La vida secreta de las palabras: de mujeres, narrativas y violencias

María José Gámez Fuentes

[Josef se entrevista con Inge, antigua terapeuta de Hanna, en el International Rehabilitation Center for Torture Victims (IRCT), Copenhagen]
Inge: [...] *¿No tuvo ya su ración de horror? ¿Qué más quiere? ¿Qué es lo que realmente quiere? ¿No leyó los periódicos durante aquellos 10 años de guerra?*
Josef: P*ues quiero..., no lo sé, pero... creo..., creo que quiero... pasar el resto de mi vida con ella.*
Inge: *¡Ah! El resto de su vida... ¡Qué romántico! Pasar el resto de su vida con una refugiada de una guerra que todo el mundo ha olvidado. Con una mujer a la que ni siquiera ha visto. Con una mujer de la que únicamente sabe que ha sufrido cosas que ni usted ni yo seríamos capaces de soportar. ¿Ha pensado que, quizá, lo único que Hanna necesite es que la dejen en paz?*
Josef: *Sí, sí, lo he pensado. Pero sé que me necesita. Y yo a ella. Lo sé.*

La vida secreta de la palabras[1]

Es de sobra conocido el seminal artículo *Visual pleasure and narrative cinema* donde Mulvey (1975) destapa los procesos que pone en marcha el cine clásico en su representación del género. A pesar de las críticas que dicho texto provocó (incluso la propia revisión de Mulvey años más tarde), recordemos que, en el cine clásico, el placer de la mirada se construye sobre la premisa de que el enigma/conflicto incardinado en los personajes femeninos tiene que ser exorcizado investigando y, en última instancia, controlando, lo femenino. Esta teorización ha llevado a la crítica cinematográfica feminista a conclusiones preocupantes respecto a cómo se ha construido el lugar de las mujeres en la narrativa cinematográfica occidental: un lugar en el que se vinculan subjetividad/deseo/identidad con violencia simbólica (DE LAURETIS, 1984).

El objetivo del artículo que proponemos es examinar cómo *La vida secreta de las palabras* (The Secret Life of Words, Isabel Coixet, 2005), ante el marco anteriormente descrito, constituye un caso innovador al menoscabar, a través de diversas estrategias, la violencia cultural que permea la narrativa cinematográfica occidental. En este sentido, haciéndose eco de las propuestas de Butler (1990: 30-33), la película intenta llevar a cabo una subversión de la narrativa hegemónica del cine clásico a través de una mimesis desplazada o acto fallido consciente: evita repetir la habitual construcción del género de la mirada en el desarrollo narrativo. Esta deconstrucción va, sin embargo, más allá, ya que se contextualiza en el marco de la violencia contra las mujeres en la Guerra de los Balcanes. Así, al relacionar la representación de procesos históricos de violencia y trauma con el intento de desmontar el legado representacional de violencia simbólica, la cinta consigue explorar las problemáticas relaciones entre tecnologías de representación, feminidad y violencia (DE LAURETIS, 1984) en la construcción de la memoria. A través de nuestro estudio veremos, pues, cómo la construcción de la narrativa que la película realiza permite explorar las posibilidades de reescribir la memoria cultural en escenarios post-traumáticos sin tener que recurrir al ejercicio de violencia simbólica en la representación de lo femenino.

Violencias y narrativas

La vida secreta de las palabras narra la historia de Hanna (Sarah Polley), quien, después de haber sido *invitada* a tomar unas vacaciones (forzadas) por el director de la fábrica textil donde trabaja desde hace cuatro años, se desplaza a una localidad costera donde casualmente es contratada como enfermera de Josef (Tim Robbins), trabajador de una planta petrolífera que sufre quemaduras y ceguera transitoria debido a un incendio. Durante la estancia de Hanna en la planta, la narración irá desvelando su pasado como víctima de la Guerra de los Balcanes, así como los hilos que unen su historia con la de Josef y el resto de personajes.

