramático es siempre un espacio físico de potentes resonancias, pero también la máscara que encubre la pasión escondida, la moral oculta, el dolor soterrado (Pérez Rubio, 2004: 104).

Plásticamente es un melodrama, porque la fotografía y la imagen se alejan de la oscuridad y la ambigüedad que caracteriza al género negro. Los fuertes colores y la almibarada iluminación, tan caros al Hollywood del decenio 55-65, bien podrían haber sido diseñados para una película de un Douglas Sirk. Y a su vez, haciendo hincapié, dramáticamente es puro cine negro, fatalista, con complejo (de) final feliz. En definitiva, *Sábado trágico* cabalga entre la negrura y el espejo engañoso, y siempre en huida de los mismos, pendiente de construir su discurso gracias a esa selección de ingredientes del drama escénico que hemos analizado.

Con todo, el espectador maneja una información plástica que en un primer momento no puede descodificar en su lectura modélica. Esto es debido a que la escena que nos disponemos a analizar moviliza una serie de significantes que verán completado su significado en la secuencia basal del frustrado asalto a la caja fuerte del banco. Dicho lo cual, proponemos este sumario temático: en apariencia «todo va bien», pero en esa misma superficie brillante encontramos las huellas de lo que realmente se esconde en las profundidades. Porque debemos tener en mente que «todo objeto (lingüístico) semiótico, y aun cualquiera de sus elementos, está dotado de una doble existencia, puesto que existe, al mismo tiempo, con la forma del ser y con la forma del parecer» (Greimas, 1973: 108). Esto es, el discurso, en la secuencia en cuestión, exhibirá un desfase entre la denotación y la connotación de suma importancia. En este sentido, esta confusión es compartida entre el espectador y estos dos personajes: el atraco está vinculado al suspense; la tragedia de las vidas de la gente del pueblo y su resolución acaban en la sorpresa.

4. ACTO III. TRAGEDIA EN UN SÁBADO VIOLENTO

Traigamos a colación el principio temático de la escena sometida a análisis y, por extensión, del film en general: las apariencias engañan, pero no tienen por qué ser solo las de las personas, también los lugares, y que la violencia que estas infligen no puede ser esquivada por los personajes.

Tras una velada de flirteo, proposiciones indecentes y especulaciones amorosas con la enfermera Linda, el propietario de la mina local Boyd se excede en el consumo de alcohol y tiene que volver a casa acompañado por la joven sobre la que ha vertido su aflicción matrimonial. La razón que le conduce a olvidarse durante unas horas de que está «felizmente» casado con la altiva y liberal Sra. Fairchild reside en que esta última ha vuelto a darle plantón en la comida programada para ese día. Su vida matrimonial es una imagen-espejo e ilusoria que, a ojos del resto del pueblo es perfecta, pero a efectos prácticos resulta una mentira. A este principio temático –la fragilidad de un vínculo en apariencia indestructible– le corresponde su representación formal, a través de pequeños anticipos de puesta en escena que avisan al espectador de lo que acontecerá ante sus ojos minutos más tarde. El primero de ellos lo podemos localizar, sin ir más lejos, en un único plano perteneciente al intento de ligue de Boyd con Linda. Nos encontramos en el bar donde confluyen con regularidad los mismos personajes que vertebran la columna narrativa del film: el apocado y *voyeur* cajero Harry, la terna de ladrones que urden el milimétrico plan para atracar el banco, y los ya mencionados Boyd y Linda.

En el punto de mayor grado etílico, el señor Fairchild y la atractiva joven comienzan a bailar en la pista del local. Esta cristalina composición aprovecha para colar de rondón al tímido Harry, minúsculo busto encerrado en el espejo y obligado a compartir ese mismo espacio ilusorio, contenedor de sus fantasías sobre Linda, quien justamente baila con su competidor sexual. Es decir, ni





Arriba. Figura 1. Abajo. Figura 2

siquiera en el espejismo puede encontrar una leve satisfacción a sus deseos más frustrados, precisamente porque en el reflejo mismo habita el objeto de su goce (Linda) abrazado a Boyd. No pasemos por alto, dicho sea de paso, el hecho de que Fleischer no se limite a encerrar al borracho empresario entre frágiles copas a modo de lábil cortinaje: del mismo modo proyecta su cámara hacia el gran reflejo que preside la barra del bar, confiriendo a la imagen de una doble especularidad, de una doble apariencia; de una mayor, en definitiva, apariencia fatídica para el dueño de la mina. Su vida, además de ser un reflejo de falsario azogue, está sujeto por unos márgenes que se pueden hacer añicos con facilidad [figura 1].

Pasemos a la segunda imagen en la presentación del carácter y del programa narrativo del personaje de Boyd. En una reunión informal con el trabajador Shelley, el capataz manipula una serie de objetos que componen el equipaje técnico de una cámara fotográfica. El propio dispositivo, un foco para hacer flash manual, carretes, hasta un pequeño tomavistas. Muchos de estos artefactos compartirán encuadre, junto con la fotografía de Emily y presididos violentamente por el puño cerrado de Shelley, en un metonímico plano. Objetos que captan la imagen de alguien, de representación visual, pero de alguna manera falseada, ilusiones, espejismos. Todo anticipa esa gran ilusión de grado cero que es lo teatral: la ficción en la vida misma, sin poder diferenciar lo real y lo impostado. En suma, es la primera vez que les vemos «juntos» y ella está en una foto, ausente, re-presentada.

Lo que más nos interesa y se ciñe a nuestra argumentación es la colocación del actor en el encuadre: erigido sobre el retrato enmarcado de su esposa y envuelto por las cortinas corridas de su despacho, Boyd se sitúa plástica y espacialmente alejado de su colega Shelley [fig. 2]. La composición partida en dos, uno de pie, el otro sentado, así como la diferencia de los fondos que sus figuras recortan, los separa también en el plano del contenido. Esta separación tendrá su resultado también en sus arcos narrativos: el final feliz para Shelley y el devastador para Boyd. Como venimos sosteniendo, en *Sábado trágico* el metaencuadre de una o varias figuras en forma de cortinaje adquiere una connotación de teatralidad o metarrepresentación ajena a la conciencia de los personajes. De tal modo que el discurso cinematográfico, de a poco, comienza a ordenar a su antojo a los protagonistas. Con carácter retroactivo obtendremos la información que cargue de sentido total a estas imágenes. No solo lo paradigmático de la teatralidad, sino también la sintagmática consistente en el orden y la selección de ciertos elementos a través del montaje, es lo que confiere a estas imágenes su sentido.

La última y no menos importante secuencia tiene lugar en el club de campo, localización que



Figura 3

marca el carácter libre y despreocupado de la señora Fairchild. Un detalle a tener en cuenta: este fragmento no es el primero del relato que nos presenta a Emily. El relato introduce una catálisis al inicio de la narración, con el casi atropello a uno de los ladrones por parte de la señora Fairchild, nada más llegar al pueblo –similar a ese plano contraplano de *Psicosis* en el que Marion cruza la mirada con su jefe en plena huida con el dinero de la empresa–. Aquí nos centraremos en las contraposiciones estéticas desplegadas en estas imágenes frente a la conversación entre Boyd y Shelley: mientras los hombres charlan sobre el trabajo en la mina, en el interior de una oficina anodina, Emily y su amante disfrutan de una agreste mañana en el campo de golf, al abrigo de árboles. Contra el oficio, el ocio; ante la artificialidad del mobiliario, la madera y la hierba viva de la naturaleza, metáfora de la supuesta libertad conyugal de Em. Dicho lo cual, esta última apreciación no es baladí: si en el caso de Boyd correspondía primero a las cortinas de su despacho –el trabajo– y más tarde al cristal –el alcohol– encerrarle en el encuadre, a lo que hace a Emily serán los troncos de los árboles los que, en este contexto, no dejen escapatoria a la mujer adúltera [fig. 3]. Abundando en esta construcción, las sombras de las hojas sobre sus cuerpos les da un toque de dramatismo, la luz no es tan idílica en primer término como en el segundo. Se nos presenta lo lejos que están los dos miembros de la pareja. Tardan mucho en aparecer juntos, y cuando lo hacen es apoteósico –y falso–. De hecho, cuando ella muere a manos de un gánster en el atraco, él ni siquiera está presente, invirtiendo las tornas de las numerosas ausencias de Emily.

Así pues, el discurso empareja compositivamente al matrimonio, al mismo tiempo que, en el plano del contenido los sitúa en coordenadas muy lejanas entre sí, por confrontar lo natural con lo artificial.

Pero volvamos a ese regreso etílico a la mansión de los Fairchild que prenderá la chispa que desate el inextinguible y trágico fuego del sábado venidero. Linda aguarda a la vera de un Boyd dormido, a la espera de que su mujer llegue a casa y se ocupe de su marido. La señora Fairchild, tras una jornada de infidelidades y desencuentros, se encuentra en su salón con la sorprendente presencia de la enfermera custodiando a su esposo. Luego de una fuerte discusión en la que Linda cuestiona su papel en el matrimonio que ella no está dispuesta a romper, pero que desea con todas sus ganas, Emily expulsa, furiosa y orgullosa, a su competidora. A juzgar por los gestos en su rostro y

la manera en que, abatida, sube las escaleras hacia su habitación, la reprimenda de Linda le ha hecho más daño del que su carácter pudiera soportar. Es decir, pese a su negativa, sabe perfectamente que Linda tiene razón.

Es en este punto, exactamente, cuando la escalera enmarcada por los grandes cortinones se muestra al espectador por primera vez en todo su esplendor [fig. 4]. Esto es, el objeto sustancial de la actuación interpretada unos planos más adelante es transitado e inaugurado por Emily: ha comenzado la función. Ahora es conveniente activar la moviola y desplazarnos unas cuantas secuencias para arribar al momento del despertar de Boyd, ya que el film utiliza un montaje alterno que intercala indiscriminadamente las andanzas previas al sábado en cuestión. Sin más dilación, pongamos la lupa sobre esta decisiva escena.

En plano medio y a la altura del sofá sobre el que está acostado Boyd, Emily irrumpe en el cuadro para zarandear a su esposo, que se despierta aturdido. Ante la palmaria preocupación de su mujer, el empresario se levanta, movimiento que iguala sus posiciones en disposición de la inminente discusión. La toma prosigue, sin corte alguno, y se reescala a un plano americano del matrimonio. En un baile de idas y venidas, de intercambios de lugar, ambas figuras parecen disputarse el terreno la una a la otra, como si el dominio del espacio, del territorio doméstico les confiriese el poder necesario para alzarse con la victoria dialéctica. En este contexto, el empleo por parte de Fleischer del *cinemascope* permite a los actores realizar grandes desplazamientos en un encuadre a ojos vistas infinito que reduce ese movimiento continuo a un espacio sin salida. Aunque habitualmente el *cinemascope* se empleaba para acentuar la naturalidad, el realismo, al abarcar mucho espacio con mucha profundidad, esta vez Fleischer consigue, gracias también al decorado, la duración, el color y la iluminación, que el aspecto del plano incurra en cierta artificiosidad.

