

«ES IMPOSIBLE QUE VUELVA A SER ESA MUJER»: CUERPO E IDENTIDAD EN QUIÉN TE CANTARÁ

MERCEDES ONTORIA-PEÑA

I. INTRODUCCIÓN

El presente artículo se propone estudiar cómo el film *Quién te cantará* (Carlos Vermut, 2018) indaga en la relación entre la cultura de la fama y la construcción de la identidad en el sujeto femenino a través de una estética de lo sensorial. Concentrándose en la materialidad de los sujetos en la pantalla, Vermut propone un tipo de imagen que conecta con las sensaciones del espectador, en lugar de realizarse como mero acto cognitivo. La teoría del cine háptico es el marco desde donde se abordará el análisis, un campo conectado con la fenomenología fílmica, que se ve impulsada a partir de los años noventa del siglo XX, cuando empiezan a proliferar estudios teóricos sobre cine desde una perspectiva que se vuelve hacia la corporalidad.

La fenomenología fílmica o *Film Phenomenology* se ocupa del acto de percepción enfocándose en cómo la película en su materialidad, los sujetos y objetos en la pantalla y, por último, la audiencia encarnan cuerpos sensoriales. La corporalidad

del medio cinematográfico, la materialidad de las imágenes proyectadas y el cuerpo del espectador como constituyentes de una teoría de la percepción fílmica han ocupado a autoras como Vivian Sobchack (*The Address of the Eye*, 1992), Laura Marks (*The Skin of the Film*, 2000) y Jennifer Barker (*The Tactile Eye*, 2009), que se refieren a un tipo de imagen capaz de transmitir una impresión táctil o sensorial que conecta con el cuerpo del espectador e impulsa una visualidad háptica en contraposición a la visualidad óptica: «Los psicólogos suelen definir la *percepción* háptica como la combinación de funciones táctiles, cinestésicas y propioceptivas, la manera en que experimentamos el tacto tanto en la superficie como en el interior de nuestro cuerpo. [...] En la *visualidad* háptica, los ojos funcionan como órganos del tacto»¹ (Marks, 2000: 162). Ferencz-Flatz y Hanich (2016: 24), haciendo mención a Dudley Andrew, pionero en tender relaciones entre los estudios sobre cine y la corriente fenomenológica, definen la fenomenología fílmica como una alternativa a los análisis de

tipo estructuralista y postestructuralista. Por su parte, Sobchack se refiere a la semiótica fenomenológica como práctica que entiende la experiencia fílmica a la manera de una experiencia existencial, algo que respondería a la necesidad de estudiar el cine «como vida que expresa vida, como experiencia que expresa experiencia»² (Sobchack, 1992: 5). El interés de esta aproximación es especialmente relevante si se tiene en cuenta que la experiencia cinematográfica se produce a través de percepciones sensoriales que conducen al conocimiento consciente: «Esta [la experiencia cinematográfica] implica aspectos visibles, audibles, cinestésicos de la experiencia sensible para cobrar sentido de forma visible, audible y háptica»³ (Sobchack, 1992: 9).

En el panorama del cine español, estudios recientes como el de Belén Vidal (2019) y Katarzyna Paszkiewicz (2020) adoptan este marco de análisis al ocuparse de ciertas producciones. En *A Somatic Poetics of Crisis Cinema*, Vidal traza una conexión entre la situación de vulnerabilidad que viven las protagonistas de *La herida* (Fernando Franco, 2013), *Stockholm* (Rodrigo Sorogoyen, 2013) y *Magical Girl* (Carlos Vermut, 2014), y que se manifiesta a través de la ansiedad y las lesiones físicas que sufren o se provocan las mujeres. De esta forma, se denuncia un malestar, no ya producto de la somatización de la crisis económica española, sino de las estructuras neoliberales en que esta se engloba y que subyugan al cuerpo. Mediante esta lectura, Vidal diagnostica cómo el cine ha absorbido el desajuste emocional social constituyéndolo en una estética de la crisis. Por su parte, Katarzyna Paszkiewicz, en *Touch as Proximate Distance*, lleva a cabo un estudio de tres films de Isabel Coixet, *La vida secreta de las palabras* (2005), *Ayer no termina nunca* (2013) y *Nadie quiere la noche* (2015), considerando el contacto físico y las relaciones táctiles como formas donde confluyen la intimidad y la coexistencia junto con la fragmentación y la diferenciación, es decir, junto con la imposibilidad de penetrar en la alteridad. También en este caso, la aproximación de Paszkiewicz pone en diálogo la imagen háptica con el retrato de proble-

máticas sociales, como la guerra de los Balcanes, la crisis económica y la colonización.

Laura Marks (2000: 131-132), al ocuparse de cine intercultural, y Katarzyna Paszkiewicz (2020: 29), refiriéndose al cine de Coixet, mencionan que la mirada háptica rompe con la relación de dominación y sumisión entre el sujeto/espectador y el objeto/imagen. Para Paszkiewicz, «el placer escopofílico es reemplazado por otros sentidos: el oído, el gusto, el olfato y finalmente el tacto»⁴ (Paszkiewicz, 2020: 29). En el estudio que nos ocupa se pretende analizar cómo *Quién te cantará*, contrariamente a lo que cabría esperar en un film que trata sobre una celebridad, se aleja del patrón de la mirada fetichista/escopofílica que convierte a la mujer-imagen en objeto de fascinación para el espectador supeditándola a una relación jerárquica (Mulvey, 1999: 840), para apoyarse, en cambio, en lo multisensorial y crear una experiencia de intimidad con el espectador.

