

L'ATALANTE

REVISTA DE ESTUDIOS CINEMATOGRAFICOS

CUADERNO

**Construirse una voz:
cineastas españolas
del siglo XXI**

DÍALOGO

Belén Funes

(DES)ENCUENTROS

Mujer, cine español, 2022



L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos es una revista semestral sin ánimo de lucro fundada en 2003, editada en Valencia (España) por las asociaciones Cinefòrum 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 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. 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 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-Non-Commercial 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): Pèrre Jules*.

Coordinadora de Puntos de fuga (Coordinator of the Vanishing Points Section): Pablo Hernández Miñano (Universitat Politècnica de València).

Secretaria de redacción (Executive Secretary): Olga García-Defez (Universitat Jaume I).

Consejo de redacción (Executive Editorial Board): María Aparisi Galán (Universitat de València), Olga García-Defez (Universitat Jaume I), Héctor Gómez Santa Olalla (Universitat de València), Carmen Guiralt Gomar (Universidad Internacional de Valencia), Pablo Hernández Miñano (Universitat Politècnica de València), Elisa Hernández Pérez (Universitat de València), Marta Martín Núñez (Universitat Jaume I), Violeta Martín Núñez (Martín Gràfic), Pedro Molina-Siles (Universitat Politècnica de València), Teresa Sorolla Romero (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).

Colaboradores (Collaborators): Jordi Montañana Velilla (Universitat Jaume I), Alberto Porta Pérez (Universitat Jaume I).

FICHA TÉCNICA (TECHNICAL DETAILS)

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



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

NÚMERO 33 (ISSUE 33)

Coordinadores del número (Issue Editors): Shaila García Catalán (Universitat Jaume I), Aarón Rodríguez Serrano, (Universitat Jaume I), Marta Martín Núñez (Universitat Jaume I).

Autores (Authors): Goksu Akkan (Bahçe ehir University), Sue Aran-Ramspott (Universitat Ramon Llull), Loreto Ares (investigadora independiente), Laura Calvo Gens (Universidade de Santiago de Compostela), Manuel Canga Sosa (Universidad de Valladolid), Sergio Cobo Durán (Universidad de Sevilla), Susana Díaz (Università degli Studi di Firenze), Pietsie Feenstra (Université Paul Valéry 3 Montpellier), Samuel Fernández-Pichel (Universidad Pablo de Olavide), Shaila García Catalán (Universitat Jaume I), Tecla González Hortigüela (Universidad de Valladolid), Josep Lambies Barjau (Universitat Pompeu Fabra), Marta Martín Núñez (Universitat Jaume I), Sergio Meijide Casas (Universidade de Santiago de Compostela), Francisco Javier Miranda García (Universidad Rey Juan Carlos), Tamara Moya Jorge (Universidad Carlos III de Madrid), Víctor Navarro Remesal (TecnoCampus, Universitat Pompeu Fabra), Beatriz Pérez Zapata (Valencian International University; TecnoCampus, Universitat Pompeu Fabra), Aarón Rodríguez Serrano (Universitat Jaume I), Ernesto Taborda-Hernández (Universidad Rey Juan Carlos), Klaus Zilles (Universitat Ramon Llull).

Evaluadores externos (External reviewers): Daniel Ahmed (Universidad Autónoma de Madrid), Marta Álvarez (Université Franche-Comté), Elvira Antón-Carrillo (Universitat Jaume I), Ana Asión Suñer (Universidad de Zaragoza), Igor Barrenetxea Marañón (Universidad Internacional de La Rioja), Ana Isabel Bonachera (Universidad de Almería), Iván Bort Gual (Centro de Enseñanza Superior Alberta Giménez adscrito a la Universidad Pontificia de Comillas), Celia Cuenca García (Centro de Estudios Superiores Barreira Arte + Diseño), Mariana Freijomil (Universitat Autònoma de Barcelona), Daniel González Coves (Universidad Complutense de Madrid), Montserrat Jurado Martín (Universidad Miguel Hernández de Elche), Ana Mejón (Universidad Carlos III de Madrid), Elios Mendieta (Universidad Complutense de Madrid), Núria Molines Galarza (Universitat Jaume I), Jordi Revert (Universitat Jaume I), Endika Rey (Universidad de Barcelona), Patricia Trapero (Universitat de les Illes Balears), Nekane Zubiaur (Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea).

Traductores (Translators): Martin Boyd.

Agradecimientos (Acknowledgments): Este número ha contado con el apoyo del proyecto de investigación *Voces femeninas emergentes en el cine español del siglo XXI: Escrituras de la intimidad [VOZ-ES-FEMME]* (código UJI-A2021-12), dirigido por Shaila García Catalán y financiado por la Universitat Jaume I, a través de la convocatoria competitiva de proyectos de investigación de la UJI, para el periodo 2022-2024.

Diseño (Original design): Carlos Planes Cortell.

Maquetación (Layout): Martín Gràfic.

Portada (Cover): Diseñada por Carlos Planes Cortell utilizando una imagen de la película *La hija de un ladrón* (Belén Funes, 2019).

PRESENTACIÓN

- 7 De un radical realismo íntimo: un Otro Nuevo Cine Español firmado por mujeres
Shaila García Catalán, Aarón Rodríguez Serrano, Marta Martín Núñez

CUADERNO

CONSTRUIRSE UNA VOZ: CINEASTAS ESPAÑOLAS DEL SIGLO XXI

- 27 Voces fílmicas de *Las niñas* de Pilar Palomero: las bambalinas de la generación de 1992
Pietsie Feenstra
- 41 El fracaso de la experiencia amorosa en *Las distancias*
Tecla González Hortigüela, Manuel Canga Sosa
- 59 Un descenso a lo atávico femenino: las danzas de *Con el viento*
Josep Lambies Barjau
- 73 «Permaneced tranquilas y elegantes»: juegos oscuros, vulnerabilidad y el cuerpo femenino como objeto de juego en *Most Beautiful Island*
Beatriz Pérez Zapata, Víctor Navarro Remesal
- 87 Discurso y estilo. La mirada de Iciar Bollaín en *También la lluvia*
Ernesto Taborda-Hernández, Francisco Javier Miranda García
- 101 El sitio de los afectos: polifonía de voces y fragilidad urbana en *La Alameda 2018* de Rocío Huertas
Samuel Fernández-Pichel, Sergio Cobo-Durán
- 115 Político y personal: Pilar Távora y el cine de la *reexistencia* gitana
Tamara Moya Jorge

DIÁLOGO

- 129 «Os estamos saludando». Diálogo con Belén Funes
Shaila García Catalán, Aarón Rodríguez Serrano

(DES)ENCUENTROS

MUJER, CINE ESPAÑOL, 2022

- 143 **Introducción**
Aarón Rodríguez Serrano
- 145 **Discusión**
Mariona Borrull, Mireia, Iniesta, Ramón Alfonso, Eva Rivera
- 152 **Clausura**
Aarón Rodríguez Serrano

PUNTOS DE FUGA

- 159 **El gay palestino en el cine israelí: deseo, poder y mirada colonial**
Loreto Ares, Susana Díaz
- 173 **Pinceladas postelevisivas. *Twin Peaks: The Return* y *Demasiado viejo para morir joven* desde el tiempo de la pintura**
Laura Calvo Gens, Sergio Meijide Casas
- 189 **Representaciones femeninas de inteligencia artificial: *Ex Machina* revisa los mitos de Pandora y Galatea**
Goksu Akkan, Sue Aran-Ramspott, Klaus Zilles

DE UN RADICAL REALISMO ÍNTIMO: UN OTRO NUEVO CINE ESPAÑOL FIRMADO POR MUJERES*

SHAILA GARCÍA CATALÁN

AARÓN RODRÍGUEZ SERRANO

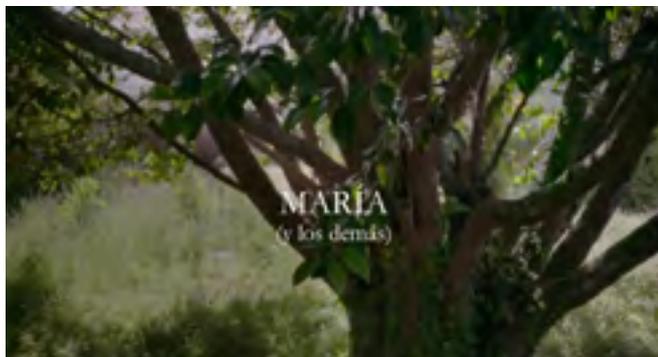
MARTA MARTÍN NÚÑEZ

I. ESCRIBIRSE OTRA

Comenzaremos por lo que la mirada recorta. Una mujer de pelo corto, con pantalón de pijama y sudadera gris, se enciende un cigarrillo cobijada, como abrazada, por un árbol del jardín. No le vemos el rostro, pues queda oculto tras las ramas (imagen 1). Attendemos, por tanto, a su brazo cruzado y a su respiración rápida: en cada calada trata de acallar la angustia. Desde fuera de campo un hombre la busca: «¡María!». Ella aparta el humo, apaga el pitillo en la tierra y obedece con premura a esa llamada: abandona el plano. Sobre el campo vacío —vaciado— queda el título del film. Primero se ha escrito «MARÍA», en mayúsculas: estamos ante una película con nombre de mujer —como *Laura* (Otto Preminger, 1944), como *Gilda* (Charles Vidor, 1946), como *Tristana* (Luis Buñuel, 1970), como *Verónica* (Paco Plaza, 2017)—. Pero, rápidamente, se puntualiza en minúsculas y entre paréntesis: «(y los demás)». *MARÍA (y los demás)*,

escrito con tipografía con serifa, casi como esos títulos centrados y discretos que uno entrega en la portada de su guion (imágenes 2 y 3).

El cuerpo de María (Bárbara Lennie) ha sido encuadrado en un plano americano y desde una posición que parece fija, pero muestra pulso: frente a ese cuerpo se sabe una mirada escondida tras la cámara que también tiembla. La cámara está ahí, como esas hojas que *naturalmente* ondean y, disimuladamente, nos ha permitido entrar en el film, con esa María a secas y a solas, con quien la enunciación nos engancha desde un punto de vista que no abandonará en ningún momento. Esto es decisivo para el proceso de identificación. Con ella, transitaremos los encuentros con *los demás*. Con los que nunca se alinea, porque todos los lugares parecen estar movilizándose. Desde la muerte de su madre hace más de veinte años, María siempre ha tratado de cuidar a los demás, pero su padre parece ya no necesitarla porque va a casarse con su enfermera. Su hermano va a ser



Imágenes 1-3. Fumar bajo los brazos del padre en *María (y los demás)* (Nely Reguera, 2016)

padre, su otro hermano va a mudarse y reabrir el restaurante familiar. María tampoco se esperaba el embarazo de su amiga, ni que el hombre que toca la guitarra para ella no quiera presentarle a sus hijas, ni se imaginó nunca vendiendo libros sin poder acabar de escribir el suyo. De hecho, podemos entender el film como el acompañamiento a María en su proceso de escritura. Cuando acaba la novela y aún no se atreve a darla a leer a los demás, en una escena tristemente patética, fantasea la presentación ante un peluche que sienta frente a ella (imágenes 4 y 5):

María: Bueno, esa es una buena pregunta... En realidad, es que yo... yo nunca he querido escribir sobre mi familia. Ha sido como..., no sé, algo natural que me imagino que tiene que ver con mi forma de escribir o cómo entiendo yo el proceso creativo, que al final tiene que ver con algo (risa nerviosa) como catártico, que al final vas necesitando escribir y que... ¿eh? No, no, no, no es autobiográfica la novela. Hay cosas que sí, ¿no?, que son mías o de mi familia, de mi entorno, de mis amigas, de un montón de cosas que vas recogiendo que se convierten en otra cosa que no son solo tu vida. Al final, el personaje protagonista no soy yo... es una... eh... Bueno, no lo sé, al final la escritura te ayuda a superar, a..., a..., eh, a superar, eh, eh, intentar... (voz entrecortada. Llanto).

Podemos tomar este monólogo como paradigmático de cierta tendencia del cine español contemporáneo —en su mayoría firmado por mujeres— que se ha tildado de autoficción. Hablamos de ese cine en el que lo vivido, lo recordado y lo libremente inventado se recubren en el proceso

Imágenes 4 y 5. Sentarse ante lo que una ha escrito en *María (y los demás)* (Nely Reguera, 2016)



de escritura. Si bien algunos espectadores, críticos o investigadores han podido tachar estas propuestas de narcisistas al tomarlas de forma rápida y prejuiciosa como películas que tantean la autobiografía o *las narrativas del yo*, el discurso de María es torpe, entrecortado, pero elocuente: nunca ha querido escribir sobre ella y su familia, pero ha acabado haciéndolo, por pura necesidad de escritura, para que lo doloroso se convierta en otra cosa. La escritura permite a María, que adolece de los otros, escribirse *otra* y revelarse que cuidar a los otros era un posible fantasma o una identificación tramposa para no escribir. Algo en su servil servicio al otro apagaba su deseo. Y cuando ya nadie parece necesitar de su cuidado se confronta a lo más difícil de transitar. Decíamos: escribirse *otra*. Y es que, de hecho, el personaje firma como María Funes —posible guiño de la directora Nely Reguera a Belén Funes, también guionista y directora, que en *María (y los demás)* trabaja de *script*—. El cine, cuando es emplazado como arte, permite un proceso de exorcización, una operación de distanciamiento —como esos *travellings out* finales de *Vida en sombras* (Llorenç Llobet Gràcia, 1949) y de *Dolor y gloria* (Pedro Almodóvar, 2018)— que permiten elaborar una distancia con el trauma o con aquello que se presta enigmático, se resiste y se repite. Como ya apuntamos en otro lugar, «el autor solo puede dirigir su escena a condición de, gracias al arte, poder salirse de ella» (García-Catalán y Rodríguez Serrano, 2021: 12).

Aquí reside nuestra primera reivindicación: la nueva generación de directoras emergentes en el cine español no debe ser reducida de forma simplista a mujeres narcisistas que hablan de sí mismas. Entienden el arte cinematográfico para tratar lo imposible de decir e incluso para hablar del malestar de una generación, pues lo que no se entiende en el cuerpo, las marcas que vienen del pasado o el malestar por el horizonte que uno se trazó, pueden no encontrar palabras, pero, a veces, sí posibilidades de mostración con más o menos velos. Por ello, desde aquí, consideramos funda-

mental una aproximación a estas películas desde los detalles de la escritura, las sutilezas de guion y, muy especialmente, desde las formas filmicas que tocan el cuerpo invitando a la interpretación. Sin embargo, el análisis fílmico es un ejercicio poético —desnudar los procesos del lenguaje es lo propio de cualquier ejercicio poético— que no alcanza a estar de moda.

2. DE LO QUE RESUCITA

De un tiempo a esta parte podría parecer que los estudios fílmicos —especialmente en sus dimensiones semiótica, psicoanalítica o postestructuralista— cotizan bajo en los mentideros académicos, el reparto de subvenciones de los planes I+D+i y el número de artículos publicados en las revistas con notorio índice de impacto. Pese a seguir ocupando un notable porcentaje del grueso de los trabajos publicados en las llamadas «Ciencias Sociales» (Rodríguez Serrano, Palao Errando y Marzal Felici, 2019), una gran parte de nuestros colegas ha dado por bueno el epitafio que Bordwell (1995) y otros compañeros —desde trincheras como el neoformalismo, la filosofía analítica o las neurociencias¹— se jactaron de escribir sobre nuestras disciplinas.

Sin embargo, conviene ser cauto con las cosas que se dan por muertas, especialmente aquellas a las que se supone *exorcizadas* de manera performativa —esto es, negándoles la voz, la *cientificidad*, el *estatuto académico*. Nada tan sospechoso, sin duda, como la aparente *superación* de un *no-saber*:

Se trata, en efecto, de un performativo que intenta tranquilizar, y en primer lugar tranquilizarse a sí mismo, asegurándose, pues nada es menos seguro, de que aquello cuya muerte se desea está bien muerto [...]. Se trata, ahí, de una manera de no querer saber lo que todo ser vivo, sin aprender y sin saber, sabe, a saber: que, a veces, el muerto puede ser más poderoso que el vivo (Derrida, 2012: 62).

En efecto, los no-saberes de la muerte tienen la mala costumbre de resucitar, de retornar de las maneras más inesperadas: a veces como un malestar, a veces como un suceso inaprehensible, un crujido, un lapsus, un chirriar de los mecanismos de significación. Un exceso. Que se niegue la voz de los saberes postestructuralistas mientras al otro lado de los muros de la academia las preguntas por la sexualidad, las identificaciones o los usos del cuerpo se experimenten con mayor urgencia no deja de ser sino otra de las inevitables contradicciones que se desprenden de nuestro tablero social. Que Bordwell y sus discípulos (Bordwell y Carroll, 1996) negaran la validez de los -ismos (postestructuralismo, feminismo, indigenismo) precisamente *antes* de que la industria cinematográfica al completo se planteara abiertamente sobre sus tics, sus abusos, sus injusticias o su necesidad de reenfocar la producción de textos audiovisuales no es únicamente la enésima muestra de una miopía lamentable, sino también otra prueba más de la evidente desconexión de los intereses de la academia y, en oposición, los temblores de ese campo indefinible y pulsional llamado *realidad*.

Porque la *realidad* o, mejor dicho, el *instante* desde el que estas líneas se escriben —diciembre de 2021—, apunta en una dirección bien diferente a la plácida comodidad de la asepsia de las formas fílmicas, a la narcótica seguridad cuantitativa, al sacrosanto estatuto científico. Al contrario, en los últimos dos años nuestros cuerpos han devenido —en un sentido *deleuziano*— auténticos campos de deseo (Meloni, 2021b), preguntas abiertas que todavía no han encontrado su cine o que lo van encontrando de manera extraña, compleja y apasionante, en obras tan aparentemente dispares como *Titane* (Julia Ducournau, 2021), *Zeros and Ones* (Abel Ferrara, 2021), *Destello bravío* (Ainhoa Rodríguez, 2021) o *Cerdita* (Carlota Martínez Pareda, 2022).

Sirva esta extensa introducción para ponernos en resguardo: en lo que sigue, no podemos hacer una historiografía clausurada de lo que aquí nos

convoca —el auge de nuevas directoras en el cine español contemporáneo—, porque nos obligamos a pensar desde el relámpago, el instante, el momento concreto en el que intuimos que se produce un corrimiento de tierras cinematográfico y que, como a tantas creadoras y espectadoras, nos problematiza, nos ilusiona y nos confronta.

3. DE LA IMPOSIBLE HISTORIOGRAFÍA

Desde la ya canónica introducción a la *Historia General del Cine* que redactaron en su momento Santos Zunzunegui y Jenaro Talens (VV. AA, 1998), se marcó una suerte de línea básica, un proyecto impregnado de humildad y coherencia que nos invitaba a abandonar los proyectos de la historiografía gestada como disciplina totalizante y a dejarnos atravesar por las alteridades, las confusiones y la multidisciplinariedad. En esta dirección, no podemos sucumbir a la tentación de ofrecer un apresurado relato de lo que, de manera tentativa, llamaremos —en breve veremos por qué— el Otro Nuevo Cine Español Femenino (ONCEF, en adelante). Ciertamente, y siguiendo la bibliografía del campo (Núñez Domínguez, Silva Ortega y Vera Balanza, 2012), es evidente que contamos con antecesoras —Josefina Molina, Cecilia Bartolomé, Pilar Miró, entre otras— y que contamos también con acontecimientos aparentemente fundacionales, como el estreno de *Tres días con la familia* (Tres días amb la família, Mar Coll, 2009), si bien antes ya se habían estrenado piezas como el cortometraje documental *Mi hermana y yo* (Virginia García del Pino, 2008) o una notable nómina de instalaciones y cortometrajes experimentales de María Cañas (Álvarez, 2015), por poner apenas dos ejemplos.

Del mismo modo, la Historia también nos lanza algunas señales de alerta. Ya hubo una generación de directoras femeninas en los años noventa, muchas de ellas hoy apenas recordadas, que agotaron su escritura en el segundo o tercer largometraje. Recuerden, por ejemplo, lo que escribió Car-

los F. Heredero al respecto en una fecha tan lejana como 1997 al celebrar la existencia de

veintiocho directoras, por lo tanto, que en realidad dirigen veinticinco óperas primas, puesto que cinco de ellas comparten la autoría de un mismo largometraje colectivo y una de éstas, a su vez, ha realizado después su primera película en solitario. Algunas de ellas, además, han conquistado ya un lugar propio en la industria (Heredero, 1997: 10-11).

Muchos de aquellos veintiocho nombres hoy han sido borrados por la memoria cinéfila popular pero, lo que es más grave, por la historiografía específica del campo. De nuevo, a principios del siglo XXI parece que vuelve a haber una suerte de eclosión de films dirigidos por mujeres. Sin embargo, esto acabará reconociéndose como un *falso boom* (Zurián, 2017). Pasado el tiempo, han emigrado a la televisión (más rentable) y/o solamente tienen un largometraje. Para resucitar todos esos nombres, hay que acudir a obras tan meritorias, como la de Zurián (2015 y 2017), María Castejón Leorza (2015) o la de Azucena Merino (1999), que cuenta, entre muchos otros logros, con reivindicar escrituras como las de Marta Balletbò-Coll, Mónica Laguna o Mireia Ros —amén, todo sea dicho, de demostrar una inusual empatía y atención hacia las directoras latinoamericanas, todo un terreno que, salvo estudios muy puntuales (Guillot, 2020), se ha tendido a dejar completamente olvidado.

En el (improbable) relato historiográfico de este movimiento también se podrían señalar agentes formativos, listas de votaciones, creaciones de asociaciones y colectivos, publicaciones críticas, talleres, festivales, etc. Ocurre en todas partes al mismo tiempo, a veces exasperadamente despacio, a veces desechado como una simple moda, a veces encapsulado en una etiqueta («cine de mujeres») que no siempre esconde un cierto tono peyorativo, a veces de manera abrumadora. Pero ocurre. El fuego, siguiendo la metáfora de Walter Benjamin, puede avistarse.

Cuando redactamos el *call for papers* del presente número, tomamos como referencia inicial el

célebre listado publicado por *Caimán Cuadernos de Cine* en 2013, en el que se sugería el surgimiento de un heterogéneo y prometedor «Otro Nuevo Cine Español». De entre las distintas firmas, apenas encontramos diez nombres femeninos. Siguiendo un rastro similar, en la celeberrima e inapreciable *Antología crítica del cine español 1906-1995* (Pérez Perucha, 1997), apenas se señalaba la relevancia histórica de cinco mujeres (Margarita Aleixandre, Isabel Coixet, Ana Mariscal, Pilar Miró y Rosario Pi). Desde entonces, y gracias a ese trabajo global, subterráneo, lento y riguroso al que hacíamos referencia en el párrafo anterior, el panorama ha ido modificándose. En 2010, Mar Coll recibe el Goya a la Mejor Dirección Novel con *Tres días con la familia*, de mano de cuatro directoras: Iciar Bollain, Patricia Ferreira, Gracia Querejeta y Chus Gutiérrez. Esa decisión de puesta en escena parecía estar rubricando el reconocimiento de la Academia hacia una tradición femenina el mismo año en el que la Academia de Hollywood concedía el primer Oscar a una directora, Kathryn Bigelow, por *En tierra hostil* (*The Hurt Locker*, 2008). Sin embargo, el reconocimiento llegaba solamente desde la categoría novel. No es hasta casi una década después, en 2018, que por primera vez en su historia los Premios Goya del área específica de dirección recaen sobre dos mujeres: Mejor Dirección para Isabel Coixet por *La librería* (2018) y Mejor Dirección Novel para Carla Simón por *Verano 1993* (*Estiu 1993*, 2018). No podemos dejar pasar también que quizás las academias estaban haciendo rápido los deberes —sin desmerecer el reconocimiento de las directoras, solo subrayar ese «más mujeres haciendo cine, por favor» con el que Carla Simón cerró su discurso—: pues ese mismo año eclosiona el movimiento social #MeToo, después de que en octubre de 2017 el productor de Hollywood Harvey Weinstein quede destituido tras las acusaciones de acoso sexual.

Las cifras globales, sin embargo, distan mucho de resultar tranquilizadoras. Un trabajo reciente de Raúl Cornejo (2021) —el muy meritorio *Las*

cortinas son invencibles: Cine español desde las trincheras (2010-2020)— incorporaba una muestra de cerca de treinta títulos dirigidos o codirigidos por mujeres, de más de un centenar de películas analizadas. Si tomamos como referencia el informe CIMA (Asociación de Mujeres Cineastas y Medios Audiovisuales) de 2020 elaborado por Sara Cuenca, la presencia femenina en la creación de largometrajes se mueve en torno al 33% en el campo de la ficción. Solamente un 19% de mujeres firman en la dirección —porcentaje que no ha variado significativamente en cinco años—, siendo las áreas con mayor presencia de mujeres diseño de vestuario (88%), maquillaje y peluquería (75%), dirección de producción (59%) —frente al 40% en 2019— y dirección artística (55%). Además, en los largometrajes dirigidos por mujeres se ha reconocido un -51% en sus costes, en comparación con los liderados por hombres. Sobre el análisis por tipo de largometraje, obtenemos que la representatividad de títulos liderados por mujeres es mayor donde menores son los costes medios: frente al 19% de directoras que firman ficción, un 29% de directoras firman documentales. Con todo, el informe apunta que «la media de crecimiento de mujeres en el sector es lenta pero estable, fijando ese crecimiento paulatino en un 5% al año» (Cuenca, 2020: 42). Como siempre, las aproximaciones cuantitativas deben ser puestas en cuarentena para no tomar las partes por el todo, si bien no podemos dejar de apuntar la existencia de una brecha, de una desigualdad y, por lo tanto, de la necesidad de cuestionar los flujos de trabajo.

4. DE QUÉ HABLAMOS CUANDO HABLAMOS DE UN OTRO NUEVO CINE ESPAÑOL FEMENINO

Ciertamente, la aproximación a este movimiento no puede agotarse en las variables estrictamente cuantitativas de la cuestión. Muy al contrario, su surgimiento únicamente puede comprenderse en torno a una serie de pequeños terremotos contex-

tuales, políticos, económicos y sociológicos que, a su vez, desembocan en un replanteamiento de los temas y las formas del cine español en las primeras décadas del siglo XXI. Lo que aquí nos interesa es, sin duda, aquello que está quedando escrito en el ONCEF, lo que toca a la voz, a los procesos de significación eminentemente cinematográficos. Procesos que, a menudo, han tendido a ser relegados a una cuestión meramente anecdótica incluso por aquellas autoras que han pretendido enfrentarse a los problemas de un «cine de mujeres» (Aguilar Carrasco, 2017: 21), deslizándose inevitablemente en manifestaciones de corte esencialista. Sin embargo, antes de llegar a esta cuestión vinculada con las *escrituras de las mujeres*, merece la pena reflexionar sobre algunas cuestiones estrictamente contextuales.

Ciertamente, el panorama cinematográfico de 2021 bebe, al mismo tiempo y de manera no siempre fácil de conjugar, de factores tan aparentemente lejanos como el desplome general de la economía tras la caída de Lehman Brothers en septiembre de 2008 (Marzal-Felici y Soler-Campillo, 2018), el movimiento #MeToo, el auge de las nuevas plataformas de *streaming*, el cuestionamiento integral de los mecanismos de creación cultural (Zafra, 2017), la creación de nuevas comunidades cinéfilas tras el 11S (Rosenbaum, 2010) y, por supuesto, la propia caída del cine como objeto mayor del consumo cultural de nuestros días. Este último punto, tal y como queda consignado en ese ensayo mayor y felizmente polémico que es *Contra la cinefilia: historia de un romance exagerado* (Monroy, 2020), es el que más nos interesa, por inexplorado, en lo que sigue.

En efecto, en el último tramo de su ensayo, Monroy apuntaba —sin dramatismo y con contundencia— al desplazamiento del cine en los flujos de consumo de las grandes masas. Eclipsado por los videojuegos o las series de televisión, el cine se encuentra de pronto reformulado, transformado, convertido en un objeto periférico que debe enfrentarse a su propia categoría marginal.