La película despliega, de esta forma, una cartografía de diferentes configuraciones de la violencia. No es la primera vez que Coixet aborda el tema de las mujeres víctimas de la violencia histórica (y, por tanto, contingente), de hecho, el proyecto de la película nace de un documental que la directora realizó en 2003, *Viaje al corazón de la tortura* (incluido en la edición de coleccionista de la película y para cuya realización la directora viajó a Sarajevo y Copenhague a visitar los centros de rehabilitación creados por el IRCT), donde se plasman experiencias reales de supervivientes de la Guerra de los Balcanes. Ahora bien, sí que es la primera vez que el tratamiento narrativo de esa violencia histórica se vincula a la violencia universal imbricada en los modos narrativos hegemónicos. Para

La vida secreta de las palabras **(The Secret Life of Words, Isabel Coixet, 2005)**

ello la película utiliza diferentes recursos que van desde el rechazo a espectacularizar los horrores del pasado traumático de la protagonista a la resistencia narrativa a resolver la intriga que el enigma de Hanna supone.

En efecto, más allá de visualizar cualquier escena de violencia, intuimos inicialmente la historia de dolor sufrida por la protagonista a través de la focalización narrativa en los silencios y en el aislamiento respecto al escenario laboral y doméstico que le rodea. El personaje lleva un audífono que conecta en interacciones humanas puntuales (como cuando su jefe la llama al despacho para hablarle de la necesidad de que se tome unas vacaciones). El peso de su soledad laboral se marca a través del recurso enunciativo a una música extradiegética que golpea cual cadena de ensamblaje y se enfatiza por medio de la fotografía aséptica y fría del entorno metalizado de la fábrica, que se extiende al piso en el que vive (aunque la gama cromática irá evolucionando hacia la calidez conforme avanza la película, la paleta de colores se mantiene reducida a azules, grises y marrones debido al desarrollo de la trama en interiores y al predominio de un tiempo exterior otoñal).

A pesar de su aislamiento, la narración abunda en situar a Hanna en escenas de conjunto y planos generales que caracterizan la importancia del contexto: la fábrica, el lugar de vacaciones y la planta petrolífera subrayan la relevancia del entorno como elemento estructurante (por exceso o por defecto) de la subjetividad de la protagonista.

El elegido autoaislamiento contrasta, por otro lado, con el exceso de condensación afectiva que apunta el recurso a los rituales a los que se acoge la joven: su comida siempre consiste en nuggets de pollo, manzana y arroz blanco, se lava las manos con pastillas de jabón que acumula y deshecha después de una sola utilización, y borda de forma autómata. Esa condensación afectiva se densifica, si cabe, con el recurso a la enigmática voz en *off* de una niña que la acompaña en su apartamento, en el traslado en helicóptero a la planta petrolífera y en la casa en la que acaba viviendo con Josef. A lo largo de la película llegamos a dilucidar que esa voz pertenece a la hija de Hanna, fallecida a causa de las atrocidades cometidas por los agresores de su madre, pero sin mayores certezas sobre cuándo, cómo o por qué, ya que la cinta no lo permite.

La trama juega en todo momento con el deseo del espectador por indagar más allá de los síntomas que las marcas enunciativas articulan. Para ello, el relato está salpicado de diversos personajes, siempre masculinos, que tratan de adentrarse en la identidad del personaje interpretado por Sarah Polley y desvelarnos su historia, su *verdad*. Dichos personajes constituyen actantes que despliegan los habituales recursos narrativos en busca de la resolución del enigma que Hanna entraña (DE LAURETIS, 1984): su jefe, ante la reticencia de Hanna a salir de su familiar y segura rutina para irse de vacaciones, le pregunta, ignorando la obvia incomodidad que le produce el intercambio comunicativo a la joven, sobre sus gustos vacacionales *(«¿No le gustan las palmeras?»)*; el médico de la planta petrolífera, ante el evidente acento extranjero de la protagonista, la interroga sobre su experiencia laboral en algún hospital del Reino Unido, a lo que Hanna responde con una marcada molestia, lo que nos trae ecos de otra experiencia como víctima de un conflicto étnico en el que la diferencia cultural se construye como amenaza; Josef le lanza innumerables preguntas en su deseo de conocer su nombre, su origen, su estado civil, su apariencia física, etc., y, aunque Hanna acaba mostrándole las cicatrices que su pasado traumático le ha dejado, la puesta en escena y la narración colocan la sugerencia como elemento esencial, evitando la espectacularidad del horror y obstaculizando el deseo masoquista de la audiencia por experimentar ficcionalmente el trauma.