La metodología que seguirá este estudio se deja guiar por la teoría del cine háptico, que es definido por Martine Beugnet como un cine que se entiende como evento en sí mismo: «Una estética de la sensación, donde se tiende a dar precedencia al poder audiovisual del trabajo cinematográfico por encima de la trama, del diálogo y de la progresión de la narrativa convencional»⁵ (Beugnet, 2008: 175). La investigación se completará con reflexiones de la cultura de la celebridad. El análisis textual y de contenido ocuparán la mayor parte del trabajo haciendo, en algún caso, referencias intertextuales.

II. ENTRANDO EN EL UNIVERSO VERMUT

Quién te cantará se puede considerar como un film noir postmoderno hecho de atmósferas inquietantes, chantajes psicológicos, pasados sombríos y una ética ambigua, todos ellos elementos que el director había introducido ya en sus producciones anteriores. La carrera cinematográfica de Carlos Vermut se inicia durante la coyuntura de recortes y bloqueo económico en que se encuentra el cine como consecuencia de la crisis. Este hecho influye

**QUIÉN TE CANTARÁ SE PUEDE
CONSIDERAR COMO UN FILM
NOIR POSTMODERNO HECHO DE
ATMÓSFERAS INQUIETANTES, CHANTAJES
PSICOLÓGICOS, PASADOS SOMBRÍOS
Y UNA ÉTICA AMBIGÜA, TODOS
ELLOS ELEMENTOS QUE EL DIRECTOR
HABÍA INTRODUCIDO YA EN SUS
PRODUCCIONES ANTERIORES**

en su primera película, *Diamond Flash* (2011), que se graba con medios limitados y se distribuye por circuitos alternativos a los tradicionales (Albatás Fernández, 2014: 394). Tras *Diamond Flash*, Vermut dirige *Magical Girl*, que obtiene la Concha de Oro del festival de San Sebastián.

La economía de medios determinará la estética de rodaje doméstico en *Diamond Flash* e introducirá la impronta personal del director madrileño: el relato de un cosmos fragmentado, de situaciones eludidas y vidas que se desenvuelven en una especie de limbo, pero donde caben a la vez los hábitos de la sociedad contemporánea. En el centro de su trama o, más precisamente, de las varias tramas —pues el film entreteje diferentes historias que confluyen entre sí—, se encuentra la mujer. Vermut hace girar su película en torno a las problemáticas del empoderamiento femenino, pero da a este tema unos matices insólitos al combinar realismo, fantasía, suspense, elementos de la cultura pop y humor negro en un ambiente a medio camino entre lo mágico y lo perverso. La película hace un retrato de la violencia hacia la mujer en sus diferentes facetas a la vez que la retrata como soñadora, provocadora o justiciera.

Por su parte, *Magical Girl* es una obra donde algunas de las ideas de *Diamond Flash* reaparecen pulidas y reducidas a un minimalismo visual hecho de planos fijos de larga duración. La trama, si bien luce más despejada (por los diálogos depurados, el protagonismo de los silencios y la parsimo-

nia gestual de los personajes, que se relacionan desde el vacío emocional), vuelve al juego de extrañamientos a través del fuera de campo y las elipsis narrativas, y se enrosca para confluir en un centro que remite a un inicio que quedó velado. Una vez más, y a pesar de su marcado juego estético, se ve cómo la película gravita en torno a cuestiones de la realidad cotidiana, como el desempleo, la violencia machista y el culto al objeto. Para Maureen Tobin Stanley (2018), *Magical Girl* transita entre iconos propios de la españolada, el flamenco y la tauromaquia, a la vez que perfila una sociedad en crisis que deshumaniza a sus ciudadanos convirtiéndolos en sujetos que consumen o en sujetos que son consumidos. La autora ve en el personaje principal, Bárbara, la interiorización del sistema patriarcal y falocéntrico como fórmula de construcción identitaria (Tobin Stanley, 2018: 89).

Los films de Vermut hacen una crítica de las prácticas capitalistas al introducir productos de la cultura popular que llegan a subyugar a los consumidores o a transformar todo un entramado social produciendo un bucle de violencia. En sus películas, las figuras femeninas son quienes soportan en mayor medida esta opresión, que queda materializada en sus cuerpos. En *Diamond Flash* la figura del personaje de un cómic (que da nombre a la película) converge con el maltrato físico: en la primera escena, una mujer yace con moratones en la cama de un hospital mientras su hija se enfrasca en las aventuras de un superhéroe. Cautivada por el personaje, ya de adulta, ella también llegará a soportar el maltrato a la espera de que el héroe enmascarado acuda a salvarla.

En *Magical Girl*, ante la presión psicológica que sufre por parte de su marido, Bárbara parece buscar afecto manteniendo sexo con un extraño, Luis. Este encuentro, que se limita a una implicación corporal entre los dos desconocidos, se convierte en el objeto de un chantaje que ella decidirá pagar a través de prácticas sadomasoquistas remuneradas que destrozan su cuerpo. Con este dinero que Luis recibe de Bárbara, se propone vestir otro cuerpo, el

de su hija enferma, que sueña con un disfraz anime. Por tanto, un relato que circula entre el cuerpo de una mujer malherida casi hasta la muerte y el de una niña aquejada de una enfermedad terminal.