En lugar de dejarse caer en el pánico que tal imagen puede despertar en la mente de cualquier lector aparentemente cinéfilo —salas vacías, falta de presupuesto para la enésima entrega de la saga estelar o superheróica del momento—, lo que surge es una ingenua celebración: si el cine deviene un arte razonablemente marginal, es, sin duda, porque ha llegado su momento histórico de acoger voces marginales, esto es, voces no habituales —y, va de suyo, la femenina es la más habitual de las voces no habituales.

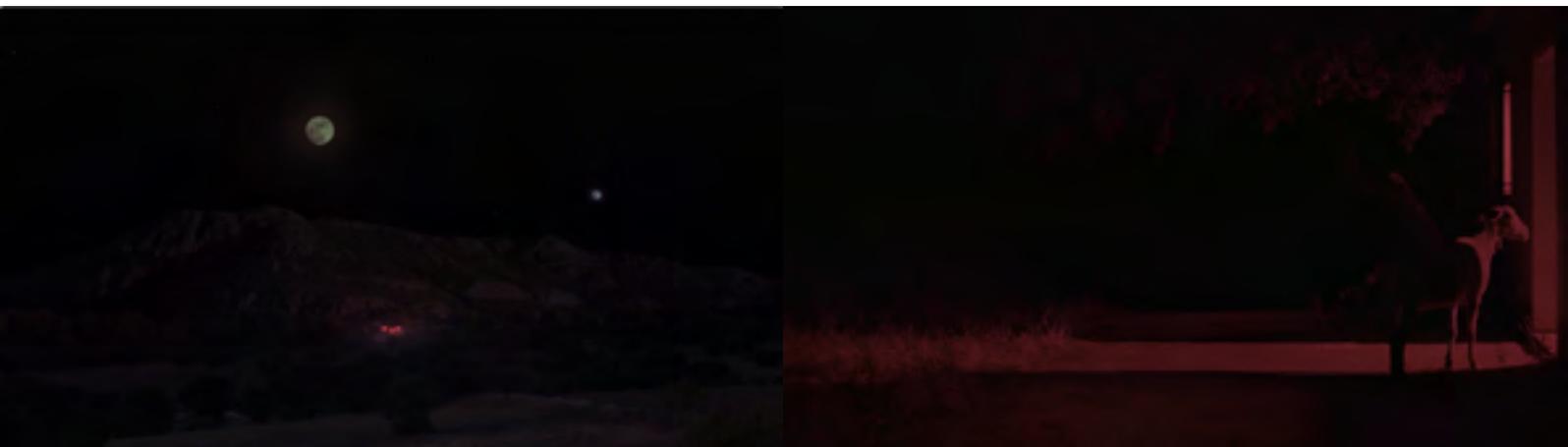
El cine, devenido de pronto alteridad, gana una extraña libertad, una cierta naturaleza siniestra, ingobernable, felizmente otra. Es algo que ya ocurría en las dialécticas tradicionales entre lo masculino y lo femenino desde otros campos culturales perpetuamente sospechosos como la literatura (Molines Galarza, 2021) o la filosofía (Meloni, 2021a). Dicho con mayor claridad, el ONCEF no surgió como un objeto cinematográfico —ni siquiera cinéfilo— tradicional. Fue en los márgenes, con presupuestos limitados, con una distribución minúscula, con unos públicos humildes, pero fascinados, los que conformaron el *humus* sobre el que habría de florecer todo el corpus que aquí manejamos. No es de extrañar, por ejemplo, que muchas de las obras que nos encontremos aquí sean todavía óperas primas o, como mucho, segundas o terceras películas. No es una cuestión únicamente vinculable a la juventud de sus creadoras, sino, sobre todo, a la extraordinaria dificultad que se agazapa tras la naturaleza marginal de muchas de sus propuestas.

Pero, hete aquí, que en esta misma línea de fuerza discursiva surge nuestra primera aporía. La naturaleza extrañada, *naturaleza-otra* de estas propuestas, poco o nada tiene que ver con las piezas experimentales —muchas veces tituladas en plancha *underground* (Mendik y Jay Schneider, 2002)— que, aparentemente, exigían códigos de recepción elevados. Nada que ver, al menos en su esencia formal, a aquellas propuestas seminales de Maya Deren o Laura Mulvey. Al contrario, lo

sobrecogedor de una gran parte de las películas que componen la exploración del ONCEF es, precisamente, su capacidad para partir de lo más íntimo —el recuerdo, la memoria, la infancia— para conectar afectivamente con los espectadores. Su salto, su apuesta por lo que llamaremos un *radical realismo íntimo*, se encuentra a medio camino entre la confesión, el diario, el acertijo, la canción infantil, la caricia, el mordisco y el aullido. Todo a la vez, todo en una extraordinaria cacofonía formal en la que vuelve siempre algo de lo reprimido en el cine de la modernidad (Font, 2002), en un abierto diálogo con los mecanismos del género (sexual y cinematográfico).

Es cierto que la autobiografía —o la tan manida *autoficción*— es un elemento fundamental en muchas de estas primeras propuestas, sin que eso implique en ningún momento una negación de las herencias recibidas, por ejemplo, del propio género experimental, del fantástico, del melodrama o de la comedia. Por poner apenas algunos ejemplos, *Arima* (Jaione Camborda, 2019) se despliega como una historia de fantasmas rural a medio camino entre el *folk horror*, la pesadilla gótica y el cuento infantil. *Most Beautiful Island* (Ana Asensio, 2017) es, a la vez, un drama social sobre la inmigración, una desquiciada reflexión sobre el duelo y, finalmente, un terrorífico juego cinematográfico sobre la biopolítica global. En un registro completamente diferente, en el fantástico, *Paradise Hills* (Alice

EL CINE, DEVENIDO DE PRONTO ALTERIDAD, GANA UNA EXTRAÑA LIBERTAD, UNA CIERTA NATURALEZA SINIESTRA, INGOBERNABLE, FELIZMENTE OTRA. ES ALGO QUE YA OCURRÍA EN LAS DIALÉCTICAS TRADICIONALES ENTRE LO MASCULINO Y LO FEMENINO DESDE OTROS CAMPOS CULTURALES PERPETUAMENTE SOSPECHOSOS COMO LA LITERATURA O LA FILOSOFÍA



Imágenes 6 y 7. Dos lunas brillan en la noche de *Destello bravío* (Ainhoa Rodríguez, 2021)

Waddington, 2019) nos lanza una distopía futurista sobre unas jóvenes reclusas en un reformatorio colorista o la ya comentada *Destello bravío*, película capaz de generar un retrato documental bajo un cielo con dos lunas (imágenes 6 y 7). Desde la comedia, por ejemplo, Neús Ballús nos aproxima a las grietas y sensibilidades masculinas acompañando durante *Seis días corrientes* (*Sis dies corrents*, 2021) a tres fontaneros que se interpretan a sí mismos.

Del mismo modo, el campo del cine documental navega entre lo más íntimo, la conexión con la tierra y las raíces y la preocupación por lo social, en unos años especialmente convulsos para la sociedad española. Si Mercedes Álvarez abría esta triple vía con *El cielo gira* (2004) y, después, con *Mercado de futuros* (2011), dando voz a la tierra de Aldealseñor y haciendo un retrato demoledor de la dialéctica entre los discursos especuladores y las vivencias de las gentes más humildes, las nuevas cineastas las siguen transitando. Lo vemos en *El silencio que queda* (2019), primer documental de la artista Amparo Garrido, que parte de una experiencia personal para narrar la historia de la relación de una persona ciega con las aves, retratando en el proceso la relación que ella misma va desarrollando con los animales. Los sueños y el duelo por el paisaje estarán presentes en la mirada de Maddi Barber —*592 metros* (2018), *Urpean*

Lurra (2019)—, la conexión profunda con las tradiciones rurales en la de Elena López Riera (*Los que desean*, 2018) o la magia y el misterio en una aldea de Lugo en la de Diana Toucedo (*Trinta Lumes*, 2017). La mirada hacia lo subjetivo, empleando el diario como forma privilegiada, a partir del material encontrado, se construye en discursos de lo indecible sobre el suicido, en films como *Ainhoa: yo no soy esa* (Carolina Astudillo², 2018), o el deseo, en *My Mexican Bretzel* (Núria Giménez, 2020). Por otra parte, piezas como *El gran vuelo* (2015), también de Carolina Astudillo, busca una recuperación de historias olvidadas como la de la desaparición durante el franquismo de Clara Pueyo Jornet, para construir *otra* memoria, una memoria no hegemónica.

Fabulosa aporía, como decíamos hace unos párrafos: un cierto tipo de cine —ese que no genera más ingresos en palomitas que en entradas— de pronto se desplaza a una posición marginal y, como respuesta, el nuevo cine generacional femenino realiza, precisamente, un viraje hacia lo más íntimo, lo más concreto, por mucho que con cada nueva propuesta se puedan encontrar aristas, aperturas, nuevos territorios. Eso que aquí llamamos el Otro Nuevo Cine Español Femenino deviene, afortunadamente, un Otro Nuevo Cine a secas, firmado, eso sí, por mujeres entre las que se traza cierta consciencia de colectivo (imagen 8).



Imagen 8. A pesar de las diferencias, el Otro Nuevo Cine firmado por mujeres queda abrazado por cierta conciencia de colectivo: *Las amigas de Àgata* (Les amigues de l'Àgata, Marta Verheyen, Laia Alabart, Alba Cros, Laura Rius Arán, 2015)

5. NO SOLO, NO TODO, GÉNERO

Unos últimos matices. Nuestra reivindicación del cine firmado por mujeres parte de la necesidad de escucharlas en su heterogeneidad, en su otredad, nunca como una categoría o etiqueta fallida. Defendemos que el cine firmado por mujeres no es un cine esencialmente femenino —porque no hay una ontología de lo femenino—, ni directa u obligatoriamente feminista. Las mujeres y la diferencia sexual aparecen como un enigma a interpretar de forma singular, no a entender como una afirmación cerrada. Quizás, nadie mejor para decirlo que la pionera Josefina Molina: «Como personas, y no como mujeres, nos dedicamos al audiovisual, somos cineastas y por lo tanto tenemos en nuestras manos una herramienta fundamental para difundir nuestro pensamiento y para modificar los tópicos sobre las mujeres que se dedican al cine: por ejemplo, el manido asunto de la sensibilidad» (Zurián, 2015: 13-14). En esta dirección, consideramos que el ONCEF también entiende el cine como dispositivo de pensamiento y como dispositivo artístico que trabaja con el inconsciente ensayando cierta escritura de esa intimidad que se presenta tozuda y extraña.

Nos preocupa también, como investigadores e investigadoras, encontrarnos con el hecho de que cuando analizamos o hacemos una crítica de una película firmada por mujeres se nos pide —los evaluadores y evaluadoras de las revistas científicas nos exigen, en realidad— que incluyamos siempre una lectura desde los estudios de género y de cómo ha sido representada la mujer protagonista en el texto. A la vez, sorprendentemente, nunca se nos pide —incluso, a veces se nos penaliza— que incluyamos el análisis de la enunciación de quien ahí está hablando, de la voz que articula el discurso y que queda comprometida en su propio acto de decir. Creemos que es importante dar alguna vuelta sobre esto, al menos, para intentar ensanchar la cuestión.

Sin duda, es evidente que los Estudios Culturales —y, en concreto, el concepto de *género*— abrieron muchas de las preguntas que aquí queremos formularnos, si bien no las agotarán por completo. En esta dirección, ha sido crucial, por ejemplo, la *teoría de la mirada* a la que contribuyó Laura Mulvey. Advirtiendo que en la teoría feminista contemporánea se han ido sustituyendo los conceptos psicoanalíticos de «diferencia sexual», «deseo» y

«falta» por los conceptos sociológicos de «género», «etnia», «clase», así como las construcciones también sociológicas «hombre = masculino = activo / mujer = femenina = pasiva», Eva Parrondo Coppel y Tecla González-Hortigüela se dedicaron a revisar la mistificación del texto «Placer visual y cine narrativo» de Laura Mulvey publicado en 1975 y que se ha tomado como piedra angular de los estudios sobre cine, psicoanálisis y feminismo. Así, ambas autoras mostraron que el texto de Mulvey no propone necesariamente una posición feminista-psicoanalítica, sino sociológica, en la que el feminismo ha sido asumido con fascinación acrítica:

Si bien la teoría feminista del cine se configuró inicialmente con el fin de «inventar estrategias de transformación social», dicha teoría se ha visto reducida a consistir en un discurso por medio del cual, a la par que se denuncia la perspectiva masculina sobre nosotras (mujer = objeto, mujer = espectáculo, mujer = madre, etc.), se reproduce la idea de que ahí fuera existe otro omnipotente masculino que (con su mirada, con su lenguaje) nos oprime de forma inexorable, lo cual refuerza la naturalización de ecuaciones mediáticas indeseables del tipo mujer = víctima ejemplar de nuestra cultura (Parrondo Coppel y González-Hortigüela, 2016: 20).

Esta tendencia de ciertos discursos feministas nos plantea, además, muchos otros retos y riesgos en nuestra aproximación a este cine rodado por mujeres. El primero de ellos es el riesgo de quedarse en la identificación de la mujer como víctima, que puede promover discursos fagocitados por una ética de la denuncia que, por un lado, impidan interrogarse por la responsabilidad o estudiar la violencia como problema subjetivo fundamental de cada ser hablante —no exclusivo de los hombres heterosexuales—. Pues la violencia, como la locura, no es cosa únicamente de algunos. No puede resultarnos ajena, porque habla de —e incluso habita en— nuestra más radical subjetividad. El riesgo de relegar a las mujeres al lugar de las víctimas puede también desplegar discursos de hostilidad, cuando no de odio explícito, hacia lo mas-

culino. *Una joven prometedora* (Promising Young Woman, Emerald Fennell, 2020), oscarizada al mejor guion, es un ejemplo de cómo hay cierto cine feminista que denuncia la violencia machista presuponiendo violencia en todos los hombres —excepto en el padre—. A leer.

Creemos, sin embargo, que podría ser mucho más interesante promover la conversación entre los sexos, se identifiquen con el género que se identifiquen. Es fundamental, pues, atender a las ambivalencias del deseo, de la violencia y del malestar de los modos de gozar de cada uno. No acoger estas cuestiones puede tener consecuencias devastadoras. Y, por extensión, podría generar también efectos aberrados: no perdamos de vista cómo muchos discursos levantados por hombres, desde esa discutible y ya caricaturizada posición del «aliado», no acaban sino siendo una suerte de asunción acrítica de la posición de verdugo, de una culpa innata, esencial a su masculinidad, sin que ello sirva en absoluto en el proceso explícito de *escuchar* y *ser interlocutor* con las mujeres.

Otro de los riesgos a atender es ya conocido en el campo de los estudios fílmicos: pensar los contenidos por encima de las formas. La mayoría de aproximaciones a la investigación desde los estudios culturales atienden a los contenidos, como decíamos, reclamando la representación de la mujer desde una teoría de la mirada, pero, en ese proceso, obvian el estudio de las formas fílmicas que, precisamente, están construyendo esos contenidos. Cualquiera que se haya interesado mínimamente por la historiografía del cine sabrá que incluso la posición enunciativa más transparente y vítrea, no entiende el cine como espejo de la realidad. De hecho, a veces, incluso las propuestas que más se aproximan a lo real con una mirada desnuda requieren de más artificio y de complejas decisiones en el proceso de creación del film. Por ello, no podemos entender el documental sin la imaginación, ni la verdad sin el artefacto. Otro riesgo de analizar los contenidos y las intenciones de los autores o autoras es el de igualar el suje-

to de la enunciación al sujeto del enunciado. Esto es, trazar equivalencias entre el sujeto en su acto de decir y sus dichos, apresándolo en el sentido y cerrando el inconsciente. Se olvida así que, como postula el psicoanálisis de orientación lacaniana, siempre hay una distancia entre lo que uno quiere decir y lo que dice, entre lo que uno dice y entre lo que el otro entiende. Uno siempre dice más de lo que dice, uno confiesa más de lo que puede o dice menos de lo que sabe. Esto se potencia si, precisamente, hablamos de la escritura cinematográfica, en la que, por muy autoral que sea la voz, una película es el resultado de una polifonía de voces que emergen del proceso creativo grupal y colectivo.

Además, es desde esas formas fílmicas —como ya pedíamos leer al inicio de este texto; sea la duración de un plano, el pulso de la cámara, la composición o elección de una determinada perspectiva que permita la ocultación de un rostro— desde donde también se despliega el sujeto de la interpretación. Es crucial considerar, por tanto, que el sujeto espectador no descifra las intenciones de la enunciación —o no se limita a eso— sino que el texto fílmico toca el cuerpo del espectador, resuena en él y reclama su saber inconsciente. El espectador actualiza, da sentido a lo que le llega. Así como no conviene victimizar a la mujer, tampoco conviene relegar al espectador a un lugar pasivo, pues él es también responsable de lo que convoca en su mirada. Por ello, José Antonio Palao plantea que:

Es innegable que hay un elemento modelizador (de reproducción ideológica) en este pergeño audiovisual. Sin embargo, la tradición crítica le ha dado tantísima importancia que me toca hacer un poco de abogado del diablo. Creo que es más importante que lo que hemos visto, lo que hemos mirado; más que lo que nos han enseñado, lo que hemos aprendido y no siempre destruyendo (o deconstruyendo, o analizando, o denunciando) lo visible —como Laura Mulvey en su momento proponía—, atacando lo enseñado, se incide sobre lo aprendido o se niega su investimento libidinal a lo mirado (Palao, 2003: 70).

ES DESDE ESAS FORMAS FÍLMICAS —SEA LA DURACIÓN DE UN PLANO, EL PULSO DE LA CÁMARA, LA COMPOSICIÓN O ELECCIÓN DE UNA DETERMINADA PERSPECTIVA QUE PERMITA LA OCULTACIÓN DE UN ROSTRO— DESDE DONDE TAMBIÉN SE DESPLIEGA EL SUJETO DE LA INTERPRETACIÓN

Precisamente lo salvífico y vivo del arte reside en que el arte habla a la singularidad del espectador trascendiendo las intenciones del creador. Con todo, Eva Parrondo Coppel y Tecla González-Hortigüela (2016: 62) nos plantean un problema político fundamental: «¿Es posible lograr que las feministas cinematográficas dejen de girar, a lo Mulvey, alrededor de “las fantasías de los hombres sobre las mujeres”, dejen de reproducir en sus discursos la perspectiva masculina-mítica sobre “la mujer”, y viren hacia sus propias fantasías y a “la elaboración del deseo” que las habita como mujeres?». Y, además, proponen: «el debate no debe girar alrededor de la identidad, sino que debe girar alrededor del deseo, puesto que es el deseo, en tanto que rompe con las determinaciones históricas y cuestiona la fijación exitosa de las identidades sociales, lo que supone “un problema” para y en la cultura patriarcal» (Parrondo Coppel y González-Hortigüela, 2016: 68). Y es que el deseo es, precisamente, lo no normativo, lo incivilizado. Sin embargo, el tono hegemónico de nuestra época reclama el autocoñocimiento, la autoafirmación, la urgencia de afirmación sexual o identitaria e incluso la agencia o el empoderamiento. Todos estos se han convertido en imperativos que voltean alrededor de la noción una identidad demasiado fija. Nos referimos a ese yo (*self*) desde el que sostienen los postulados del pragmatismo, del funcionalismo, del paradigma cognitivo-conductual, la autoayuda o el liderazgo —estos dos últimos campos son a los que la literatura feminista se está emparentando, como advierte



Imágenes 9 y 10. *Ana de día* (Andrea Jaurrieta, 2018) o librarse del yo en un plano/contraplano

Maria Medina-Vicent (2021)—. Sin embargo, el yo no sabe nada del sujeto de deseo —que es el sujeto dividido, el sujeto del inconsciente—. Además, la autoafirmación es un acto tan doloroso como imposible, pues el significante último que diría nuestra identidad y nos concedería cierto sentido de existencia siempre falta.

Autoras como Katherinse Angel (2021) ya están señalando, reconociendo la tradición *foucaultiana*, la tiranía del autoconocimiento como imperativo o la expresión positiva —en alto, claro y con toda confianza— de los deseos femeninos, pues estos no se prestan a la transparencia; más bien, se escamotean, como también ha señalado el

psicoanálisis. De hecho, Angel reclama introducir en los discursos la vulnerabilidad, no solo de las mujeres, sino de los hombres, deconstruyendo esa supuesta mirada masculina potente. ¿Por qué la mirada masculina no puede ser vulnerable?

Es absurda la idea de que los hombres no son vulnerables en el sexo. Es muy fácil herirlos, desde un punto de vista físico y también psicológico. Su deseo y placer son, o bien tremendamente visibles, o visiblemente ausentes. Tienen patrones de medida muy claros con los que evidencian su fracaso: la erección y la eyaculación. Y como todo el mundo, tienen sus esperanzas, deseos, miedos, fantasías y vergüenzas, todos ellos son susceptibles de provo-

Imágenes 11 y 12. Vínculos de clase en *Libertad* (Clara Roquet, 2021) y distancias generacionales en *Tres días con la familia* (Mar Coll, 2009)



car humillación. Ser un hombre es estar tremendamente expuesto. No lo digo para burlarme de ellos o humillarlos; al revés, lo digo para darles la bienvenida a la vulnerabilidad (Angel, 2021: 134).

Con todo, nuestra hipótesis es que lo que estamos llamando ese Otro Nuevo Cine Español Femenino no está transitando la vía de la identidad —su pérdida acaba siendo una rocambolesca liberación en *Ana de día* (Andrea Jaurrieta, 2018) (imágenes 9 y 10)—, sino la extrañeza del deseo. En muchas de sus propuestas, advertimos que se resquebrajan las identificaciones, se movilizan las posiciones simbólicas. Y, entonces, aparece la experiencia de la soledad y una angustia viva que reclama hacerse cargo de un deseo, proceso subjetivo en el que ya no puede acompañarte nadie —ni siquiera las amigas (imagen 11), que tan importante son en muchas de estas películas—.

Imagen 13 y 14. *Júlia ist* (Elena Martín, 2017) o cómo dar con una arquitectura para gente que vive sola



Encontramos, también, distancias generacionales y una brecha con los padres —véase la puesta en escena de la conversación entre madre e hija en el columpio de *Tres días con la familia* (imagen 12) o los pasacalles en *La inocencia* (Lucía Alemany, 2019)—. Partir del hogar es liberador, pero divide —*Viaje al cuarto de una madre* (Celia Rico, 2018)— y cuando se retorna, uno (una) puede incluso avergonzarse de las raíces —*Chavalas* (Carol Rodríguez, 2021)— o sentirse un absoluto desconocido —*Con el viento* (Meritxell Colell, 2018)—. En cualquier caso, nos vemos comprometidos por aquellos familiares que envejecen, incluso que olvidan —*Libertad* (Clara Roquet, 2021)— y, quizás, hacerse cargo de esos cuerpos y hacer un acto de memoria sea clave para poder asumir el horizonte.

Los viajes al extranjero parecen permitir desembarazarse de lo familiar, pero cuando uno cree que sigue su deseo se encuentra que está escribiendo cierta repetición. Es muy elocuente la perplejidad de la protagonista en *Júlia ist* (Elena Martín, 2017) cuando estando de Erasmus en Berlín sus compañeros de sus estudios en arquitectura le señalan que ella no es capaz de crear estructuras flexibles y que en sus diseños solo piensa en familias (imágenes 13 y 14). Quizás, cierta constante en todas ellas son los deseos de fuga que no logran mitigar la experiencia de extranjería que experimenta el sujeto ante su radical intimidad. Deseos de fuga como los que se escribían en esa carrera de Antoine Doinel en *Los 400 golpes* (*Les quatre cents coups*, François Truffaut, 1959) (Imágenes 15-17) y que sigue escribiéndose al final de *Ojos negros* (Marta Lallana, Ivet Castelo, Iván Alarcón, Sandra García, 2019), a pesar de que en ese pueblo no haya mar (imágenes 18-20)

Arnau Vilaró, que ha dedicado un texto a parte de este cine —él se ocupa de lo que nombra como Nova Escola de Barcelona— plantea que las «directoras tienen



Imágenes 15-20. Deseos de fuga: encuentros con la angustia. Final de *Los 400 golpes* (*Les quatre cents coups*, François Truffaut, 1959) y de *Ojos negros* (Marta Lallana, Ivete Castelo, Iván Alarcón, Sandra García, 2019)

claro que el punto de vista no es solo una cuestión de relación entre la cámara y el personaje, sino de entender la película como un espacio para explorar la psicología de su personaje. En este sentido, la película se entiende como un viaje que parte del cuerpo de la actriz y termina ofreciendo una salida que, en la mayoría de los casos, tiene forma de «lágrima» (Vilaró, 2021: 109). Otras terminan con la emocionante articulación de una voz, como en *Las niñas* (Pilar Palomero, 2020), o con un cuerpo más ligero, con otro paso. *María (y los demás)*, tras aquel monólogo patético ante el oso de peluche en contraplano, se queda dormida —bendito logro del

inconsciente— el día en el que se casa su padre. Al despertarse, sobresaltada, se dirige hacia la boda. Pero antes, deja al editor su primera novela. La carrera final tiene la viveza de esas grandes zancadas de *Frances Ha* (Noah Baumbach, 2012) (imagen 21), de esa María ya despierta (imagen 22) que sabe que no puede quedarse plantada fumando a la sombra del árbol del padre (imagen 1).

Por todo lo anterior, podemos afirmar que este Otro Nuevo Cine Español firmado por mujeres no suele alinearse con esas ficciones contemporáneas feministas que reclaman llamar a las cosas por su nombre —como lo plantean, por otra parte, series



Imágenes 21 y 22. A veces, el trayecto narrativo lleva a un cambio de paso: *Frances Ha* (Noah Baumbach, 2012) y *María (y los demás)* (Nely Reguera, 2016)

como *Fleabag* (Phoebe Waller-Bridge, 2016) o *Vida perfecta* (Leticia Dolera, 2019-)—, sino que apuntan a lo que no encuentra rápidamente una palabra, porque no es confesable o porque directamente es privado para uno mismo y para una misma. Arnau Vilaró (2021: 111), de nuevo, plantea que «el gesto, la mirada, el silencio o la escucha son las herramientas con las que estos personajes plantean una relación con el mundo y afrontan la pérdida o la separación, temas a los que todas estas cineastas recurren». Y en todos esos trayectos se atiende a la opacidad. Nosotros convenimos con él y nos permitimos anotar y celebrar que la opacidad es la carta de presentación del deseo. ■

NOTAS

- * El presente trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto de investigación *Voces femeninas emergentes en el cine español del siglo XXI: escrituras de la intimidad [VOZ-ES-FEMME]* (código UJI-A2021-12), dirigido por la Dra. Shaila García Catalán y financiado por la Universitat Jaume I para el periodo 2022-2024.
- 1 Al respecto, basta con mencionar dos posiciones que, sin ser antagónicas, resultan complementarias: la buena praxis de las relaciones entre ciencias y estudios filmicos propuesta por Roberto Amaba (2019), y la descarnada pero muy lúcida crítica contra las neu-

rociencias aplicadas al análisis textual propuesta por Català Domènech (2017: 25).

- 2 Carolina Astudillo es una cineasta chilena que trabaja entre su país natal y Barcelona, por lo que la hemos considerado también dentro de esta generación.

REFERENCIAS

- Aguilar Carrasco, P. (2017). *El papel de las mujeres en el cine*. Madrid: Santillana.
- Angel, K. (2021). *El buen sexo mañana. Mujer y deseo en la era del consentimiento*. Barcelona: Alpha Decay.
- Álvarez, M. (2015). María Cañas: Videomaquia militante. En M. Alvarez (ed.), *No se está quieto: Nuevas formas audiovisuales en el audiovisual hispánico* (pp. 317-328). Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert.
- Amaba, R. (2019). *Narración y materia: Supervivencias de la imagen cinematográfica*. Santander: Shangrila.
- Bordwell, D. (1995). *El significado del filme: inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Barcelona: Paidós.
- Bordwell, D., Carroll, N. (1996). *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- Castejón Leorza, M. (2015). *Más fotogramas de género: representación de feminidades y masculinidades en el cine español de los 90*. Logroño: Siníndice.
- Català, J. M. (2017). *Viaje al centro de las imágenes. Una introducción al pensamiento esférico*. Santander: Shangrila.