Después de 3 minutos de plano sostenido se produce el primer corte neto de montaje, el cual divide –aún más– espacialmente a los protagonistas, con una distancia inicial considerable, generadora de un largo *raccord* de miradas que irá disminuyendo tanto más cuando aumente el dramatismo. Además, esta decisión sintáctica establece los dos espacios diegéticos que fundamentan nuestra argumentación: a) El lugar ocupado por Boyd, la sala de estar, estancia asociada a la cruda realidad de su situación sentimental [fig. 6]; y b) La gran escalinata escoltada por esas grandes corti-

Figura 4





Figura 5



Figura 6

nas tan semejantes a un telón teatral, donde Emily cae presa de la metarrepresentación [fig. 5]. Así se da inicio a esa pseudometalepsis –o falsa metalepsis– que sostiene nuestro análisis. Tengamos en mente que una metalepsis se da «cuando el pasaje de un "mundo" a otro se encuentra enmascarado o subvertido de alguna forma: textualmente enmascarado» (Genette, 2004: 137). Lo cual no deja de ser curioso, ya que este recurso, tan caro a las ficciones fantásticas o metacinematográficas, recibe aquí un tratamiento, digamos, realista.

En otras palabras: todo lo que acontezca dentro de ese espacio teatral de la escalera constituirá una suerte de representación inconsciente por parte de los personajes, en la que los actos, las promesas y el perdón únicamente tendrán validez más acá de los límites del campo. O lo que es lo mismo, a efectos cinematográficos, hasta que un fundido a negro ponga punto y final al plano y a la escena[2]. Demos un paso más allá.

La posición de la cámara marca el umbral entre el enclave de realidad –salón– y el de falsedad –escalera–. El segundo plano de la escena nos muestra a un Boyd que, extrañado por la actitud de Emily, se acerca sin pensárselo dos veces, aunque no traspase todavía, eso sí, al lugar dramático –correspondiente a los planos 1 y 3–. Del mismo modo la escala de los planos va en detrimento de la cruel irrealidad. La dinámica de plano/contraplano consta ahora de encuadres mucho más cerrados, asfixiando de esta forma a los protagonistas. Para muestra de la traducción formal de la idea de encierro, un botón: en el quinto plano del segmento, Emily, que hasta ese instante estaba de pie y agarrada a la barandilla, se sienta, entre llantos, y queda aprisionada por las maderas verticales que sujetan el pasamanos, deslizamiento semántico en virtud del cual las barras se convierten en barrotes de una celda [figs. 7-8]. Antes de nada vemos conveniente hacer un breve apunte acerca de la simbología de este objeto. Según Cirlot, la escalera «es el símbolo de la relación entre los mundos» (1992: 187). Asimismo, añade que «los puntos que señalan los mundos no son dos (medio o terrestre y superior o celeste), sino tres (por la agregación del tercer punto, inferior e infernal)» (Cirlot, 1992: 187).

Figura 7



Figura 8



EL PLANO FINALIZA CON ESA DOBLE CAPA DE RECLUSIÓN QUE SOMETE A EMILY Y BOYD: LAS MONUMENTALES CORTINAS/TELONES Y LA ESCALERA/CELDA, LA MÚSICA ALCANZANDO SU CLÍMAX Y UN FUNDIDO A NEGRO AL QUE SOLO LE FALTA QUE ENTREN LAS LETRAS «THE END»

Habida cuenta de este detalle, y trayendo la argumentación a nuestro terreno, podemos afirmar que Emily habita ese punto intermedio entre el ideal superior que tratan de fabricar —con la figura de la evasión como catalizador— y el sumidero inferior de la podredumbre matrimonial. De tal forma que esa división de espacios incompatibles persiste incluso cuando ambos comparten el espacio de la supuesta positividad. Así pues, Boyd irrumpirá finalmente en el encuadre teatral de la mentira, e introducirá la idea de marcharse de la ciudad, «porque ya no hay nada que nos retenga aquí». Esta disonancia entre lo que escuchamos –planes de unas vacaciones– y lo que vemos –una mujer «libre» encerrada en su propia casa– podría resumir la cruel ironía de que estas imágenes se cargarán al final del relato.

A punto de consumar la precipitada y ulteriormente malograda reconciliación, en el plano plástico Fleischer dibuja su penúltimo trazo previo a completar el paisaje de la tragedia. El marido, posicionado emocionalmente en paralelo a su mujer, pasa al otro lado de la escalinata, entrando de este modo en la prisión que conforma la escalinata. Retomando brevemente a la subdivisión de la escalera en tres alturas, hay que señalar que la pareja, una vez reconciliada, se mantendrá en su sitio. El discurso del film no nos dice, de momento, si su futuro discurrirá hacia arriba –la felicidad– o hacia abajo –la separación–. Dicho de otro modo, «se trata de un espacio estable por su encuadre pero inestable por su contenido, de una superficie en la que se inscriben todas las incertidumbres, un verdadero dispositivo alucinatorio» (Stoichita, 2018: 154). En suma, doble aprisionamiento una vez dicen «te quiero». Sin embargo, nos falta fijarnos en la serifa que remata esta escritura. Culminada ya su, veremos, efímera reconciliación, la cámara emprende un épico trávelin hacia atrás. Da la impresión de que en cualquier instante aparecerá repentinamente en el salón de los Fairchild un patio de butacas repleto de público lanzando vítores y aplausos y cierre del telón, que consume esa metalepsis latente de la que hemos hablado. Nada más lejos de esto; el plano finaliza con esa doble capa de reclusión que somete a Emily y Boyd: las monumentales cortinas/telones y la escalera/celda, la música alcanzando su clímax y un fundido a negro al que solo le falta que entren las letras «THE END» [fig. 9].

Arriba. Figura 9. Abajo. Figura 10





Es decir, la última imagen suspende el juicio, aunque el contexto temático general del film y de la secuencia en particular no nos avise de que el vector será, indudablemente hacia abajo –la muerte, el infierno, la tragedia–. Y aún hay más: pese a que el fundido *a* negro nos indica la clausura de la secuencia, el fundido *desde* negro interrumpe este «microfinal feliz». La primera imagen que vemos no es otra que un plano conjunto de unas pistolas, dispuestas sobre la cama de la habitación del hotel donde se alojan los gánsteres [fig. 10]. Arsenal que, por contigüidad, acabará con la vida, unos minutos después, de Emily en la escena del fallido atraco al banco local. Este empalme viene a apostar por el principio que dice que el montaje, en ocasiones, lejos de separar, une. Aunque se trate de un vínculo de fatalidad.

Tirando un poco más del hilo, otro detalle, esta vez sonoro, para dar carpetazo a este estudio. La partitura que comienza a sonar introduce un jalón más en el ejercicio manierista ejecutado por Fleischer durante estos minutos. Valiéndose de un uso expresivo, subrayador de la música clásica, el director da paso al tema de Hugo Friedhofer en el preciso y significativo momento en el que Emily, en pleno trance de culpabilidad, atraviesa el límite de la teatralidad para quedarse en él hasta la conclusión de la secuencia. Justo cuando la imagen tiende al negro que da fin a la escena, la canción entona sus últimas notas. Con una lógica musical, el gran plano general de la escalinata es puntuado por el acorde de tónica del romántico tema, el cual se sostiene durante la pantalla en negro y nos invita a ese reposo, a esa felicidad que han inventado Boyd, Emily y la puesta en escena. Aquí debería finalizar la canción, en compañía de la imagen. En cambio, la banda sigue tocando sobre la oscuridad y es entonces cuando la tonalidad cambia de mayor a menor y ambas escenas se empalman con un acorde dominante que genera una fuerte tensión y, al menos en el plano sonoro, deja entre interrogaciones todo lo que acabamos de presenciar. Porque es crucial recordar que el plano que emerge desde el negro al sonar esas lóbregas notas da a ver las armas de la banda de ladrones.

5. ACTO IV. UN ESPEJO EN UN CALLEJÓN SIN SALIDA

Una vez que hemos descrito las estrategias formales y narrativas de la escena en cuestión, es hora de extraer un corolario inmediato. Esta apreciación atañe a una caracterización que ha sobrevolado nuestro análisis: la vinculada a los elementos melodramáticos del pseudoteatro de Boyd y Em en particular y de los estilemas del cine negro en general. Fleischer incrusta un fragmento melodramático en el núcleo mismo de una tensa intriga. Con todo lo exagerado, teatral y falso que rezuma la secuencia de la escalera, «la introducción del universo sentimental en una estructura cualquiera no pretende ofrecerse como melodrama formalizado» (Monterde, 1994: 57). Es decir, habría que considerar este nódulo narrativo como un injerto (melo)dramático diseñado en pos de incrementar la tragedia del relato. La teatralidad se impone a unos personajes que no saben que ese manierismo ideal, esa reconciliación teatral no es más que eso, una tragedia enmascarada de romance. Pero solo el espectador lo sabe –o lo sabrá– cuando Emily muera.

Los personajes del melodrama están condenados a un sufrimiento que parecen negar o querer ignorar perpetuamente. Abocados a la desgracia, los Fairchild acaban siendo los grandes damnificados en la ciudad. Por medio de la figura metonímica del telón del gran salón de su mansión, «la presencia de este doble cortinaje es elocuente, en la medida en que materializa la dificultad de acceder a lo visible» (Stoichita, 2018: 51) de una villa que se torna un gran teatro del absurdo de la existencia. Ilustrado en palabras del propio Boyd en la última escena: «cuesta creer que ayer a la tarde estuviera viva y hoy muerta». Así pues se cristaliza esa idea del mundo como teatro en el que los personajes no

son sino marionetas al servicio de un narrador caprichoso. En este caso las catálisis, las conexiones entre ladrones y futuras víctimas, las infidelidades de Emily, la revelación del secreto y postrera redención del héroe Shelley... Todo apunta a la falsedad dentro de la escena: anunciado narrativamente, enunciado formalmente y confirmado dramáticamente.