En *Quién te cantará*, la violencia se presenta con menos angustia que en los films precedentes, pero las actitudes corporales de los personajes siguen siendo fuertes transmisores de sus conflictos. La película narra cómo una célebre cantante, Lila Cassen, trabaja por reconstruir su vida después de sufrir una pérdida de memoria. Con el fin de volver a los escenarios, su mánager le proporciona una preparadora, Violeta: una mujer de clase media que se gana la vida interpretando a la diva en un karaoke. Juntas ensayarán los números y trabajarán sobre la personalidad de Lila para devolverle su imagen pública. Durante la historia, Lila es retratada como un ser que ha perdido la conexión consigo misma y con su entorno. Su físico —con un peinado preciso, de melena cortada a casco y el hieratismo de un rostro apenas sin cejas—, junto con su forma de moverse y sus interacciones faltas de naturalidad, dibuja una mujer poco humanizada. La intención de *Vermut* con este film, según sus declaraciones, era plasmar su propia vivencia después de la fama que había conseguido (Bas, 2018). Tal y como explica el director, el éxito, por modesto que fuera, le había causado un desasosiego en el que quería profundizar trasladándolo a la experiencia de una estrella del pop. Al hacerlo, da vida a una persona cuya identidad se corresponde con su imagen pública; por tanto, la restitución de su condición humana equivale a la recuperación de una apariencia construida. Lila Cassen ha sido devorada por su propio signo en un gesto extremo de aquel al que se refería Guy Debord (1995: 13) cuando explicaba que el espectáculo ha suplantado a la realidad, haciendo que el espectáculo sea ahora *lo real*. Reducida a sus atributos de estrella, Lila ejemplifica cómo «[a]llí donde el mundo real se transforma en simples imágenes, las simples imágenes se convierten en seres reales, motivaciones eficientes de un comporta-

miento hipnótico» (Debord, 1995: 13). Esta superedificación del ser humano al espectáculo escenifica la dominación de un sistema que convierte al sujeto en objeto. En *Heavenly Bodies*, Richard Dyer, refiriéndose a la industria del cine, explica cómo las estrellas contribuyen a la producción del film a la vez que ellas mismas se convierten en producto a través de la preparación psicológica y corporal en la que colabora todo un equipo, además de la prensa, publicistas y fotógrafos, entre otros (Dyer, 2004: 5). Junto con estos, la audiencia juega un papel importante en la creación de la estrella: «Las audiencias no pueden hacer que las imágenes mediáticas signifiquen lo que ellos quieran, pero pueden seleccionar de la complejidad de la imagen los significados y sentimientos, las variaciones, inflexiones y contradicciones que tengan sentido para ellas»⁶ (Dyer, 2004: 4). La película de *Vermut* problematiza estas cuestiones: por un lado la confusión de identidad de una estrella al confrontarse con el producto en que se ha convertido y, por otra, la forma en que su fan integra a la estrella de acuerdo con sus necesidades y carencias afectivas. Para abordar ambas cuestiones, *Vermut* da preferencia a la estética de los movimientos, y la presencia del cuerpo por encima de la palabra.

III. QUIÉN TE CANTARÁ Y EL CINE DE LOS CUERPOS

En *La imagen-tiempo*, Gilles Deleuze (1989: 251-270) se para a considerar los gestos y las posturas humanas como esenciales en la imagen cinematográfica. El autor reflexiona sobre un cine que se define mediante el desarrollo y la transformación de actitudes corporales, donde la gestualidad de los personajes hace avanzar la película, y en el que la intriga puede ser reducida a comportamientos (Deleuze, 1989: 255). El filósofo ve principalmente en la *nouvelle vague* y la *post-nouvelle vague* el desarrollo de este cine de los cuerpos, al que atribuye un valor no solo estético, sino también político, social y metafísico. Si bien Deleuze ha sido

crítico con la aproximación fenomenológica al cine⁷, su obra ha supuesto una inspiración para autoras fundamentales en el campo, como Laura Marks, quien, en *The Address of the Eye*, extrae de la teoría deleuziana de la imagen-movimiento su estudio sobre la conexión memoria-sensaciones en el cine intercultural (Marks, 2000: XIV). También Elena del Río (2008) se vuelve a Deleuze al desvincularse del paradigma de análisis basado en la representación y ocuparse de los cuerpos en el cine como generadores, ejecutantes y portadores de afectos y sensaciones en un estudio que, de hecho, titula *Deleuze and the Cinemas of Performance*.