- Cornejo, R. (2021). *Las cortinas son invencibles*. Ondara: Dilatando Mentes.
- Cuenca, S. (2020). *Informe CIMA 2020. La representatividad de las mujeres en el sector cinematográfico del largometraje español*. Recuperado de <https://cima-mujerescineastas.es/wp-content/uploads/2021/06/informe-cima-2020.pdf>
- Derrida, J. (2012). *Espectros de Marx. El estado de deuda, el trabajo de duelo y la nueva internacional*. Madrid: Trotta.
- Font, D. (2002). *Paisajes de la modernidad. Cine europeo, 1960-1980*. Barcelona: Paidós.
- García-Catalan, S., Rodríguez Serrano, A. (2021). La pantalla fetiche. Deseo y sublimación en *Dolor y gloria* de Pedro Almodóvar. *Journal of Spanish Cultural Studies*, 22(1), 95-110. <https://doi.org/10.1080/14636204.2021.1880815>
- Guillot, E. (2020). *Un lugar en el mundo. El cine latinoamericano del siglo XXI en 50 películas*. Barcelona: UOC.
- Herederó, C. F. (1997). *Espejo de miradas: entrevistas con nuevos directores del cine español de los años noventa*. Madrid: Festival de Alcalá de Henares.
- Marzal-Felici, J., Soler-Campillo, M. (2018). El espectáculo del exceso. Representaciones de la crisis financiera de 2008 en el cine *mainstream* norteamericano. *Revista Latina de Comunicación Social*, 73, 89-114. <https://doi.org/10.4185/RLCS-2018-1247>
- Medina-Vicent, M. (2021). ¿Quiero ser feminista! ¿Algún consejo? Una aproximación crítica a las guías y manuales para el feminismo. *Relecciones*, 8, 1-22. Recuperado de <https://portalderevistas.ufv.es/index.php/relecciones/article/view/694>
- Meloni, C. (2021a). *Feminismos fronterizos. Mestizas, abyeccas y perras*. Alcorcón: Kaótica Libros.
- Meloni, C. (2021b). *Sueño y revolución*. Navarra: Continta me tienes.
- Mendik, X., Jay Schneider, S. (2002). *Underground U.S.A.: Filmmaking Beyond the Hollywood Canon*. Londres: Wallflower.
- Merino Acebes, A. (1999). *Diccionario de mujeres directoras*. Madrid: JC.
- Molines Galarza, N. (2021). Traducción, literatura y locura: el malestar del texto traducido. Reflexiones a partir de la deconstrucción. *Impossibilia*, 22, 27-49. Recuperado de <https://revistaseug.ugr.es/index.php/impossibilia/article/view/22931>
- Monroy, V. (2020). *Contra la Cinefilia. Historia de un romance exagerado*. Madrid: Clave Intelectual.
- Núñez Domínguez, T., Silva Ortega, M. J., Vera Balanza, T. (2012). *Directoras de cine español. Ayer, hoy y mañana, mostrando talentos*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Palao, J. A. (2003). Cadáveres que se ofrecen. Metáfora y feminidad en el último Almodóvar. En R. Torrent Esclapés, J. Caballero Guiral et al. (eds.), *Arte, género y dominación* (pp. 65-84). Benicàssim: Ajuntament de Benicàssim.
- Parrondo Coppel, E., González-Hortigüela, T. (2016). Releyendo a Laura Mulvey 40 años después. Historiografía y feminismo. *Secuencias*, 42, 53-72. <https://doi.org/10.15366/secuencias2016.42.003>
- Pérez Perucha, J. (1997). *Antología crítica del cine español (1906-1995). Flor en la sombra*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española.
- Rodríguez Serrano, A., Palao Errando, J. A., Marzal Felici, J. J. (2019). Los estudios fílmicos en el contexto de las Ciencias Sociales: un análisis de autores, objetos y metodologías en las revistas de impacto españolas (2012-2017). *BiD: Textos Universitarios de Biblioteconomía y Documentación*, 43. <https://dx.doi.org/10.1344/BiD2019.43.7>
- Rosenbaum, J. (2010). *Goodbye Cinema, Hello Cinephilia: Film culture in transition*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Vilaró, A. (2021). ¿Una «nova Escola de Barcelona»? Diálogos estéticos y narrativos en el cine realizado por mujeres en Cataluña. *Secuencias*, 53, 97-113. <https://dx.doi.org/10.15366/secuencias2021.53.003>
- VV. AA. (1998). *Historia General del Cine (Tomo I)*. Madrid: Cátedra.
- Zafra, R. (2017). *El entusiasmo: precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Barcelona: Anagrama.
- Zurián, F. A. (coord.) (2015). *Construyendo una mirada propia: mujeres directoras en el cine español. De los orígenes al año 2000*. Madrid: Síntesis.
- Zurián, F. A. (ed.) (2017). *Miradas de mujer: cineastas españolas para el siglo XXI (del 2000 al 2015)*. Madrid: Fundamentos.

DE UN RADICAL REALISMO ÍNTIMO: UN OTRO NUEVO CINE ESPAÑOL FIRMADO POR MUJERES

Resumen

El artículo reflexiona sobre el auge de nuevas directoras en el cine español contemporáneo en el que intuimos que se produce un corrimiento de tierras cinematográfico y que, como a tantas creadoras y espectadoras, nos problematiza, nos ilusiona y nos confronta. Eso que aquí llamamos el *Otro Nuevo Cine Español Femenino* deviene, afortunadamente, un *Otro Nuevo Cine* a secas, firmado, eso sí, por mujeres entre las que se traza cierta conciencia de colectivo. Nuestra reivindicación del cine firmado por mujeres parte de la necesidad de escucharlas en su heterogeneidad, en su otredad, nunca como una categoría o etiqueta fallida. Defendemos que el cine firmado por mujeres no es un cine esencialmente femenino —porque no hay una ontología de lo femenino—, ni directa u obligatoriamente feminista. En esta dirección, consideramos que el ONCEF también entiende el cine como dispositivo de pensamiento y como dispositivo artístico que trabaja con el inconsciente, ensayando cierta escritura de esa intimidad que se presenta tozuda y extraña. Consideramos fundamental una aproximación a estas películas desde los detalles de la escritura, las sutilezas de guion y, muy especialmente, desde las formas filmicas que tocan el cuerpo invitando a la interpretación.

Palabras clave

Directora; Otro Nuevo Cine Español; Análisis fílmico; Escritura; Voz.

Autores

Shaïla García Catalán (Castellón, 1983) es profesora titular en la Universitat Jaume I y socia de la Escuela Lacaniana de Psicoanálisis (Valencia). En su labor docente y en su trayectoria investigadora se dedica a interrogar la subjetividad en relación a la cultura audiovisual y la escritura narrativa. Es autora del libro *La luz lo ha revelado: 50 películas siniestras* (UOC) y actualmente está dirigiendo el proyecto de investigación *Voces femeninas emergentes en el cine español del siglo XXI: escrituras de la intimidad* [VOZ-ES-FEMME] financiado por la UJI. Contacto: scatalan@uji.es.

Aarón Rodríguez Serrano (Madrid, 1983) es profesor titular en la Universitat Jaume I. Es crítico en *El antepenúltimo mohicano*, *Cine Divergente* y otras cabeceras digitales. Entre sus últimos libros, destacan, *Nanni Moretti* (Cátedra, 2018) y *Nunca le oímos llorar: Apuntes sobre Joker* (Shangrila, 2020). Contacto: serranoa@uji.es

A RADICAL INTIMATE REALISM: AN OTHER NEW SPANISH CINEMA MADE BY WOMEN

Abstract

This article reflects on the rise of a new generation of female directors in contemporary Spanish cinema, in which we can glimpse a kind of cinematic avalanche that presents us with problems, hopes and challenges, as it does for so many female creators and spectators. What we refer to here as the *Other New Spanish Women's Cinema* has fortunately become simply an *Other New Cinema*, but one made by women who exhibit a degree of collective consciousness. Our vindication of cinema made by women is based on a need to hear these filmmakers in all their heterogeneity, their otherness, never as a category or flawed label. We argue that cinema made by women is neither essentially feminine—because there is no ontology of the feminine—nor directly or necessarily feminist. Along these lines, we argue that ON-SWC also understands cinema as a device for ideas and an artistic device that works on the subconscious, testing out a certain kind of writing of an intimacy presented as obstinate and strange. We consider it essential to approach these films with attention to the details of the writing, the subtleties of the screenplay, and especially the filmic forms related to the body that invite interpretation.

Key words

Female director; Other New Spanish Cinema; Film analysis; Writing; Voice.

Authors

Shaïla García Catalán is a lecturer at Universitat Jaume I and a member of the Lacanian School of Psychoanalysis in Valencia. In her teaching and research work, she explores subjectivity in relation to audiovisual culture and narrative writing. She is the author of the book *La luz lo ha revelado: 50 películas siniestras* (UOC) and is currently directing the research project *Voces femeninas emergentes en el cine español del siglo XXI: escrituras de la intimidad* [VOZ-ES-FEMME] funded by UJI. Contact: scatalan@uji.es

Aarón Rodríguez Serrano is a lecturer at Universitat Jaume I. He is a film critic for *El antepenúltimo mohicano*, *Cine Divergente* and other digital publications. His most recent books include *Nanni Moretti* (Cátedra, 2018) and *Nunca le oímos llorar: Apuntes sobre Joker* (Shangrila, 2020). Contact: serranoa@uji.es

Marta Martín Núñez (València, 1983) es profesora titular en Fotografía y Narrativa en la Universitat Jaume I. Su investigación se centra en la fotografía española contemporánea y nuevas formas de narrativas visuales a través del análisis crítico del discurso audiovisual, temas sobre los que ha publicado ampliamente en revistas científicas y libros colectivos. Es la directora del LabCom de la UJI. Contacto: mnunez@uji.es.

Referencia de este artículo

García Catalán, S., Rodríguez Serrano, A., Martín Núñez, M., Inicial. (2022). De un radical realismo íntimo: un Otro Nuevo Cine Español firmado por mujeres. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 33, 7-24.

Marta Martín Núñez is a lecturer in Photography and Narrative at Universitat Jaume I. Her research focuses on contemporary Spanish photography and new forms of visual narratives through the critical analysis of audiovisual discourse, topics on which she has published extensively in academic journals and collections. She is also the director of LabCom at UJI. Contact: mnunez@uji.es.

Article reference

García Catalán, S., Rodríguez Serrano, A., Martín Núñez, M., Inicial. (2022). A radical intimate realism: an Other New Spanish Cinema Made by Women. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 33, 7-24.

Edita / Published by



Licencia / License



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

**CONSTRUIRSE UNA VOZ:
CINEASTAS ESPAÑOLAS
DEL SIGLO XXI**

**VOCES FÍLMICAS DE LAS NIÑAS DE PILAR
PALOMERO: LAS BAMBALINAS DE LA
GENERACIÓN DE 1992**

Pietsie Feenstra

**EL FRACASO DE LA EXPERIENCIA
AMOROSA EN LAS DISTANCIAS**

Tecla González Hortigüela
Manuel Canga Sosa

**UN DESCENSO A LO ATÁVICO FEMENINO:
LAS DANZAS DE CON EL VIENTO**

Josep Lambies Barjau

**«PERMANECED TRANQUILAS Y
ELEGANTES»: JUEGOS OSCUROS,
VULNERABILIDAD Y EL CUERPO
FEMENINO COMO OBJETO DE JUEGO**

EN MOST BEAUTIFUL ISLAND

Beatriz Pérez Zapata
Víctor Navarro Remesal

**DISCURSO Y ESTILO. LA MIRADA DE ICÍAR
BOLLAÍN EN TAMBIÉN LA LLUVIA**

Ernesto Taborda-Hernández
Francisco Javier Miranda García

**EL SITIO DE LOS AFECTOS: POLIFONÍA DE
VOCES Y FRAGILIDAD URBANA EN
LA ALAMEDA 2018 DE ROCÍO HUERTAS**

Samuel Fernández-Pichel
Sergio Cobo-Durán

**POLÍTICO Y PERSONAL: PILAR TÁVORA Y EL
CINE DE LA REEXSISTENTIA GITANA**

Tamara Moya Jorge

VOCES FÍLMICAS DE LAS NIÑAS DE PILAR PALOMERO: LAS BAMBALINAS DE LA GENERACIÓN DE 1992

PIETSIE FEENSTRA

Este número de *L'Atalante* está dedicado a la manera en que una nueva generación de cineastas españolas del siglo XXI construyen una voz en la obra fílmica. La ópera prima de Pilar Palomero *Las niñas* (2020) es un buen ejemplo de la creación de una voz para una generación de niñas de los años noventa. El film recibió cuatro premios Goya (Mejor película, Mejor dirección novel, Mejor guion original, Mejor dirección de fotografía) y otras cinco nominaciones, entre ellas Mejor canción original¹. La productora Inicia Films presenta la historia como un viaje: «Celia, una niña de 11 años, estudia en un colegio de monjas en Zaragoza y vive con su madre. Brisa, una nueva compañera recién llegada de Barcelona, la empuja hacia una nueva etapa en su vida: la adolescencia. En este viaje, en la España de las Olimpiadas del año 92, Celia descubre que la vida está hecha de muchas verdades y algunas mentiras». La película propone un ambiente juvenil sobre el tránsito de la niñez a la adolescencia, como si fuera un viaje iniciático.

La puesta en escena de la voz es muy significativa desde el principio de la película, y la directora crea una voz para la generación de la protagonista: ¿Cómo se crea una mirada sobre el silencio narrando lo que sucede entre las bambalinas de un colegio en 1992?

CONSTRUIR UNA VOZ A TRAVÉS DEL CINE

El cine puede crear voces originales por la manera de combinarlas con la imagen. En los años ochenta, Michel Chion explica en su libro *La voz en el cine* que analizar la presencia de la voz es un tema nuevo e importante, indicando que no es un estudio de la palabra, sino que el interés está en cómo se filma la presencia de la voz en relación con la historia contada en la imagen fílmica. Michel Chion comenta que, en los años setenta, el feminismo estimuló la grabación de las historias de mujeres en *cassettes*: son archivos de la voz de la historia oral de las mujeres (Chion, 1982: 13). Es

importante señalar que la voz puede dar a veces más libertad que la escritura: la voz es personal, por su timbre, y muchas veces es más fácil hablar que escribir. También menciona la obra de Marguerite Duras como una autora que ha marcado la literatura y el cine por la manera de imponer su voz en su obra desde un punto de vista artístico (Chion, 1982: 14). En su texto *Les nouveaux masques de la voix* (1998), Chion señala que la manera de filmar la voz ha evolucionado. Al principio, fue importante combinar una voz natural con un rostro, pero el investigador señala que a partir de los años ochenta y noventa el cine crea nuevas formas fílmicas: la imagen realista se puede adaptar con acentos o entonaciones nacionales o regionales².

Los años noventa también muestran una presencia más importante de directoras en el cine español. La voz está muy presente en sus obras, como lo indica el título del libro colectivo que coedité con Esther Gimeno Ugalde y Kathrin Sartin-gen, *Directoras de cine en España y América Latina: nuevas voces y miradas* (2014)³. El libro publica varios artículos que mencionan la originalidad de la utilización de la voz en el cine, como ocurre en *Te doy mis ojos* (Iciar Bollain, 2003) o *La vida secreta de las palabras* (Isabel Coixet, 2005). Dos tendencias marcaron el libro: a las editoras les llamó la atención que las directoras filmaran la voz de manera explícita creando nuevas formas fílmicas. Y también que las directoras que filmaron la realidad social, la memoria histórica u otros temas de la actualidad política dotaban de una presencia importante a la voz. La obra de las directoras ha creado nuevas voces, nuevas presencias, como abordo en mi capítulo ¿Cómo leer los nuevos enfoques sobre mujeres directoras? Archivar, visibilizar, escenificar (Feenstra, 2014). En mi texto propongo tres verbos que pueden dar cuenta del trabajo de investigación sobre la obra de las directoras en la historia del cine: «archivar», «dar visibilidad» y «escenificar». *Archivar* lo emplea la investigadora Esther Gimeno Ugalde, que ha construido un

relevante archivo en su capítulo *Presencias (in) visibles: directoras en el cine español y latinoamericano* (2014), donde reúne datos importantes sobre la presencia de la obra de cineastas desde el nacimiento del cine hasta 2012⁴. El verbo *escenificar* que propongo en este artículo se refiere a la manera de dar presencia a la obra de las directoras, o cómo las directoras pueden crear en sus obras nuevos puntos de vistas a través de la puesta en escena de la voz en el interior de ciertos lugares⁵.

Las niñas es un buen ejemplo de un nuevo punto de vista desde la construcción de la voz. La película de Pilar Palomero propone en 2020 una escenificación de la memoria dando visibilidad a la voz de una nueva generación⁶. La directora sitúa la narración en Zaragoza en 1992, año en el que España es elegida Capital Europea de la Cultura y celebra los Juegos Olímpicos de Barcelona, la Exposición Universal de Sevilla y la inauguración del Museo Reina Sofía⁷. 1992 es también un año importante para la Comunidad Europea con la apertura de las fronteras por el tratado de Schengen (Maastricht). España ya era miembro desde 1986 y el gobierno socialista (1982-1996), bajo la presidencia de Felipe González, preparaba la integración europea. Organizar en 1992 estos eventos tan importantes en Sevilla y Barcelona, ciudades míticas, atraía mucha atención de los demás países europeos y servía como un escaparate atractivo de la cultura española. En este contexto cultural se enmarca esta historia sobre unas niñas en un colegio de Zaragoza.

1992: RELATOS DE LA MEMORIA

El título inglés del film, *Schoolgirls*, refiere directamente al lugar de transmisión de la educación de una generación. Las niñas comparten esta experiencia, lo que se puede describir como memorias «colectivas». Fue el francés Maurice Halbwachs quien definió la memoria colectiva como una experiencia vivida en un grupo durante un periodo determinado. Halbwachs definió unos marcos so-

ciales (*framing*) de la transmisión de la memoria colectiva: la familia, la religión y la escuela (Halbwachs, 1925; 1950). Estos marcos están reflejados en la película de Pilar Palomero, pero los personajes también reaccionan contra estas instituciones. El cine es capaz de cuestionar la transmisión de una memoria colectiva, un término que merece ser cuestionado.

Los teóricos Jan y Aleida Assmann proponen otras definiciones sobre la transmisión de la memoria reconociendo la importancia del término *framing* de Halbwachs. Los investigadores sugieren redefinir la concepción de memoria colectiva formulando una distinción entre la «memoria cultural» y la «memoria comunicativa» (Assmann, 2008). La memoria cultural es la memoria institucionalizada, mientras que la memoria comunicativa es la memoria individual, personal, transmitida de generación en generación. El cine puede transmitir esta memoria a través de una historia oral. Las nuevas generaciones pueden presentar su propia visión sobre la historia, y el cine constituye una forma artística para la construcción de estas nuevas voces. Aleida Assmann propone que cada nueva generación puede presentar su versión de la historia, lo que define como «memoria social», que se concreta después de un periodo de aproximadamente treinta años. Después, una nueva generación emerge y se hace cargo de la responsabilidad pública. La nueva generación va a crear su propia visión de la historia, fundamental para la renovación de la creatividad cultural (Assmann, 2010). *Las niñas* muestra la transmisión de un relato de la memoria sobre 1992 en 2021: casi treinta años después.

LOS TÍTULOS DE CRÉDITO

La puesta en escena es importante para entender la construcción de nuevas voces a través del cine. Dos escenas destacan desde el principio: los títulos de crédito y la puesta en escena de la preparación de un espectáculo. Los títulos de crédito muestran

la repetición del coro. La primera voz que escuchamos es la de la monja que lo dirige, y las primeras imágenes son unos primeros planos de las niñas que forman parte de él. La monja explica que hay que gesticular, pero no cantar: hay que expresarse imitando el canto, pero sin proyectar la voz. Las niñas imitan los gestos, con la boca, pero sin emitir sonidos. El montaje es bastante rápido, estamos cerca de las niñas y escuchamos atentamente a la monja que prohíbe a algunas niñas cantar con su voz. En esta lista está Celia, la protagonista. Ella debe mostrar su rostro e imitar los gestos del canto, pero sin voz. El plano previo a los títulos de crédito es un plano de conjunto de este grupo de niñas: respiran y, por corte rápido, se muestra el plano en negro con el título de la película (Figura 1).



Figura 1. *Las niñas* (Pilar Palomero, 2020)

La respiración es muy importante para la voz, como comenta David Le Breton: «Al perder la respiración, el individuo pierde el habla. La voz se da en la exhalación y no en la inhalación»⁸ (Le Breton, 2011: 13). Según Le Breton, no hay voz sobre el momento de respirar. La película abre con este

gesto, mostrando también la orquestación de un silencio para ciertas niñas: no proyectar la voz, que defino como un *gesto performativo*. Cuando hablamos del término performatividad, desde un punto de vista lingüístico, nos referimos al famoso texto de John Austin de 1962 *Actos del habla*, y que posteriormente inspiró a John Searle para formular algunas ideas clave en su publicación *Speech Acts*, de 1969. Austin elaboró una teoría sobre cómo los verbos permiten concretar ritos sociales: los ejemplos más conocidos son el casamiento o el bautismo. En realidad, esta operación se produce a partir de la pronunciación de un discurso, donde las palabras terminan conteniendo también un valor jurídico o de otra índole. De la misma manera, los actos del habla también pueden evocar silencios o recuperar una voz: la película abre de manera significativa con este gesto performativo del silencio de un grupo de niñas.

El film cierra con la actuación de las niñas delante del público. Celia forma parte del coro y va a recuperar su voz. Mira hacia los dos lados y, lentamente, empieza a cantar con su voz: la escuchamos. De nuevo, el primer plano es muy significativo, porque vemos en segundo plano a otras chicas con sus camisetas blancas, pero anonimizadas, sin ver sus caras. El plano de Celia muestra que forma parte del grupo: cantar en un coro es un acto colectivo y Celia se presenta al final con el apoyo de las demás chicas. La presencia del grupo es muy importante para el canto, como explica David Le Breton, porque cantar es un acto colectivo, que crea un eco, que propone un apoyo para la persona para seguir con su ruta de vida (Le Breton, 2011: 197, Leiris, 1992: 106). David Le Breton comenta también la importancia de la voz para la religión cuando refiere a la creación del mundo (Le Breton, 2011: 23). La voz tiene el poder de dar presencia a algo, a un evento, a una actitud. Estamos en un colegio con gente joven, y tienen voces. Celia va a crear su voz, ha expresado su punto de vista sobre su vida de familia y va a cantar la canción con su propia voz.

Nominada para un premio Goya, la canción *Lunas de papel* es muy importante para la narración. Como explica el compositor zaragozano Carlos Naya (Aragón Cultura, 2021), el universo musical representa un ambiente particular:

Bueno, *Lunas de papel* es una canción que aparece en un momento de mucho peso emocional en la película. No quiero desvelar el argumento, pero se puede decir que la canción suena en un momento en el que el personaje de Celia, que interpreta maravillosamente Andrea Fandos, completa el recorrido emocional de la película. Sabíamos que era un momento importante y quisimos crear un contexto musical que, de alguna manera, acompañara ese complejo mundo interior del personaje. La intención era evocar la profundidad emocional del personaje de Celia desde la sencillez de una canción de coro de colegio. Creo que la mayor dificultad radicaba en cómo reflejar tanto con tan pocos elementos musicales.

La canción no tiene un sentido religioso directamente, a pesar de estar interpretada por un coro en el colegio, como explica el compositor. Es interesante cómo describe las indicaciones directas dadas por Pilar Palomero sobre el universo de la canción.

Después nos juntamos en mi estudio y Pilar me explicó lo que no quería que fuera la canción. Me dijo que no quería una canción *naïve* de misa de campamentos. Me dijo que, aunque el contexto es un coro de un colegio de monjas, no quería que la canción tuviera connotaciones religiosas. Tampoco podía sugerir espiritualidad de ningún tipo fuera del ámbito cristiano. En la imagen íbamos a ver un piano y un coro de unas veinte niñas. Esos eran los elementos con los que contaba para componer (Aragón Cultura, 2021).

El ambiente creado es muy significativo, pero también lo es el título: remite a la película *Lunas de papel* (*Paper Moon*, Peter Bogdanovich, 1973), adaptada por la serie norteamericana homónima (ABC, 1974-1975). En esta Jodie Foster interpreta a una chica rebelde que acompaña a un persona-

je que vende biblias y reivindica su parte de los beneficios (o sabotea a veces la venta de manera original). El título de la canción apunta, por tanto, a la fuerza de las niñas, su rebeldía dentro de un ambiente religioso, proponiendo nuevas reinterpretaciones.

PREFACIOS FÍLMICOS

Empezar una película con estos títulos de crédito es muy significativo: son «prefacios-fílmicos» (Tylski, 2008: 43-44) que dan un tono importante a la narración⁹ y los defino como *radiografías de un momento* por la manera de empezar a contar la historia (Feenstra, 2021)¹⁰, por la manera de presentar el tema central de la película. Orquestrar el silencio de la voz de unas niñas es el tema central desde el principio de la narración hasta el final, abriendo y cerrando con el espectáculo. De este modo, los créditos del principio se relacionan directamente con el final de la película.

Un segundo efecto narrativo de este comienzo es el modo en el que se crea un relato entre bastidores. El film muestra al final la actuación frente al público del espectáculo que se ensaya al principio. Toda la narración nos permite descubrir una vida en los pasillos de un colegio, en los hogares, o en los encuentros entre las niñas como un viaje iniciático para descubrir nuevas verdades sobre su familia. Son las bambalinas. Si atendemos a la historia del cine, el cine musical empezó en los años treinta con la creación de un espectáculo (Altman, 1987)¹¹. En su estudio, Rick Altman comenta que lo que pasaba entre bastidores era percibido como un lugar que refiere a una realidad. El éxito de poder representar el espectáculo es un elemento narrativo importante, como un triunfo después de haber luchado en contra de los obstáculos de la vida. En *Las niñas*, las bambalinas son muy importantes: el colegio está muy presente, también los hogares de la familia, la iglesia, y Zaragoza o el pueblo. Son lugares de la vida cotidiana que proponen una lectura realista dentro de este univer-

so ficticio. Representar el espectáculo al final, con la voz de Celia, es un triunfo. Su voz representa la emancipación de la palabra sobre el tabú de la familia: el hecho de no conocer a su padre y que su madre no esté casada. Consigue así crearse una voz de manera original.

UNA VOZ PARA LA MADRE

La mirada de Celia y la manera de filmar su rostro remiten a otras películas de la cinematografía española. Múltiples críticas de la película señalan a la actriz Ana Torrent en *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973) porque la mirada de Celia recuerda al modo en que Ana Torrent observaba el mundo con sus impresionados ojos. También la relación de este personaje con su madre puede compararse a la que existe en *Cría cuervos* (Carlos Saura, 1975). En esta película hay una escena en la que Ana —en un complejo juego de voces y rostros, como detallaremos— comenta el destino de su madre (Geraldine Chaplin), mientras está en el sótano buscando el veneno que ésta utilizaba para matar a algunas personas. La diégesis da a entender que escuchamos la voz de Ana desde el futuro, aunque esa voz corresponde a la de Geraldine Chaplin. Por tanto, la madre se hace presente con su cuerpo y voz, como si fuera Ana en 1995, veinte años más tarde (Figura 2). Proyectarse en un futuro, con este intercambio de voz y cuerpo, da la libertad de expresar en 1975 los deseos de su madre. Ana explica que su madre había dejado su carrera de pianista para dedicarse a sus hijas. *Cría cuervos* muestra a una madre que sufre y muere. Ana toma la palabra por su madre, representa también su cuerpo, da voz a sus deseos y espera un cambio para el futuro.