Doble actuación por parte de la pareja, en un nivel extradiegético para con el espectador que ve la película, y en un nivel intradiegético para ellos mismos y un espectador —de lujo— implícito. La escena de *Sábado trágico* es un falso teatro enmarcado y una escena cinematográfica cargada de teatralidad, no solo de distanciamiento, también marca de enunciación: confiere *un saber* a través de *un ver* de una forma en concreto, esto es, la teatral. Este tipo de distribución de la información, vía «una ficción llevada a cabo por los personajes y que interactúa con su existencia cotidiana» (Pérez-Bowie, 2018: 101) desemboca en la hibridación de géneros formulada por Fleischer. Estamos ante un crisol de motivos iconográficos, derivas diegéticas y arquetipos estructurales provenientes de los dos géneros predilectos del clasicismo de los grandes estudios.

6. SE CIERRA EL TELÓN. CONCLUSIONES

Como vengo insistiendo, la puesta en forma de Richard Fleischer en *Sábado trágico* hace comulgar, de alguna manera, las posturas enfrentadas en la pugna por la incomunicación o la incompatibilidad entre cine y teatro. Para volver con la división de Bresson, en una esquina «las que emplean los recursos del teatro (actores, puesta en escena, etcétera) y se valen de la cámara para reproducir» y en la opuesta «las que emplean los medios del cinematógrafo y se valen de la cámara para *crear*» (1979: 11). Pues Fleischer, tejedor de la materia fílmica, se mueve indistintamente entre una y otra. Reproduce para crear, se vale del lenguaje y la planificación del teatro para hacer cine.

En la escena final, una vez muerta Emily, Boyd comenta que parece mentira que hace unas horas estuviesen en la sala de estar, hablando, reconciliándose, planeando el viaje. Que ella estuviera sana y viva. Estar vivo a la mañana y estar muerto a la tarde –de un violento, trágico sábado–. Boyd se queda finalmente solo, de espaldas, llorando, en su cantera arrasada y yerma, en un plano muy cerrado que lo aprisiona, esta vez al aire libre. En suma, una especie de escalera o rampa —algo que conec-

Figura II



ta lo superior y lo inferior— atraviesa su cabeza [fig. 11]. Y, además, Linda, que intenta consolarle, ha sido expulsada del campo: «no quiero que me veas llorar», dice Boyd. El único –junto con Emily, evidentemente– que no tiene un «final feliz» de todos los arcos dramáticos. Si bien la escalera simboliza el ascenso o descenso, en Fleischer nadie sube ni baja, se queda en la mitad sin poder salir de ella.

Así, la planificación teatral o teatralizante en este film significa falsedad, apariencia, suspensión del juicio. La escena que hemos analizado nos dice: «Esto no es lo que parece, esto no será lo que ahora es» a través del enmascaramiento dramático. Esta felicidad de la que solo nosotros somos espectadores –ni siquiera Boyd, porque es doble actor de su propia escena– terminará con una muerte cruel. Si una representación, una ficción, ya es algo que no es ni verdadero ni falso, que está entre la verdad y la mentira, una especie de representación dentro de otra representación –para ser más exactos: acciones teatralizadas dentro del cine– será doblemente engañosa y significativa. De este modo, este film nos cuestiona, como diría Bazin, quién podría lamentarse o querellarse de que «gracias a él (el cine) ha sido posible la metamorfosis de situaciones teatrales que sin él no hubieran llegado nunca al estado adulto» (1966: 219). *Sábado trágico* es, en definitiva, un ejemplo paradigmático de esa retroalimentación positiva entre ambas puestas en escena. ■

NOTAS

1 Debo la disponibilidad de estos pequeños escritos de Viota a Rubén García López, cuya amabilidad agradezco desde estas líneas.

2 No podemos pasar por alto que la puntuación de la escena sea un fundido a negro cuando Emily recalca varias veces «la oscuridad» a la que se ve abocada.

REFERENCIAS

Abuín, A. (2012). *El teatro en el cine*. Madrid: Cátedra.

Aumont, J. (1997). *El ojo interminable. Cine y pintura*. Barcelona: Paidós Comunicación.

Bazin, A. (1966). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.

Brecht, B. (2004). *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba.

Bresson, R. (1979). *Notas sobre el cinematógrafo*. Ciudad de México: Ediciones Era.

Casetti, F., Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.

Cirlot, J. E. (1992). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor.

Coma, J. , Latorre, J. M. (1981). *Luces y sombras del cine negro*. Barcelona: Ediciones Fabregat.

Fischer-Lichte, E. (2014). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.

Gaudreault, A., Jost, F. (1995) .*El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós.

Genette, G. (2004). *Metalepsis. De la figura a la ficción*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Giesekam, G. (2007). *Staging the screen*. Nueva York: Palgrave Macmillan.

Goffman, E. (1997). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.

Greimas, A. J. (1973). *En torno al sentido. Ensayos semióticos*. Madrid: Fragua.

Heredero, C. F., Santamarina, A. (1998). *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*. Barcelona: Paidós.

Lehmann, H.T. (2013). *Teatro posdramático*. Murcia: CENDEAC.

Losilla, C. (1996). Tecnología y estética. La implantación del color, los nuevos formatos y el sonido. En E. Riambau y C. Torreiro (eds.), *Historia general del cine. Volumen VIII. Estados Unidos (1932-1955)* (pp. 207-225). Madrid: Cátedra.

Losilla, C. (1997). Introducción. En J.A. Hurtado, y C. Losilla (eds.), *Richard Fleischer, entre el cielo y el infierno* (pp. 9-17). Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

Metz, C. (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*. Barcelona: Paidós.

Monterde, J. E. (1994). El melodrama cinematográfico. *Dirigido por*, *223*, 52-67.

Oroz, S. (1995). *Melodrama. El cine de lágrimas de América Latina*. Ciudad de México: UNAM.

Pardo, P. J. (2018). Del metateatro a la metaficción teatral en el cine. "Familia", de Fernando León de Aranoa, y sus allegados. En J. A. Pérez Bowie (ed.), *La teatralidad en la pantalla* (pp. 61-98). Madrid: Catarata.

Pérez Bowie, J. A. (2018). Retórica del exceso frente a retórica del despojamiento. Notas sobre la teatralidad en algunos filmes contemporáneos. En J.A. Pérez Bowie (ed.), *La teatralidad en la pantalla* (pp. 99-126). Madrid: Catarata.

Pérez Rubio, P. (2004). *El cine melodramático*. Barcelona: Paidós.

Polidoro, P. (2016). *¿Qué es la semiótica visual?* Bilbao: Servicio Editorial de la UPV/EHU.

Rooney, M. (2015). *Living screens. Melodrama and plasticity in contemporary film and television*. Londres: Rowman and Littlefield.

Sánchez, José A. (2010). Dramaturgia en el campo expandido. En M. Bellisco y M.J. Cifuentes (eds.), *Repensar la dramaturgia* (pp. 19-59). Murcia: Centro Párraga.

Simsolo, N. (2007). *El cine negro. Pesadillas verdaderas y falsas*. Madrid: Alianza Editorial.

Stoichita, V. I. (2018). *El efecto Sherlock Holmes. Variaciones de la mirada de Manet a Hitchcock*. Madrid: Cátedra.

Viota, P. (1966) a. Richard Fleischer. Proyección de Sábado trágico. En *Cine Club de Los Escolapios*. Inédito.

Viota, P. (1966) b. Los diablos del pacífico. En *Cine Club de Los Escolapios*. Inédito.

Viota, P. (2020). *La herencia del cine*. Madrid: Ediciones Asimétricas.

Zunzunegui, S. (2016). *La mirada cercana*. Santander: Shangrila.

TELÓN DE FONDO Y FORMA. LA PLANIFICACIÓN TEATRAL COMO ELEMENTO DE SIGNIFICACIÓN CINEMATOGRÁFICA EN *SÁBADO TRÁGICO* (1955) DE RICHARD FLEISCHER

Resumen

Este artículo consiste en un estudio de la película *Sábado trágico* (Violent Saturday, Richard Fleischer, 1955). En concreto, se centra en las decisiones expresivas y narrativas tomadas por el autor para poner en forma una idea: la apariencia idílica de un pueblo esconde una esencia corrompida de las personas que idealmente lo habitan. Para ello, Fleischer se sirve de ciertos objetos, figuras y planificaciones teatrales que modifican su naturaleza y significado al entrar en el lenguaje cinematográfico. El complicado maridaje entre cine y teatro, del que tanto han discutido la crítica y la teoría, encuentra aquí un ejemplo perfecto de su utilidad: la teatralidad, entendida como falsedad, como ilusión, puede ser utilizada como un elemento más de significación cinematográfica. Además, estas particularidades ofrecen una manipulación de los códigos estético-narrativos que conforman dos de los géneros más barrocos y artificiosos del esplendor y decadencia de Hollywood: el cine negro y el melodrama.

Palabras clave

Teatralidad; Hollywood clásico; Apariencia; Melodrama; Cine negro.

Autor

Víctor Iturregui-Motiloa (Vitoria-Gasteiz, 1994) es profesor ayudante doctor en el departamento de Periodismo de la UPV/EHU, guionista y programador en los festivales de cine ZINEBI y FANT. Ha publicado numerosos artículos en revistas académicas como *Fotocinema*, *L'Atalante*, *Brumal* o *Historia y Comunicación Social*. También cuenta con capítulos en libros colectivos, escritos individualmente –*Vértigo. Deseo de caer* (Shangrila, 2021) – y junto con Santos Zunzunegui –*Furia española* (IVAC, 2021) y *Juan Estelrich* (Demipage, 2021) –. Contacto: alloturturro11@gmail.com.

Referencia de este artículo

Iturregui-Motiloa, V. (2024). Telón de fondo y forma. La planificación teatral como elemento de significación cinematográfica en *Sábado trágico* (1955) de Richard Fleischer. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *37*, 195-210.

THE FRAMING CURTAIN: THEATRICALITY AS A FORM OF CINEMATOGRAPHIC SIGNIFICATION IN RICHARD FLEISCHER'S *VIOLENT SATURDAY* (1955)

Abstract

This article presents an analysis of the film *Violent Saturday* (Richard Fleischer, 1955). Specifically, it focuses on the narrative and expressive decisions made by the filmmaker in order to formalise an idea: the idyllic appearance of a small town hides the rotten core of the people who live there. To do this, Fleischer makes use of certain theatrical objects, concepts and compositions whose nature and meaning is transformed when framed in cinematographic language. The complex marriage between cinema and theatre, which has received so much attention from theorists and critics, finds the perfect example of its usefulness in this film: theatricality, defined as duplicity, as illusion, can be used as an element of cinematographic signification. Moreover, these particular qualities facilitate the manipulation of the aesthetic-narrative codes of two of the most overwrought and artificial genres that characterised the rise and fall of Hollywood: film noir and melodrama.