LA TRAMA JUEGA EN TODO MOMENTO CON EL DESEO DEL ESPECTADOR POR INDAGAR MÁS ALLÁ DE ESOS SÍNTOMAS QUE LAS MARCAS ENUNCIATIVAS ARTICULAN

En efecto, la composición de la escena está cuidada hasta el mínimo detalle: la habitación está meramente iluminada por una luz lateral procedente del exterior (son las 12 del mediodía), aún así ningún elemento está desenfocado (contrariamente a lo que ocurre en otras escenas del film, como comentaremos más adelante), pero la luz que entra por la ventana deja la escena en claroscuros, de modo que, cuando Hanna desnuda su torso para que Josef toque sus cicatrices, su personaje aparece en penumbra frente al iluminado y entristecido rostro de Josef. Por otro lado, en el relato de la violencia que sufrió Hanna se evitan detalles morbosos y su discurso remarca la *familiaridad* de sus atacantes («*Hablaban como yo*»; «*Hablaban como tú*» —los soldados de la ONU no vinieron precisamente a salvarla ni a ella ni al resto de mujeres—) y la violencia infligida a varias mujeres que, en realidad, son solo un desdoblamiento narrativo al que recurre la joven para relatar los diferentes episodios de violencia y tortura que sufrió.

Disentimos, sin embargo, de Camí-Vela cuando apunta que lo que lleva a Coixet a no recrear el acto de tortura y la violencia es su interés por representar las consecuencias: la muerte interior de la protagonista (CAMÍ-VELA, 2008a: 28). Más bien, sostenemos que la resistencia narrativa a representar la violencia sufrida por Hanna responde al compromiso político[2] que articula el texto de ir a contrapelo de las convenciones narrativas, en definitiva, de desmontar el sadismo que encierra la narrativa edípica occidental (DE LAURETIS, 1984), en general, y

la narración de episodios de violencia contingente contra las mujeres, en particular (GÁMEZ FUENTES, 2011). De hecho, hay un proceso interlocutivo en la película que encapsula este proyecto: la visita de Josef a Inge en el IRCT. En el fragmento que hemos incluido al comienzo de este artículo podemos observar cómo el deseo del protagonista masculino por desvelar finalmente el misterio de Hanna es desbaratado por la terapeuta del IRCT («*¿Qué más quiere?*», pregunta Inge). Y no solo eso, sino que Inge subraya la carga del legado cultural imbricada en su deseo de redimir su dolor pasando el resto de su vida con ella. La poliédrica ironía con la que Inge acompaña, además, su comentario «*¡Ah! ¡Qué romántico!*» supone, ante todo, una crítica a los marcos de inteligibilidad (BUTLER, 1990) impuestos por la tradición representacional. En su lugar, Inge se niega a desvelar a Josef la historia de Hanna más allá de lo que ella haya querido compartir con él. Así pues, a pesar de todos los intentos, el texto, a través de un acto fallido consciente (la lectura errónea del relato clásico) se resiste a resolvernos el enigma, dejándonos anclados, en un gesto creativo radical, en la vulnerabilidad que abre la no-clausura de nuestro deseo.

Memorias y narrativas

Por otro lado, ese rechazo a clausurar el enigma narrativo parece estar cuestionando, en sintonía con las reflexiones de Butler (2005) sobre responsabilidad, identidad y violencia, tanto la legitimidad de indagar en el horror para la recuperación de la memoria traumática, como el lugar de poder que ocupa el interlocutor, en este caso Josef, de quien sale la demanda por conocer el pasado de Hanna como víctima[3]. En palabras de Butler (2005: 12): «La negativa a relatar no deja de ser una relación con el relato y la escena de interpelación. Al negarse, el relato rechaza la relación presupuesta por el interrogador o bien la modifica, de modo que el indagado rechaza al indagador»[4].

Al defender la singularidad del proceso hermenéutico que Hanna articula («*¿Ha pensado que quizá lo único que Hanna necesite es que la dejen en paz?*») frente al acceso, por parte de Josef, a la versión archivada de la historia que encierra el IRCT, la narrativa no está solo cuestionando las gramáticas de reconocimiento que establecen los marcos culturales a través de los que accedemos al dolor de los demás (SONTAG, 2003), sino las implicaciones políticas que dichos marcos conllevan; es decir, la responsabilidad de los procesos narrativos de construcción de la memoria que marcan cómo se posicionan los agentes interlocutivos y de qué forma otorgamos reconocimiento a los sujetos implicados en la violencia (BUTLER, 2005: 65-69 y 2010: 1 y 6)[5]. Por ello nos preguntamos, ¿es posible el reconocimiento de Hanna como sujeto más allá de su categorización como víctima?[6]