En *Las niñas* también hay un silencio de la madre. Varias escenas muestran que la madre de Celia no es aceptada por su familia por haber tenido una hija sin estar casada. También las demás niñas tratan a Celia como si fuera una huérfana, sin familia, sin padre. Celia intenta comprender quién



Figura 2. *Cría cuervos* (Carlos Saura, 1975)

es su padre y quiere saber dónde está. Por eso va a crear una voz para su madre, para poder transmitir la memoria de su padre. Es interesante analizar la transmisión de esta memoria desde un enfoque teórico. Si volvemos a las ideas de Halbwachs sobre la transmisión de la memoria colectiva, la familia, la escuela y la religión son fundamentales: en el colegio, la monja dicta las normas sobre la sexualidad y el matrimonio y las niñas apuntan en su cuaderno estas frases. Cuando Celia va a confesarse, pregunta al cura por qué se dice que es un pecado tener hijos sin estar casada. Las instituciones religiosas transmiten la norma institucionizada, pero la represión social tiene lugar en otros contextos, como la familia o el juego. Como Brisa viene de Barcelona y sus padres la tuvieron sin estar casados, las otras niñas tratan a Celia y Brisa como huérfanas. Las niñas se reúnen para jugar a una realidad imposible, el «yo nunca, nunca, he...» que las llevará a pronunciar frases importantes sobre lo que de verdad no quieren. Transgredir la cortesía parece también formar parte del juego. Estos juegos tienen unas normas severas que causan una inquietud importante en Celia, que tiene muchas preguntas sobre su padre, preguntas que su madre nunca responde porque no le gusta hablar del tema. Celia intenta crear una voz sobre este tabú, sobre lo que se dice en los pasillos, en los juegos de niñas, y también sobre lo que no se dice. Su madre le cuenta que su padre murió antes de su nacimiento de un infarto y que era huérfano, por lo que es imposible contactar con su familia. Tampoco existe comunicación con la familia de su madre porque las relaciones son muy difíciles. Para Celia va a ser muy difícil encontrar huellas de la existencia de su padre.

LA POLIFONÍA DE LOS ROSTROS

Filmar el silencio es importante para la narración, como atestiguan de manera significativa los rostros, entre ellos, el de Celia. Filmando su cara de frente, su rostro se convierte en un cuadro de su

alma. Jacques Aumont abre su libro sobre *El rostro en el cine* con un prólogo en el que cuestiona si el alma tiene un rostro: explica que los místicos dicen que sí, y lo describen como el «hombre interno» que vive después de la muerte (Aumont, 1998: 14). Aumont introduce su fundacional libro con cuestiones sobre el alma, el afecto y la manera de filmar la cara: es el lugar de la mirada (1998: 18).

La cara, la mirada, los ojos, la voz: el rostro crea una visibilidad de un conjunto de emociones. Cuando Celia mira, la observamos, pero también mira a su madre, que vemos de espaldas. Este efecto del rostro es muy significativo para dar una voz a su madre. El investigador francés describe la fotogenia de los niños por el rostro (Aumont, 1998: 93), que vemos en la manera de filmar a Celia. Dos ojos morenos, el pelo largo... una chica que se acerca a la adolescencia, de unos once años, pero que todavía es una niña. Hay contradicciones, preguntas, hay cuestiones sin resolver: la mirada atestigua las múltiples emociones que la atraviesan (Figura 3). Como lo describía el teórico Bela Balász en su texto fundador sobre el espíritu del cine (Aumont, 1998: 86), el primer plano se puede interpretar como si fuera una polifonía. La relación con su madre muestra esta polifonía de un «silencio-social» entre los dos personajes.

VIAJES INICIÁTICOS EN LAS BAMBALINAS

Desde una mirada de 2020, *Las niñas* nos muestra las bambalinas detrás de las grandes historias en el escaparate de 1992. Desde un colegio religioso que prepara a las niñas para un futuro, el tema de la sexualidad está tratado por monjas que dictan frases sobre la importancia del matrimonio que las niñas tendrán que copiar. Aunque muchas escenas se filman dentro de la casa de la madre, el colegio, o la iglesia, a veces hay ciertos desplazamientos en espacios exteriores, recorridos, que hacen surgir otras verdades mostrando otras realidades. La escena de la parada del autobús (Figura 4) muestra la distancia entre las generaciones. Al fondo, unos



Figura 3. Celia. *Las niñas* (Pilar Palomero, 2020)

edificios modernos, las chicas leen entre risas un test erótico en una revista de adolescentes. Llega la monja Consuelo, esconden la revista. Se saludan educadamente. Silencio. La monja mira con desaprobación la marquesina donde se publicita la aún recordada campaña contra el Sida «Pónselo, Póntelo». «Miraba más al poster que a nosotras», dice una de ellas.

La primera vez que Celia va en moto con un chico es vista por la madre Consuelo, quien la regaña: es un pecado salir por la noche con un chico en moto. Como su madre había tenido a su hija muy joven, fuera del matrimonio, existe el riesgo de que su hija abra sus horizontes y descubra nuevas vidas. Su madre, muy preocupada pero furiosa, incapaz de hablar con ella, la espera en casa, y sigue limpiando el suelo con la aspiradora: no quiere que su hija sea rechazada como ella por no estar casada, por haber tenido una hija muy joven. El ruido de la aspiradora es el ruido de su impotencia y su rabia.

En otro recorrido, cuando Celia y su madre se dirigen al colegio, ésta intenta hablar con su hija, pero el diálogo no funciona. Dentro del coche, filmado desde atrás, madre e hija están físicamente cerca y al mismo tiempo muy alejadas. Celia insiste que quiere ir con su madre al pueblo para ver a la familia. Al principio su madre no acepta, pero el día siguiente viene a recogerla temprano por la



Figura 4. Bus. *Las niñas* (Pilar Palomero, 2020)

mañana y se la lleva en coche. Paisajes remotos las acompañan durante el viaje hasta que llegan a un pueblo vacío, donde la madre presenta a su hija a su familia por primera vez. Durante el regreso vemos un plano general sobre un horizonte lejano en un paisaje desierto (Figura 5). Celia está con su madre en el coche, un plano de la soledad y de la gran distancia entre sus vidas y el pueblo donde vive su familia, pero filmar el horizonte es también una idea de esperanza, de apertura, de novedades (Flécheux, 2014: 20-21¹²). Un plano sublime sobre la lejanía, un horizonte aislado en el paisaje que indica la gran distancia entre su madre y su familia.

ZARAGOZA: CANCIONES REBELDES POR VOCES REBELDES

Entre bastidores descubrimos también otras voces. Aunque las instituciones oficiales transmiten unas normas severas, hay voces rebeldes que se expresan sobre otras libertades. Algunas canciones son significativas de esta libertad, creando ambientes de rock. ¿Cómo leer estas voces, estas canciones?

Una canción representa a veces un momento importante de la narración, como la canción *Lunas de papel* que abre y cierre el relato, como si fuera una «canción cristal», como define el investigador británico Phil Powrie (2016: 67-77). Son canciones que permiten reunir varios momentos importan-

tes de la narración, como el pasado, el presente y el futuro. El investigador británico se inspira en las teorías de Gilles Deleuze sobre la «imagen-cristal», una imagen que representa varias temporalidades dentro de la misma imagen. Así, vemos cómo el final de la película se refiere a diferentes periodos: Celia ha recuperado su voz sobre su pasado y, al mismo tiempo, se proyecta hacia el futuro. El hecho de cantar la canción es un gesto *performativo* sobre el pasado, el presente y el futuro. La canción tiene este valor dialéctico entre varios momentos de su vida y crea una resonancia sobre el pasado en lugares como el colegio donde no podía expresarse libremente. Cantar la canción es un ejemplo de la memoria comunicativa, la memoria vivida,



Figura 5. Horizonte. *Las niñas* (Pilar Palomero, 2020)



Figura 6. Arriba. *Cría cuervos* (Carlos Saura, 1975)
Abajo. *Las niñas* (Pilar Palomero, 2020)

definida por Asmann (2008) como una reacción a las memorias institucionalizadas. La música en el arte filmico permite transmitir este relato de la memoria: una memoria comunicativa, vivida¹³.

Sin embargo, hay otras canciones que también revelan otras cuestiones. La referencia a *Cría cuervos*, por ejemplo, es como una resonancia del pasado de la historia del cine español. En la película de Saura, la canción *¿Por qué te vas?* se escucha dentro de espacios cerrados, en el interior de la casa, y solamente al final se oye la canción fuera de la casa (Feenstra, 2018: 328). Vemos también a Celia en el interior de la casa escuchando sus cintas (Figura 6), como un momento de refugio con la música que descubre gracias a su amiga Brisa, que ha grabado una serie de cintas para ella.

Celia canta la melodía al mismo tiempo. Ana Torrent también tenía su canción. La referencia a Ana Torrent es dialéctica: la película de Saura muestra a Ana, que se refiere a un futuro y la película termina con la canción *¿Por qué te vas?* mientras Ana y sus hermanas van hacia el colegio por las calles de Madrid (Figura 7).

En *Las niñas* volvemos a los años noventa con Celia, que nos sitúa en las bambalinas de un colegio. Celia nos hace pensar en Ana, pero ella va a vivir un periodo hacia la adolescencia con música rock y experiencias nuevas que va a descubrir fuera de su casa. Varios grupos son importantes. La famosa canción de Los niños de Brasil de 1993 parece el eslogan de la vida de estas jóvenes: «Lunes, no, martes no, viernes, sí...» Las niñas no quieren ir al colegio, quieren divertirse, irse de fiesta, fumar, descubrir nuevas experiencias, y bailan alegremente esta letra. En la discoteca bailan *Because The Night be Longs to Lovers*, de 1978, de Patricia Lee Smith y Bruce Springsteen, *Héroe de leyenda*



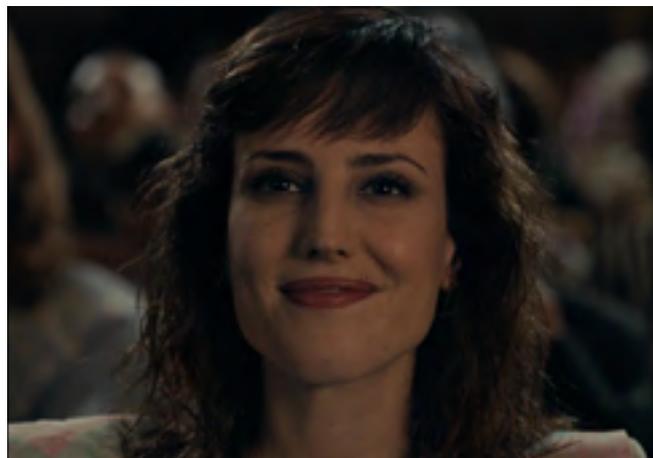
Figura 7. *Cría cuervos* (Carlos Saura, 1975)

de *Héroes del silencio* (1978) y *Sed de venganza* de Los niños del Brasil (1991). Después de haber visto a Celia recuperar la voz con *Lunas de papel*, la película nos hace escuchar *El aborto de Gallina* de Manolo Kabezabolo sobre los títulos de créditos: un texto rebelde. Los títulos de crédito que cierran la película recogen todas las letras y los grupos.

La película nos ha mostrado un viaje iniciático por canciones, por sitios y horizontes nuevos. Celia ha recuperado su voz (Figura 8): canta *Lunas de papel*, una «canción cristal» sobre las varias etapas de su vida, hibridando el pasado, el presente y el futuro. Ha escuchado su *canción eco* dentro de los lugares cerrados de los que quiere liberarse, y ha bailado y cantado canciones rock de grupos de Zaragoza o canciones en inglés de los años setenta haciendo viajes iniciáticos sobre la moto, en la discoteca o con las amigas.

CONCLUSIÓN: RELATOS DE MEMORIA, ROMPER EL SILENCIO

Si este número de *L'Atalante* trata la construcción de las voces femeninas en el siglo XXI, esta película trae un relato de memoria poniendo el enfoque sobre la vida de las niñas: cantar, hacer ruido, transgredir lo prohibido por la curiosidad, etcétera. Estas niñas se juntan, cantan, beben alcohol, se liberan, se pintan los labios de rojo antes de fumar, se visten juntas antes de salir, todas ellas actividades típicas de la adolescencia. Situar la historia en el año 1992 es revelador. La puesta en escena nos permite descubrir una historia entre bambalinas cuando vemos un coro de niñas y una monja gesticulando mientras ensayan una función. Como afirmaba Rick Altman, hablando de las comedias espectáculo y de la comedia musical de los años treinta, el espectador se siente implicado, como si estuviese observando una realidad posible, al situarse dentro de estos espacios (Altman, 1987: 207-208). Como espectadores también hemos descubierto el silencio de la madre y la voluntad de su hija de comprender el tabú.



Las niñas (Pilar Palomero, 2020)

La teoría de Maurice Halbwachs, formulada en los años treinta y cuarenta, continúa siendo de relevancia al tratar la transmisión de la memoria para una cultura, como indican Jan y Aleida Asmann. Las instituciones de la sociedad, la religión, la escuela y la familia, son los marcos de referencia para la transmisión de la memoria colectiva, pero el cine puede crear otras voces, otros relatos de memoria. La película de Pilar Palomero sobre el año 1992 muestra los contrastes entre el peso, todavía muy presente, de las tradiciones y el escaparate de los grandes acontecimientos de la modernidad. La cineasta filma desde el interior de las instituciones de enseñanza religiosa y las familias que tienen que guardar estas normas de la tradición. La protagonista trae una voz para una nueva generación: Pilar Palomero ha dirigi-

do una película conmovedora sobre mentalidades, convicciones, juegos represivos, rostros de niñas y una voz para Celia. El cine puede crear esta voz, lo que defino como una *voz-fílmica* para romper el silencio para esta generación, filmando sus rostros «fotogénicos» (Aumont, 1998: 94), creando una resonancia directa en la historia del cine español. ■

NOTAS

- 1 Las cinco nominaciones en los premios Goya 2021 fueron: Mejor canción original, Mejor montaje, Mejor actriz de reparto, Mejor dirección artística y Mejor diseño de vestuario.
- 2 Este texto fue publicado en 1998 en inglés como prefacio de la traducción de su libro. Chion ofrece reacciones a su libro originalmente publicado en los años ochenta, e indica que el cine crea nuevas formas fílmicas y la interacción entre el cuerpo del personaje y la voz cambia de manera original a partir de la publicación de su libro sobre la voz.
- 3 Este libro fue el resultado de un congreso organizado en Alemania en 2011 sobre la obra de las directoras en el cine de España y de América Latina. El tema de la voz femenina ha sido tratado también dentro del contexto español: la Filmoteca de Gerona organizó en 2018 un congreso sobre la representación de la mujer en el cine mudo. También en 2019, María Luisa Ortega y Minerva Campus organizaron un congreso con el título *Modos de hacer. Directoras de America latina*.
- 4 El capítulo de Esther Gimeno Ugalde propone también una bibliografía orientativa sobre el tema de investigación. Este archivo permite de crear una visibilidad de la obra de las directoras de cine en España y América latina.
- 5 En mi capítulo propongo el verbo «escenificar» como un gesto importante. Tomo la teoría de Homi Bhabha: el «third space» o «intersticio» (Bhabha, 1994: 2) como los nuevos espacios en el espacio fílmico en que las directoras exponen nuevas voces. Homi Bhabha cita términos como la «polifonía» y el «dialogismo» de Bakhtin para comentar la interacción con la cultura que acoge nuevas identidades: para las directoras de cine también se observa la polifonía integrando nuevas voces en la narración fílmica (Bhabha, 1994: 44).
- 6 La puesta en escena de un coro también se observa dentro del contexto francés con la película *Los chicos del coro* (*Les choristes*, Christophe Barratier, 2004). El filme cuenta una historia que tiene lugar en año 1948 dentro de un instituto como si fueran las bambalinas de la historia francesa. El filme ha tenido mucho éxito en Francia.
- 7 El museo integra el cuadro *Guernica* de Picasso de 1937, ya presente desde 1981 en España en el Casón del Buen Retiro del Museo Nacional del Prado. Y luego en 1992, en el Museo Reina Sofía.
- 8 En el original: «En perdant sa respiration, l'individu perd sa parole. La voix se donne sur l'expiration et non sur l'inspiration».
- 9 En su libro, Tylski presenta un panorama general del funcionamiento de los títulos de crédito. Propone términos como como prefacio, preludeo, o apertura para explicar su funcionamiento en la película.
- 10 En mi capítulo *La foto-memoria de los títulos de crédito en la obra de Carlos Saura: El séptimo día (2003)*, un ejemplo paradigmático propongo analizar los títulos de crédito como una radiografía de un momento importante de la historia de cine y la historia española. Es como una radiografía de un momento, como una «foto-memoria». En *Las niñas* comenzar con la puesta en escena de un silencio orquestrado supone un enfoque importante para la narración.
- 11 Rick Altman define tres categorías: comedia-cuento, comedia-espectáculo, comedia-folklórica. Las tres categorías determinan unas características que permiten analizar la narración.
- 12 La autora comenta cómo el horizonte puede mostrar la apertura pero también la limitación de nuestra mirada de manera concreta y simbólica.
- 13 Citando la definición de Jan Assmann, se pueden crear reacciones a las memorias institucionalizadas por la memoria comunicativa.

REFERENCIAS

- Altman, R. (1987). *The American Film Musical*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- Assmann, A. (2008). Communicative and Cultural Memory. En A. Erl, A. Nunning (dir.), *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook* (pp. 109-118). Berlin, New York: De Gruyter.
- Assmann, A. (2010). Reframing Memory. Between individual and collective forms of constructing the past. En K. Tilmans, J. Winter, F. van Vree, (eds.), *Performing the Past. Memory, History and Identity in Modern Europe* (pp. 36-50). Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Aumont, J. (1998). *El rostro en el cine*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Austin, J.L. (1962). *How To Do Things With Words*. Cambridge: Harvard University Press.
- Bhabha, Homi, K., (1994), *The Location of Culture*, London, New York: Routledge.
- Chion, M. (1982). *La voix au cinéma*. París: Editions Cahiers du cinéma.
- Chion, M. (1998). Les nouveaux masques de la voix. Notes sur une évolution de la voix au cinéma des années 80 et 90. *Médiation et Information*, 9, 12-23.
- Feenstra, P. (2014) ¿Cómo leer los nuevos enfoques sobre mujeres directoras? Archivar, visibilizar, escenificar. En P. Feenstra, E. Gimeno Ugalde, K. Saringen (eds), *Directoras de cine en España y América Latina: nuevas voces y miradas* (pp. 37-70). Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Feenstra, P. (2018). Canciones dialécticas y posmemoria. *Cría cuervos y La mujer sin cabeza*. En P. Piedras, S. Dufays (eds.), *Conozco la canción. Melodías populares en los cines posclásicos de América Latina y Europa* (pp. 324-337). Buenos Aires: Librería Ediciones.
- Feenstra P. (2021). La foto-memoria de los títulos de crédito en la obra de Carlos Saura: El séptimo día (2003), un ejemplo paradigmático. En N. Berthier, M. Bloch-Robin (eds), *Carlos Saura o el arte de heredar* (pp. 216-237). Santander: Ediciones Shangrila.
- Feenstra, P., Gimeno Ugalde, E., Saringen, K. (eds.) (2014). *Directoras de cine en España y América Latina: nuevas voces y miradas* Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Flécheux, C. (2014). *L'horizon*. París: Klincksieck.
- Gimeno Ugalde, E. (2014). Presencias (in)visibles: directoras en el cine español y latinoamericano. En P. Feenstra, E. Gimeno Ugalde, K. Saringen (eds), *Directoras de cine en España y América Latina: nuevas voces y miradas*(pp. 71-145). Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Halbwachs, M. (1925). *Les cadres sociaux de la mémoire*. París: Librairie Félix Alcan.
- Halbwachs, M. (1950). *La mémoire collective*. París: Les Presses Universitaires de France.
- <https://cpaformacion.com/entrevista-carlos-naya-lunas-de-papel/>. Consultado el 30 de septiembre 2021
- Le Breton, D. (2011). *Eclats de voix. Una anthropologie des voix*. París: Ed. Métailié.
- Leiris, M, (1992), *La langue secrète des Dogons de Sanga*, París: Jean-Michel Place.
- Powrie, P. La 'chanson-cristal'. En R. Lagabrielle, T. Obergoker (ed.), *La chanson dans le film français et francophone depuis la Nouvelle Vague* (pp. 67-77). Würzburg: Verlag Koenigshausen Neumann.
- Searle, J. (1969). *Speech acts*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Tylski, A. (2008). *Le générique de cinéma. Histoire et fonctions d'un fragment hybride*. Toulouse: Presses Universitaires du Mairail.

VOCES FÍLMICAS DE LAS NIÑAS DE PILAR PALOMERO: LAS BAMBALINAS DE LA GENERACIÓN DE 1992

Resumen

La ópera prima de Pilar Palomero *Las niñas* (2020) es un buen ejemplo de la creación de una voz para una generación de niñas de los años noventa. La película propone un ambiente juvenil sobre el tránsito de la niñez hacia la adolescencia, como un viaje iniciático. Este artículo explora la puesta en escena de la voz, muy significativa desde el principio de la película y el modo en que la directora ha creado una voz para la generación de la protagonista. ¿Cómo se crea una mirada sobre el silencio narrando lo que sucede entre las bambalinas de un colegio en 1992?

Palabras clave

Voz fílmica; Memoria; *Las niñas*; Pilar Palomero.

Autora

Pietsie Feenstra es Catedrática en la Universidad Paul-Valéry Montpellier III en Estudios Cinematográficos y Audiovisuales. Es miembro del laboratorio de investigación RIRRA 21 de la Universidad Paul Valéry Montpellier III y miembro investigador del IRCAV de la Universidad Paris 3, Sorbona. Investiga sobre la relación entre la cultura visual y la escritura de la historia en contextos políticos que muestran una ruptura cultural. Sus últimos libros publicados son *La photo-mémoire des paysages-témoins en Europe (Pays-Bas, Espagne, ExYougoslavie)*, 2020; *Ciudades performativas. Prácticas artísticas y políticas de (des)memoria en Buenos Aires, Berlín y Madrid*, 2021 (editora junto a Lorena Verzero), *Le Nouveau du Cinéma Argentin*, 2015, (editora junto a María Luisa Ortega), *Le cinéma espagnol. Histoire et culture*, 2014, (editora junto a Vicente Sánchez-Biosca), *Directoras de Cine en España y América Latina. Nuevas voces y miradas*, 2014, (editora junto a Esther Gimeno Ugalde y Kathrin Saringen). Contacto: pietsie.feenstra@univ-montp3.fr

Referencia de este artículo

Feenstra, P. (2022). Voces fílmicas de *Las niñas* de Pilar Palomero: las bambalinas de la generación de 1992. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 33, 27-40.

FILMIC VOICES IN PILAR PALOMERO'S SCHOOLGIRLS: BEHIND THE SCENES OF THE GENERATION OF 1992

Abstract

Pilar Palomero's first feature film, *Schoolgirls* (*Las niñas*, 2020), offers a good example of how to create a voice for a generation of girls who came of age in the 1990s. The film offers a young person's perspective on the transition from childhood to adolescence, representing it as a journey of discovery. This article explores the staging of the voice, which is highly significant right from the beginning of the film, and the way that the director effectively creates a voice for Celia's generation. So how does Palomero create a gaze on silence while telling the story of what happens behind the scenes at a school in 1992?

Key words

Filmic voice; Memory; *Schoolgirls*; Pilar Palomero.

Author

Pietsie Feenstra is a Professor of Film and Audiovisual Studies at Université Paul-Valéry Montpellier 3. She is a member of the RIRRA 21 research laboratory at Université Paul Valéry Montpellier 3 and a research fellow with IRCAV at Université Paris 3, Sorbonne. Her research interests include the relationship between visual culture and the writing of history in political contexts that reveal a cultural rupture. Her latest published books are *La photo-mémoire des paysages-témoins en Europe (Pays-Bas, Espagne, ExYougoslavie)*, 2020; *Ciudades performativas. Prácticas artísticas y políticas de (des)memoria en Buenos Aires, Berlín y Madrid*, 2021 (co-edited with Lorena Verzero), *Le Nouveau du Cinéma Argentin*, 2015 (co-edited with María Luisa Ortega), *Le cinéma espagnol. Histoire et culture*, 2014 (co-edited with Vicente Sánchez-Biosca), and *Female Film Directors in Spain and Latin America. Nuevas voces y miradas*, 2014 (co-edited with Esther Gimeno Ugalde and Kathrin Saringen). Contact: pietsie.feenstra@univ-montp3.fr

Article reference

Feenstra, P. (2022). Filmic Voices in Pilar Palomero's *Schoolgirls*: Behind the Scenes of the Generation of 1992. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 33, 27-40.

Edita / Published by



Licencia / License



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

EL FRACASO DE LA EXPERIENCIA AMOROSA EN LAS DISTANCIAS

TECLA GONZÁLEZ HORTIGÜELA
MANUEL CANGA SOSA

INTRODUCCIÓN

Las distancias es una película melodramática realizada por Elena Trapé en el año 2018 que nos invita a compartir la experiencia de un desengaño amoroso; un desengaño que se va anunciando desde el principio mismo y afectará también a las amistades de sus jóvenes protagonistas, cuyas diferencias se irán agudizando a medida que pase el tiempo, delatando la inconsistencia de los vínculos que les unían. El título de la película alude tanto a la distancia geográfica que separa a los protagonistas, Barcelona-Berlín, como a las distancias que se irán produciendo en el seno del grupo, hasta llegar a una fractura total de las relaciones¹.

La película está compuesta por un prólogo, en el que Olivia (Alexandra Jiménez), Eloi (Bruno Sevilla), Guille (Isak Ferriz) y su novia Anna (María Ribera) llegan a Berlín a casa de Álex Comas (Miki Esparbé), y tres segmentos anunciados con la inserción de tres carteles que marcan los tres días

en los que transcurre la historia: «Viernes», en el que asistimos a la primera noche que los amigos pasan juntos y a la huida de Comas; «Sábado», en el que Olivia espera en casa el regreso de Comas mientras que Eloi, Guille y Anna pasan el día por las calles de Berlín; y «Domingo» en el que Comas vuelve a la casa, ya vacía, y escucha los mensajes del buzón de voz del teléfono.

El viaje a Berlín desempeña un papel decisivo para los protagonistas de la película: viajan al norte, pero están desnortados, desorientados, sin brújula. Todas sus expectativas fracasan y, a medida que sus fantasías se van deshaciendo, se ven confrontados a los zarpazos de la soledad; una soledad irremediable, que da testimonio de la condición misma del ser. La película de Trapé nos muestra un «recorrido de desengaños, de verdades que se anulan sucesivamente» (Miller, 2002: 181), de máscaras que van cayendo, hasta enseñar el lado más crudo de la realidad. Y Berlín comparece como el decorado perfecto para escenificar el drama, ya

que ha sido representado como un lugar extraño, frío y hostil que no parece dispuesto para satisfacer el deseo. Tal es así que no existe ninguna escena amorosa en toda la película, ni entre Olivia y Comas, ni entre Anna y Guille, quien se había lanzado a la aventura de ese viaje con la pretensión de pedirle matrimonio a su novia. Diríase que la fantasía de ir a Alemania, que para cada personaje significaba algo diferente, se desvanece tan rápido como el fin de semana en el que transcurre la historia, haciéndonos ver que las relaciones de estos personajes están prendidas con alfileres y en sus vidas hay mar de fondo.

ESCRITURA Y NARRACIÓN

La película presenta llamativas semejanzas formales y de contenido tanto con *Blog* (2010), la ópera prima de Elena Trapé —a partir de la cual se puede establecer una línea que va de la adolescencia, y la consiguiente exaltación de la amistad, al declive de la misma con la entrada en la vida adulta— como con otras películas recientes y también dirigidas por mujeres como *Los amores cobardes* (Carmen Blanco, 2017), *La hija de un ladrón* (Belén Funes, 2019) o *Las niñas* (Pilar Palomero, 2020).

Desde el punto de vista formal, todas ellas destacan, especialmente, por el pausado ritmo del montaje y el uso de la cámara en mano, por una planificación que transmite sensación de espontaneidad y una iluminación de bajo contraste diseñada para reforzar la apariencia de verosimilitud, lo mismo que el registro sonoro, aunque el análisis descubra un trabajo meticuloso de organización escenográfica y montaje interno que desmiente su aparente naturalidad. Ese afán de verosimilitud —que demuestra la vigencia del modelo de representación clásico (Burch, 1987)²—, adopta, en el caso de *Las distancias*, el aspecto de un realismo que evoca al cine italiano de posguerra —Rosellini, De Sica, Zamponi, Germi, Lattuada, Bolognini, Olmi, etc.—, filtrado por la influencia del primer Lars Von Trier, con esas ambientaciones ásperas,

carentes de *glamour*, que buscan indagar en los aspectos más amargos de la vida.