Key words

Theatricality; Classical Hollywood; Appearance; Melodrama; Film Noir.

Author

Víctor Iturregui-Motiloa is an assistant professor in the Department of Journalism at UPV/EHU, as well as a screenwriter and programmer for the ZINEBI and FANT film festivals. He has published numerous articles in academic journals, such as *Fotocinema*, *L'Atalante*, *Brumal* and *Historia y Comunicación Social*. He has also written chapters for collective works including *Vértigo. Deseo de caer* (Shangrila, 2021) and, in co-authorship with Santos Zunzunegui, *Furia española* (IVAC, 2021) and *Juan Estelrich* (Demipage, 2021). Contact: alloturturro11@gmail.com.

Article reference

Iturregui-Motiloa, V. (2024). The Framing Curtain: Theatricality as a form of cinematographic signification in Richard Fleischer's *Violent Saturday* (1955). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *37*, 195-210.

recibido/received: 27.10.2022 | *aceptado/accepted:* 22.06.2023

Edita / Published by

Licencia / License

creative commons SOME RIGHTS RESERVED

ISSN 1885-3730 (print) /2340-6992 (digital) **DL** V-5340-2003 **WEB** www.revistaatalante.com **MAIL** info@revistaatalante.com

LA IMAGEN VACIADA: NUEVAS APROXIMACIONES A LA DESAGRARIZACIÓN EN LA NO-FICCIÓN ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

VALENTÍN VIA

INTRODUCCIÓN

El cine tiene el poder evocador de trasladar al espectador hacia un paisaje filmado, un territorio que está desapareciendo o una situación de crisis climática. No se trata de una especulación sobre la capacidad del dispositivo cinematográfico, sino de una posibilidad. El artículo que Scott MacDonald publica en 2004 titulado *Toward an Eco-cinema*, expone que existe una creciente preocupación por el impacto del ser humano en el entorno —en la práctica cinematográfica documental y experimental—, a finales del siglo pasado. MacDonald (2004) sustenta estos argumentos en base a las filmografías de James Benning, Diane Kitchen y Peter Hutton que utilizan la tecnología del cine para crear una ilusión de preservación de la *naturaleza* o, de forma más precisa, esta tecnología proporciona una clara «evocación de la experiencia de estar inmerso en el mundo natural» (MacDonald, 2004: 108).

La representación de la naturaleza o del entorno, más allá del ser humano, queda obsoleta —según los argumentos que expone Scott MacDonald—, por el Nuevo Régimen Climático que ha desarrollado el teórico y filósofo Bruno Latour (2017). La *naturaleza* no es algo inerte y exterior dado que los efectos de nuestro accionar sobre el planeta se están revirtiendo hacia las sociedades contemporáneas, tal y como dan muestra incontables desastres ecológicos. De esta forma, mediante cualquier descripción o enunciación con distintos datos y a través de las propias imágenes sobre algún aspecto relacionado con una crisis climática, ya no se consigue, únicamente, informar, sino que también se genera implícitamente «un movimiento, una alarma, un enunciado fáctico» (Latour, 2017: 41). De esta forma, según Latour, el ser humano no puede hacer nada para cambiar y revertir esta cuestión, sino que la potencia de actuación se reduce a la propia Tierra, a través de los organismos no humanos y vivos como «nuevos

personajes invisibles capaces de subvertir el orden y la jerarquía de los agentes» (2017: 107). Donna Haraway (2016), como Latour, y otros teóricos contemporáneos, apunta hacia esta reestructuración y orden que debería imponerse a través de las «entidades *chthónicas* que pueden unirse (y lo hacen) en una doble muerte aceleradora, provocada por la arrogancia de quienes industrializan, supertransportan y capitalizan mares, tierras, aires y aguas» (Haraway, 2016: 294). En este sentido, tanto Haraway como Latour apuntan sobre una especie de fuerza invisible o microescópica, los microorganismos, como encargados de reestablecer y de revertir la situación climática.

Desde la industrialización del paisaje rural hasta su total capitalización *polifónica*, tal y como expone Anna Tsing (2021: 89), la agricultura se encuentra en un momento por el que se define como «una agricultura comercial que tiene por objeto segregar un solo cultivo y trabajar de cara a su maduración simultánea para obtener una cosecha coordinada». En esta trepidancia que está tomando la agricultura comercial, ha transfigurado el paisaje rural en España en estas últimas tres décadas. El teórico socioeconómico Fernando Collantes (2007: 251) expone que, en España, «la agricultura tradicional, basada en fuentes de energía orgánicas y bajas intensidades de capital» fue sustituida «por una agricultura inorgánica y capitalizada cuyo destino pasó a estar crecientemente vinculado al de un sistema alimentario dominado por empresas agroindustriales oligopolistas». No se trata, pues, de las consecuencias de la «España vacía»[1] sino que es un proceso de alteración del paisaje rural que transcurre por tres transiciones. La primera transición consistiría en la transformación de los regímenes alimenticios, la industrialización de la producción alimentaria y el establecimiento de cadenas globales soportadas por una división regional del trabajo. La segunda, es la transición demográfica que lleva a las sociedades envejecidas, en las cuales se incrementa el intervalo entre generaciones y demandan nuevas formas de organización social y de relación entre grupos generacionales; la tercera transición, formaría parte esa movilidad múltiple y creciente que produce sociedades superdiversas (Camarero Rioja, 2019: 65-66). Aquí se sostiene que los cineastas catalanes Gerard Ortín Castellví y Lluís Escartín, presentados en este artículo, son hijos e hijas de estas transformaciones demográficas y representacionales, reflejan en sus obras el cambio en el modelo agrícola, así como las tres transiciones expuestas por Luis A. Camarero Rioja.

Ambos cineastas ponen en el foco de atención en la representación del cambio en el mundo rural de España. La transformación de los regímenes alimenticios, la transición demográfica, así como la movilidad múltiple, están presentes en las filmografías de dichos directores. El objeto de estudio son las filmografías de Gerard Ortín Castellví y Lluís Escartín, dos cineastas catalanes cuya producción documental se gesta en la «no-ficción»[2] en un uso muy particular y único del lenguaje formal y del dispositivo fílmico, recurriendo a diferentes estrategias narrativas y de representación con el objetivo de construir una evocación de un entorno en proceso de cambio. Considerados, también según Cerdán y Labayen (2014), como «cineastas intersticiales» trabajan fuera de la industria y sus producciones se encuentran en un contexto fuera de las fronteras de su nacionalidad, generando diálogos con otras realidades. Aunque ambos son cineastas que utilizan el digital en toda su filmografía, se deberá atender qué relación con la materialidad de la imagen tienen en su obra y su vinculación con aquello que es referente de dicha imagen. Este aspecto debe ser remarcado con suma importancia, ya que marca el «gesto» (Agamben, 2001) de los cineastas y determina su representación del paisaje rural, así como la relación con la ecología de las imágenes.

Actualmente, existe un conjunto de prácticas experimentales contemporáneas que se aproximan a la captura del estado de un paisaje rural desde la medialidad del dispositivo fílmico. En

otras palabras, hacen uso del celuloide en un cine sin cámaras. Cineastas contemporáneos como Karel Doing, David Gatten o Tomonari Nishikawa, consiguen conectar su obra con la *naturaleza* «para que el mundo natural "hable" a través del medio» (Knowles, 2020: 114). Se trata de una forma de escucha atenta y de una serie de gestos políticos y permiten «una visión más efectiva y la interconexión entre microespecies con lo macroescópico» (Knowles, 2020: 50) que constituyen el estado del planeta que habitamos. En este aspecto, este conjunto de obras conectaría la imagen con los elementos microescópicos de los que hablan Latour y Haraway, respectivamente. De esta forma, se debe considerar que su capacidad para la representación de estos microorganismos. Si este aspecto se vincula directamente con el analógico, ¿qué otras posibilidades se contemplan en el digital? ¿Es posible que el dispositivo también sea consecuente con aquello que representa en las imágenes? El reciclaje de las imágenes es posible, es una práctica que proviene de los archivos y que Catherine Russell (2018) nombra como una contracción entre arqueología y archivo, formando el término «*archieveology*», por el que se entiende como reutilizar imágenes de otros cineastas de otras épocas, en relación a la configuración de una memoria cultural e histórica. O, por otro lado, tal y como expone la artista alemana Hito Steyerl en su manifiesto *In Defense of the Poor Image* (2009), las imágenes digitales de baja resolución y comprimidas, «testifican una violenta dislocación, transferencia y desplazamiento de las imágenes; su aceleración y circulación dentro de los círculos viciosos del capitalismo audiovisual». Estas palabras de Steyerl ejemplifican que las grabaciones en soporte digital en su reutilización, compartición o captación en una resolución estándar también pueden aproximarse en la constitución de un dispositivo cinematográfico que permita una difusión coherente conectada.

Siguiendo esta línea sobre el medio digital, el teórico finés, Jussi Parikka (2011), propone un estudio del medio desde una perspectiva del «*new materialism*» dónde configura un término como las «*medianatures*», que consistitiría en observar cómo la tecnología de los medios transmite y procesa la «cultura», dónde interviene la física, la ingeniería y la comunicación como su base. Así pues, Parikka (2011) plantea que las percepciones, las acciones, la política y los significados que se transmiten a través de los medios digitales también pertenecen a un mundo efímero, real, pero en un estado que no es sólido. Las «*medianatures*» son fruto también de objetos que no son tangibles, es decir, contienen modulaciones eléctricas, magnéticas y energías de la luz donde las relaciones de poder también están inseridas en su control y capitalización de dichas fuentes de absorción; en las políticas extractivistas y energéticas. Parikka (2011) concluye que el medio digital funciona gracias a un conjunto de variables no-sólidas que no son tangibles para generar una imagen de la cual, su referente, sí que es tangible. De esta forma, el medio sí que es sólido, ya que contiene un compuesto de minerales transformados y ensamblados que conforman las tecnologías de la captación de imagen y sonido para generar una imagen efímera. La colocación de estas tecnologías y la intencionalidad de conectarlas con su referente, harán de estas «*medianatures*» una relación material con la intervención del paisaje rural en su captación, pero, también, en su evocación. En la fase de filmación se interviene con un objeto tangible, material, desde la distancia del medio para intervenir el paisaje rural y crear una representación de éste.