El desplazamiento de la atención al cine como representación visual a la atención a este como fragmentación sensorial supone un tipo diferente de interacción entre el film y el espectador. En *Quién te cantará*, tal y como sucedía con *Magical Girl*, los diálogos están reducidos al justo nivel de información. A este respecto, Nicholas Chare y Liz Watkins, en *Introduction: gesture in film*, observan cómo la gestualidad puede marcar la ausencia de diálogo produciendo la extrañeza de lo cotidiano y cuestionando la representación (Chare y Watkins, 2015: 3). La apertura de *Quién te cantará* parece indagar precisamente en ello. Después de la primera secuencia que

abre el film y se desenvuelve en la playa, la siguiente escena sucede en un hospital y muestra cómo la mano de Lila recorre su cuerpo por encima de unas sábanas, llega a su cuello, a su barbilla y tantea sus labios. La mano funciona como una conciencia que explora un ser desconocido, ya que el modo de filmarlo —un seguimiento de la mano en plano detalle— enfatiza la falta de familiaridad del personaje con sus miembros. A su vez, la imagen nos involucra como espectadores orientándonos hacia la experiencia cinematográfica que está teniendo lugar, es decir, «No nos “perdemos” en la película tanto como existimos —emergemos, realmente— en el contacto entre nuestro cuerpo y el cuerpo de la película. [...] Estamos en una relación de contacto íntimo, táctil y reversible con el cuerpo de la película —una relación compleja que está marcada tanto por la tensión como por la alineación, por la repulsión tanto como por la atracción»⁸ (Barker, 2009: 19). Con ese recorrido táctil, carente de apoyos verbales o narrativos claramente descifrables, se desubica al espectador, provocándole la misma emoción de extrañamiento que afecta a la protagonista.

Es una relación íntima con el film para la que prepara *Vermut* a su audiencia, que presenciara cómo la trama de *Quién te cantará* ofrece gran par-

Imagen 1. *Quién te cantará*





Imagen 2. *Quién te cantará*

El ocultamiento de la mirada de Lila desvela su falta de memoria, mientras que la luz revela el examen de su cuerpo en una máquina de resonancia magnética, y la ingesta de agua informa del impacto de Blanca al conocer el diagnóstico médico. De estos planos, el más indescifrable para el espectador es el fundido a negro donde una línea luminosa recorre una superficie. Vermut reduce la figura de Lila

te de la información narrativa de este modo. Un ejemplo de ello son tres escenas que se subsiguen y ponen el acento respectivamente en la expresividad gestual, en la materialidad del cuerpo y en sus manifestaciones fisiológicas para transmitir la pérdida de memoria de Lila. La primera muestra un plano detalle de una mano marcando vistoso en un test mientras una voz fuera de plano pregunta a Lila si recuerda su nombre: el contraplano muestra a Lila, que guarda silencio y baja la mirada [Imagen 1]. A continuación, en un plano negro, un haz de luz recorre la piel de un rostro [Imagen 2]. En la siguiente escena, la mánager, Blanca, sentada ante dos médicos apura un vaso de agua de un sorbo [Imagen 3]. Estos tres momentos retratan las dos pruebas diagnósticas de Lila (una evaluación médica y un diagnóstico por imágenes) y el resultado que arrojan (comunicación médica a Blanca).

al relieve de un volumen iluminado. Esta elección permite al espectador internarse en el acontecimiento cinematográfico, en lugar de mantener la distancia que ofrece un plano íntegramente decodificado, es decir, conducido por el modelo representacional; en palabras de Elena del Río: «La imposición de una imagen totalizadora de la realidad como significado estructurado llevado a cabo por el enfoque representacional dejó poco, o nada, a las sensaciones no estructuradas que también se ponen en movimiento en la experiencia de ver películas»⁹ (Del Río, 2008: 2). Vermut quiebra las convenciones estilísticas del suspense y el drama, y reescribe sus códigos dentro de un estilo contemplativo. Se podría decir que el suspense que crea no sucede tanto dentro de los ritmos internos del film como en relación con el espectador, es decir, a través de la curiosidad que le suscita *la forma*.