Desde el punto de vista de los contenidos, las películas citadas destacan por el tono melodramático de sus historias, la presencia de protagonistas femeninas y la necesidad de subrayar los aspectos más crudos de las situaciones cotidianas: desencanto social, crisis amorosas, incomunicación y sensación de fracaso, a lo cual habría que añadir la ausencia de figuras paternas consistentes, la ruptura de los vínculos familiares y la explotación de la soledad. Podría decirse que retratan los efectos de una sociedad sometida a un proceso de-constructor que contrasta con el sentido de las películas protagonizadas en la época dorada de Hollywood por mujeres *de rompe y rasga* como Barbara Stanwyck, Katherine Hepburn, Bette Davis, Maureen O'Hara, Joan Crawford o Lana Turner³.

La escritura de Elena Trapé se va tejiendo como un proceso temporalizado que responde a la conocida lógica de planteamiento, nudo y desenlace. La estructura temporal se acoge, así pues, a los modelos narrativos ortodoxos, pues va siguiendo el orden de una pauta convencional, comenzando en viernes y terminando en domingo. El tiempo es sintético, aunque algunas escenas se demoren

LAS PELÍCULAS CITADAS DESTACAN POR EL TONO MELODRAMÁTICO DE SUS HISTORIAS, LA PRESENCIA DE PROTAGONISTAS FEMENINAS Y LA NECESIDAD DE SUBRAYAR LOS ASPECTOS MÁS CRUDOS DE LAS SITUACIONES COTIDIANAS: DESENCANTO SOCIAL, CRISIS AMOROSAS, INCOMUNICACIÓN Y SENSACIÓN DE FRACASO, A LO CUAL HABRÍA QUE AÑADIR LA AUSENCIA DE FIGURAS PATERNAS CONSISTENTES, LA RUPTURA DE LOS VÍNCULOS FAMILIARES Y LA EXPLOTACIÓN DE LA SOLEDAD

más de la cuenta para generar efectos de inquietud y desasosiego, remitiendo de forma implícita a las películas de Antonioni, que, si bien está a mucha distancia estética de Trapé, también se ocupó de explorar los amores imposibles; el vacío, el silencio y la falta de compromiso en un mundo que se deshace. El motivo del escrito que Olivia encuentra en casa de Comas, y en el que podía leerse el mensaje de una promesa, evoca a la carta leída por Jeanne Moreau en la secuencia final de *La noche* (*La Notte*, 1961), que remata el desenlace de una historia centrada en la inconsistencia del personaje masculino.

La acción se desarrolla entre los escenarios habituales de la vida cotidiana: estaciones, transportes públicos, calles, bares y una casa desordenada que no transmite calor de hogar, que no puede ser más que un simple lugar de paso, una guarida solitaria y oscura. La escasa iluminación utilizada durante toda la película contribuye de manera deliberada a acusar esa sensación de tristeza y desencanto que se va descubriendo poco a poco, una atmósfera que parece concebida para anular el deseo. La directora ha preferido dejar a un lado la sensualidad de los estímulos cromáticos, reduciendo las posibilidades plásticas de una imagen que no ha sido concebida para satisfacer miradas. De hecho, aunque la película se haya filmado en color, hay un predominio de ambientes de penumbra, de tonos grisáceos y apagados, sin brillo ni intensidad, que perfilan el sentido emocional del drama.

En lo que sigue, proponemos una lectura psicoanalítica⁴ orientada a interrogar el sentido —en su acepción de sentir, de lo que es *sentido*— de la experiencia estética que el texto cinematográfico nos ofrece. La praxis del psicoanálisis, como método de análisis fílmico, apunta a la interpretación del texto a partir de la descripción pormenorizada del mismo (Freud, 1987d: 1883; Lacan, 2014: 265) y el estudio de

las relaciones entre sus elementos. Nótese que lo importante no es el contenido de las diferentes partes que constituyen el texto, sino —tal y como propone Lacan a propósito de Hamlet— la «comparación», la «correlación», entre las diferentes partes de la «estructura considerada como un todo articulado» (Lacan, 2014: 268). Se tratará, entonces, de recorrer el texto, de deletrearlo, tratando de aproximarnos a los conflictos y fantasías venidos de la «otra escena» (Barthes, 1990: 350; Freud, 1987a: 377; 1987c: 2173) que se escriben, que se con-figuran, en el material significante del mismo, y que giran en torno a eso que Freud llamó «nódulo patógeno» (1987a: 158) y Lacan «lo real»: esa especie de «cogollo en torno del cual el pensamiento teje historias» (2006: 121).

LA LLEGADA

La película arranca con un plano de Olivia arrastrando su maleta con dificultad, una maleta con la que, literalmente, «no puede», al tiempo que formula una interrogación: «¿Es esta la parada? ¿No?». La primera frase enunciada en la película resulta reveladora, por tratarse de una pregunta alusiva a la meta de un trayecto que los personajes ya están realizando. Las palabras se van conjugando con sus movimientos para significar un recorrido que asume el valor simbólico del tránsito y de una posible transformación: se trata de no

Figura 1. *Las distancias* (Elena Trapé, 2018)





Figura 2. *Las distancias* (Elena Trapé, 2018)

perder el autobús, de no perder el hilo del viaje, ni el tiempo de la sorpresa.

Al entrar en el autobús, Anna solicita al conductor que espere a que lleguen todos, porque van con «una mujer embarazada» (Figura 1). Olivia, no cabe duda, debe tener un buen motivo para haber dejado a Gari, el padre, en Barcelona, y coger un avión hasta Berlín embarazada de siete meses: ella quiere reencontrarse con Comas, su amante de juventud, el hombre al que aún ama. Desde el interior del autobús, los amigos descubren que este personaje, Álex Comas, es el protagonista de un cartel publicitario que parece poblar las calles de Berlín. Todos ríen y, al bajar del autobús, se hacen un selfi grupal con el cartel de fondo. Ya están todos juntos. Juntos y felices. (Figura 2).

En el cartel vemos a Comas, junto a la promesa publicitaria de que el «futuro está a salvo» —*Meine Zukunft ist sicher!*—, corriendo feliz y veloz hacia ese futuro supuestamente asegurado. La imagen de Comas queda así, desde el arranque del film y antes de que aparezca el personaje, directamente asociada a un modelo publicitario, emblema del objeto de deseo imaginario en el mundo capitalista. Ahora bien, tan pronto el personaje de Comas entra en escena, descubrimos que, lejos de ser ese feliz referente publicitario, se trata de un tipo abatido, triste y deprimido (Figura 3). El desorden de su casa, la ropa tirada por los suelos, los platos sucios, la caja de mudanza, etc., hacen eco de su desorden interior.

El reencuentro del grupo comienza a tambalearse desde el momento mismo en el que vemos a Comas, ya que este personaje se muestra todo el tiempo reticente, claramente disgustado por la visita inesperada de sus viejos amigos (Figura 4). De hecho, al poco de que hayan entrado en la casa, Comas formula una pregunta, «¿Cuánto tiempo os pensáis quedar?», con la que apuntala su deseo de verlos desaparecer. Y, luego, cuando le dicen ilusionados que «ellos» son el regalo, y no la tarjeta de felicitación que le acaban de entregar, Comas responde, medio en serio, medio en broma: «¿Se puede devolver?».

La misteriosa actitud de Comas ante sus amigos, una actitud que parece esconder un *secreto* que nunca descubriremos —aunque algunas pistas inviten a especular sobre la significación de su actitud esquiva, sus silencios y opacidad—, abre un interrogante que podríamos poner en paralelo con respecto a la inquietante actitud de Olivia, quien se ha embarcado en un *escandaloso* viaje, dado su avanzado estado de gestación —como subrayan algunos personajes— y que tendrá evidentes implicaciones dramáticas.

Figuras 3 y 4. *Las distancias* (Elena Trapé, 2018)



LA RUPTURA

Tan pronto comienza el segmento llamado «Vier-nes», Olivia lo organiza todo para dormir con Comas, ya que ella, según dice, «prefiere un colchón duro». La dureza del colchón podría ser vista como un desplazamiento metonímico que apela a otra clase de durezas, habida cuenta del contexto en que es introducida la frase y la manifestación explícita de una preferencia: compartir la cama. Pero Comas, si bien no se atreve a decirle que no, se muestra esquivo, y no disimula su azoramiento ante la barriga de Olivia, una barriga que «tampoco ella acaba de creerse».

El arrojado de Olivia —pues de ella «ha sido la idea», ella ha arrastrado a los demás a Berlín para celebrar el cumpleaños de su antiguo amante y compartir con él la cama— comparece en relación directa tanto con su «locura» como con el cuestionamiento de la función y del lugar del padre (Figura 5).

Comas: *Oye Olivia... todo esto, ¿de quién ha sido idea?*

Olivia: *¿Tú qué crees?*

Comas: *Que estás loca. Eso creo yo. No entiendo cómo Gari te ha dejado venir.*

Olivia: *Bueno, pues porque Gari no me tiene que dar permiso para nada.*

Recordemos que lo que hace que el padre —no necesariamente el portador del espermatozoide— pueda entrar en escena, pueda hacer función de padre, es el deseo de la madre hacia él. De ahí que, en este caso, por mucho que Comas trate de dar un lugar a Gari, Olivia le rechace —«Gari no me tiene

que dar permiso para nada»—, ya que ella no desea al progenitor de la criatura que está por venir, sino a Comas. Valdría añadir: no desea al padre real, sino al padre imaginario que ella ha situado en el centro de su fantasía, y cuya presencia, dicho sea de paso, deja mucho que desear.

Olivia: *Tenía muchas ganas de verte.*

Tras desechar a Gari, Olivia dirige a Comas una demanda amorosa que resuena en esa cama en la que ambos están sentados. Él la mira con cara de circunstancias y, en ese preciso instante, Eloi pasa por la puerta de la habitación y eructa ostensiblemente (Figura 6). El primer —y último— encuentro a solas entre Olivia y Comas, que tenía visos de convertirse en un encuentro romántico, se desmorona de forma inmediata y Comas aprovecha para huir de la habitación, como enseguida huirá de la casa. No es casual que la directora haya elegido el sonido de un eructo para marcar distancias y cortar el posible encuentro; un sonido escatológico. Y es que el asco, según veremos, también ocupará una parte decisiva de algunos diálogos, del mismo modo que la pulsión oral va a protagonizar algunas acciones implícitas —que implicarán, precisamente, tanto a Eloi como a Comas— y que van a subrayar la presencia de la boca y de la lengua ligadas a la satisfacción sexual.

La escena termina con Olivia, sola, abrazando y oliendo la almohada de Comas, soñando que lo abraza y lo huele (Figura 7). Los olores —sinestesia— marcan distancias de sentido y posición en el contexto de la secuencia.

Figuras 5 y 6. *Las distancias* (Elena Trapé, 2018)



El deseo de Olivia como mujer, tal y como aquí se pone en escena, es el resorte del drama. El relato incide, de un modo muy particular, en *la distancia* que hay entre *la mujer y la madre*, entre Olivia como mujer —donde se pone en juego su deseo, su falta— y Olivia como madre —donde ella comparece en el registro del tener—⁵, al tiempo que subraya la doble ausencia del *hombre* y del *padre*, ya que Comas, el hombre deseado, no desea a Olivia o, si la desea, no puede permanecer a su lado, no puede sostener su presencia, ni como *hombre*, ni como *padre*.

La dialéctica entre el tener y el no tener, que se refleja y refracta en la del querer y el poder, se pone en juego, asimismo, en la conversación que mantienen los amigos la primera y última noche que pasan juntos. En base a lo sucedido durante la noche del viernes, cabría agrupar a los personajes bajo dos lógicas diferentes. De un lado, Olivia y Guille, en clara posición dominante: los dos son supuestamente fuertes, los dos son arrogantes, los dos se vanaglorian de sus logros —siempre fálicos—, los dos tienen éxito, trabajo, dinero, etc., y los dos alzan su voz para agredir al oponente. Y del otro lado, están Comas, el misterioso hombre que pronto desaparecerá sin decir palabra, Eloi,



Figura 7. *Las distancias* (Elena Trapé, 2018)

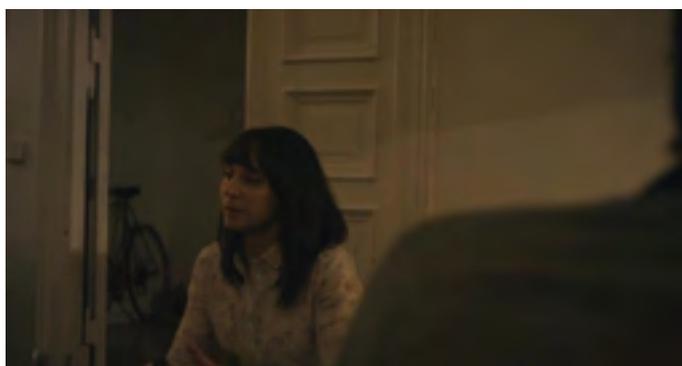
ese joven de aspecto pueril al que Olivia nombra como «el niño de sus ojos», y Anna, novia de Guille, arquitecta sin trabajo, quien viene a representar al llamado género *débil* por ser —igual que Eloi— una «mantenida», una mujer económicamente dependiente (Figura 8). El clásico debate de la mujer independiente *versus* la mujer «mantenida» motivará el enfrentamiento entre Olivia y Guille, que será el principio del fin.

Olivia: *Estás hablando como si te gustara que Ana fuera una mantenida. [...] Yo de todas formas, y perdóname, eh, Guille, pero tengo la sensación de verte con una actitud de la típica persona que no se entera mucho de nada.*

Guille: *Vale, Olivia, cuéntame una cosa. ¿Tú cómo sabes cuánto frustra no encontrar trabajo [...]?*

Olivia: *Te cuento, verás, porque yo sí que vivo en la realidad.*

Figuras 8 y 9. *Las distancias* (Elena Trapé, 2018)





Figuras 10 y 11. *Las distancias* (Elena Trapé, 2018)

La prepotencia de Olivia, esa fingida autosuficiencia, ese «vivir en la realidad» —que despierta el rechazo tanto de Anna como de Comas, que no pueden ni mirarla (Figura 9)— alcanza su clímax en el momento que ella dice «estar embarazada» (Figuras 10 y 11).

Olivia: *Y estoy embarazada de siete meses.*

Guille: *No estás siendo consecuente para nada.*

Olivia: [...] *Dilo, no te atreves. Dímelo, dímelo. Que nadie me ha obligado a quedarme embarazada. ¡Oh! ¡Qué asco das, chaval! ¡Das mucho asco!*

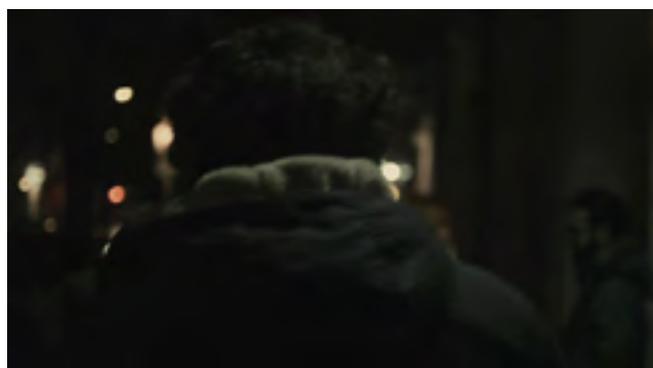
Guille: *¡Tú también me das mucho asco!*

No es la primera vez que Olivia reivindica su embarazo para dominar al otro, que tira, como dice Eloi, del «comodín de la barriga» como si fuera un derecho que ella ejerce sobre el otro. El texto moviliza aquí uno de los temas centrales del feminismo de los años setenta y ochenta, que giraba en torno a la «apropiación» por parte de las mujeres de «su propio cuerpo» y de «la posibilidad de tener o no tener hijos de una manera no autoritaria» (Brousse, 2020: 39). Ahora bien, no es este el punto en el que nos encontramos hoy en día. La lucha feminista del nuevo siglo ya no gira en torno al cuerpo de la mujer, a la dominación de la fecundidad y la reproducción, sino que moviliza una lucha contra la llamada *dominación masculina* que apunta a una «separación total entre hombres y mujeres» (Brousse, 2020: 40) y que termina por tocar, como señala Milner (2020), la posibilidad misma de la sexualidad. En este contexto, no de-

bería extrañar que el diálogo acabe aludiendo al profundo «asco» que los personajes dicen tenerse, un «asco» que terminará por distanciarles para siempre, y que resuena, de forma preocupante, en la lucha de poder entre los sexos que caracteriza cada vez más a nuestra sociedad.

Tras esta primera noche del «Viernes», tras el choque entre Olivia y Guille, los frágiles vínculos que unían al grupo se deshacen, se rompen. De hecho, nunca más volverán a estar juntos. Unos y otros se van, se disgregan. Un abismo comienza a abrirse, también, entre hombres y mujeres. Mientras Olivia y Anna se quedan en casa, cada una en un espacio, solas, aisladas, los tres hombres bajan al bar, donde están igualmente solos y aislados. Comas sale a fumar, y luego, simplemente se va, desaparece sin dejar rastro. Se borra, sale de la escena, esquiva el lazo social, hace mutis por el foro. Pero ¿de qué huye? (Figura 12).

Figura 12. *Las distancias* (Elena Trapé, 2018)



DOS MUJERES Y UN VESTIDO

Tras el plano sostenido de Comas huyendo agitado pasamos, por corte directo, al tercer segmento del film, «Sábado», que se abre con una imagen de Olivia despertando sola en su habitación. Ella mira el otro lado de la cama, acaricia la sábana, la almohada (Figura 13).

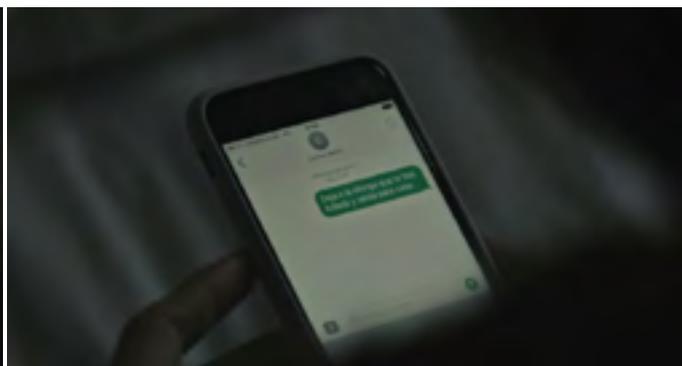
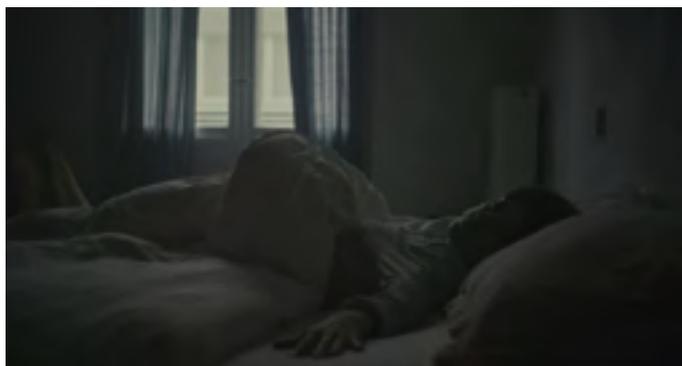
La huida de Comas resuena sobre ese vacío en la cama. Un vacío que se convierte, para ella, en un enigma relativo al deseo del hombre al que ama —¿Por qué no está en casa? ¿Qué quiere?— y al que responderá con una primera construcción fantasmática. La fantasía diurna que irrumpe en esta escena, alimentada por las palabras de Eloi —«se fue con una tía»— la leemos en el mensaje que Olivia le manda a Comas: «Deja a la vikinga que te has follado y vente para casa» (Figura 14). Es decir: deja a la vikinga que te has follado, a la otra mujer, y vuelve a casa conmigo, que soy tu mujer.

Ante la enigmática ausencia de Comas, Olivia decide permanecer en casa, mientras Guille, Anna

y Eloi salen a hacer turismo por las calles de Berlín. De aquí en adelante, durante todo el segmento del «Sábado», iremos viendo en paralelo, por montaje alterno, lo que sucede dentro y fuera de la casa. La posición de Olivia está asociada al interior y la espera. De hecho, comienza a preparar el pastel de cumpleaños para Comas mientras aguarda su regreso con ansiedad, pero no será él quien entre por la puerta, sino Marion, su expareja (Figuras 15 y 16). Pensemos, antes de nada, que la presencia de Marion ya rondaba en el film, y no solo desde el principio, en esa caja de mudanza, en el estado de abandono de Comas, etc., sino también en la fantasía de Olivia acerca de la «vikinga», lo que la sitúa, ya de entrada, en el registro de la Otra mujer, una mujer más joven, más guapa y, desde luego, más delgada, hacia quien se dirigía el deseo del protagonista.

Las dos mujeres comienzan a trajinar por la cocina de forma sincronizada, quedando así trazada la significación imaginaria —especular— de una relación que trasciende el campo de sus mo-

Figuras 13, 14, 15 y 16. *Las distancias* (Elena Trapé, 2018)





Figuras 17 y 18. *Las distancias* (Elena Trapé, 2018)

vimientos por el espacio: las dos son aliadas —en tanto se ven afectadas por la huida de Comas— y rivales. De ahí que ambas desplieguen sus armas tratando de conquistar el espacio de la cocina, una operación de conquista que enseguida será redirigida al territorio de la cama: ¿quién ha experimentado *más* la cama de Comas, más concretamente, la *dureza* del colchón? (Figura 17).

Marion: *La cama es cómoda. El colchón es duro. Soy Marion, por cierto.*

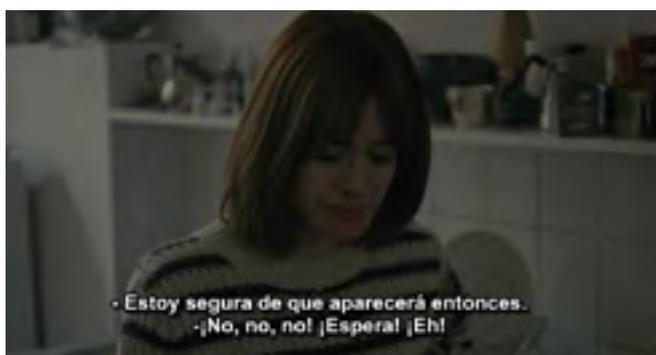
Olivia: *Olivia.*

Hechas las presentaciones, las mujeres se van explorando; cada una va observando el drama de la otra, hasta que, en un momento dado, Olivia le pregunta si Comas nunca les ha hablado de ellos —de ella—, a lo que Marion le responde que él pensaba que ya no eran «tan cercanos» (Figura 18).

Marion: *Había mencionado a sus amigos de la Universidad, pero pensaba que ya no eráis tan cercanos.*

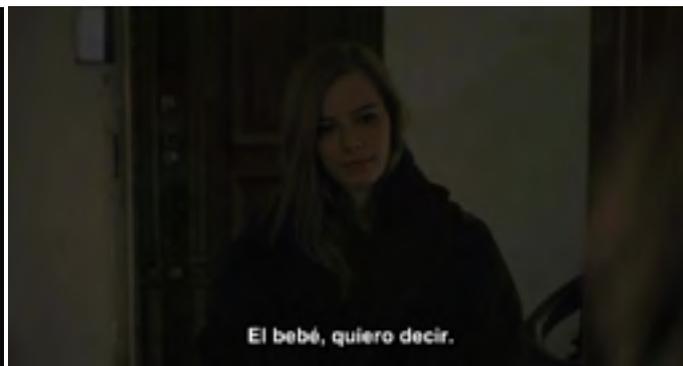
Olivia: *No, no, no, no, no, no.*

Figura 19. *Las distancias* (Elena Trapé, 2018)



Lo que se pondrá de manifiesto en este duelo entre las dos mujeres que se desarrolla exactamente en el centro del film, en su mitad temporal, es que, si hay algo que caracteriza al personaje de Olivia es que se resiste a saber, o desea no saber, nada acerca de Comas. De ahí que se niegue a reconocer que ya no son «tan cercanos» —«Que Berlín y Barcelona nunca estén lejos», decía su dedicatoria de la tarjeta de cumpleaños—, que ya no tienen veinte años, que aquella época en la que escuchaban a *Los fresones rebeldes* y se hacían promesas de juventud —«Olivia y Comas prometen que si a los 35 siguen solteros se darán otra oportunidad»— es agua pasada. Pero si hay algo que ella no desea saber es que, si Comas no está en casa, no es porque le haya «pasado algo», o porque no quiera ver a Marion, sino porque desea alejarse de ella, mantenerse a *distancia*.

El personaje de Marion, que tiene las cosas más claras —sabe que «no quiere estar con alguien que no sabe qué hacer con su vida»— y no se amedrenta ante los ataques de su competidora, viene a quebrar el frágil equilibrio de nuestra protagonista cuando le dice —metiendo el dedo en la llaga— que está «segura» de que, tan pronto Olivia se haya ido, Comas «aparecerá» (Figura 19). La puesta en escena subraya una oposición entre las presencias y las ausencias que se manifiesta a través de la relación campo/fuera de campo y afectará al desarrollo del desenlace: estar o no estar, quedarse o desaparecer.



Figuras 20 y 21. *Las distancias* (Elena Trapé, 2018)

Olivia reacciona con desesperación y, negándose una vez más a aceptar la verdad, construye un magnífico escenario fantasmático y le dice a Marion entre sollozos que el «bebé» es de Comas (Figura 20) (Figura 21).

Olivia: ¡No, no, no! ¡Espera! ¡Eh! ¿Sabes qué? Es de Álex. El bebé, quiero decir. Pasó cuando estuvo en Barcelona en agosto.

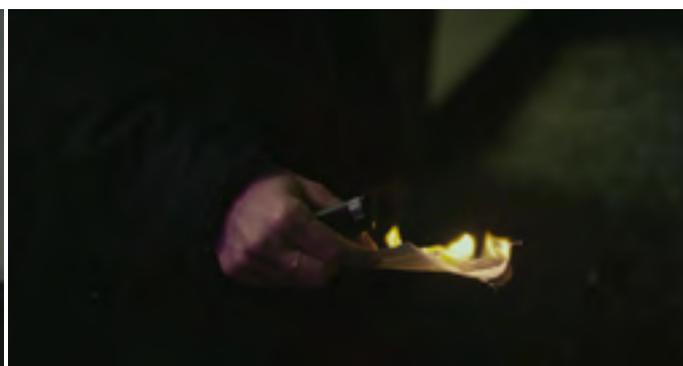
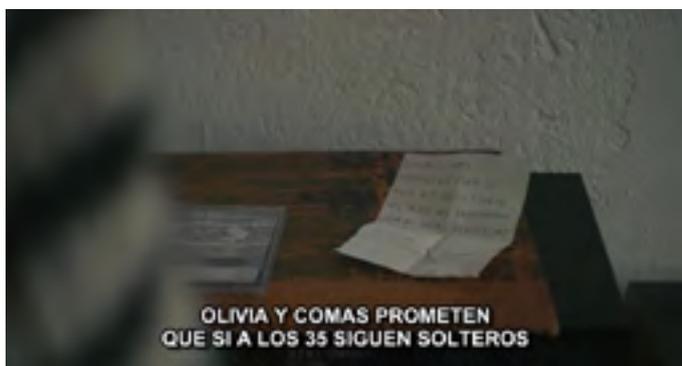
Marion: ¡Eso no es verdad!

Tal es, entonces, la fantasía que latía desde el comienzo del film y acabará manifestándose en esta secuencia; la fantasía que la arrastró a iniciar un largo viaje y que podríamos resumir del siguiente modo: desde su punto de vista, el bebé que está esperando sería lo único que la haría digna de ser deseada por Comas, algo más que ella misma, el objeto —el ser— que ella tiene para ofrecerle. No se trata de que haya tenido las agallas necesarias para emprender un largo viaje por el simple deseo

de verle y celebrar su cumpleaños, a pesar de estar embarazada, sino de que lo ha emprendido por estar embarazada. No *a pesar de estar*, sino *porque* lo está. El deseo que se constituye en su fantasía intenta dar respuesta al enigma del deseo de Comas, siendo esa respuesta el bebé que está esperando. Ante el fruto real de su vientre, Olivia se inventa un padre imaginario, recortado sobre el modelo del hombre que había amado años atrás, en un tiempo que ya no existe. Esa es, a fin de cuentas, la estructura fundamental de la fantasía, que utiliza «una ocasión del presente para proyectar, conforme al modelo del pasado, una imagen del porvenir» (Freud, 1987b: 720; 1987c: 1345).