2. PUEBLOS FIGURANTES Y MEMORIA COLECTIVA: DE *TERRA INCÒGNITA* A *HASTA QUE LAS NUBES NOS UNAN, GUARDIOLA-DIOLA*

El cineasta catalán Lluís Escartín estrenó en 2005 un cortometraje documental titulado *Terra incògnita,* en el que se cuestiona en un retrato costumbrista filmado por la desaparición de la agricultura y del contacto del ser humano con la tierra. Esta



Imagen I. *Terra incògnita* (2005). Fotograma de una masía abandonada

desagrarización se da a consecuencia de la tecnificación agraria y genera una reestructuración completa del modelo tradicional, por la desaparición del trabajo manual y el uso intensivo del invernadero. La obra de Escartín nos muestra una Cataluña, concretamente la zona del Penedès, un mundo rural y un pueblo que está «expuesto a desaparecer» (Didi-Huberman, 2014: 11). Escartín explora la poética que se constituye a través de una mirada etnográfica a la alteridad. Registra un «pueblo subexpuesto» (Didi-Huberman, 2014: 14-15) para mostrar un conjunto de cuerpos en su lenguaje desarticulado, expuestos ante un futuro sin relevo generacional, sumidos en la cotidianidad de los relatos personales del entorno rural exponiendo en toda la obra un conjunto de memorias y anhelando el pasado. Según Henri Lefebvre (1971: 30), en una comunidad rural en plena disolución, incluso «en la máxima individualización, las relaciones de vecindad tienen una extrema importancia».

Los testimonios de los campesinos y habitantes de los pueblos colindantes configuran un registro vivo de una memoria oral que se pierde. Tal y como dice Russell J. A. Kilbourn en su libro *Cinema, memory, modernity: The representation of memory from the Art Film to Transnational Cinema* (2010) en la era posmoderna hay un claro debate en la representación de la memoria colectiva. *Terra incògnita* podría considerarse en cierta medida una forma de «*prosthetic memory*»[3], pero sin representar la teoría de posmemoria que se vincula a un conflicto de trascendencias histórica del pasado, ya que las vivencias y los relatos grabados en esta obra o remiten a un suceso pasado, sino del presente. Esto se lleva a cabo gracias a las tecnologías de la memoria —el cine y la fotografía entre otros medios— que se han transferido esas memorias íntimas y vivenciales a la memoria colectiva «sin el acceso limitado en haber sido partícipe de forma real y física de un suceso concreto vivido» (Kilbourn, 2010: 27-28). Así pues, el dispositivo cinematográfico permite reconstruir la memoria en el sentido de que no es posible su preservación, tal y como expone Jan Assmann (1995).

El relato oral del conjunto de los habitantes de la zona teje una comunidad de la misma forma que «la familia o la nación son formas que aparecen, se transforman, se desarrollan o perecen en condiciones determinadas ante el nivel de las fuerzas productivas y el modo de producción» (Lefebvre, 1971: 27). En este sentido, Escartín muestra una paulatina desaparición en un deambular constante por una pequeña porción geográfica catalana, cerca de la casa del director y haciendo un uso muy expresivo del sonido. En determinados momentos, el cineasta permite una «desonorización»

UN CONJUNTO DE CUERPOS EN SU LENGUAJE DESARTICULADO, EXPUESTOS ANTE UN FUTURO SIN RELEVO GENERACIONAL, SUMIDOS EN LA COTIDIANIDAD DE LOS RELATOS PERSONALES DEL ENTORNO RURAL EXPONIENDO EN TODA LA OBRA UN CONJUNTO DE MEMORIAS Y ANHELANDO EL PASADO

que consiente que la imagen se amplíe y pueda conectarse con otros ámbitos en un proceso de «expansión reflexiva» (Català, 2012: 44). Es así como Escartín juega con las imágenes y las abstrae de su verbalización y del sonido diegético, volviéndolas un conjunto de imágenes silenciosas. Las deja emerger en reiteradas ocasiones junto con una música oriental extradiegética que lleva ese trabajo a un estado meditativo y de contemplación.

En *Terra incògnita* aparecen en distintos momentos un conjunto de imágenes de paisajes despoblados, de casas y masías abandonadas o en proceso de ruina (imagen 1). De una forma parecida, las imágenes de ruinas, tomándolas desde la *Tesis IX* ante el cuadro *Angelus Novus* de Paul Klee, Walter Benjamin (1940), mantiene que esa pila de ruinas son una catástrofe y que simbolizan el dominio de los opresores que desde el presente empujan hacia un futuro, la prosecución de dicha catástrofe. El *Angelus Novus*, como la obra de Escartín, miran y se alejan de algo a lo que están mirando fijamente, ambos. Este compendio de datos, de ruinas, la tempestad los empuja, al *Angelus* y a Escartín, al mirar hacia el futuro al que le vuelven la espalda. El vacío gestado en los cuerpos representados, ofrece aquellas ruinas que son espectáculo de lo ausente y nos hacen reparar en el lenguaje que ha desaparecido, pero sin el cual el conjunto de lo grabado no sería posible (Català, 2012: 211). *Terra incògnita* escindió una brecha en la filmografía de Escartín, poniendo en el punto de mira un cambio en el modelo rural en España que se volvió a cuestionar en el último largometraje documental de Escartín, *Hasta que las nubes nos unan, Guardiola-Diola* (2019).

Este último es un canto a dos modelos de agricultura opuestos: uno que está en vías de desaparición y, el otro, aquel que aún no se ha podido desarrollar en condiciones. Operan en esta película como una culminación y la unión de dos culturas aparentemente opuestas. Por un lado, tal y como indica el título, Escartín une su pueblo, Guardiola, con Diola, una comunidad de Casamance (África) a través del sonido, de la presencia del canto y de su propia ausencia. El cineasta vuelve al documental transnacional hacia un cine que viaja irregularmente por dos campos muy diferenciados, pero interconectados por una crisis común: las consecuencias geopolíticas globales. Se vuelve «etnocineasta» porque es él solo quien se incorpora y observa y recopila la información de la comunidad, para filmarla y entenderla desde el holismo, «filmando los procesos completos» (Ardèvol, 2006: 149-150). En este caso, la agricultura, así como la recolección de lo cosechado y la celebración de dicho acto se configuran como los ciclos que captura Escartín. Este *etnocineasta* participa del ritual y «filma un acto de principio a fin, situando dicho acto en su contexto» (Ardèvol, 2006). El cineasta expone su *gesto* al apelar los cuerpos representados desde el suyo propio. Es así como consigue abordar una cuestión muy importante en *Hasta que las nubes nos unan, Guardiola-Diola*: a través del pueblo y de sus rostros, «abordando a los cuerpos singulares para exponer a los pueblos

Imagen 2. *Hasta que las nubes nos unan Guardiola- Diola* (2019). Fotograma de un recién nacido del pueblo Diola



en una construcción capaz de sostener entregados al destino de estar entregados al otro, en la desdicha de la alienación o en la dicha del encuentro» (Didi-Huberman, 2012; 54). De esta forma, (des) borda los cuerpos, asociándose a otras actividades y rituales presentes en la cultura del mismo realizador, pero sin un uso del *yo*, sino estableciendo el dispositivo cinematográfico desde otro ángulo. En esta obra, el cineasta no consigue exponer a los dos pueblos por igual. De hecho, el pueblo catalán que aparece también en su ciclo, el de la viña, en muy cortas secuencias a lo largo de la obra, toma una posición de subexposición respecto al otro. Supongamos que el *etnocineasta* ya encarna la ruralidad catalana ante el otro pueblo, marcando así una ausencia muy prevaleciente como síntoma y expresión de su desaparición.

Del silencio en la representación del trabajo en la viña y la necesidad de utilizar las palabras por parte de los habitantes de este paisaje, se entiende el trabajo del campo como una gestión económica del espacio. Aunque la sobreexposición del pueblo Diola genera un colectivo de cuerpos que se representan como «figurantes» (Didi-Huberman, 2012: 156) y que desaparecen a lo largo de la obra. Su función colectiva es la de aparecer y generar un rumor, ya que en determinados momentos son filmados más como una masa que como una comunidad. El rostro del niño recién nacido (imagen 2) en la última secuencia del film, abre una brecha en el ciclo de la vida en el pueblo de los Diola y contrasta con la total desaparición de lo humano en el pueblo del Penedès, donde no hay relevo generacional ante un paisaje que lo necesita para su continuidad en el tiempo. El «espacio dominado» que, según Lefebvre (2013 [1974]), es cuando el capitalismo ha tomado el control de la agricultura y el espacio queda conquistado. Cuando el poder ejerce una presión que afecta el entorno, entonces, emerge dicho «espacio dominado». El pueblo del Penedès que presenta en algunas ocasiones Escartín, integraría esta dominación, perdiendo paulatinamente los figurantes que integraban ese paisaje en *Terra incògnita*, accediendo a los «ritmos polifónicos» de la agricultura de Anna Tsing (2021) y a la acumulación de la producción.

El conjunto de estas dos obras apunta hacia un cambio que se empieza a vislumbrar a través de los recursos formales. Estas tensiones en las representaciones advierten de la fragilidad de un entorno y de su mutación. Aunque Escartín muestra a los cuerpos y construye su obra a partir de esta representación y mirada, se vale del dispositivo cinematográfico como una tecnología de la memoria para filmar ruinas de una memoria colectiva y de la que empieza a nacer el vacío, una imagen desmaterializada del cuerpo para ensamblar un espacio y tiempo contemplativo.

3. HACIA UNA IMAGEN VACIADA: SIMULACRO Y SILENCIO

El resultado de la crisis mencionada anteriormente, el espacio resultante entre la fractura y el vacío que entre estas imágenes se desprende, provoca el surgimiento de otro tipo de imágenes. Se conforma un cambio en la mirada que viene introducido por una falta de referente en la realidad que ayude a pervivir ese mundo anterior, el rural, tal y como se había percibido en numerosas obras. Para comprender esta reconfiguración de la imagen y de sus referentes se debe poner en relieve la trayectoria de otro cineasta catalán, Gerard Ortín Castellví. Ya en su primer cortometraje documental estrenado en 2017, *Perrolobo* (*Lycisca*), se anticipan ideas esenciales que irá desarrollando a lo largo de sus próximas obras. *Perrolobo* propone un recorrido fragmentado por el Valle de Carranza; un concurso de raza de perros de presa, una máquina de ordeño automatizado, el sonido de la caracola con la que un pastor ahuyenta al lobo o una cueva turística descubierta durante la explotación de una cantera, son algunos de los elementos que estructuran la película. Un entorno, el Karrantza Harana, en el que se hallan dos tiempos: el pasado y el futuro. El presente, ya no existe. El hombre necesita de la



Imagen 3. *Perrolobo (Lycicsa)*, 2017. Fotograma del lobo registrado en la última secuencia del cortometraje

extensión de los perros y de la máquina para poder llevar a cabo su trabajo en el campo. El lobo se instaura como una amenaza, pero también como víctima, ante la desaparición de un paisaje, el monte, hacia la profundidad de la tierra.