Imagen 3. *Quién te cantará*



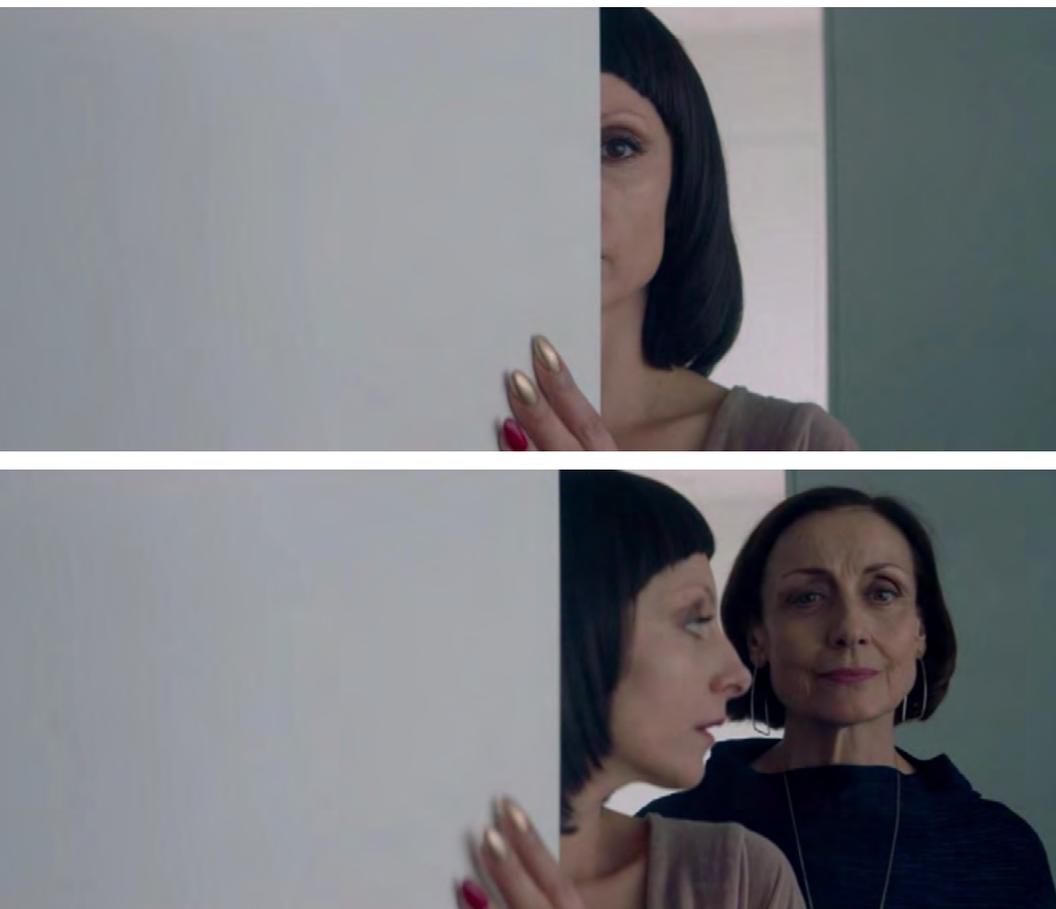
La puesta en escena, tal y como señala Carlos Vermut, es componente fundamental del cine para crear una perspectiva que permita *sentir* qué le sucede a los personajes (Pérez Guevara, 2018). En *Quién te cantará*, el modo en que estos ocupan los espacios informa sobre sus perfiles psicológicos. La escisión interna de Lila se refleja en la desorientación en su propia casa, un chalé cuyas dimensiones subrayan su vulnerabilidad y cuyas paredes acristaladas remiten al drama de su exposición como persona pública. La desazón de Lila se enfatiza con la aparición de un fantasma nocturno con su misma figura que se mueve por la casa y a la que la cantante sigue e imita cual materialización de la búsqueda de una identidad que resulta solo espectral. En el caso de Violeta, la insignificancia de su existencia también se define espacialmente: la vida en su apartamento retrata un lugar de encierro, un hogar hostil por la intimidación constante de su hija. Los planos cerrados cortan la figura de madre y de la joven, y evitan la profundidad de campo situándolas siempre dentro de los marcos de las puertas o cerca de sus umbrales. La dominación de Marta sobre su madre se muestra en el poder físico que ejerce sobre ella, no solo desde su posicionamiento, sino también a través de la provocación de matarse a sí misma. Para conseguir sus objetivos, la chica acostumbra a amenazar con clavarse un cuchillo en el cuello; cada vez que lo hace su figura se presenta de espaldas como un bulto desenfocado que oculta parcialmente a su madre encerrándola en el encuadre. La relación entre ambas se subraya por primera vez mediante un cambio sonoro y la velocidad ralentizada del movimiento cuando Marta reta a su madre al caminar descalza cerca de unos cristales rotos. Las dinámicas de poder se comunican aquí a un nivel perceptivo mediante la discordancia de la música, el *slow motion* y el plano detalle del pie a punto de ser herido.

Los deseos de Marta reproducen los hábitos de consumo en la era de la globalización (un teléfono móvil nuevo, fama televisiva y dinero fá-

MIENTRAS QUE, EN LA RELACIÓN PROTOTÍPICA ENTRE LA ESTRELLA Y SU FAN, ESTE ÚLTIMO PUEDE LLEGAR A EXPERIMENTAR UNA IDENTIFICACIÓN PERSONAL CON LA CELEBRIDAD Y PROYECTARSE EN ELLA (TUDOR CITADO POR DYER, 1998: 17-18), EL GIRO QUE PROPONE VERMUT EN ESTA RELACIÓN ES QUE, SI BIEN VIOLETA SE PRESENTA COMO UNA ADMIRADORA E IMITADORA DE LA DIVA, ES LA DIVA QUIEN ACABARÁ IDENTIFICÁNDOSE CON VIOLETA Y ASIMILÁNDOLA COMO SU NUEVA IMAGEN PÚBLICA

cil). El amago autolesionista de la chica es el medio que utiliza como chantaje. Precisamente el único contacto físico entre ellas —un abrazo que Violeta recibe con emoción— es el gesto de desafección más descarnado, pues no surge de la valoración de Marta del éxito personal de su madre, sino de las ganancias materiales que ello le puede procurar. Violeta es oprimida bajo las dinámicas capitalistas que subyugan a su hija, que en la película están personificadas y son ejercidas por Blanca y por los únicos personajes masculinos: un comerciante de objetos de *merchandising* y un hombre que intenta sobornar a Violeta para probar su fidelidad a Lila.