Nótese, además, que esa respuesta lleva aparejada la demanda de un compromiso que completaría su fantasía y acabará siendo pasto de las llamas: un fuego real que destruye la palabra escrita, por no haber fuego de goce (Figuras 22 y 23).

Figuras 22 y 23. *Las distancias* (Elena Trapé, 2018)





Figuras 24, 25, 26 y 27. *Las distancias* (Elena Trapé, 2018)

En el escenario fantasmático representado por Olivia, en ese imaginado encuentro sexual en Barcelona entre ella y Comas, construido y dirigido para la mirada de Marion, existe, por supuesto, algo más: la ambición de arrebatárselo a la Otra mujer, a la vikinga, el hombre deseado —supuestamente por ambas— para convertirle en un padre *alucinado*. La fantasía oculta, así pues, el horror que gira en torno al vacío del padre, la negación del padre, produciendo al mismo tiempo lo que intenta ocultar.

Olivia, que se mostraba tan segura de sí misma, que hacía alarde de «vivir en la realidad», pierde los papeles, literalmente se le «va la olla», hasta el punto de que, una vez que Marion ha salido de la escena, se dirige directamente hacia la caja de mudanza, saca un vestido de su interior y se lo pone (Figura 24).

Si combináramos la escena anterior con el momento decisivo de esta otra escena, nos encontraríamos con la típica fantasía femenina de ser Otra, en este caso Marion, en el encuentro sexual con

Álex Comas en Barcelona. Doble desplazamiento, así pues, como factor regulador del deseo. Claro que Olivia nunca será Marion y nunca tendrá un hijo de Álex Comas. El deseo, entonces, como insatisfecho.

La escena en la que se pone de manifiesto el deseo de Olivia de ser la Otra mujer alcanza su paroxismo cuando ella intenta quitarse el vestido y no puede (Figura 25). Y es que, tan ridículo es pensar que ella puede encajar en el vestido de la Otra, como hacerle un pastel de cumpleaños a alguien que no desea comer (Figura 26). Un hecho que, por lo demás, revela el perfil maternal de esta mujer que Olivia representa: dar de comer a sus hijos y a su marido⁶; aunque el amor, ya lo sabemos, no se compra con alimentos. Pensemos, además, que Olivia terminará por comerse a solas casi toda la tarta de cumpleaños. Nada más triste y decepcionante que terminar comiendo sola el pastel que había cocinado para su amado. Se acabará tragando algo más que una simple tarta: su propia insatisfacción.

Finalmente, el trayecto de Olivia dará un giro, ya que, después de haber conseguido salir de la casa y haber quemado la promesa de amor que se hicieron siendo jóvenes, cortará con unas tijeras el vestido de Marion (Figura 27), una acción que apunta a descubrir ese abultado vientre, quizá a terminar de «creerse» que está embarazada, marcando un corte, un punto de no retorno en su viaje.

AIRES DE SEXO

Mientras Olivia se enfrenta a la cuestión fantasmática de la Otra mujer —cuestión que está en el núcleo de su fantasía sexual—, asistiremos, ya en el exterior, en las calles de Berlín, a una escena entre Eloi, Guille y Anna que demostrará el mismo protagonismo de lo sexual, poniendo en juego, en esta ocasión, la prevalencia del significativo metafórico del falo: primero, con el *platanito* que Anna coge entre risas (Figura 28); luego, con el *Frankfurt* que Eloi y Anna desean comer para «hacer un poco el guiri»; y, por último, con una aplicación informática —Tinder— que sitúa al problema del falo en su eje central.

Guille, celoso de la complicidad entre Anna y Eloi —los débiles, los mantenidos—, saca a relucir Tinder para ridiculizar a su amigo, ya que, según dice, es una aplicación para gente «desesperada», para gente que no es «normal» y «va un poco salida o tiene un puntito». Eloi trata de defenderse declarando que no se ha acostado con nadie desde que rompió con su novia, siendo entonces cuando Guille aprovecha para atacarlo y cuestionar su virilidad, señalando con duras palabras que no sabe hacer el amor⁷ (Figura 29).

Guille: *Hombre, pues no te iría mal practicar, porque si le hubieses echado un par de buenos polvos a Marta quizá no te habría dejado.*



Figuras 28, 29 y 30. *Las distancias* (Elena Trapé, 2018)

El fracaso en el orden sexual, no cabe duda, ocupa un lugar predominante en la historia. Y lo hace, una vez más, girando en torno a la dialéctica falocéntrica del tener o no tener. Eloi es el que no tiene: no tiene casa, ni novia, ni sexo. Es el emblema de la precariedad. Al contrario que Guille, que se considera una «persona normal» porque él, respondiendo a los pedidos sociales, sí tiene: tiene casa, tiene novia, tiene sexo. Pero, justo en este momento, la situación da un giro inesperado y Guille, quien hace gala de *saber follar*, de «saber echar un buen polvo», pasa del tener —novia y sexo— al no tener (Figura 30).



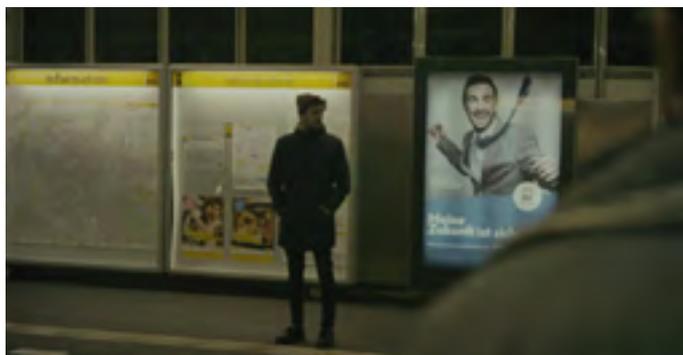
Figuras 31 y 32. *Las distancias* (Elena Trapé, 2018)

El trío se separa. Guille y Anna caminan sin mediar palabra y, por lo que luego sabremos, Guille le pide matrimonio a Anna —en una escena omitida— a pesar de que ellos, claro está, ya no se quieren —«Tú ya no me quieres», confiesa él, y «yo a ti tampoco»—. Pensemos, en este sentido, que tal y como se pone en evidencia en el enfrentamiento entre Olivia y Guille en la última escena del «Sábado» —que reedita el enfrentamiento que tuvieron la noche del «Viernes»— tan grotesco es que Olivia haya arrastrado hasta Alemania a sus amigos —cual «perritos falderos»— para reconquistar a Comas, como que Guille haya aprovechado el «viaje de amigos» para pedirle matrimonio a una mujer a la que ya no quiere (Figura 31).

Olivia: *Para qué has venido, Guille, para pedirle a tu novia que se case contigo. Para eso te podías haber montado tu plan y no aprovechar ningún viaje de amigos.*

Guille: *Oli, venga ya [...] Aquí cada uno ha venido por sus motivos, ¿eh? ¡Que tú te has pasado todo el día aquí, encerrada, haciendo una puta tarta!*

Figuras 33 y 34. *Las distancias* (Elena Trapé, 2018)



Cabría, entonces, plantearse que tanto Olivia como Guille han intentado poner de parapeto a sus presuntos amigos para protegerse de la peligrosidad que caracteriza al encuentro, siempre arriesgado, con el otro sexo, demostrando que, tras esa fachada de fortaleza y seguridad, no había sino miedo y cobardía. No han sido capaces de estar a la altura de las circunstancias, de hacerse valer sin la muleta de sus amigos, ni de asumir su propio deseo. No han tenido agallas suficientes para enfrentarse a las cosas del amor por sí solos y han *utilizado* a un grupo de amigos en descomposición para taponar su encuentro con el fracaso, pues no cabe duda de que, en tales circunstancias, el fracaso está servido.

Mientras se hace patente el carácter fallido del plan que Guille y Olivia habían trazado, Eloi, quien se ha quedado solo, ve por casualidad a Comas saliendo de un portal y le sigue la pista como un sabueso por las calles de Berlín, hasta que se adentra en el cine Babylon, famosa sala de cine independiente situada en Kreuzberg (Figura 32).

El cine Babylon podría remitir al famoso mito de la Torre de Babel en el que Dios, para castigar la prepotencia de los humanos, decide separarles, haciéndoles hablar lenguas diferentes. El mismo desentendimiento que encontramos en el núcleo del mito, no solo preside el paseo que, en este momento del film, están dando Guille y Anna, sino que también preside la escena en la que, después de que Comas haya salido del cine, tiene lugar ese cara a cara entre Comas y Eloi en el metro (Figuras 33 y 34).

El Comas *furtivo*, el que ha huido —que aquí comparece junto al Comas publicitario que invade la ciudad— mira un instante a Eloi avergonzado. Nada más. Ninguna palabra. Luego, simplemente, desaparece. Y no volveremos a saber nada más de él hasta que, en el último segmento de la película,

Figuras 35, 36 y 37. *Las distancias* (Elena Trapé, 2018)



«Domingo», regrese a su casa, totalmente vacía, y se disponga a escuchar los siete mensajes dejados en el teléfono móvil: las voces de una máquina con la que no quiere dialogar.

La cuestión es que, ante el radical silencio y la radical ausencia de Comas, Eloi, al igual que Olivia, responderá poniendo en juego una construcción fantasmática que, también al igual que a Olivia, terminará dejándole en ridículo y llevándole a una situación de encierro: si Olivia quedaba apresada en el vestido de Marion, Eloi acabará encerrado en comisaría.

Olivia: *¡No sabes lo ridícula que me siento sentada ahora mismo en tu cocina, preguntándome dónde coño estás y quién coño eres!*

La pregunta que, a estas alturas de la película, se está haciendo Olivia por la identidad de Comas —«¿quién coño eres?»— (Figura 35) será respondida por Eloi con unas pintadas sobre nueve carteles publicitarios que reproducen la imagen de un pene apuntando a su boca, acompañada del texto «Soy un chupapollas» —«*Ich bin ein Schwanzlutscher*»— y su número de teléfono, como si fuera el bocadillo de un cómic (Figura 36).

La imagen invita a pensar que la misteriosa desaparición de Comas no se debe tan solo a su deseo de alejarse de sus antiguos amigos de la Universidad, sino también al hecho de que podría estar ganándose la vida mediante servicios poco honestos, como si fuera un cowboy de medianoche; para ocultar, quizás, un fracaso profesional del que tampoco él se ha librado, a pesar de hallarse en Alemania⁸. La cuestión merece todo nuestro interés, porque el hecho de que Comas sea un «chupapollas» ya fue escrito en la película, al poco de empezar, cuando Guille le saca el móvil a Comas para enseñarle esa imagen, del todo parecida a la que pinta Eloi, y le dice que «ya estaba hecha» (Figura 37). El enunciado se confunde con la enunciación para acusar la ambigüedad de una frase que lo mismo podría referirse a una pintada que a una felación:

Guille: *Mira, mañana podemos hacer otra foto, pero debajo de este cartel.*

Comas: *Te ha quedado muy bonita.*

Guille: *No, no, no, si ya estaba hecha.*

Comas: *Pues mira, en cierta manera, me halaga, ¿sabes? Como experto en pollas, quiero decir.*

Tal y como vemos en esta escena, los tres hombres, Guille, Comas y Eloi, participan, en una u otra medida, de la fantasía de ser un *chupapollas*. Comas, al ver la imagen del móvil, le dice a Guille que le «halaga», viniendo de un «experto en pollas». Lo que hace que Guille sea un «experto» no es otra cosa que el hecho de haberse enrollado con «una tía» que, en realidad, «era un tío que estaba buenísima». A lo que hay que añadir que luego Guille, después de dejar claro que el tío con el que se enrolló no era una «mujer transexual» —o al menos «aún no»—, le dice a Eloi: «Y tú no te rías tanto, que con el tiempo que hace que no echas un polvo, ya te gustaría ahora montártelo con ella», a lo que Eloi responde entre risas: «¡Hostia! ¡Ya te digo!» (Figura 38).

Cabría, entonces, pensar que la entrada de Comas en el cine *Babylon* vendría a confirmar para Eloi un *oscuro secreto* que ya circulaba entre ellos —un secreto que venía latiendo desde el principio del film a través de la imagen del famoso beso entre Erich Honecker y Leónidas Breznev (Figura 39)— y del cual no se puede hablar ni en el subterráneo ni en ningún otro lugar.

La acción vandálica de Eloi, tan infantil como moralizante, no solo delata cierta verdad *reprimida*, sino que apuntaría también a desenmascarar a Co-



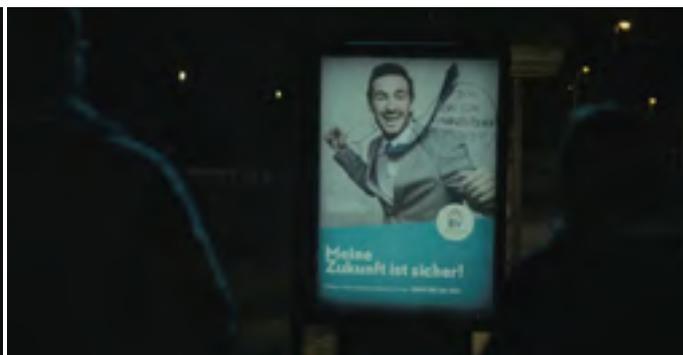
Figure 38. *Las distancias* (Elena Trapé, 2018)

mas para humillarlo públicamente —para hacer de él no un objeto de deseo sino un objeto indigno—, si bien tal intención no parece tener ningún impacto, al menos en Olivia, quien, al ver el cartel, simplemente dice que es una «chorrada» (Figura 40).

El cartel pintarrajeado de Comas se impone, así, como una foto-fija, como una imagen estática que muestra y reproduce el corazón del problema que circula entre los hombres de la película. La imagen pone de manifiesto el carácter ridículo del falo, que se revela en la comedia clásica como significante oculto del deseo (Lacan, 2014: 332; 1999: 270; 1992: 373), trazando un contraste con la imagen sonriente de la publicidad, que se repite como un estribillo hueco en las campañas convencionales. Lo que está en juego no es otra cosa que la presencia misma del falo, de un falo desplazado de su lugar que, por eso mismo, Olivia no puede disfrutar, a pesar de haberlo tenido al alcance de la mano.

Lo que hace el personaje de Comas, en definitiva, no es otra cosa que abrir un vacío, un agujero,

Figuras 39 y 40. *Las distancias* (Elena Trapé, 2018)



en el centro mismo del relato que cada personaje intentará rellenar desde su propio marco fantasmático: Eloi y Guille poniendo en juego una fantasía homosexual, en virtud de la cual la ausencia de Comas se debería al hecho de ser un chapero, un *chupapollas*; y Olivia poniendo en juego una fantasía que gira en torno a ese trío amoroso que ella se ha montado y en virtud del cual la ausencia de Comas se debería a la figura de la Otra mujer.

Sea como fuere, el lugar vacío abierto por Comas opera como una plataforma giratoria que va a activar diferentes producciones imaginarias sobre lo que podríamos llamar el supuesto *goce del Otro*, un goce puesto fuera, del que nada podrá saberse, y que no hace sino subrayar el abismo que separa a nuestros personajes.

PARA CONCLUIR

El análisis nos ha permitido comprobar que el texto habla por sí mismo y basta con deletrear lo que escribe para descubrir elementos inesperados, los resortes de un deseo que aspira a manifestarse con insistencia, ya sea a través de las omisiones, los desplazamientos verbales, las yuxtaposiciones de planos o los movimientos de sus protagonistas por el espacio. Nos ha servido, además, para dar cuenta de la estrecha relación establecida entre el desarrollo narrativo del relato y el alcance de una serie de fantasmas inconscientes que se van encadenando a lo largo de la historia, para acabar deshaciéndose en los momentos finales, como aquel enunciado publicitario que intentaba hacernos creer en la existencia de futuros asegurados, sin angustia ni incertidumbre. Nada más lejos de esta ilusión la realidad que la película nos ofrece; una realidad donde nada sale como se esperaba y todo termina por desanudarse.

Para otra ocasión quedará el estudio de las causas que llevan a algunos cineastas a emplear tal cantidad de energía para representar situaciones de fracaso e impotencia, prolongando con sus trabajos esa sensación de malestar que ha marcado a una

parte decisiva del arte contemporáneo, quebrando la posibilidad misma de establecer vínculos amorosos con los otros. De hecho, la película de Trapé parece concebida para abrir un inmenso océano, una *distancia* insalvable, entre los hombres y las mujeres, haciendo que cada uno termine hablando su propia lengua, acusando la «fragmentación de los lazos sociales» que viene a caracterizar el llamado discurso capitalista (Soler, 2007: 136), esto es, la imposibilidad de atar con nudo fuerte relaciones de amistad y de amor. Nos encontramos, en suma, ante una obra que pone en escena tanto la fractura de ese orden simbólico —cuya resonancia mayor encontramos en la falla de la función del padre— que se reclama de principio a fin, como el declive de los asuntos del amor y de la vida sexual en general.

NOTAS

- 1 Una canción de Décima Víctima titulada *Detrás de la mirada* (Grabaciones Accidentales, 1982) sintetiza a la perfección el tipo de situaciones que se dan entre los amigos que ya han dejado de serlo, tan bien representadas en esta película: «Antes tan ingenuos como su amistad, el tiempo los ha transformado en enemigos. Cuestan las palabras al volverse a ver, mintiendo, simulando no haber entendido. En la misma meta un único interés, las garras preparadas como los colmillos. Buscan en el otro la debilidad, acechan, simulando no haber entendido».
- 2 Para demostrar su vinculación a la estructura formal, que no simbólica, del modelo narrativo clásico, bastaría comparar esta película con *Week-end* (Godard, 1967), que también transcurre en un fin de semana, pero muestra el repertorio completo de la estética de la deconstrucción, con distorsiones espacio-temporales, apelaciones directas al espectador, ruptura de la cuarta pared, exhibición del dispositivo, etc. Nada tiene que ver con la película del mismo título dirigida por Pedro Lazaga tres años antes: *Fin de semana* (1964).
- 3 Podrían citarse muchos ejemplos: desde *Damas del teatro* (*Stage Door*, Gregory La Cava, 1937) hasta *Mil caras tiene el amor* (*Love Has Many Faces*, Alexander Singer, 1965), pasando por *Lady Scarface* (Frank Woodruff, 1941), *La*

- extraña pasajera* (*Now, Voyager*, Irving Rapper, 1942) o *Alma en suplicio* (*Mildred Pierce*, Michael Curtiz, 1945).
- 4 Desde la teoría cinematográfica, autores como Metz (2001, 2002), Burch (1987) y Aumont (1992), así como en España González Requena (1996, 2006) o Martín Arias (1997), entre otros, han situado en el centro de su 'hacer' la teoría psicoanalítica como la vía regia, que diría Freud, para acceder a la experiencia emocional que se desencadena ante la obra. Asimismo, Arnheim, aunque criticara algunos de sus planteamientos en varias publicaciones, advirtiendo que pueden formularse "objeciones muy serias", reconoció en un artículo publicado ya en 1952 que «la única teoría específica de la motivación artística que se presenta con coherencia y vigor es la psicoanalítica» (1980: 30).
 - 5 Sobre la divergencia entre la *madre* y la *mujer* apunta Soler: «La una y la otra se refieren sin duda a la falta fálica, pero de modos diferentes. El ser madre resuelve esta falta por el tener, bajo la forma del niño, sustituto del objeto fálico que le falta. Sin embargo, el ser mujer de la madre no se resuelve enteramente en el tener fálico sustitutivo [...]. En tanto precisamente su deseo diverge hacia el hombre, la mujer aspira a ser o recibir el falo: serlo, por medio del amor que faliciza, recibirlo, por medio del órgano del cual goza; pero en ambos casos, solo al precio de no tenerlo. ¡Pobreza femenina!» (2010: 144).
 - 6 Recordemos, al hilo de la actitud maternal de Olivia, que el mensaje que clausura la película es precisamente el mensaje de la madre de Comas celebrando que Olivia haya ido a visitarle por su cumpleaños.
 - 7 Los problemas surgen, diríamos con Lacan, cuando los «tornillos» no entran en los «agujeritos» (1995: 166).
 - 8 El hecho de que tenga que recurrir a esa clase de servicios en el corazón de Alemania, centro económico de Europa, como un emigrante fracasado, sugiere lecturas adicionales, más propias de una interpretación en clave política y económica: ir a Alemania a *chuparla*.
- Aumont, J. (1992). *La imagen*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (1990). *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós.
- Brousse, M. H. (2020). *Mujeres y discursos*. Barcelona: Gredos.
- Burch, N. (1987). *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra.
- Freud, S. (1987a). *Estudios sobre la histeria, Obras Completas*, I. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Freud, S. (1987b). *La interpretación de los sueños, Obras Completas*, II. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Freud, S. (1987c). *El poeta y los sueños diurnos, Obras Completas*, IV. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Freud, S. (1987d). *El Moisés de Miguel Ángel. Obras Completas*, V. Madrid: Biblioteca Nueva.
- González Requena, J. (1996). El texto: tres registros y una dimensión. *Trama y Fondo*, 1, 3-32.
- González Requena, J. (2006). *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en Hollywood*. Valladolid: Trama y Fondo/Ediciones Castilla.
- Lacan, J. (1995). *El Seminario 1, Los escritos técnicos de Freud*. Barcelona: Paidós.
- Lacan, J. (1999). *El Seminario 5, Las formaciones del inconsciente*. Barcelona: Paidós.
- Lacan, J. (2014). *El Seminario 6, El deseo y su interpretación*. Barcelona: Paidós.
- Lacan, J. (1992). *El Seminario 7, La ética del psicoanálisis*. Barcelona: Paidós.
- Lacan, J. (2006). *El Seminario 23, El sinthome*. Barcelona: Paidós.
- Martín Arias, L. (1997). *El cine como experiencia estética*. Valladolid: Caja España.
- Metz, C. (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine 1-2*. Barcelona: Paidós.
- Metz, C. (2001). *El significativo imaginario. Psicoanálisis y cine*. Barcelona: Paidós.
- Miller, J.-A. (2002). *De la naturaleza de los semblantes*. Barcelona: Paidós.
- Milner, J.-C. (2020). *Reflexiones sobre el movimiento Me Too y su filosofía*, Ética & Cine, Vol. 10, nº 1, pp. 103-114.
- Soler, C. (2007). Discurso capitalista. En *Los discursos de Lacan* (pp. 135-151). Madrid: Colegio de Psicoanálisis de Madrid.
- Soler, C. (2010). *Lo que Lacan dijo de las mujeres*. Buenos Aires: Paidós.

REFERENCIAS

Arnheim, R. (1980). *Hacia una psicología del arte. Arte y entropía (Ensayo sobre el desorden y el orden)*. Madrid: Alianza.

EL FRACASO DE LA EXPERIENCIA AMOROSA EN LAS DISTANCIAS

Resumen

En el presente artículo proponemos un análisis textual de *Las distancias* (Elena Trapé, 2018): un relato melodramático que, como tal, pivota en torno a la falta y la pérdida, el paso del tiempo, las falsas ilusiones, todo lo que parte el corazón, que lo divide y fractura. La película de Trapé reúne a un grupo de viejos amigos de la universidad en Berlín para poner en escena tanto la fragmentación de los lazos sociales que les unían como el fracaso de la experiencia amorosa; un fracaso que podría servir para evidenciar el declive de las 'cosas del amor' característico de nuestra contemporaneidad.

Palabras clave

Las distancias; Cine español; Fantasía; Amor; Sexualidad.

Autores

Tecla González Hortigüela es profesora en la Universidad de Valladolid (Campus María Zambrano de Segovia) en la Titulación de Publicidad y Relaciones Públicas. Sus líneas de investigación se mueven entre el análisis fílmico y el psicoanálisis. Contacto: teclabeatriz.gonzalez@uva.es.

Manuel Canga Sosa es profesor de la Universidad de Valladolid (Campus María Zambrano de Segovia) en la Titulación de Publicidad y Relaciones Públicas. Sus líneas de investigación se mueven entre el análisis fílmico, la estética y el psicoanálisis. Contacto: manuelangel.canga@uva.es.

Referencia de este artículo

González Hortigüela, T., Canga Sosa, M. (2022). El fracaso de la experiencia amorosa en *Las distancias*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 33, 41-58.

THE FAILURE OF THE ROMANTIC EXPERIENCE IN DISTANCES

Abstract

This article presents a textual analysis of the film *Distances* (Les distàncies, Elena Trapé 2018), a dramatic story that revolves around lack and loss, the passage of time, false hopes, and everything that breaks the human heart, dividing it and tearing it apart. Trapé's film brings together a group of old university friends in Berlin to depict both the fragmentation of the social ties that once bound them and the failure of the romantic experience, a failure that may serve as evidence of the deterioration of the "matters of love" that characterises the contemporary era.

Key words

Distances; Spanish Cinema; Fantasy; Love; Sexuality.

Authors

Tecla González Hortigüela is a lecturer with the Department of Publicity and Public Relations at Universidad de Valladolid (María Zambrano Campus in Segovia). Her research interests range from film analysis to psychoanalysis. Contact: teclabeatriz.gonzalez@uva.es.

Manuel Canga Sosa is a lecturer with the Department of Publicity and Public Relations at Universidad de Valladolid (María Zambrano Campus in Segovia). His research interests include film analysis, aesthetics, and psychoanalysis. Contact: manuelangel.canga@uva.es.

Article reference

González Hortigüela, T., Canga Sosa, M. (2022). The Failure of the Romantic Experience in *Distances*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 33, 41-58.

recibido/received: 13/10/2021 | aceptado/accepted: 16/11/2021

Edita / Published by



Licencia / License



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

UN DESCENSO A LO ATÁVICO FEMENINO: LAS DANZAS DE CON EL VIENTO

JOSEP LAMBIES BARJAU

LOS SÍMBOLOS PERDIDOS

En sus *Notas sobre el gesto*, Giorgio Agamben escribe que el cine es ese lugar en el que «una sociedad que ha perdido sus gestos intenta reapropiarse de aquello que ha perdido y, al mismo tiempo, registrar su pérdida» (Agamben, 2008: 46). Este es el tema sobre el que versa una película como *Con el viento* (Meritxell Colell, 2018), un relato familiar que se aposenta sobre los vestigios de un mundo en vías de extinción. *Con el viento* cuenta la historia de una bailarina, Mónica (Mónica García), que, después de haber vivido muchos años en Buenos Aires, regresa a España por la muerte de su padre. Al llegar a la casa de su infancia, una finca rústica y sin reformar que se yergue en medio del campo castellano, se reencuentra con su madre (Concha

Canal), con su hermana (Ana Fernández) y con su sobrina (Elena Martín). Del huerto al granero, de las herramientas de labranza a los fogones de una cocina vetusta, los movimientos de los cuatro personajes despiertan el recuerdo adormecido de varias generaciones de mujeres que han habitado esa misma tierra.

En los últimos años, a lo largo del territorio español, han proliferado una serie de discursos heterogéneos que dan cuenta de una preocupación por reestablecer un acercamiento al medio rural, por repoblar con los rumores antiguos la tierra vacía o vaciada, o cuanto menos una urgencia de estar ahí para documentar su desaparición. Entre estos discursos, se han levantado las primeras voces de un feminismo específicamente rural, en torno al cual se articulan los trabajos de varias creado-

ras de distintas disciplinas artísticas. Muchas de estas obras coinciden en un aspecto: reivindicar los gestos de la mujer de campo y de la mujer de pueblo, para recuperar en ellos los signos de una intimidad atávica, silenciosa, aun cuando las más de las veces estos signos solo llegan a instituir una iconografía de la forma ausente. Un buen ejemplo de ello aparece en el libro *Tierra de mujeres. Una mirada íntima y familiar al mundo rural*, de la veterinaria y escritora cordobesa María Sánchez, en un pasaje en el que la autora se mira las manos y en ellas reconoce a sus antepasadas, un extenso linaje de mujeres sin nombre:

Yo también formo parte de esa estirpe de mujeres de tierra, con las manos de maíz a rebosar para dar de comer a sus gallinas, con las manos en las manos de los que atraparon a las liebres, que saben de la cal y de los sitios donde se esconden los furtivos, que se alzan, a pesar de todo, como las rodillas de todas las mujeres, llenas de tierra y piedrecitas de coger y coger aceituna (Sánchez, 2019: 109).