Camporesi (2008: 92) incide en esta idea cuando afirma que la película aborda «la dimensión ética de los dispositivos de creación automática de la imagen» que pueden rescatar historias olvidadas o «sepultarl[as] debajo de *falsas certezas*» [el énfasis es nuestro]. En efecto, la retórica canónica de la memoria está dominada por la idea del trauma, por lo que los actos de reconocimiento y rememoración se construyen sobre la cicatrización de las heridas de las víctimas, lo que paradójicamente conlleva una permanente revisitación, y por tanto apertura, de dicha herida (HUYSSEN, 2003) y, también, una permanente capitalización sobre el carácter espectacularizable de la posición de víctima. La representación desplegada a través de esta retórica desvela un mayor interés por la erótica de la representación de la víctima que por el proceso hermenéutico necesario para el sujeto (SONTAG, 2003).

Frente a esto, la resistencia a la resolución hegemónica de la película pone de manifiesto la apuesta narrativa por un nuevo tipo de narración de la memoria que, independientemente de los modelos de representación establecidos, se construye sobre lo singular y no mediado del proceso hermenéutico individual del sujeto (GUTOROW, JARNIEWICZ y KENNEDY, 2010: 7). En este contexto hemos de detenernos para analizar en profundidad las diferencias de la narración de Hanna dependiendo de su interlocutor, Josef o Inge, ya que obviamente no produce los mismos efectos en la protagonista femenina.

El reconocimiento otorgado a través del proceso terapéutico en el IRCT no parece haber ofrecido a Hanna las herramientas para avanzar más allá del trauma, mientras que su relación con Josef acaba ofreciéndole una nueva vida familiar (casada y con dos hijos). Más allá de la crítica que podríamos enarbolar respecto a que la película, a pesar de su carácter innovador, acaba ofreciendo a la mujer la salvación en forma de domesticidad y de manos de un hombre (clausura romántica donde las haya y sobre cuyos convencionalismos capitaliza el cartel de la película), podemos apuntar, también, que la narración pone de relieve que el efecto terapéutico no depende tanto de quién ocupa la posición de interlocutor de la transferencia sino de la importancia simbólica de dicho interlocutor para el sujeto que narra, ya que «quien está posicionado como receptor tal vez no reciba nada en absoluto y esté dedicado a algo que en ninguna circunstancia puede denominarse "recepción"; quizá no haga en mi beneficio otra cosa que establecer cierto sitio, una posición, un lugar estructural que articula la relación con una recepción posible»[7] (BUTLER, 2005: 67).

En el caso de Hanna la importancia de su interlocutor depende de que se comparta una identidad doliente, es decir, de ver en el otro el rostro de nuestro propio dolor, de ver en el otro nuestra propia vulnerabilidad («[...] *sé que me necesita. Y yo a ella*», dice Josef). La condescendencia que normalmente transpira el melodrama romántico donde el héroe *sabe* lo que la mujer necesita se desvanece ante la asunción de Josef de su propia carencia. En el dossier de prensa encontramos, en este sentido: «La

La vida secreta de las palabras (The Secret Life of Words, Isabel Coixet, 2005)

empatía, esa misteriosa capacidad de sentir como propios los dilemas del otro [...] rompe todos los muros» (Dossier de prensa, 2005: 6). No olvidemos que tanto Josef como Hanna comparten dolor, culpa y vergüenza por sus respectivos pasados (las heridas de Josef fueron provocadas al intentar salvar a su mejor amigo, quien se arrojó a las llamas cuando supo que Josef y su esposa se habían enamorado). Ahora bien, a pesar de sus similitudes, Josef y Hanna construyen diferentes estrategias para hacer frente a su doloroso pasado. Mientras que Josef recurre insistentemente al lenguaje sarcástico como trampantojo que desvía la atención de su vergüenza, Hanna elude el uso del lenguaje como medio para articular su dolor. También elude la materialidad del cuerpo inscrita en lo cotidiano privándose de los placeres que pueden ofrecer la comida, los objetos que le rodean (apenas tiene unos pocos muebles) y las aficiones (borda compulsivamente como para olvidarse de sí). Así pues, mientras que el protagonista masculino, a pesar de su dolor, encuentra algún refugio en el lenguaje, la relación de la joven con el lenguaje pone de manifiesto una dificultad basal de este por articular de algún modo el deseo femenino (DE LAURETIS, 1984).