En *Perrolobo* los testimonios orales se convierten en una memoria colectiva que se registra gracias a la «tecnología de la memoria» que es el cine (Landsberg, 2004), pero se sustituye la visión del pueblo figurante por la aparición constante de la máquina como extensión de lo humano y de la imagen, ejerciendo acciones y trabajos que antes podía ejercer el campesinado. La máquina suplanta una ausencia corpórea, humana, es una «simulación» (Baudrillard, 1978: 8). En consecuencia, aquello *maquínico* se representa en la imagen de una forma recurrente y el dispositivo fílmico como una «*medianature*» se articula frente a otro dispositivo donde se atestigua la presencia de las políticas capitalistas dominando el espacio rural. Es así como todas las imágenes son una simulación con la necesidad de suplantar la falta de la presencia. En este *gesto* conviven imágenes del pasado y del futuro. La ausencia en fractura advierte del carácter vacío de estas imágenes. Es un proceso por el cual el dispositivo convierte las imágenes en un pasado continuo, sin poder presenciar en el mismo tiempo que las registra, ningún presente humanizado porque en el momento que se coloca el dispositivo ya no están presentes dichos pueblos, sino algunos cuerpos aislados, separados y a punto de desaparecer.

La última secuencia de *Perrolobo* consiste en el registro ralentizado y fluido de un lobo corriendo en la oscuridad de la noche. El planteamiento, más allá de conseguir registrar ese movimiento, viene dado por una simulación. Este lobo resulta ser domesticado, un animal que según aparece en los créditos forma parte de una empresa de coordinación de animales para rodajes. Ortín con estas imágenes nos vuelve hacia los animales registrados en las tiras de Muybridge en un movimiento latente, en una memoria reconstruida sobre el relato oral de los testimonios del filme y antes unas imágenes de la memoria que arden y «no dejan de arder porque su voluntad es sobrevivir en el tiempo» (Didi-Huberman, 2012: 42). Tal y como le sucede a uno de los pocos lobos que representan el final de lo salvaje en una libertad recreada, es también una simulación que remite a la ausencia (imagen 3).

En su siguiente obra, *Reserve* (2020), el cineasta catalán vuelve a explorar los lenguajes del simulacro, la imagen y la representación. *Reserve* construye una historia sobre el frágil equilibrio de un territorio tras la desaparición del depredador, donde la compleja convivencia entre humanos y no humanos presenta un ecosistema antropogé-

EN ESTE *GESTO* CONVIVEN IMÁGENES DEL PASADO Y DEL FUTURO. LA AUSENCIA EN FRACTURA ADVIERTE DEL CARÁCTER VACÍO DE ESTAS IMÁGENES

nico claramente marcado por la presencia del ser humano. En la primera secuencia del cortometraje, un sonido de dron acecha desde la pantalla en negro hasta la aproximación de un árbol, donde esta estridencia se asemeja a la de un grupo de avispas. La figura del depredador, el lobo, forma parte del imaginario de *Reserve* del cuál ni siquiera se le dedican imágenes porque es un fantasma que no existe en esas tierras. Es un relato sobre la fragilidad del territorio y la desaparición del depredador y del paisaje conocido hasta ese momento en el que se instaura un entorno de simulaciones.

Estos rastros no se construyen desde la postproducción o edición en digital de la obra, sino que forman parte de la diégesis de la obra. Como sucedía en *Perrolobo*, aquí, la máquina no es la representación de una ausencia que debe ser suplantada de alguna forma, sino que los cuerpos artificiales, así como los materiales de aquellas estatuas de animales a los que se practica el tiro en el filme, toman la pantalla y se exponen como huellas, rastros tanto de su referente animal como de la imagen. Estas se equiparan a aquello que dice Ángel Quintana (2012) sobre el cine digital y la naturaleza de las «imágenes virtuales» ya no pueden buscar la verdad del mundo, porque han renunciado a las leyes del azar que rigen la naturaleza, han renunciado a explorar la ambigüedad de la realidad, porque el mundo se ha convertido en un «simple campo de signos susceptibles de convertirse en información procesada» (Quintana, 2012: 274) (imagen 4). Más allá del impacto ecológico y natural, el espacio se percibe desde su desmaterialización, en su total desaparición y sin referentes corpóreos ni tampoco de lo real, únicamente, es un espacio donde convergen energías y microorganismos.

MÁS ALLÁ DEL IMPACTO ECOLÓGICO Y NATURAL, EL ESPACIO SE PERCIBE DESDE SU DESMATERIALIZACIÓN, EN SU TOTAL DESAPARICIÓN Y SIN REFERENTES CORPÓREOS NI TAMPOCO DE LO REAL, ÚNICAMENTE, ES UN ESPACIO DONDE CONVERGEN ENERGÍAS Y MICROORGANISMOS

Contrariamente, en *Future foods* (2021), la tercera obra de Ortín, aparece la culminación de la dualidad entre el trabajo manual y la reproducción *maquínica*. *Future foods* gira en torno a la fabrica-

Imagen 4. *Reserve* (2020). Fotograma de bosque en el que se practica tiro sobre animales artificiales



ción de alimentos de plástico en los talleres de Replica LTD, una de las pocas empresas con sede en el Reino Unido que todavía fabrica accesorios para películas, anuncios y pantallas. La percepción de los alimentos, su atractivo y palatabilidad a través de una imagen construida, entran en juego al observar estos procesos de elaboración artesanal a través del dispositivo cinematográfico.



Imagen 5. ***Agrilogistics*** **(2021). Fotograma del travelling dónde se genera la elipsis temporal**

Esta tensión en el *gesto* empieza a generar relaciones entre la producción en serie y la participación de lo humano en la creación de réplicas de plástico de diferentes alimentos para distintos usos en la decoración. Este cortometraje muestra el proceso de creación de estas piezas utilizando en el espectro auditivo la conversación del cineasta con el director de una empresa finlandesa que ha descubierto la proteína Solein, a través de una tecnología de última generación. Esta sustancia es generada del aire, la electricidad y el CO2. Esto permitiría una agricultura sin las consecuencias ambientales y el impacto en el campo. Ortín configura, a través de esta obra, cómo reimaginar el futuro de la agricultura y lo rural tras su desaparición. Esta obra pone en evidencia los artefactos que permiten el simulacro, los destripa, los monta, los colorea y los guarda clasificados en armarios, pero también abre un campo de visión sobre la intangibilidad y la desmaterialización de la propia agricultura y su representación. *Future foods* es encontrarse en una parálisis del tiempo en la cual vuelven a fluctuar aspectos sobre el pasado y el futuro y que remiten a las ruinas de Walter Benjamin, expuesto anteriormente.

Las réplicas materializan en imágenes un referente físico y pierden toda su característica orgánica tal y como les sucede a estas imágenes. Que dichas imágenes sobre alimentos procesados y carnes se yuxtaponen a la proteína Solein, apunta a que la agricultura puede perfectamente deslocalizarse, volverse rentable y posible en cualquier rincón del mundo, en una diminuta porción de espacio acondicionado. No hay impacto en el paisaje ya que puede existir perfectamente sin ocupar un espacio ni modificarlo de la misma forma que se configuran todas las imágenes de *Future foods*. El dispositivo cinematográfico se conjura para volver sobre las cuestiones que le importan al director en una clara síntesis: nos muestra que la carne, así como todos los alimentos que se forman en los moldes son un conjunto de capas y rastros que se hallan en las imágenes (Bruno, 2014), de las que se abren un conjunto de puntos de fuga hacia teorías sociales y medioambientales, así como el impacto de estos alimentos en el imaginario colectivo.

Ortín muestra una capa, un estrato que consiste en un alimento que no es alimento. Y una imagen que no es imagen, entendida desde la relación física que se establece entre el referente y el medio en el cine analógico. Como la concepción de la imagen en el cine digital, ésta se inscribe en una iconosfera en la que «la sustancia de las cosas ha sido confundida con las superficies de las cosas» (Quintana, 2003: 295). La culminación de la representación *maquínica*, así como la ausencia de

cualquier humano, toma especial interés es en la última obra de Ortín, *Agrologistics* (2021). En esta obra consigue trascender la transición del trabajo y la agricultura hacia la total contemplación robótica del proceso. El humano ni siquiera tiene sentido que aparezca en un entorno totalmente automatizado. No tiene cabida ni el tiempo del ser humano ni el de los flujos. Como en un mundo apocalíptico del que solamente funciona el entramado informático por su función programada, *Agrilogistics* se aproxima a esta idea desarrollada desde la agricultura en tanto que «Régimen Alimentario Escópico» (Ortín, 2022: 16). Es así como el cineasta analiza las transformaciones tecnológicas recientes en la agricultura industrial contemporánea. Los bulbos de tulipán, los tallos de crisantemo y los tomates en rama se procesan a través de cámaras, alimentando conjuntos de datos que regulan su propio crecimiento. El film se divide en dos partes. Primeramente, se encuentra el día, cuando el invernadero es un dispositivo cinematográfico, un set de filmación automatizado optimizado para la producción en masa de frutas y flores. En la segunda parte, la noche, la fábrica se detiene: el invernadero se convierte en una cámara onírica donde plantas, animales y máquinas conforman narrativas.

En la parte diurna, el conjunto de secuencias que conforman esta primera aproximación de la tecnología industrial; la cámara, toma un conjunto de imágenes desde la contemplación del movimiento, gracias a las luces, a los movimientos fluidos, constantes y a la tecnología de la hipervigilancia aplicada al invernadero. Se puede transitar en la medida en la que su estructura lo permite. El cineasta deja que la cámara y las máquinas del invernadero se muevan juntas en dos *travellings* que se llevan a cabo gracias a la tecnología que acciona la automatización que, en este caso, también son cámaras que controlan de cerca la producción y el crecimiento de las plantas. El espacio se construye sin una lógica espacial, a través de una apropiación que le permite la suerte del último travelling: marcar una elipsis entre el día y la noche (imagen 5). En el «Régimen Nocturno» que se lleva a cabo en la secuencia de *Agrilogistics*, se vuelve un mundo de aquello femenino, carnal, cíclico y próximo a la fantasía (Durand, 1981) en la que aparecen los primeros animales, el claroscuro rosáceo y una construcción simbólica del espacio. Aparece un inconsciente visual: un conjunto de sombras, un espacio deconstruido como si el invernadero hubiera sobrepasado su orden y control. Los animales domesticados pueblan estas imágenes, tales como una llama, un par de ovejas que tienen una relación estrecha con la domesticación y la producción de alimento y otros víveres para el ser humano.