Hay, en la poética del gesto que sugiere *Tierra de mujeres*, un afán de mirar en los vacíos y buscar en ellos el espejo en el que se reflejan los espectros del otrora. La premisa de *Con el viento* es muy parecida. El personaje de Mónica representa a una generación que, como dice Agamben, ha de volver a relacionarse con eso que ya no está, eso que ha desaparecido, lo cual supone reactivar el espacio que nos legó su ausencia. Este conflicto entronca con la noción del anacronismo tal y como la explica un autor como Georges Didi-Huberman en muchos de sus escritos, como una «reaparición fantasmal» y como «lo que sobrevive de una dinámica y de una sedimentación antropológicas que han devenido parciales, virtuales, porque en gran medida han sido destruidas por el tiempo» (Didi-Huberman, 2018: 36). En *Con el viento*, Meritxell Colell aspira a encontrar una manera de expresar lo anacrónico, es decir, un lenguaje que le permita integrar el pasado en el presente, incluso cuando dicho pasado se ha borrado prácticamente en su totalidad. El personaje de Mónica halla ese lenguaje en la danza.

MUCHAS DE ESTAS OBRAS COINCIDEN EN UN ASPECTO: REIVINDICAR LOS GESTOS DE LA MUJER RURAL PARA RECUPERAR EN ELLOS LOS SIGNOS DE UNA INTIMIDAD ATÁVICA, SILENCIOSA

En un texto más reciente, Agamben escribe que los gestos son movimientos suspendidos, actos emancipados de toda finalidad (2018). La danza es, en gran medida, una estilización de estos movimientos. De acuerdo con Agamben, la danza podría entenderse como el gesto irreductible, llevado a su máxima abstracción. La estructura de *Con el viento* se despliega entre dos escenas de danza que se sitúan al principio y al final de la película. En la escena inicial, Mónica baila en una sala de ensayo. Su cuerpo, que entra y sale de un haz de luz blanca, parece estar originándose, desplegando sus miembros. En la escena final, Mónica baila ante el sol flamígero de la aurora, en la ladera de un monte azotado por un viento mesetario que ahueca el paisaje como si quisiera acomodar en él las voces de los muertos. Como veremos, este último baile es un intento de acariciar lo ausente, de traspasar los vacíos y quizá también de llegar a poseer todos esos gestos extraviados. Se genera la idea de una transmisión histórica que por fuerza es residual, incompleta, de un modo que recuerda a la leyenda que relata la voz en *off* de Godard al principio de *Peor para mí* (Hélas pour moi, Jean-Luc Godard, 1993):

Cuando mi bisabuelo tenía que realizar una tarea difícil, iba a un lugar del bosque, encendía un fuego y se sumía en una oración silenciosa. Y su tarea se cumplía. Cuando mi abuelo tenía ante sí la misma tarea, iba al mismo lugar y decía: «Ya no sabemos encender el fuego, pero aún sabemos la oración». Y su tarea se cumplía. Después, mi padre también fue al bosque y dijo: «Ya no sabemos encender el fuego, ni conocemos el misterio de la oración, pero conocemos el lugar preciso del bosque donde ocu-

ría. Eso debería bastar». Y bastaba. Pero cuando yo tuve que hacer frente a la misma tarea, me quedé en casa y dije: «Ya no sabemos encender el fuego. Ya no sabemos las oraciones. Ni siquiera conocemos el lugar del bosque. Pero aún sabemos explicar la historia».

¿Y qué nos queda cuando ya ni siquiera podemos explicar la historia? Ahí es donde entra en juego la danza. Varios autores han visto en la danza el medio idóneo para convocar, desde el presente, una especie de imagen difusa de los orígenes. «Ignorando el arte de la danza, imaginamos su nacimiento», afirma Jean-Luc Nancy (2005: 138), en un texto en el que, por cierto, compara el despertar del cuerpo en la danza con el desarrollo expansivo del feto que se crea a sí mismo en el interior del útero. El presente artículo propone analizar las danzas de *Con el viento* en tanto que formas cinematográficas reminiscentes, capaces ya no de imitar esos gestos atávicos perdidos, pero sí de establecer un diálogo con ellos. Su objetivo es estudiar en qué medida, y según qué estrategias, la película de Meritxell Colell se vuelca hacia un trabajo sobre la figuración de la memoria, algo que de manera ulterior puede llegar a asociarse con un cine español contemporáneo de lo rural, en su mayor parte hecho por mujeres, en la estela que inauguró una película como *El cielo gira* (Mercedes Álvarez, 2004).

COREOGRAFIAR LOS GESTOS

¿Qué representa la danza para la memoria de los pueblos? El ámbito de la antropología se ha ocupado de este asunto. En 1974, en el contexto del proyecto *Choreometrics*, el etnólogo y musicólogo Alan Lomax realiza el documental *Dance and Human History. Movement Style and Culture #1* (Alan Lomax y Forrestine Paulay, 1974), en el que establece una serie de patrones geométricos en las danzas populares de distintos lugares de todo el mundo; después, relaciona estos movimientos con las actividades primarias que se practican en cada

lugar. Lomax determina que toda danza folclórica está vinculada con los gestos que cada sociedad ha desarrollado a través del empleo de sus herramientas, de sus hachas, azadas o morteros, de sus útiles de artesanía, de sus instrumentos para la caza y la pesca; gestos que, por lo tanto, están anclados a los orígenes de sus economías. Lomax señala que, por ejemplo, el movimiento curvilíneo de la jota aragonesa es el propio del manejo de las hoces que se utilizaban para segar el trigo. Incluso cuando cada una de estas sociedades ha ido evolucionando y modernizándose, cuando esos gestos arcaicos se han ido debilitando hasta perderse, aún podemos buscar su supervivencia en las danzas (Lomax, 2005).

Coreografiar los gestos significa inscribirlos en el tiempo, y sobre la idea de inscribir los gestos en el tiempo se erigen los trabajos del historiador del arte Aby Warburg, comprendidos bajo el manto de una ciencia sin nombre que, solo de manera póstuma, Erwin Panofsky llegó a bautizar como iconología. El proyecto de Warburg culmina con la construcción catedralicia de los casi ochenta paneles del *Atlas mnemosyne*, que bien podrían definirse como una interminable coreografía gestual. Así lo demuestra uno de los paneles más famosos y comentados, el número 46, el panel de la ninfa. En el extremo inferior, encontramos la fotografía de una campesina toscana que Warburg tomó con su cámara personal durante una visita al pueblo de Settignano. En la fotografía, la campesina anda apresurada, con el cuerpo inclinado hacia adelante, como si estuviera a punto de pasar de largo y perderse en los márgenes del encuadre. Warburg identificó en su pose un gesto que venía replicándose

COREOGRAFIAR LOS GESTOS SIGNIFICA INSCRIBIRLOS EN EL TIEMPO, IDEA SOBRE LA CUAL SE ERIGEN LOS TRABAJOS DEL HISTORIADOR DEL ARTE ABY WARBURG

en la historia del arte desde la antigüedad. Es el gesto de la ninfa danzante, que agrupa a distintos personajes femeninos representados en estados de tránsito, ágiles, en fuga. La velocidad de sus pasos se advierte en detalles como el drapeado, la agitación del cabello o la visión de unos pies que no llegan a rozar el suelo.

En un texto publicado hace ya algunos años, Iván Pintor escribe que el pensamiento de Warburg, y en especial el *Atlas*, ofrece un marco metodológico idóneo para afrontar el estudio del gesto en el cine contemporáneo (Pintor, 2012). Dicho marco está regido por un vocabulario fantasmal, nutrido de conceptos dinámicos, entre los que destaca un término, supervivencia (*Nachleben*), entendido como el conjunto de esas energías intempestivas que retornan una y otra vez a lo largo de la historia. Tal y como escribe Agamben, en el *Atlas*, «las imágenes del pasado que han perdido su significado sobreviven como pesadillas o espectros» (2010: 53). El propio Warburg se refiere al *Atlas* en sus notas como un cuento de fantasmas para adultos. La figura de la ninfa que recorre la plancha 46 responde perfectamente a la idea de supervivencia. En su libro *La imagen superviviente*, Didi-Huberman escribe que la ninfa es «una suerte de personificación transversal y mítica», una «heroína impersonal» que «reúne en sí un número considerable de encarnaciones de personajes posibles» (2018: 231). Así, Warburg consigue que los gestos cotidianos de la campesina de Settignano se transformen, de súbito, en un movimiento fantasmagórico.

Como la ninfa de Warburg, las danzas de *Con el viento* avivan los signos de un mundo antiguo enterrado en un olvido de óxido y carcoma. Toda la película contiene un trabajo alrededor del vestigio y la ruina. Hay dos secuencias en las que vemos a dos mujeres —primero, una madre (Fernández) y una hija (Martín); después, una abuela (Canal) y su nieta (Martín)— que desvalijan un pajar donde se arraciman los símbolos olvidados de su progenie. Entre ellos, aparecen unos zuecos para cami-

nar en el barro, una máquina de hacer chorizos o una serie de piezas de madera manufacturadas. Todos esos objetos en desuso retienen las huellas calladas de la tradición, la impronta mnémica que remite a los trabajos del campo, al modo de vida de las poblaciones anteriores que habitaron esas tierras. «Se van acabando las cosas y nos vamos acabando todos», dice la anciana, con resignación. El interior del pajar conserva, entre el bálago, la memoria fosilizada de los muertos. Cuando el pajar va quedando vacío, los muertos se ven desprovistos de sus elementos de culto, de sus hierofanías. Ya no son solo ellos los desaparecidos, sino también sus reliquias.

Agamben infiere que esa renuncia al gesto de la que habla en sus *Notas sobre el gesto* empieza a producirse, de un modo discreto, en las sociedades burguesas del siglo XIX; desde entonces, avanza de manera acelerada en las sociedades modernas que han llevado el éxodo rural a su culminación. El pajar de *Con el viento* es el teatro mínimo en el que se representa esta deserción. Una vez desmantelado, se convierte en lo que Walter Benjamin identificaba como un «lugar de los hechos» (2003: 58), una escena del crimen, un espacio en el que el elemento humano se ha retirado en su totalidad. Lo único que de él permanece son los indicios de la ausencia y el fantasma que nos retan desde la abstracción de los vacíos. Por eso resulta tan significativo que sea precisamente entre las paredes desconchadas del pajar donde Mónica ejecuta los primeros movimientos de esa danza con la que termina la película; una danza que parece inspirada por la experiencia del vacío. Cuando la familia ha vendido la casa y se ha desprendido de sus recuerdos, es en la fugacidad de la danza donde se genera la posibilidad de una reconciliación con los gestos perdidos.

En las consideraciones de Mircea Eliade sobre la sacralización de la morada en las sociedades tradicionales, leemos que «la experiencia del espacio sagrado hace posible la fundación del mundo» (Eliade, 1998: 40). En la última secuencia de *Con el vien-*

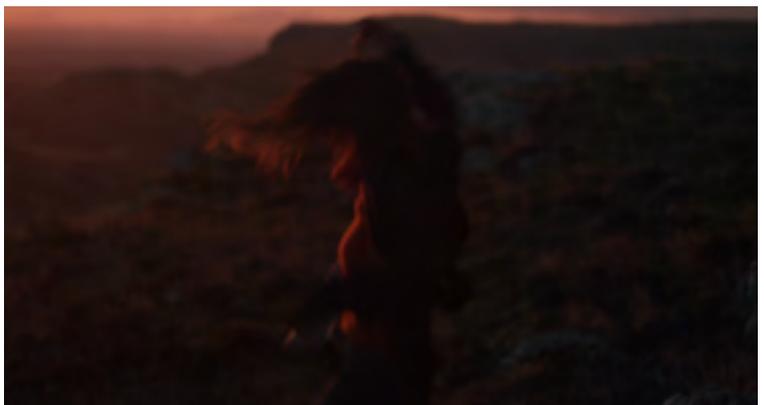


Figura 1. Mónica baila, al final de *la película*, ante el paisaje y bajo el cielo enrojecido del amanecer. Con el viento (Merixell Colell, 2018)

to aflora una cierta idea de reencontrar el mundo tal y como era al principio. De ahí que, durante el baile, Mónica acabe saliendo del pajar y librándose al campo abierto, donde las montañas enrojecen bajo el cielo del amanecer y el viento sopla como un silencio ensordecedor. La danza le alborota los cabellos; hace de ella una figura trémula, vibrante, huidiza (Figura 1). Toda la escena cobra entonces una dimensión mítica, entendiendo el mito como ese relato que trata de explicar unos orígenes previos a la escritura, a todos los registros, allá donde el primer recuerdo de la humanidad permanece adormecido (Benjamin, 1969). También Mónica, igual que la campesina de Settignano transformada en ninfa, se nos aparece como una heroína mítica. Su cuerpo es un canal de diálogo con el gesto perdido, lo invoca, lo asimila e incluso lo sintetiza, a la vez que se balancea en la estela del tiempo.

A tenor de esta danza última, *Con el viento* se descubre de principio a fin como una película sobre el aprendizaje del gesto. En dicho aprendizaje es importante el punto de vista de la protagonista, la hija pródiga, la extranjera que una noche retorna al pueblo y, después de muchos años, vuelve a cruzar el umbral de la casa de sus padres. A partir de ahí, la película empieza a componerse como un friso de gestos rituales, propios de los rudimentos de la tradición. De los labios casi inmóviles en los rostros de las mujeres que rezan el padrenuestro alrededor de una mesa cubierta con un hule a los brazos del campanero que tira de la sogá de las campanas; de las manos como raíces que cultivan cebollino en los surcos de la huerta a las manos jóvenes que lijan los tubos de la bicicleta. Entre todos estos momentos se despliega una red de sentidos subterráneos, de dialécticas intestinas y líneas de parentesco que se van propagando y que encuentran en la danza final su forma de supervivencia. A lo largo del proceso de aprendizaje, el espectador se ve inducido a penetrar en un delicado universo gestual que no pertenece al espacio euclidiano ni al tiempo causal; un universo que ha desarrollado sus propios ritmos.

ELOCUENCIA DE LAS MANOS

Entre la primera danza de *Con el viento* y la última se producen una serie de resonancias, rimas internas y contrapuntos. La película empieza con una luminosidad uniforme que inunda la pantalla. Le sigue un ruido de maquinaria fabril. Se hace la oscuridad y, de pronto, aparecen unos destellos amorfos, relampagueantes, que después de unos segundos se transforman en las partes de un cuerpo danzante y veloz. De repente, el cuerpo se detiene y vemos dos pies casi inmóviles que se esculpen en el haz de luz blanca. El cuerpo vuelve a agitarse; otra vez, resulta irreconocible. Tras unos instantes, se detiene de nuevo. En el plano se forma la visión de una espalda fibrosa, que se inclina hacia delante, modelada por las sombras de los músculos y las vértebras. El cuerpo reanuda el movimiento una vez más y después vuelve a quedar detenido. En la penumbra del plano, vemos el detalle de dos manos temblorosas que, con la punta de los dedos, tratan de introducirse en la luz (Figura 2). Así acaba la primera danza. Esta imagen de las manos, pregnante a todos los efectos, obtiene una correspondencia en el último plano de la danza final: la cámara sube del rostro de Mónica a las manos, que están levantadas, como si quisieran peinar el aire. Entonces, corta a negro y termina la película.

¿Cómo puede una imagen cargarse de tiempo? Agamben se hace esta pregunta en su ensayo *Ninfas*, a propósito de una visita a la exposición *Passions* del videoartista Bill Viola. En las obras de Viola, las figuras humanas se ralentizan; los cuerpos se entregan al trance de lo que Agamben define como una «pausa móvil», un instante de demora en el que «todas las imágenes anticipan virtualmente su desarrollo futuro y cualquiera de ellas recuerda sus gestos precedentes» (Agamben, 2010: 11). Los planos de manos con los que empieza y acaba *Con el viento* se pueden entender, en la estela de los conceptos de Agamben, como dos imágenes que encuentran su pausa móvil y



Figura 2. El cuerpo de Mónica se origina dentro de un haz de luz blanca en la secuencia inicial. *Con el viento* (Meritxell Colell, 2018)

se colman de tiempo, de memoria. Si existe una parte del cuerpo humano especialmente dada al compromiso con la memoria, esta es sin duda la mano. Así lo explica Henri Focillon en su *Elogio de la mano*, donde escribe: «En su vida activa, la mano es capaz de tensarse y de endurecerse, así como de amoldarse a los objetos. Y este trabajo ha dejado marcas en el hueco de las manos, en donde podemos leer, si no los símbolos lineales de las cosas pasadas y futuras, al menos las huellas o algo como las memorias de nuestra vida ya olvidadas en otra parte —y quizá también alguna herencia aún más lejana» (Focillon, 2010: 121).

Los detalles de las manos confirman que las danzas de *Con el viento* tienen un sentido arqueológico; que son, como se ha dicho, visiones fugitivas de lo atávico que encuentran su sitio en el espacio fílmico. Muy cerca de esta idea se sitúan algunas de las tesis que Didi-Huberman desarrolla en *El bailar de soledades*, un libro breve dedicado a la revitalización del baile jondo de Israel

Galván. Antes de cada actuación, Galván practica un ejercicio de flexibilidad que Didi-Huberman identifica como una caricia del suelo, una maniobra háptica a través de la cual el intérprete activa una representación de la ausencia y la incorpora al tablado. Así, después de su ejercicio, Galván sale al escenario y «baila con su soledad, como si para él fuera una soledad compañera, o sea, compleja, poblada de imágenes, sueños, fantasmas, memoria» (Didi-Huberman, 2008: 19). Didi-Huberman explica que, en sus bailes, Galván tiende a situarse al borde de la oscuridad, en los límites del cerco lumínico, para construir con sus movimientos la forma de un vacío que no se puede ocupar, como si, en la caricia del suelo, al tacto primigenio de la tierra, el intérprete se hubiera llegado a situar del lado de los muertos.

Con frecuencia, la iconografía de las manos está vinculada a una expresión del tiempo. Desde las manos de *La catedral* de Auguste Rodin, entrelazadas en un movimiento espiral, hasta su rein-

interpretación en las famosas manos de M.C. Escher que se dibujan la una a la otra, que se crean la una a la otra, se formula una idea de eterno retorno y circularidad temporal. Estas dos obras ayudan a comprender de qué manera interaccionan los planos de manos en los que terminan las dos danzas de *Con el viento*. Son manos que, a través del metraje, parecen corresponderse, como si una imagen contestara a la otra o, mejor aún, como si las dos fueran parte de una misma pregunta replicada más allá del límite del metraje, hacia el infinito de las nubes rosadas o del negro del corte final (Figura 3). En la primera danza, los dedos apuntan hacia delante, como si tantearan las tinieblas. En la segunda, los dedos apuntan hacia arriba, hacia el cielo abierto del amanecer. Naturalmente, esta correlación se presta a interpretaciones de todo tipo. Lo que aquí nos interesa señalar, sin embargo, es que las dos posiciones estáticas de las manos son, en realidad, dos fases de un movimiento invisible, breve, aunque demorado; un movimiento en el curso del cual transcurre la película.

Entre la danza del principio y la del final, otros tantos detalles de manos se suceden a lo largo del metraje y llegan a componer un motivo visual recurrente. Según cuenta Meritxell Colell, en los ejercicios preparatorios que hizo con Mónica García para construir el personaje, lo primero que trabajaron fue la manera en la que las manos debían relacionarse con el entorno. Prueba de ello es que, aparte de las danzas, las manos juegan un papel decisivo al menos en cuatro momentos del filme. Primero, en la escena de la verbena, que empieza con una secuencia de planos de manos que encienden bengalas y las agitan en el silencio de la noche; después, la cámara encuentra las manos de cuatro mujeres que sostienen un farolillo de papel, que representa el alma de un muerto, y lo acompañan con cuidado hasta que se hincha, sale volando y su lumbre se



Figura 3. Las manos de Mónica al final de cada danza generan un diálogo que atraviesa la película. *Con el viento* (Meritxell Colell, 2018)

pierde en el negro de la noche. Segundo, en las imágenes de las manos que plantan las cebollas en la huerta. Tercero en el momento en que Mónica levanta un brazo para tocar los copos de nieve que revolotean a su alrededor como volutas de luz. Cuarto, cuando las manos de Mónica buscan la textura de una viga de madera entre la polvareda del pajar (Figura 4).

Entre estos cuatro momentos de la película llega a componerse una serie rítmica plena de sentido. En ellos reconocemos la representación de los cuatro elementos primordiales, el fuego de las bengalas, la tierra de la huerta, el agua de la nieve y el polvo que se levanta en el aire del pajar, conjugados para invocar una memoria lejana, que preexiste a la humanidad. En el contacto con los elementos se impone a los personajes un tiempo no orquestado por los relojes, sino por los ciclos de la naturaleza, la transformación del



Figura 4. Las manos se relacionan con los elementos para invocar una memoria lejana, anterior a la humanidad. *Con el viento* (Meritxell Colell, 2018)

paisaje a través de las estaciones, el calendario de la siembra y, también, la inexorabilidad de la muerte; un tiempo al que se adhieren algunos de los referentes de Colell, entre los cuales quizá el más obvio esté en los gestos de los actores y las actrices en el cine de Rossellini. Desde un punto de vista visual, la última danza de Mónica está prefigurada en el final de *Stromboli* (Terra di Dio, Roberto Rossellini, 1950), en el ascenso de Ingrid Bergman al volcán humeante, vuelto el rostro hacia las estrellas, de un modo similar al gesto característico de Nazario Gerardi en *Francisco, juglar de Dios* (Francesco, giullare di Dio, Roberto Rossellini, 1950), que se cubre la cara con las manos y gira los ojos al cielo.

Con el viento es la voluntad de un regreso al primitivismo del paisaje montañoso y, a la vez, la constatación de que dicho regreso no puede suceder sino apelando a la capacidad del cine de recuperar los gestos perdidos, las emociones antiguas.

La coreografía del tiempo que trazan las manos se complementa con la expresión en los rostros de las mujeres. Son rostros que hablan poco o nada, puesto que las voces de los diálogos se mantienen casi siempre en el fuera de campo. Son rostros que se mueven en la ambigüedad del silencio, que intercambian miradas perplejas o se vuelven hacia el horizonte y lloran lágrimas primitivas. ¿Qué nos mira en los rostros que vemos? Y eso que nos mira, ¿desde dónde nos mira? Estas son las dos preguntas que se plantea Didi-Huberman al principio de *Lo que vemos, lo que nos mira* (1997: 13-18), libro en el que parte de la idea de que todo rostro esconde tras de sí el vacío de la mirada de un muerto. Asimismo, el rostro femenino es, en *Con el viento*, un espejo poblado por los fantasmas de una estirpe, por el recuerdo de las mujeres sin imagen que durmieron en esas mismas alcobas, encendieron la lumbre en la misma cocina y se arrodillaron para recoger los frutos del mismo predio.

PRIMITIVISMO FISONÓMICO E INTIMIDAD

Más allá de las fronteras españolas, el cine europeo de los últimos años ha inventado, en varias ocasiones, estrategias para repoblar los paisajes desiertos con los rostros de aquellos que los habitan o que, en algún momento del pasado, los han habitado. Películas como *Caras y lugares* (Villages, visages, Agnès Varda, 2017) y *Lazzaro feliz* (Lazzaro felice, Alice Rohrwacher, 2018), la primera francesa y la segunda italiana, y ambas dirigidas por mujeres, han partido de la intimidad de los rostros para contar el relato de los olvidados en el éxodo rural. En *Caras y lugares*, lo vemos en los retratos de grandes dimensiones con los que el fotógrafo JR empapela muros, fachadas y demás superficies; rostros gigantes, rugosos como la corteza de un árbol, que se levantan como espectros sobre los campos. En la anacrónica comunidad pastoral de *Lazzaro feliz* deslumbra el rostro luminoso del joven campesino que aparece entre las hojas de una plantación de tabaco, como un santo que aguarda la bendición de la eternidad. *Con el viento* podría ser la contribución española a esta tendencia. Tres películas distintas en dispositivo y forma, pero próximas en su sensibilidad, en su manera de preguntarse cómo representar a los supervivientes de un mundo que ya no existe.

La propuesta de Colell se coloca en la línea de los estudios fisonómicos. La cámara busca la orografía de los rostros desnudos, la oscuridad de las arrugas, el peso de los párpados y el temblor de los suspiros. En cada uno de estos detalles, trata de encontrar una revelación emocional en estado puro. De aquí la importancia de la fisonomía, término ambivalente, que tanto se refiere a un primitivismo de la forma cinematográfica como a un primitivismo cultural, no verbal, que gira en torno a las emociones. Así, en un texto publicado en 1924, en pleno período mudo, el cineasta y teórico del cine Béla Balázs escribe que los «movimientos expresivos del rostro son el origen del habla» y que «el lenguaje que constituyen los gestos es la au-

Figura 5. Los rostros de madre e hija se acercan el uno al otro en el curso de la partida de cartas y así generan una intimidad. *Con el viento* (Meritxell Colell, 2018)



téntica lengua materna de la humanidad» (Balázs, 2001: 18). Manteniendo vivo el sentido de estas palabras, en muchas escenas de *Con el viento* existe un cuidado por no filmar el rostro de quien habla, sino el de quien escucha, el de quien responde con los ojos y con la gesticulación a los estímulos externos. Prueba de ello es la escena en plano fijo en la que Mónica llora en primer término, sin decir nada, con la vista perdida en el infinito, mientras el personaje de Elena Martín le habla desde el fondo desenfocado del cuadro.

Pero sería injusto ceñir el trabajo de planificación de *Con el viento* a un único patrón. El reto de la cámara es que, a lo largo de la película, reescribe su presencia una y otra vez en relación con los cuerpos, los gestos y los rostros. Así, en la discusión entre las dos hermanas en el cobertizo, la cámara se mueve en un eje horizontal que va de una a la otra, de manera precipitada, siguiendo la velocidad del fuego cruzado de sus reproches. Cuando la hija le lava el pelo a la madre, en cambio, la cámara busca las dos cabezas en un desplazamiento curvo envolvente, con la forma de un abrazo. El trato entre la cámara y los rostros se descubre especialmente locuaz en un momento que se constituye como el corazón de la película. Hija y madre echan una partida de brisca después de cenar, en una esquina de la mesa de la cocina. La cámara oscila entre los dos personajes y poco a poco se cierne sobre las dos caras, que se sitúan cada vez más cerca la una de la otra (Figura 5). El plano se va cerrando lentamente, como si la cámara se adentrara en su intimidad de nido, de madriguera. En el interior del plano, se produce una solidaridad entre los dos personajes, como si el teatro del juego, el intercambio de cartas, fuera un punto de encuentro, comunión de dos edades, la lazada entre los tiempos.

Son varios los elementos que marcan la importancia de esta escena. La cocina, espacio ritual de los cuidados, ofrece una oportunidad de reparación de esos vínculos que se quebraron, mientras que la actitud que adoptan las dos mu-

jes indica una familiaridad recuperada. Por un lado, la hija duda, se equivoca, no recuerda las normas del juego. Por el otro, la madre la instruye, la alecciona, corrige sus tiradas. La madre se significa en sus reacciones, dotadas de un sarcasmo cómplice, y sus ojos brillan con una ternura infantil. Lo más revelador está en los gestos de los rostros, la intensidad de las miradas y el vaivén de las cuatro manos que mueven las cartas. Entre ellos se generan un contexto comunicativo también coreográfico, en el que aflora la posibilidad de retomar una transmisión truncada. Las cartas metaforizan esa transmisión que se sitúa del lado de la tradición, de los saberes atávicos, de los conocimientos populares. Las cartas son como el refranero, como esa literatura oral cuya total autoría pertenece a las voces de las personas, vivas y muertas, que a lo largo del tiempo han preservado su memoria. La partida de cartas es el puente con un pasado perdido o, al menos, con la llanura de su desaparición.