Por otro lado, la presentación de la escena en el almacén del IRCT donde se archivan centenares de videos con historia similares a las de Hanna llama la atención sobre la función y el rol del archivo en la representación de la memoria. El archivo institucional, a pesar de la intención de servir para no olvidar a las víctimas (como afirma Inge en relación al olvido del exterminio armenio), concede a la institución el poder de servir de principal garante de la memoria colectiva. Frente a la apuesta del film por lo subjetivo, singular, relacional e, irremediablemente, incomunicable de la experiencia individual vivida, el archivo constituye una memoria almacenada para su transmisión narrativa.

Vulnerabilidad, narratividad y feminidad

No es baladí que la vulnerabilidad que configura la interlocución entre Hanna y Josef se materialice, en primera instancia, a través del personaje femenino y que sea su proceso de reconstrucción el que conecte, a través del relato, con la vulnerabilidad de Josef. Ante la conceptualización clásica de la primacía del sujeto moderno, masculino, racional y soberano, en busca de la resolución de un enigma, el texto presenta un sujeto postmoderno donde priman los afectos y lo relacional (CASADO APARICIO y GARCÍA GARCÍA, 2006: 93) tanto en Hanna como, a pesar de su deseo inicial por saber, en Josef.

La focalización narrativa sobre el proceso hermenéutico de reconocimiento de la vulnerabilidad en sí y *en el otro* articula un nuevo tipo de representación de la memoria, y de la identidad ligada a ella, que se resiste a ser enmarcada según los principios modernos de libertad y autonomía del sujeto en masculino, consciente y soberano. Más bien, el sujeto que se construye en la cinta es un sujeto que, a pesar de erigirse en primera persona del singular cuando cuenta su propia historia, se desvela como un *yo* presa de las propias limitaciones que la instancia enunciativa pone en escena a través del movimiento *nervioso* de la cámara, silencios, desenfoques, voz en *off*, música extradiegética, etc. De esta forma, *La vida secreta de las palabras* alumbra, en palabras de Butler (2005: 97), que «el "yo" no puede dar cuenta definitiva o adecuada de sí mismo porque es incapaz de volver a la escena de interpelación que lo ha instaurado y de relatar todas las dimensiones retóricas de la estructura de interpelación en la cual tiene lugar ese dar cuenta de sí mismo»[8].

En efecto, el cuestionamiento de la legitimidad de la propia instancia enunciativa que narra (no solo intradiegética sino también extradiegéticamente) se plasma en la película de modo magistral a través de encuadres desenfocados a lo largo de escenas de interlocución y/o trans-

ferencia narrativa, lo cual pone en tela de juicio no solo la transparencia de la instancia enunciativa sino la seguridad y conocimiento del *yo* que habla; además subraya que en toda historia siempre hay algo que se resiste a ser representado. Así ocurre, por ejemplo, cuando Hanna se entrevista con su jefe (la mitad izquierda del encuadre aparece intermitentemente desenfocada), cuando escucha el mensaje de amor grabado en el buzón de voz de Josef (la mitad derecha del encuadre está desenfocada) o cuando Josef narra a Hanna la historia de una enfermera llamada Cora y un adolescente de 15 años (el borde derecho del encuadre vuelve a aparecer desenfocado). Por otro lado, el movimiento casi constantemente evidente del plano, resultante de rodar cámara en mano, dota a la imagen y a la sintaxis narrativa de toda la película de una inestabilidad visual que parece resaltar la fragilidad de los personajes, sus situaciones y su comunicación.

Esta focalización enunciativa sobre la fragilidad comunicativa y la vulnerabilidad del sujeto se diversifica, amplía y matiza, por una parte, a través de la localización de la acción en los exteriores de la fábrica (paisaje industrial asolado, plagado de escombros y con un barco abandonado) y de la planta petrolífera (aislada en medio del océano, golpeada por 25 millones de olas desde su construcción, cuyo recuento es necesario para saber cómo mantenerla en pie, en palabras del oceanógrafo) y, por otra, a través de la caracterización del resto de personajes que la habitan, quienes, como afirma Dimitri, el responsable de la planta, también desean que les dejen en paz. En efecto, Simon es un cocinero español que se refugia en el pequeño mundo de su cocina y ofrece a sus compañeros exquisiteces que no saben apreciar; Liam y Scott, pareja homosexual que viven su amor alejados de sus respectivas esposas e hijos; Martin, oceanógrafo que, tras su labor científica, esconde intereses ecologistas particulares que van más allá de su presente industrial en la planta.