La noche llega a su fin y se reestructura el paisaje. Los tulipanes están listos para ser vendidos y, acto seguido, aparece una de las secuencias que hacen de *Agrologistics* un estudio permanente del dispositivo: el medio y el *gesto* de una totalidad que reescribe en cada fotograma. El parpadeo hacia el final de *Agrologistics* se vive y se percibe; toma el tiempo necesario para desarrollarse hasta desaparecer. No es más que una especie de proyector fantasma que nos recuerda que el cine funciona como un invernadero, que las películas se hacen sobre un soporte, un plástico, y que se proyectan sobre otra superficie. Que esta obra se construye en un invernadero, pero para proyectarse en otro.

Imagen 6. Fotografía del proyecto expositivo de *Agrilogistics* (2021) presentado en La Capella, Barcelona



El invernadero en esta obra tiene un sentido más relativo a la cámara y al obturador, en el sentido que la imagen que se captura se genera en su interior y el mundo exterior está delimitado y desposeído por la captura (Lynes, 2022: 31). Además de las proyecciones de *Agrologistics* en distintos festivales como en la Berlinale o Cinéma du Reel, entre otros muchos, el cineasta catalán instaló en La Capella de Barcelona un politúnel trabajado conjuntamente con el estudio de arquitectura Goig y que ocupaba la nave central, alterando la circulación de los asistentes (imagen 6). En este caso, la proyección en *loop* de su obra se exhibía de la misma forma que se había construido, dentro de un invernadero, como si el espectador se situase dentro de una cámara. De esta forma, el espectador que mira también es un creador de imágenes que las construye a través de su retina y cuando la luz y la oscuridad están involucradas en la proyección. En este caso y en el digital, el espectador se traslada directamente al paisaje que se ha capturado previamente por lo que se entiende este paso del tiempo y lo que a su vez es un «paso de luz» (Bruno, 2014: 116). La proyección nos devuelve al entorno filmado sin ni siquiera salir de él, estando ahí y superando las reconstrucciones de la memoria. El espectador entra en contacto con elementos *paracinemáticos* como el invernadero y construye una experiencia completa e inmersiva, pudiendo tocar los referentes de las imágenes en el instante de proyección. El paso de luz que expone Giuliana Bruno es una condición atmosférica y una forma de ser en el entorno, una forma de meteorizar el tiempo (Bruno, 2014) en el mismo espacio en el que se ha filmado.

4. CONCLUSIONES

Respecto a los términos que se siguen debatiendo sobre la modificación del paisaje rural en la España contemporánea, la imagen se ve sumida en un proceso de vaciado total. Se ha generado una fractura en la representación de los cuerpos que pueblan lo rural por las causas vinculadas con la transformación de la vida en el campo, por la capitalización de la tierra y el Nuevo Régimen Climático, cambiando el paradigma tanto de representación de la naturaleza como la propia relación con ésta. En la ausencia de la representación de los cuerpos, aparece la conmoción, un enunciado fáctico que al mismo tiempo también es descriptivo, según expone Bruno Latour (2017). Aquello que termina quedando, vestigios y huellas del pasado y que se aceptan en el futuro, son las ruinas. Aquellas que apunta Escartín conmocionan a la vez que informan al espectador sobre una mutación del paisaje rural. Ortín, por otro lado, ante el vacío lo rellena de simulacros, constantemente. Estos aportan un valor narrativo y metarreferencial de aquello que sustituyen.

Ambos cineastas muestran y construyen un diálogo que termina confluyendo en un mismo punto: el presente y futuro del paisaje rural, pero, también, la relación del ser humano con la agricultura y su entorno en un momento de fractura. El cine digital les sirve para tratar de buscar una respuesta en tanto que construcción de una memoria colectiva, en el caso de Escartín, en un soporte digital de Betacam de alta compresión y poca resolución en *Terra incògnita* que le permite ligereza en el rodaje y aproximarse a las ideas de Hito Steyerl (2009), en la reivindicación de una *imagen pobre* que testifica la violenta dislocación del capitalismo audiovisual y que está presente, también, en la representación de lo rural en ambos pueblos presentes en *Hasta que las nubes nos unan, Guardiola-Diola*. Ortín, en contraposición, requiere de una estética formal más artificial y visualmente más cercana al lenguaje de la ficción, en tanto que un conjunto de imágenes postproducidas, le sirve para introducir el simulacro que opera en sus obras en un acto puramente contemplativo. Ambos, activan estrategias en su dispositivo cinematográfico próximas a la ecología de las imágenes, sin embargo, utilizando tecnologías de la imagen y del sonido que, inevitablemente, provienen de la industrialización y de las políticas extractivistas. Pero teniendo en cuenta que se tratan de trayectorias cinematográficas

que, según Nadia Bozak, están «enmarcadas en los cines periféricos, estos cineastas, demuestran que son determinados por el entorno y que, también, ellos lo determinan». Así pues, la película, como la vida, puede ser más proactiva e «intencionalmente ecológica» (Bozak, 2011: 8).

La aproximación de ambos cineastas hacia el espacio y tiempo se da desde la concepción de las «*medianatures*» (Parikka, 2011). No utilizan un soporte físico como el celuloide, por tanto, no existe una medialidad del film, sino que a través de un conjunto de tecnologías de la imagen en las que intervienen lo efímero y aquello que no es sólido, consiguen generar una especie de imagen ecológica. El dispositivo fílmico y su posicionamiento frente a este tipo de imágenes determinará el *gesto* del cineasta. Mientras que Escartín se aproxima a una economía de los recursos durante la captación, montaje y exhibición del film, en el caso de Ortín, necesita de recursos estéticos de la ficción, así como de la narrativa y otras estrategias cercanas para mostrar la tactilidad de las imágenes y evocar al espectador la problemática de lo rural planteada en sus films y desvelar el causante del conflicto expuesto. No obstante, aunque las distintas filmografías no compartan muchos aspectos vinculados al lenguaje audiovisual y a la estética, sí comparten la aproximación al objeto filmado desde un respeto, la mínima intervención y del uso de las tecnologías de la memoria y de las «*medianatures*» para obtener una radiografía única del paisaje rural. En el caso de Ortín, se sirve en nombrosas ocasiones de la maquinización presente en el invernadero para generar *travellings*. También, aprovecha dichos espacios para la reutilización de las imágenes que se forman entre los sensores y tecnologías de la hipervigilancia o la grabación de los *simulacros*, presentes en los paisajes que integran el conjunto de su filmografía. A través de su *gesto*, ambos cineastas, consiguen regenerar los imaginarios y crear un mensaje de alerta, pero también informativo sobre el estado de cuestión de lo rural —en España y Europa— en el contexto del Nuevo Régimen Climático. ■

NOTAS

1. Concepto que Sergio del Molino desarrolló en su libro homónimo publicado en 2016.
2. Término desarrollado por el teórico Antonio Weinrichter en su obra *Desvíos de lo real. El cine de no ficción* (2004) que define la no-ficción como «la extensa zona no cartografiada entre el documental convencional, la ficción y lo experimental».
3. Alison Landsberg (2004) relaciona el concepto de *prosthetic memory* con el cine considerando su fuerza como tecnología de la memoria y que permiten la recreación de historias y memorias no vividas directamente por el mismo testimonio.

REFERENCIAS

Agamben, G. (2001). Notas sobre el gesto. En *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Valencia: Pre-textos.

Ardèvol, E. (2006). *La búsqueda de una mirada. Antropología visual y cine etnográfico*. Barcelona: Editorial UOC.

Assmann, J. (1995). Collective Memory and Cultural Identity. En *Cultural History/Cultural Studies*, 65, 125-133. Recuperado de https://www.jstor.org/stable/488538.

Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairos.

Benjamin, W. (2021). Sobre el concepto de historia. *Tesis sobre el concepto de historia y otros ensayos sobre historia y política*. Madrid: Alianza Editorial.

Bozak, N. (2011). *The Cinematic Footprint: Lights, Camera, Natural Resources*. Nueva Jersey: Rutgers University Press.

Bruno, G. (2014). *Surface. Matters of Aesthetics, Materiality, and Media*. Chicago: The University of Chicago Press.

Camarero Rioja, L. A. (2019). Los patrimonios de la despoblación: la diversidad del vacío. En *revista PH Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 98, 50-69. Recuperado de https://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/4517.

Català, J. M. (2012). *El murmullo de las imágenes: imaginación, documental y silencio*. Santander: Asociación Shangrila Textos Aparte.

Cerdán J., Fernández Labayen M. (2013). De sastres y modelos: Entre el postcolonialismo y la transnacionalidad en el documental experimental español. *Arte y Políticas*

de Identidad, 8, 137–155. Recuperado de https://revistas.um.es/reapi/article/view/191681.

Collantes, F. (2007). La desagrarización de la sociedad rural española, 1950-1991. *Historia Agraria*, 42, 251-276. Recuperado de http://repositori.uji.es/xmlui/handle/10234/161797.

Del Molino, S. (2016). *La España vacía: viaje por un país que nunca fue*. Madrid: Turner.

Didi-Huberman, G. (2012). *Arde la imagen*. Oaxaca: Ediciones Ve.

Didi-Huberman, G. (2014). *Pueblos figurantes, pueblos expuestos*. Buenos Aires: Manantial.

Durand, G. (1981). *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología fundamental*. Madrid: Taurus Ediciones.

Haraway, D. (2016). Companions in conversation (with Cary Wolfe). En *Manifestly Haraway*. Minnesotta: University of Minnesota Press, 2016.

Kilbourn, R. J. A. (2010). *Cinema, memory, modernity: The representation of memory from the Art Film to Transnational Cinema*. Londres: Routlegde.

Knowles, K. (2020). *Experimental Film and Photochemical Practices*. Londres: Palgrave Macmillan.

Landsberg, A. (2004). *Prosthetic Memory. The transformation of American Remembrance in the age of mass culture*. Nueva York: Columbia University Press.

Latour, B. (2017). *Cara a cara con el planeta. Una nueva mirada sobre el cambio climático alejada de las posiciones apocalípticas*. Buenos Aires: Editorial de Siglo XX.

Lefebvre, H. (1971). *De lo rural a lo urbano*. Barcelona: Ediciones Península.

Lefebvre, H. (2013 [1974]). *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing.

Lynes, K. (2022). Cámara lúcida: los invernaderos como medios. En *Agrilogistics*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Institut de Cultura de Barcelona, La Capella. BCN Producció. 30-34.

MacDonald, S. (2004). Toward an Eco-cinema. *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 11, (2), 107-132. Recuperado de https://www.jstor.org/stable/44086296.