Mientras que, en la relación prototípica entre la estrella y su fan, este último puede llegar a experimentar una identificación personal con la celebridad y proyectarse en ella (Tudor citado por Dyer, 1998: 17-18), el giro que propone Vermut en esta relación es que, si bien Violeta se presenta como una admiradora e imitadora de la diva, es la diva quien acabará identificándose con Violeta y asimilándola como su nueva imagen pública. Esta transformación se transmite a lo largo de todo el film y desde su primer encuentro: esta escena se plantea en un plano-contraplano entre ellas. El rostro de Lila aparece a un lado del encuadre, mientras que



Imágenes 4 (arriba) y 5 (abajo). *Quién te cantará*

la otra mitad del plano la ocupa un tabique blanco (tras el que espía a Violeta) [Imagen 4]. Cuando la representante aparece detrás de Lila y llama a Violeta, Lila, cogida por sorpresa, gira el cuello hacia la mánager [Imagen 5], mientras que Violeta realiza el mismo movimiento hacia ellas [Imagen 6]. El paralelismo en el gesto corporal es una continuación de la simetría con que se había enmarcado el rostro de Lila cortado visualmente por la línea vertical del tabique (presentándola incompleta), y a la vez deja al descubierto la identidad especular entre las dos mujeres; lo que temáticamente remite al vínculo de subordinación que viven ambas, sometidas a un sistema de producción y consumo que las cosifica.

En este sentido, la coreografía que Lila y Violeta practican unidas al ritmo de la canción que da título a la película parece señalar una posibilidad

de salvación para ambas. La redención vendría demostrada por la agencia que posee el cuerpo en la construcción identitaria, algo que Elena del Río explica en su análisis del film *La lección de tango* (The Tango Lesson, Sally Potter, 1997) desde una perspectiva de género: «En su compromiso con la corporalidad, *La lección de tango* nos hace pensar en el cuerpo como un sitio activo de autodeterminación en lugar de simplemente como el objeto reactivo de las operaciones de objetivación masculinas. La posibilidad de este cambio conceptual radica en la creencia de que la capacidad del cuerpo para bailar/moverse coincide con sus poderes de afecto y expresión. [...] En resumen, el movimiento permite al cuerpo escapar de las categorías que lo mantienen

encerrado dentro de una noción estática de identidad»¹⁰ (Del Río, 2008: 133). La escena del ensayo en que Violeta y Lila danzan al unísono se presenta en un tiempo suspendido, ocupado por ritmos armoniosos y un ensimismamiento en la cadencia de sus movimientos que contrasta con la confusión en que viven. Sin embargo, las dos mujeres se unen a través de la mimesis de un gesto que las convierte en imitadoras de una imagen diseñada a la medida que exige el espectáculo. De la misma manera, para Violeta, actuar en el karaoke es también ocupar un espacio de liberación ficticia, pues allí se construye solo como un simulacro; ahora simulacro de un original desaparecido. Esta posibilidad de liberarse mediante la actuación y su fracaso se muestran corporalmente en su interpretación del tema *Como un animal*, donde la gestualidad de su mano



Imagen 6. *Quién te cantará*

en garra y los giros profundos de su tronco y cabeza simulan un cuerpo que pugna por emanciparse. La tentativa queda frustrada en el siguiente plano, cuando vemos a una Violeta ya sin peluca que limpia en silencio el suelo del local: plegado su cuerpo sobre una fregona.

Las formas de opresión que someten a Lila, Violeta y Marta también se manifiestan a través de gritos pronunciados o simplemente gesticulados. Violeta articula un grito en silencio después de un altercado con su hija, Lila ensaya unos ejercicios de calentamiento vocal que acaban en un chillido y Marta lanza un largo grito, no audible para el espectador, durante una *rave*. La función de un grito es, entre otras, la de emitir una queja o liberar una tensión. En este sentido, resulta interesante observar cómo el chillido y el llanto son gestos que se localizan al final de algunos films donde la protagonista ha acumulado ansiedad durante toda la trama. Películas como *Rosetta* (Jean Pierre Dardenne y Luc Dardenne, 1999), un film español que absorbe de la estética de los hermanos Dardenne como es *La herida* (Fernando Franco, 2013) o, también en ámbito español, *Verano 1993* (Estiu 1993, Carla Simón, 2017), constituyen un cine de estilo realista-documental que sigue a la figura femenina

en su erosión emocional y que se cierra con escenas donde estas colapsan finalmente en llanto. En el trabajo de Elena Gorfinkel (2012), donde aborda la espera y la resiliencia de los cuerpos cansados en *Rosetta* y en *Wendy y Lucy* (*Wendy and Lucy*, Kelly Reichardt, 2008), la autora cita a Adrian Martin y su reflexión sobre los finales violentos en el *slow cinema*: «Como señala Adrian Martin, una tendencia particular en el cine lento yuxtapone un ritmo glacial de acción profílmica con finales de explosividad increíblemente violenta o energéticamente discordante»¹¹ (Gorfinkel, 2012: 328). Si bien Gorfinkel usa esta cita para mostrar cómo, en contraposición a ello, el film de los Dardenne detiene el incansable cuerpo de Rosetta en la última escena, sin embargo, se puede ver que la explosividad violenta está presente en su llanto, en cuanto estallido o evacuación corporal de quien hasta ese momento había realizado solo actos utilitarios. Esta energía no se libera en *Quién te cantará*, sino que los gritos en este film son una forma fisiológica de expulsión que se ensaya a lo largo de la trama sin conseguir liberar a las mujeres. De manera significativa, Marta terminará degollándose la garganta en el mismo momento en que Lila se despierta sobresaltada tomando una bocanada de aire. La única de ellas que emite un grito

sonoro, la diva, acabará de nuevo formando parte del engranaje de la industria del espectáculo, ofreciendo su voz junto con una nueva personalidad adulterada, la de Violeta Cassen.