La vida secreta de las palabras (The Secret Life of Words, Isabel Coixet, 2005)

Hanna, es, en cualquier caso, el personaje por antonomasia que encarna la vulnerabilidad. A través de su historia y de cómo se vincula con los demás, la película realiza un ejercicio narrativo en el que testifica y se nos hace testigos (HARAWAY, 2000: 158) de una representación del pasado traumático en el que no caben las certezas sino la perenne necesidad de un encuentro con el otro para reconocernos y reconstruirnos desde nuestra vulnerabilidad existencial y narrativa. Ante la violencia cultural incardinada en los modos canónicos de representación de la violencia contra las mujeres, el pasado y la memoria, *La vida secreta de las palabras* subraya los engranajes de la narratividad como recursos sobre los que trabajar para dejar de alimentar las prácticas representacionales dominantes y, así, desmontar dinámicas informativas que violentan, en una vuelta de tuerca perversa más, a los sujetos que visibilizan. La película nos propone, pues, una retórica audiovisual en la que la responsabilidad por la narración del pasado y la violencia es una obra colectiva, imposible de realizar desde la falaz concepción de un sujeto soberano. Más bien, requiere de la asunción de que la demanda de reconocimiento conlleva la escena de una interlocución en el que solo cabe la constitución identitaria a través de nuestra exposición vulnerable al otro (BUTLER, 2010: xvi-xvii). Después de todo, como Gutorow, Jarniewicz y Kennedy (2010: 2) observan, la identidad contemporánea parece estar cada vez más organizada alrededor del concepto de daño irredimible: «en el mundo post 11S es nuestra incapacidad colectiva para aguantar la que, paradójicamente, nos hace individuos y naciones más unificadas, mejores y más fuertes. Ahora todos somos supervivientes, por así decirlo, y por supuesto, los conceptos de supervivencia, abuso y trauma, están profundamente imbricados unos con otros»[9] Lo original de la película objeto de nuestro análisis es que vincula dicha reflexión con el abordaje de la violencia tanto histórica (contingente) como simbólica (universal) contra las mujeres.

La película se mueve, pues, entre la recuperación del principio de vulnerabilidad como base para una ética de la reconstrucción de la memoria y la deslegitimación de la «scene of address» hegemónica (BUTLER, 2005: 12) donde el espacio ficcional está dominado por la mirada masculina que busca desvelar el enigma femenino. Con esto la cinta consigue desviarse de la escena de la espectacularización del horror y situarse en las complejidades que conlleva la labor hermenéutica de, en palabras de Butler (2005), «dar cuenta de uno mismo»..., de una misma. ■

Notas

* Las imágenes que ilustran este artículo han sido aportadas voluntariamente por la autora del texto; es su responsabilidad el haber localizado y solicitado los derechos de reproducción al propietario del *copyright*. (Nota de la edición.)

** Contra la preferencia de la autora, los desdoblamientos de género que presentaba originalmente este ensayo (espectadores/as) han sido sustituidos por el uso genérico del masculino, de acuerdo con los criterios gramaticales y normativos del manual de estilo de *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, sin que ello signifique una falta de compromiso con la lucha por la igualdad.

1 Min. 1h 36' 05'' a 1h 38' 10''.

2 Camporesi (2008) coincide en el carácter comprometido del film aunque lo desarrolla respecto al tema del martirio y su representación.

3 Camporesi (2008: 93) abunda en este sentido al subrayar que la resistencia a la resolución pone en juego también la postura del receptor de imágenes.

4 «The refusal to narrate remains a relation to narrative and to the scene of address. As a narrative withheld, it either refuses the relation that the enquirer presupposes or changes that relation so that the one queried refuses the one who queries» [trad. de Horacio Pons (BUTLER, 2009: 24)].

5 Es de sobra conocido (por galardonado como mejor largometraje documental en los Goya 2011) el documental titulado *Escuchando al juez Garzón* que, desde ese mismo compromiso político, realizó Isabel Coixet en 2011 sobre dicho juez.