Ortín Castellví, G. (2022). El Régimen Alimentario Escópico. En *Agrilogistics*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Institut de Cultura de Barcelona, La Capella. BCN Producció.

Parikka, J. (2011). New Materialism as Media Theory: Medianatures and Dirty Matter. En *Communication and Critical/Cultural Studies*, 9, 1, 95-100. DOI:10.1080/14791420.2011.626252

Quintana, A. (2003). *Fábulas de lo visible: El cine como creador de realidades*. Barcelona: El Acantilado.

Quintana, A. (2011). *Después del cine. Imagen y realidad en la era digital*. Barcelona: El Acantilado.

Russell, C. (2018). *Archieveology. Walter Benjamin and archival film practices*. Durham y Londres: Duke University Press.

Steyerl, H. (2009). In Defense of the Poor Image. En *Issue #10*. Nueva York: e-flux Journal. Recuperado de https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image.

Tsing, A. (2021). *La seta del fin del mundo. Sobre la posibilidad de vida en las ruinas capitalistas*. Madrid: Capitán Swing.

Weinrichter, A. (2004). *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. Madrid: T&B Editores.

LA IMAGEN VACIADA: NUEVAS APROXIMACIONES A LA DESAGRARIZACIÓN EN LA NO-FICCIÓN ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

Resumen

Recientemente, ha emergido un conjunto de obras de la no-ficción que exploran los paisajes rurales y tratan de representarlos mientras estos están desapareciendo. Ante los cambios que están sucediendo en la España contemporánea y su reconfiguración ante una industria alimentaria oligopolista, existe una necesidad de explorar la relación actual entre el ser humano y el trabajo en el campo. Desde la exposición de los pueblos hasta su desaparición, un forzoso vaciado que afecta tanto el espacio físico como el territorio de la imagen. De la ausencia a la simulación, se rellenan los vacíos de las imágenes con nuevas formas que suplantan las conocidas hasta el momento. El presente artículo propone reflexionar sobre el cambio en la representación del mundo rural en la España contemporánea siguiendo las obras de dos documentalistas contemporáneos como son Lluís Escartín y Gerard Ortín Castellví. Se pondrá el foco de atención en la representación del mundo rural desde *Terra incògnita* (2005) a *Agrologistics* (2021) para poner en el foco el dispositivo cinematográfico y la fractura, el silencio, que surge del cambio del entorno que se traslada a las imágenes.

Palabras clave

Desagrarización; Rural; No-Ficción; Pueblos Expuestos; Simulacro.

Autor/a

Valentín Via Vázquez (Barcelona, 1993). Es estudiante predoctoral en el programa de doctorado de Antropología y Comunicación por la Universidad Rovira i Virgili. Sus líneas de investigación se centran en el cine de no-ficción en relación a la ecología y a los nuevos imaginarios rurales en España. Es autor de diversos artículos publicados en revistas científicas como *Window Diaries* (Tecmerín, 2021), además de otras publicaciones vinculadas con el cine contemporáneo. Contacto: valentinviavaz@gmail.com.

Referencia de este artículo

Via Vázquez, V. (2024). La imagen vaciada: nuevas aproximaciones a la desagrarización en la no-ficción española contemporánea. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *37*, 211-224.

THE EMPTIED IMAGE: NEW APPROACHES TO DEAGRARIANISATION IN CONTEMPORARY SPANISH NON-FICTION CINEMA

Abstract

In recent years, there has been a growing corpus of non-fiction films that explore rural landscapes and attempt to represent them as they disappear. The changes taking place in contemporary Spain and its reconfiguration by an oligopolistic food industry point to a need to explore the current relationship between the human being and agricultural labour. From the exposure of rural communities to their disappearance, a process of forcible emptying is affecting both the physical space and the territory of the image. In a move from absence to simulation, the empty spaces in the images are being filled with new forms replacing those that have been known up to now. This article offers a reflection on the change to the representation of the rural world in contemporary Spain based on the work of two contemporary documentary filmmakers: Lluís Escartín and Gerard Ortín Castellví. The focus of the analysis is on the representation of the rural world in a series of films by these directors, from *Terra incògnita* (2005) to *Agrilogistics* (2021), to explore the cinematographic device, the fracture, and the silence resulting from the change to the environment that is transferred to the images.

Key words

Deagrarianisation; Rural; Non-Fiction; Exposed Peoples; Simulacrum.

Author

Valentin Via Vazquez is a predoctoral student in the PhD program in Anthropology and Communication at Universitat Rovira i Virgili University. His lines of research focus on non-fiction cinema in relation to ecology and new rural imaginaries in Spain. He is the author of various articles published in scholarly journals, including *Window Diaries* (Tecmerín, 2021), as well as other publications related to contemporary cinema. Contact: valentinviavaz@gmail.com.

Article reference

Via Vázquez, V. (2024). The Emptied Image: New Approaches to Deagrarianisation in Contemporary Spanish Non-Fiction Cinema. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *37*, 211-224.

recibido/received: 31.10.2022 | *aceptado/accepted:* 12.06.2023

Edita / Published by

associació cinefòrum L'ATALANTE

EL CAMAROTE DE PERE JULES

Licencia / License

creative commons SOME RIGHTS RESERVED

ISSN 1885-3730 (print) /2340-6992 (digital) **DL** V-5340-2003 **WEB** www.revistaatalante.com **MAIL** info@revistaatalante.com

GUÍA DE PRESENTACIÓN DE ORIGINALES

Recepción y aceptación de originales

Los autores han de certificar que el texto presentado es original e inédito. De no ser así, se comunicará esta circunstancia al Consejo de Redacción en el momento del envío. Salvo excepciones justificadas y por decisión del Consejo de Redacción, no se aceptará bajo ningún concepto que los artículos recibidos incluyan contenido publicado anteriormente en otros soportes. Esto significa que no se aceptarán textos que repitan sin aportar elementos novedosos ideas ya desarrolladas en libros, páginas web, artículos divulgativos o cualquier otro formato escrito u oral, vinculado o no con la esfera académica. En el caso de tesis doctorales se ha de indicar la procedencia de dicho texto en una nota al pie. *L'Atalante* considera que la originalidad es un requisito clave de la actividad académica. En el caso de que este tipo de prácticas se detecten en cualquier momento del proceso de evaluación o de publicación, el Consejo de Redacción se reserva el derecho de retirar el texto en cuestión.

Los artículos seleccionados serán publicados en edición bilingüe (castellano e inglés). Los autores/as de los textos aceptados para su publicación deberán asumir los costes que se deriven de la traducción de su artículo o de la revisión en el caso de facilitar, junto al original, una versión traducida. En todos los casos, y con el fin de garantizar la calidad de las traducciones y la unidad de criterios lingüísticos, el texto deberá pasar por el traductor de confianza de la revista (al que se le abona su servicio por adelantado y a través de Paypal) y el coste derivado de su trabajo será asumido por los autores/as de los artículos.

Formato y maquetación de los textos

A continuación se refiere un extracto de las normas de publicación. Los interesados pueden consultar la versión íntegra en español e inglés, y descargarse una plantilla de presentación de originales en la página web www.revistaatalante.com.

- La extensión de los originales oscilará entre 5000 y 7000 palabras (incluyendo notas, referencias y textos complementarios).
- Los textos deberán enviarse a través de la página web de la revista (www.revistaatalante.com), siempre guardados como archivo .rtf, .odt,o .docx, utilizando la plantilla proporcionada para dicho fin. Los archivos de la declaración del autor (.pdf) y de las imágenes (.psd, .png o .jpg), si las hubiere, deberán subirse a la web como ficheros complementarios (paso 4 del proceso de envío).
- Los textos se presentarán en formato Times New Roman, tamaño 11 y alineación justificada.

GUIDE FOR THE SUBMISSION OF ORIGINAL PAPERS

Receipt and approval of original papers

Authors must certify that the submitted paper is original and unpublished. If it isn't, the Executive Editorial Board must be informed. Except for exceptional cases justified and decided by the Executive Editorial Board, the journal will not accept papers with content previously published in other media. The journal will not accept papers that repeat or reiterate ideas already featured in books, websites, educational texts or any other format. In the case of dissertations, the source of the paper must be properly explained in a footnote. *L'Atalante* believes that originality is a key requirement of academic activity. The Executive Editorial Board reserves the right to retire any text at any given time of the evaluation and publication process because of this reason.

The selected articles will be published in a bilingual edition (Spanish and English). The authors of the texts accepted for publication must pay the costs that result from the translation or proofreading - in the case of providing, along with the original, a translated version - of their article. In all cases, and in order to guarantee the quality of the translations and the unity of linguistic criteria, the text must be translated or proofread by the translator recommended by the journal. His work will be paid in advance and via Paypal by the authors.

Text format and layout

What follows is an excerpt of the publishing guidelines. Those interested in them may visit the complete version in Spanish and English, and download the template for the submission of original papers at the website www.revistaatalante.com.

- The length of the article must be between 5,000 and 7,000 words (including notes, references and complementary texts).
- Articles must be submitted via the website of the journal (www.revistaatalante.com), as an .rtf, .odt or .docx file, using the template provided for this purpose. The files of the author's statement (.pdf) and images (.psd, .png or .jpg), if any, must be uploaded to the web as complementary files (step 4 of the submission process).
- Articles must be formatted in Times New Roman, size 11 and justified.
- The text must be single spaced, with no indentation whatsoever (including at the beginning of the paragraph) and no space between paragraphs.
- The title and subheadings (section titles) must be written in bold.

El interlineado será sencillo, sin sangría en ningún caso (tampoco a principio de párrafo) y sin separación adicional entre párrafos.

El título y los ladillos (los títulos de los epígrafes) se pondrán en negrita.

En el texto no se utilizarán los siguientes recursos propios de los procesadores de textos: tablas, numeración y viñetas, columnas, hipervínculos, cuadros de texto, etc. Cualquier enumeración se hará manualmente.

L'Atalante no ofrece remuneración alguna por la colaboraciones publicadas.

Con el fin de facilitar el cumplimiento de estas normas, todos los materiales necesarios están disponibles para su descarga en el apartado de Documentos para autores de la página web de la revista.

In the text, the following word processor functions must not be used: tables, bullets and numbering, columns, hyperlinks, footnotes, text boxes, etc.; any numbering must be handwritten.

L'Atalante does not offer any compensation for the published articles.

In order to facilitate compliance with these rules, all required materials are available for download at the Documents for Authors section of the journal's website.

EDITA

associació cinefòrum
L'ATALANTE

EL CAMAROTE DE PERE JULES