IV. CONCLUSIÓN

Si Su Holmes y Sean Redmond se refieren al interés por descubrir la autenticidad bajo el disfraz de la fama como algo creciente en la sociedad de hoy —«Este juego del escondite entre estrellas y celebridades parece ser cada vez más importante dada la cantidad “extra” de artificio y simulación en el mundo moderno»¹² (Holmes y Redmond, 2006: 4)—, *Quién te cantará* aborda la cultura de la celebridad enfocándose en sus implicaciones con la identidad, y sugiriendo una reflexión más amplia que engloba a las prácticas de consumo actuales (especialmente subrayadas por la figura de Violeta como fan y de Marta como consumidora). Estas son cuestiones que importan al director, como hace ver en su declaración sobre el germen de la película, o en su crítica a la finalidad mercantilista que tienen formatos audiovisuales como las series de animación (Bas, 2018). Por otra parte, la relación del individuo con los productos de la cultura pop en el film supone una afirmación del universo que ya había recreado el director anteriormente. La historia de Lila y Violeta sigue además la estela del lenguaje vermutiano que retrataba existencias precarias estéticamente estilizadas en *Magical Girl*.

El análisis formal y de contenido de *Quién te cantará* muestra el film como un trabajo que teje la relación entre forma cinematográfica y emociones femeninas para articularse en torno a la cultura de la fama. Las imágenes de volúmenes corporales iluminados o desenfocados, los planos detalle de manos, pies o rostros que son recorridos o que recorren un camino sensitivo, la danza y los movimientos coreografiados durante las actuaciones o ensayos, se unen a un cine háptico de discordancias sonoras, tiempos dilatados y movimientos ralentizados. Así, *Quién te cantará* posibilita un po-

tente discurso desde un nivel orgánico y afectivo que apunta a una teoría sobre la corporalidad femenina en relación con la subjetividad de la estrella o la fan y la fragilidad de estas identidades dentro de las dinámicas del espectáculo. ■

NOTAS

- 1 «Haptic *perception* is usually defined by psychologists as the combination of tactile, kinesthetic, and proprioceptive functions, the way we experience touch both on the surface of and inside our bodies [...] In haptic *visuality*, the eyes themselves function like organs of touch» (traducción de la autora).
- 2 «[A]s life expressing life, as experience expressing experience» (traducción de la autora).
- 3 «It [the film experience] entails the visible, audible, kinetic aspects of sensible experience to make sense visibly, audibly, and haptically» (traducción de la autora).
- 4 «[T]he scopophilic pleasure is replaced by other senses: hearing, taste, smell and finally touch» (traducción de la autora).
- 5 «[A]n aesthetic of sensation, where the audiovisual force of the cinematic work tends to be given precedence over plot dialogue and conventional narrative progression» (traducción de la autora).
- 6 «Audiences cannot make media images mean anything they want to, but they can select from the complexity of the image the meanings and feelings, the variations, inflections and contradictions, that work for them» (traducción de la autora).
- 7 Para un resumen de la controversia en torno a Deleuze con la teoría fenomenológica aplicada al cine, consultar Ferencz-Flatz y Hanich, 2016: 37-38.
- 8 «We do not “lose ourselves” in the film, so much as we exist —emerge, really— in the contact between our body and the film’s body. [...] We are in a relationship of intimate, tactile, reversible contact with the film’s body —a complex relationship that is marked as often by tension as by alignment, by repulsion as often as by attraction» (traducción de la autora).
- 9 «The imposition of a totalizing picture of reality as structured meaning carried out by the representatio-

nal approach left little, if anything, to the unstructured sensations that are likewise set in motion in the film-viewing experience» (traducción de la autora).

- 10 «In its engagement with corporeality, *The Tango Lesson* makes us think of the body as an active site of self-determination rather than simply as the reactive target of male objectifying operations. The possibility of this conceptual shift lies in the belief that the body's capacity to dance/move coincides with its powers of affection and expression. [...] In sum, movement enables the body to escape the categories that keep it locked within a static notion of identity» (traducción de la autora).
- 11 «As Adrian Martin notes, a particular tendency in slow or contemplative cinema juxtaposes a glacial pacing of profilmic action with endings of incredibly violent or energetically jarring explosiveness» (traducción de la autora).
- 12 «[T]his game of star and celebrity hide-and-seek seems to be an increasingly important one given the amount of "extra" artifice and simulation in the modern world» (traducción de la autora).