6 Agradezco a Sonia Núñez Puente sus inspiradoras reflexiones sobre este tema.

7 «[...] the one who is positioned as the receiver may not be receiving at all, may be engaged in something that cannot under any circumstances be called "receiving", doing nothing more for me than establishing a certain site, a position, a structural place where the relation to a possible reception is articulated» [trad. de Horacio Pons (BUTLER, 2009: 96)].

8 «The "I" cannot give a final or adequate account of itself because it cannot return to the scene of address by which is inaugurated and it cannot narrate all of the rethorical dimensions of the structure of address in which the account takes place» [trad. de Horacio Pons (BUTLER, 2009: 95)].

9 «[...] in the post-9/11 world it is our collective inability to cope that, paradoxically, makes us better, stronger and more cohesive individuals and nations. We are all survivors now, so to speak, and, of course, the concepts of survival, abuse and trauma are deeply entangled with each other» [trad. de Vicente Soria Díaz].

Bibliografía

BUTLER, Judith (1990). *Gender Trouble*. London: Routledge.

— (2005). *Giving an Account of Oneself*. New York: Fordham University Press.

— (2009). *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad*. Buenos Aires: Amorrortu.

— (2010). *Frames of War. When is Life Grievable?* London: Verso.

CAMÍ-VELA, María (2008a). Filmando lo invisible. La ausencia-presencia del cuerpo como metáfora existencial en *La vida secreta de las palabras* de Isabel Coixet. En I. CLÚA y P. PITARCH (eds.), *Pasen y vean. Estudios Culturales* (pp. 25-31). Barcelona: UOC.

— (2008b). Cineastas españolas que filman en inglés: Isabel Coixet. En P. FEENSTRA y H. HERMAN (eds.), *Miradas sobre pasado y presente en el cine español* (pp. 179-192). Amsterdam: Rodopi.

CAMPORESI, Valeria (2008). Ante el dolor de los demás. *La vida secreta de las palabras* (I. Coixet, 2003) y las nuevas formas del cine de compromiso. En M. CABAÑAS BRAVO, A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, W. RINCÓN GARCÍA (coords.), *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX* (pp. 91-100). Madrid: Departamento de Historia del Arte, Instituto de Historia y Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

CASADO APARICIO, Elena. y GARCÍA GARCÍA, Antonio Agustín (2006). Violencia de género: dinámicas identitarias y de reconocimiento. En F. J. GARCÍA SELGAS y C. ROMERO BACHILLER (eds.), *El doble filo de la navaja: violencia y representación* (pp. 89-106). Madrid: Trotta.

DE LAURETIS, Teresa (1984). *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.

Dossier de prensa, *La vida secreta de las palabras* (2005). Recuperado de: <http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/isabelcoixet/vida_secreta/pressbook_vidasecreta.pdf>.

GÁMEZ FUENTES, Mª José (2011). Sobre la mediatización de la violencia de género o el lugar de las mujeres en democracia. En E. NOS ALDÁS, J. I. MARTÍN GALÁN y F. AHMED ALI (eds.), *Comunicación para la paz en acción* (pp. 65-73). Castelló: Universitat Jaume I.

GUTOROW, Jacek, JARNIEWICZ, Jerzy, y KENNEDY, David (2010). "Beyond Trauma". The Uses of the Past in Twenty-First Century Europe. *European Journal of English Studies*, 14 (1), 1-9.

HUYSSEN, Andreas (2003). *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford: Stanford University Press.

HARAWAY, Donna (2000). *How like a Leaf. An Interview with Thyrza Nichols Goodeve*. Nueva York: Routledge.

MULVEY, Laura (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, 16 (3), 6-18.

SONTAG, Susan (2003). *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Alfaguara.

María José Gámez Fuentes (Catarroja, Valencia, 1968) realizó estudios de máster y doctorado en la School of Critical Theory and Cultural Studies de la University of Nottingham (Reino Unido), donde trabajó también como profesora. En la actualidad es titular del Departamento de Ciencias de la Comunicación de la Universitat Jaume I, secretaria del Instituto Interuniversitario de Desarrollo Social y Paz y miembro del Instituto de Investigaciones Feministas y de Género. Sus investigaciones abordan el análisis y transformación de la producción mediática desde una perspectiva cultural y de género.