REFERENCIAS

- Albatás Fernández, C. (2014). Autofinanciación y crowdfunding: Nuevas vías de producción, distribución y exhibición del cine español independiente tras la crisis financiera española. *Historia y Comunicación Social*, 19, 387-399.
- Barker, J. M. (2009). *The Tactile Eye. Touch and the Cinematic Experience*. Los Angeles: University of California Press.
- Bas, B. (2018, 25 de septiembre). Carlos Vermut, la voz cantante del (otro) cine español. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2018/09/18/eps/1537288327_157714.html.
- Beugnet, M. (2008). Cinema and Sensation: Contemporary French Film and Cinematic Corporeality. *Paragraph*, 31(2), 173-188.
- Chare, N., Watkins, L. (2015). Introduction: gesture in film. *Journal for Cultural Research*, 19(1), 1-5.
- Debord, G. (1995). *La sociedad del espectáculo*. Santiago de Chile: Naufragio.
- Del Río, E. (2008). *Deleuze and the Cinemas of Performance. Powers of Affection*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- Dyer, R. (1998). *Stars*. Londres: British Film Institute.
- Dyer, R. (2004). *Heavenly Bodies. Film Stars and Society*. Londres, Nueva York: Routledge.
- Ferencz-Flatz, C., Hanich, J. (eds.) (2016). Film and Phenomenology. *Studia Phaenomenologica*, XVI. Recuperado de <https://zetabooks.com/all-titles/studia-phaenomenologica-volume-16-2016-film-and-phenomenology>.
- Gorfinkel, E. (2012). Weariness, Waiting: Endurance and Art Cinema's Tired Bodies. *Discourse*, 34(2-3), 311-347.
- Holmes, S., Redmond, S. (eds.) (2006). *Framing Celebrity. New Directions in Celebrity Culture*. Londres, Nueva York: Routledge.
- Marks, L. U. (2000). *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham, Londres: Duke University Press.
- Mulvey, L. (1999). Visual Pleasure and Narrative Cinema. En L. Braudy y M. Cohen (eds.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings* (pp. 833-844). Nueva York: Oxford University Press.
- Paszkiwicz, K. (2020). Touch as Proximate Distance: Post-Phenomenological Ethics in the Cinema of Isabel Coixet. *Film-Philosophy*, 24(1), 22-45.
- Pérez Guevara, J. A. (2018). *Entrevista a Carlos Vermut*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=R-f3FmQaS1jo>.
- Sobchack, V. (1992). *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*. Princeton: Princeton University Press.
- Tobin Stanley, M. (2018). The Interplay of Female Voice (lessness) and Agency in the Face of Objectification, Commodification, and Fetishization in Carlos Vermut's *Magical Girl* (2014). En J. Brady y M. L. Jeffers (eds.), *Shifting Subjectivities in Contemporary Fiction and Film from Spain* (pp. 88-112). Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Vidal, B. (2019). A Somatic Poetics of Crisis Cinema: The Gesture of Self-Harm in Three Spanish films. *Hispanic Research Journal*, 20(1), 42-57.

«ES IMPOSIBLE QUE VUELVA A SER ESA MUJER»: CUERPO E IDENTIDAD EN QUIÉN TE CANTARÁ

Resumen

Este artículo analiza *Quién te cantará* (Carlos Vermut, 2018) enfocándose en las relaciones entre la forma cinematográfica y la subjetividad femenina. El estudio examina la construcción de la película como experiencia perceptiva, donde la corporalidad y la gestualidad adquieren protagonismo para transmitir las ansiedades de mujeres cuya identidad está influida por la cultura de la fama. Tomando como referencia la teoría háptica, se explora el film como una superación de la hegemonía de la visualidad óptica, y se analiza cómo la puesta en escena, el sonido y la materia corporal operan en una narrativa sensorial.

Palabras clave

Visualidad háptica; Afecto; Corporalidad; Gestualidad; Cultura de la fama; Subjetividad femenina.

Autora

Mercedes Ontoria-Peña (San Lorenzo de El Escorial, 1978) es doctora en Literaturas Hispánicas por la Università di Bologna y profesora asociada en la Universidad de Nebrija. Ha sido docente en universidades de Italia y Estados Unidos, y ha publicado artículos sobre literatura y cine en revistas académicas españolas, de Venezuela y de Reino Unido. Actualmente desarrolla su investigación doctoral sobre cine español en la Universidad Autónoma de Madrid. Contacto: mercedesontoria@gmail.com

Referencia de este artículo

Ontoria-Peña, M. (2021). «Es imposible que vuelva a ser esa mujer»: cuerpo e identidad en *Quién te cantará*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 31, 225-236.

“IT’S IMPOSSIBLE FOR ME TO BE THAT WOMAN AGAIN”: EMBODIMENT AND IDENTITY IN QUIÉN TE CANTARÁ

Abstract

This paper analyses Carlos Vermut's *Quién te cantará* [Who Will Sing to You] (2018) with a focus on the relationship between film form and female subjectivity. The study examines the construction of the film as a perceptual experience, where corporeality and gestures take centre stage to convey the anxieties of women whose identity is impacted by celebrity culture. Taking haptic film theory as a framework, the film is examined as an overcoming of the hegemony of optical visuality, with an analysis of how the film's mise-en-scène, sound, and focus on the body operate in a sensorial narrative.

Key words

Haptic Visuality; Affect; Embodiment; Gesture; Celebrity Culture; Feminine Subjectivity.

Author

Mercedes Ontoria-Peña (San Lorenzo de El Escorial, 1978) received her PhD in Hispanic Literatures from Università di Bologna and is currently Adjunct Professor at Universidad de Nebrija. She has taught in universities in Italy and the United States, and she has published articles on literature and film in academic journals in Spain, Venezuela and the United Kingdom. She is currently a PhD candidate in Film Studies at Universidad Autónoma de Madrid. Contact: mercedesontoria@gmail.com

Article reference

Ontoria-Peña, M. (2021). "It's impossible for me to be that woman again": Embodiment and Identity in *Quién te cantará*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 31, 225-236.

Edita / Published by



Licencia / License



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