CONTRIBUCIONES A UN CINE DE LO RURAL

A principios de los 90, en el capítulo final de *The Woman at the Keyhole*, Judith Mayne concluía: «El feminismo contemporáneo se ha mostrado obsesionado con la excavación de un espacio, un área, de algún modo anterior y por eso resistente en potencia al reino de lo simbólico patriarcal» (Mayne, 1990: 202). Han pasado ya más de treinta años desde que Mayne escribió estas palabras, pero la arqueología de los paisajes sigue constituyendo la tónica de un determinado cine hecho por mujeres que, en el contexto español, converge con un cine de lo rural. Es una coyuntura que se empieza a consolidar con *El cielo gira*, el documental de 2004 en el que Mercedes Álvarez relata su regreso al pueblo de sus antepasados, un lugar de apenas catorce habitantes, perdido entre las mareas de niebla del páramo soriano. Este viaje personal es el arranque de una película que excava en el pasado

y exhuma a los muertos que esconde el paisaje. En ella se nos habla de los fantasmas que iluminan las ventanas de un palacio abandonado o de los huesos de los paisanos que se hacían entre los cuatro muros de un cementerio tomado por la maleza; un descenso en el tiempo que se remonta a la huella fósil de las tumbas de los dinosaurios de un yacimiento paleontológico.

Esta obsesión con un mundo anterior sobre la que escribe Judith Mayne se constituye en *El cielo gira* alrededor de los síntomas de lo desaparecido. No olvidemos que la película empieza ante un cuadro colgado en el estudio del pintor Pello Azketa, en el que dos niños se asoman al borde de un lago para ver algo que ha sido engullido por el agua o que quizá está a punto de emerger a la superficie. El cuadro de Pello Azketa tiende caminos con otras imágenes que el cine español ha registrado recientemente, entre las que cabría incluir el principio *Lo que arde* (O que arde, Oliver Laxe, 2019), donde una cámara que se mueve sibilantemente a ras de suelo filma los troncos de un bosque de eucaliptos que parece ir desapareciendo en la noche por la acción de un *bulldozer* que abre una línea de cortafuegos en el monte. ¿Qué tienen en común dos películas como *El cielo gira* y *Lo que arde*, distantes quince años una de otra? Entre otras cosas, ambas surgen por un impulso parecido de dos cineastas que deciden irse a rodar a los pueblos donde vivieron sus abuelos, en un caso en Soria y en el otro en la región de Los Ancares. Ambas se desarrollan en un espacio abandonado de la historia familiar que vuelve a activarse en el cine.

El retorno al lugar del que uno proviene anuncia una tendencia que recorre varias cintas españolas del último lustro. La mayoría de estas cintas están dirigidas por mujeres y destacan, además, por sus visiones de lo femenino rural, que se dirían creadas en connivencia con cada territorio. En algunas ocasiones, esta tendencia al retorno da lugar a encuentros fantásticos, como en *Trinta lumes* (2018), donde Diana Toucedo filma el bajo bosque de los montes gallegos, poblado de hele-

chos y musgo, apelando a mitos femeninos asociados a la naturaleza, como el de la moura. En otras, adopta un registro más realista, como en el retrato doméstico de la costurera que interpreta Lola Dueñas en *Viaje al cuarto de una madre* (2018), la opera prima de la sevillana Celia Rico Clavellino, rodada en Constantina, su pueblo natal. «No es casual que la protagonista sea costurera como mi madre. Para mí siempre habrá una relación entre la maternidad y la costura, que es algo que veo como una labor de vestir y proteger los cuerpos ausentes», explica Rico Clavellino en una entrevista con *El Cultural* (Sardá, 2018). En esta coyuntura, filma con delicadeza los movimientos cotidianos de su protagonista, asociados con el acto de coser, pero también con el cariño maternal y los cuidados; gestos, en definitiva, que vienen infundidos por la tradición de muchas generaciones de mujeres que en el corazón del hogar se han ido pasando el testigo.

Todo esto resuena en una película como *Con el viento*, que no solo merece estar situada en la estela de esta tendencia, sino que además se coloca en un punto intermedio entre la evocación de los mitos de *Trinta lumes* y la domesticidad de *Viaje al cuarto de una madre*. Meritxell Colell, como Álvarez, Toucedo, Rico Clavellino y Laxe, regresa a la tierra de sus abuelos, a una casa también cargada de ecos autobiográficos, gracias al cine. Ahí encuentra una fórmula, la de la danza, que le permite descender a ese espacio excavado donde, de acuerdo con las palabras de Mayne, subyace un mundo anterior a los símbolos del patriarcado, un régimen de lo atávico femenino. *Con el viento* cumple las leyes de lo anacrónico de Didi-Huberman, de colocar el pasado en el presente, para abrazar la órbita de determinados discursos feministas. Es, al fin y al cabo, una película sin hombres, en la que cuatro mujeres de una familia han de volver a aprender a relacionarse entre ellas; a encontrar, en la memoria de un espacio y la caricia de la tierra, las herramientas necesarias para fortalecer sus alianzas. ■

REFERENCIAS

- Agamben, G. (1998). *Image et mémoire*. París: Hoëbeke.
- Agamben, G. (2008). Note sul gesto. En G. Agamben, *Mezzi senza fine* (pp. 45-53). Torino: Bollati Boringhieri.
- Agamben, G. (2010). *Ninfas*. Valencia: Pre-Textos.
- Agamben, G. (2018). Per un'ontologia e una politica del gesto. En G. Agamben, E. Sicchini, M. Ferrando, E. Dattilo, N. Di Vita, *Gesto*. Cagliari: Università degli Studi di Cagliari. Giardino di Studi Filosofici. Recuperado de: <https://www.quodlibet.it/download.php?id=VTJGc2RHVmtYMSs0cGJ4WjdBQXFQV2o3Vl-V4ZXIrWml2NHBoVXV2ajF1Zz0=>
- Balázs, B. (2001). *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag.
- Benjamin, W. (1969). *Über Kinder, Jugend und Erziehung*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ciudad de México: Itaca.
- Didi-Huberman, G. (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- Didi-Huberman, G. (2008). *El bailar de soledades*. Valencia: Pre-Textos.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Didi-Huberman, G. (2018). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abadía Editores.
- Eliade, M. (1998). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós.
- Focillon, H. (2010). *La vida de las formas seguida de Elogio de la mano*. México DF: Universidad Autónoma de México.
- Lomax, A. (2005). *Selected writings 1934-1997*. Nueva York: Routledge.
- Mayne, J. (1990). *The woman at the keyhole*. Bloomington: Indiana University Press
- Nancy, J-L. (2005). *Allitérations*. En M. Monnier y J-L. Nancy, *Allitérations. Conversations sur la danse* (pp. 137-150). París: Galilée.
- Pintor, I. (2012). Anacronismo del gesto cinematográfico y publicitario. Aby Warburg y la imagen en movimiento. *Shangrila. Derivas y ficciones aparte*, 16, 19-32.
- Sánchez, M. (2019). *Tierra de mujeres. Una mirada íntima y familiar al mundo rural*. Barcelona: Seix Barral.
- Sardá, J. (2018). Quizá es imposible corresponder el amor de los padres. Entrevista a Celia Rico Clavellino. *El Cultural*. Recuperada en: <https://elcultural.com/Celia-Rico-Clavellino-Quiza-es-imposible-corresponder-el-amor-de-los-padres>.

UN DESCENSO A LO ATÁVICO FEMENINO: LAS DANZAS DE CON EL VIENTO

Resumen

Existe una tendencia evidente dentro del llamado Nuevo Cine Español alineada con los discursos sobre la España vacía o vaciada que propone regresar al medio rural, repoblarlo a través de las imágenes y, de este modo, reactivar una memoria ancestral ya casi desaparecida. No parece casual que, desde que Mercedes Álvarez hizo *El cielo gira* (2004), hayan sido sobre todo mujeres cineastas las que han liderado este movimiento. Judith Mayne (1990) escribe que el feminismo contemporáneo se ha obsesionado con la idea de excavar el espacio para encontrar un mundo anterior al reino de lo simbólico patriarcal. Este artículo se articula alrededor del estudio de una película reciente, *Con el viento* (2018), de Meritxell Colell, que, en su manera de filmar los gestos y, específicamente, las danzas, logra evocar un tiempo atávico de lo femenino rural.

Palabras clave

Gesto; Atávico; Rural; Supervivencia; Anacronismo; Danza; Coreografía

Autor

Josep Lambies (Barcelona, 1987) es doctor en Comunicación Audiovisual por la Universitat Pompeu Fabra. Ha combinado su investigación académica con la docencia en centros como ESCAC. Cuenta, además, con un extenso currículum como periodista cultural y crítico de cine. Durante diez años formó parte del equipo de redactores de la revista *Time Out*. Ha colaborado en programas de televisión como *Àrtic* (Betevé) y en programas de radio como *La tribu* (Catalunya Ràdio) y *Tot és comèdia* (SER/Ràdio Barcelona). Actualmente reside en Washington DC. Contacto: joseplambies@gmail.com.

Referencia de este artículo

Lambies Barjau, J. (2022). Un descenso a lo atávico femenino: las danzas de *Con el viento*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 33, 59-72.

A DESCENT INTO THE ATAVISTIC FEMININE: THE DANCES IN FACING THE WIND

Abstract

In the context of the discourse related to the Empty Spain, there is a clear trend in the so-called New Spanish Cinema of exploring the idea of a return to the deserted rural landscape, to repopulate it through images and, in this way, resurrect an ancestral memory that has all but disappeared. It seems more than a mere coincidence that since the release of Mercedes Álvarez's *The Sky Turns* (*El cielo gira*, 2004), this movement has been led mainly by female filmmakers. In the early 1990s, Judith Mayne argued that contemporary feminism had become obsessed with the idea of excavating a space to uncover a world that existed prior to the realm of the patriarchal symbolic. This article is articulated around the analysis of a recent film, Meritxell Colell's *Facing the Wind* (2018), which, through the director's way of filming gestures, and specifically, dances, is able to evoke an atavistic time of the rural feminine.

Key words

Gesture; Atavistic; Rural; Survival; Anachronism; Dance; Choreography.

Author

Josep Lambies holds a PhD in Audiovisual Communication from Universitat Pompeu Fabra. He has combined his academic research with teaching assignments at various educational institutions, including the Cinema and Audiovisual School of Catalonia (ESCAC). He also has extensive experience working as a cultural journalist and film critic. For ten years he was on the editorial team for *Time Out* magazine, and he has contributed to and appeared on television programs such as *Àrtic* (Betevé), and the radio programs *La Tribu* (Catalunya Ràdio), and *Tot és comèdia* (SER/Ràdio Barcelona). He currently resides in Washington, D.C. Contact: joseplambies@gmail.com.

Article reference

Lambies Barjau, J. (2022). A Descent into the Atavistic Feminine: The Dances in *Facing the Wind*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 33, 59-72.

recibido/received: 29/04/2021 | aceptado/accepted: 07/09/2021

Edita / Published by



Licencia / License



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

«PERMANECED TRANQUILAS Y ELEGANTES»: JUEGOS OSCUROS, VULNERABILIDAD Y EL CUERPO FEMENINO COMO OBJETO DE JUEGO EN *MOST BEAUTIFUL ISLAND*

BEATRIZ PÉREZ ZAPATA
VÍCTOR NAVARRO REMESAL

«OS DESEAMOS BUENA SUERTE A TODAS»: INTRODUCCIÓN

Dos chicas, Luciana y Olga, se turnarán. Los invitados ya han hecho sus apuestas. Dos rondas, una por cada chica. Dos minutos cada ronda. Señoritas, lo que esta noche será divertido y diferente para nosotros es que cuando una de vosotras esté en el ataúd, la otra permanecerá al lado, compartiendo el riesgo. Los invitados y yo hemos acordado previamente que la araña de la chica que esté en el ataúd deberá estar en contacto con su piel toda la ronda. Si se aleja de la piel, la segunda chica deberá guiarla de vuelta con la ayuda de un palo. Pero vuestra presencia puede alterar las reacciones de la araña. Debéis trabajar bien en equipo. Os deseamos buena suerte. Al menos algunos de nosotros. Dirigíos al ataúd y quitaos la ropa. Permaneced tranquilas y elegantes mientras estáis boca abajo. Nuestros invitados están aquí para miraros.

Most Beautiful Island (Ana Asensio, 2017) narra la historia de Luciana, una inmigrante ilegal española, y un grupo reducido de mujeres inmigrantes

ilegales en Nueva York. La película retrata sus apuros como mujeres indocumentadas, su resignación a optar a trabajos de baja categoría y, en última instancia, a un trabajo bien remunerado, si bien más peligroso: al acordar trabajar en una misteriosa fiesta, se convierten en objetos de un juego oscuro y ponen sus vidas en peligro. Algunas de estas mujeres aceptan la oferta de trabajo conociendo las posibles consecuencias, y otras (como Luciana) son engañadas por Olga, una de las inmigrantes y la única amiga de Luciana, con la promesa de un salario alto por un trabajo fácil e inocente. En la fiesta, situada en un sótano escondido de un área industrial, las mujeres son numeradas y los invitados hacen apuestas sobre su supervivencia. Únicamente cuando llega el turno de Luciana y Olga para entrar en la sala de juegos se nos revela el juego en sí: las chicas se colocan desnudas en un ataúd de cristal abierto donde deben mantener contacto corporal con arañas venenosas durante dos minutos. La anfitriona, Vanessa, no especifica qué ocurriría si perdiesen, pero las posibilidades son limitadas: responder tal como se espera de ellas y obtener su salario,

derrumbarse bajo la presión y ser seguramente reemplazadas (como ocurre con Olga) o morir (como ocurre con Alina, quien entra en la habitación de juegos justo antes que Luciana y Olga).

Este artículo analiza cómo *Most Beautiful Island* utiliza convenciones del cine de terror y en particular de los *juegos mortales* y ficciones sobre el juego oscuro para revelar la vulnerabilidad de estas mujeres migrantes, su (in)visibilidad y lo fácil que es deshacerse de estos sujetos. Para ello, se basa en teorías de la vulnerabilidad, la mirada, los *game studies* y teorías sobre el juego y, especialmente, los tropos del *juego más peligroso*, un tipo de narrativa que juega con la polisemia de la palabra *game* en inglés (*juego*, pero también *presa*) para presentar un escenario en el que gente con poder caza a otros seres humanos por diversión. A través de estos planteamientos teóricos y un análisis fílmico detallado, este artículo argumenta que *Most Beautiful Island* está plagada de sutilezas y ambigüedades en la implicación de algunas de las mujeres en el juego y su capacidad de acción, y que juega con la estética y narrativas de denuncia y enunciación: la película muestra cómo la sociedad contemporánea usa y abusa de los inmigrantes ilegales, así como la paradójica invisibilidad e hipervisibilidad de estos últimos y cómo las mujeres protagonistas actúan dentro de sus limitadas posibilidades. Para ello, este artículo comienza explorando la vulnerabilidad y la exposición de los inmigrantes ilegales en contextos cosmopolitas para después estudiar las dinámicas de poder de la mirada y los juegos, y finalmente examinar los aspectos teóricos del juego oscuro y su traslación a la película.

«A VECES PIENSO QUE ACABARÉ SIENDO UNA SIN TECHO»: VULNERABILIDAD Y PRECARIEDAD EN LA GRAN MANZANA

La secuencia de apertura de *Most Beautiful Island* sigue a siete mujeres, la última de las cuales es Luciana, su protagonista. Algunas de estas mujeres aparecerán en la fiesta, otras no. Asensio explica



Sueños cosmopolitas fallidos
Most Beautiful Island (Ana Asensio, 2017)

que rodó esta escena al final como «una introducción a la ciudad y a estas mujeres invisibles» (Zorrilla, 2018). En efecto, estas mujeres aparecen en tránsito junto a otros habitantes de Nueva York, pero el sonido diegético de los ritmos y voces cotidianos de la ciudad se funde con un inquietante ruido no diegético: estas mujeres son asfixiadas por la multitud y el anonimato que la ciudad proporciona. Sin embargo, la película ofrece una visibilización extraña: los primeros planos son considerablemente invasivos y parecen imitar un proceso de monitorización, revelando cómo estos sujetos son simultáneamente invisibilizados y perseguidos.

La película no desarrolla un comentario explícito sobre la migración ilegal y no incluye inmigrantes de América Central y del Sur. Así mismo, no informa a los espectadores de las razones por las que estas mujeres permanecen ilegalmente en los Estados Unidos, exceptuando breves pasajes de las historias de Luciana y Olga. Luciana huye de sus recuerdos traumáticos: una llamada telefónica con su madre en España insinúa la muerte accidental de la hija de Luciana, quien muestra tiempo después síntomas traumáticos como pesadillas, dificultad para respirar y ataques de pánico. Incapaz de hacer frente a dicha pérdida, Luciana se mantiene alejada. Olga llegó de Rusia para cumplir con sus aspiraciones como modelo. Atrapadas sin familia ni conexiones, estas mujeres conforman una extraña comunidad transnacional que lidia con la pérdida, tanto por el dolor que Luciana siente por



La mirada invasiva y el poder. *Most Beautiful Island* (Ana Asensio, 2017)

su hija como por la tragedia del desplazamiento que implica su estatus migratorio. Este último se retrata recurrentemente en el cine transnacional (Ezra y Rowden, 2006: 7) junto a otros aspectos clave del cine cosmopolita, como las cuestiones de la dignidad y la movilidad (Rovisco, 2012: 154).

Most Beautiful Island juega con las aspiraciones cosmopolitas, pero no se centra en el viaje o en el trasfondo de los personajes, que es común en las historias de migración y refugiados, sino que aborda la supervivencia a través del juego oscuro y construye una narrativa en torno al azar que se opone al funesto discurso que promete infinitas oportunidades y la construcción de la propia suerte en Nueva York. En un momento dado de la película, Luciana afirma estar, de hecho, «cansada de las posibilidades» y de su precariedad. Es entonces cuando Olga le ofrece a Luciana que la sustituya en su puesto de trabajo, remunerado con 2.000 dólares, en una fiesta —aunque pronto se descubre que se trata de una artimaña para obligar a otras mujeres a participar en el juego de la fiesta, con lo que Olga probablemente gane más en su función de proveedora—.

Luciana y Olga, junto a las demás mujeres que, a sabiendas o no, aceptan trabajar en la fiesta, son retratadas como sujetos que no tienen nada que perder: aceptan el riesgo de perder sus vidas para sobrevivir en los circuitos de precariedad e invisibilidad

y se convierten en sujetos fáciles de desechar e imposibles de rastrear. La película aborda así la vulnerabilidad, la precariedad y el ser o no merecedoras de ser lloradas, como teoriza Butler (2004, 2009): estas mujeres, estas otras, no son reconocidas por la sociedad que habitan y no importa si viven o mueren. El discurso de denuncia de la migración ilegal en la película se construye pues en torno a la precariedad y cómo «la vida de uno siempre está, en cierto sentido, en manos del otro» (Butler, 2009: 14), y lo hace de forma más bien literal al exponer cómo

los sujetos privilegiados juegan con los desposeídos y cómo la precariedad se convierte en espectáculo, un entretenimiento para los ricos. En los siguientes apartados estudiaremos cómo la película juega con la mirada, el ser mirado y el reconocimiento y con juegos oscuros, poniendo de manifiesto la reificación y la deshumanización de los inmigrantes.

«NUESTROS INVITADOS ESTÁN AQUÍ PARA MIRAROS»: EL PODER DE LA MIRADA Y LA NEGACIÓN DEL RECONOCIMIENTO

Asensio afirma que su intención autoral en *Most Beautiful Island* era ampliar cómo las personas ven —y piensan sobre— la migración en los Estados Unidos (Zorrilla, 2018) para ir más allá de suposiciones sistémicas y estereotipadas. Asensio remite a la dislocación y el aislamiento compartidos por los inmigrantes, a quienes ve faltos de referentes familiares y culturales para navegar un entorno hostil (Zorrilla, 2018), y a través de convenciones de género específicas y el uso angustioso de encuadres, primeros planos y primerísimos primeros planos, la película (re)dirige la mirada dentro y fuera de la pantalla.

El comienzo de la película muestra partes del cuerpo desenfocadas, casi indistinguibles, para luego revelar, en diferentes niveles de proximidad, a siete mujeres que parecen estar siendo mo-

LA SALA DE JUEGOS EN MOST BEAUTIFUL ISLAND ES UN ESPACIO DE TORTURA. ¿PUEDEN COEXISTIR LA TORTURA Y LOS JUEGOS?

nitorizadas. Después, durante la primera mitad, la película se centra en Luciana y Olga, quienes mantienen conversaciones en primer plano, con una cámara en mano y una línea de mirada paralelas a sus intentos de (y, a veces, rechazo a) revelar sus historias y vulnerabilidades. Este uso de la cámara y el énfasis en mirar y ser mirado se verá acentuado una vez estén en la fiesta, donde las mujeres se colocan en puntos fijos en un semicírculo. Al principio, estas mujeres no son capaces de sostener la mirada, lo que podría interpretarse como un reconocimiento mutuo de saberse vulnerables. Además, las otras mujeres no soportan la mirada inquisitiva y las preguntas de Luciana, lo que aumenta su ansiedad al sentirse observadas.

Cuando llegan los invitados, la mirada es la de un *voyeur*. Hombres y mujeres entran en una sala donde se les pide que elijan y apuesten por las mujeres y su supervivencia o muerte. La película sitúa a estas mujeres como objetos para ser mirados y con los que jugar, y deben permanecer en silencio y, por lo tanto, no son capaces de enunciarse. Deben seguir un código de vestimenta y mantener una apariencia normativa, convirtiéndose en «un objeto visual, en una visión», como diría Berger (1972: 47). Mirar es un acto íntimo, de encuentro y de poder y Asensio lo transmite mostrando cómo los sujetos privilegiados juegan con la vulnerabilidad y precariedad de otros, y plantea así algunos problemas morales.

Las implicaciones morales de la mirada han sido exploradas en películas de ficción como *Tesis* (Alejandro Amenábar, 1996) o *Funny Games* (Michael Haneke,

1997) y en documentales como la duología *The Act of Killing* (Joshua Oppenheimer, 2012) / *The Look of Silence* (Joshua Oppenheimer, 2014). Comentando su propia revisión de *Funny Games*, el director Michael Haneke argumenta: «Una película no puede hacer nada, pero en el mejor de los casos puede provocar que algún espectador reflexione sobre su propio papel en este juego internacional de consumir violencia, porque es un gran negocio» (Ebiri, 2019). Pero ¿es lo mismo consumir violencia (particularmente en la ficción) que producir violencia? François Truffaut argumentó que «la violencia es muy ambigua en las películas» y que «todas las películas sobre la guerra terminan siendo pro-guerra» (Siskel, 1973). Sin embargo, representar no significa aprobar. Las estrategias de enunciación y focalización, así como la delimitación abstracta de una posible audiencia y la pertenencia a un género, se muestran claves para el visionado de una película.

Las convenciones del terror y el suspense, en las que se basa *Most Beautiful Island*, requieren que las protagonistas pasen por un calvario antes de rebelarse. El tropo de la «chica final» conlleva una heroína y agresora que reacciona (Staiger, 2015: 225) y que finalmente vence frente al mal. Pero los *slashers* también suelen acabar con un rechazo final, que Staiger ve como una interacción entre el masoquismo y el sadismo: «Puede ser una puesta en escena del deseo, pero también hay que



¿Las mujeres como juguetes? *Most Beautiful Island* (Ana Asensio, 2017)

defenderse de ella. [...] El cierre proporciona una gratificación sádica, pero también implica agresión y el final de los placeres del masoquismo» (Staiger, 2015: 225-226). La película de Asensio nos mantiene cerca de Luciana y nos hace sentir su dolor, causado por el desasosiego de la mirada de los poderosos que la ven como un juguete, lo cual contrasta con cómo ha sido prácticamente invisible para los habitantes de la ciudad antes de llegar a la fiesta.

Most Beautiful Island retrata a las mujeres como juguetes y pone el foco en la correlación entre estos y la mirada. Meredith Bak (2020) estudia los usos de los juguetes ópticos en los siglos XVIII y XIX y cómo se empleaban para entrenar la vista en relación con el creciente «derecho a mirar», basado en gran medida en las dinámicas de clase y raza. La película de Asensio ilustra cómo los que están económica y socialmente en el poder compran su «derecho a mirar» a los sujetos desfavorecidos. Las ideologías del capitalismo están inevitablemente ligadas al colonialismo y la migración y, con los actuales desplazamientos a gran escala, los discursos occidentales entrenan la mirada para ver a los *otros* migrantes como sujetos que dan lástima y que están expuestos al abuso y odio dentro de los discursos esquizofrénicos de «hospitalidad y hostilidad» (Behdad, 2016: 294).

Una de las escenas más incómodas de la película ocurre cuando los invitados a la fiesta evalúan a las mujeres: primero, porque la cámara se sitúa detrás de Luciana mostrando así la mirada devoradora e invasiva de los invitados y la incapacidad de Luciana para sostener su mirada; segundo, porque ni los espectadores ni algunas de las mujeres saben lo que va a ocurrir; por último, porque este momento conecta a través del sonido con la escena introductoria de la película en la que las mujeres están siendo monitorizadas, así como con una escena anterior en la que Luciana se está bañando, levanta una cinta adhesiva de la pared y una manada de cucarachas cae al agua —con la alimaña como metáfora común para referirse a los inmigrantes (Anderson, 2017)—. Esta escena fusiona las evidencias

ESTE JUEGO OSCURO NO ES CRUEL PORQUE ENGAÑE SINO PORQUE EXIGE VÍCTIMAS. LA CONTRIBUCIÓN DE LAS MUJERES ES SU SUFRIMIENTO. LA PELÍCULA NOS ENFRENTA A UNA MANIFESTACIÓN DEL IMPULSO DE CRUELDAD DE QUIENES DETENTAN EL PODER A TRAVÉS DE UN JUEGO OSCURO CONCRETO

de la película que apuntan a la deshumanización, la animalización y la reificación de los inmigrantes.

Además, la mirada de los invitados, contextualizada dentro del juego de la fiesta y opuesta a las mujeres que miran hacia otro lado, confirma que mirar siempre tiene un trasfondo de poder, como observa Cousins al hablar de los zoológicos humanos del siglo XIX, donde «la desigual la relación de poder entre el observador y lo mirado era más obvia» y «se han puesto en juego cuestiones sobre el derecho, el privilegio, la ventaja o la mala conducta de la búsqueda», «resaltando así la relación entre mirar y la ventaja» (Cousins, 2017: 465). *Most Beautiful Island* establece un símil entre las mujeres inmigrantes de la fiesta y la del zoo humano: las mujeres se han reunido en un lugar del que no pueden escapar si no se entregan a los juegos de los privilegiados y donde «el observador tiene derecho a mirar [y] el observado no tiene derecho a negar la mirada» (Cousins, 2017: 473). Siglos después de la creación de los zoológicos humanos, los discursos contemporáneos reproducen la colonización y detención de los cuerpos de aquellos considerados como otros.

Los espectadores de la fiesta siguen siendo *voyeurs* que disfrutan de los cuerpos y del sufrimiento de las mujeres inmigrantes. La moralidad de la mirada en *Most Beautiful Island* surge de los actos fallidos de testimonio. El testimonio implica responsabilidad (Felman, 1992: 3), pero el alcance de nuestra responsabilidad hacia los demás es difícil de delinear (Butler, 2009: 35) y para Margalit los testigos morales deben «estar en riesgo personal»

y compartir el sufrimiento que presencian (Margalit, 2004: 150). La película de Asensio puede no ponernos en tal riesgo, pero advierte a los espectadores de lo poco que vemos o sabemos de la vida de los inmigrantes ilegales y las corrientes de poder más oscuras que juegan con aquellos que son prácticamente invisibles y fácilmente desechables. Estos sujetos pueden ser vistos, pero no reconocidos, refiriéndonos a los argumentos de Butler sobre la vulnerabilidad y la precariedad y cómo «ciertas vidas se perciben como vidas mientras que otras, aunque aparentemente vivas, no logran ser percibidas como tal» (2009: 24). A las mujeres de la película se les niega el reconocimiento y solo son percibidas por quienes las miran como objetos con los que jugar. La siguiente sección explora cómo *Most Beautiful Island* ahonda en esta crítica a través de juegos y juegos oscuros y cómo el juego puede ofrecer cierta capacidad para la resistencia.

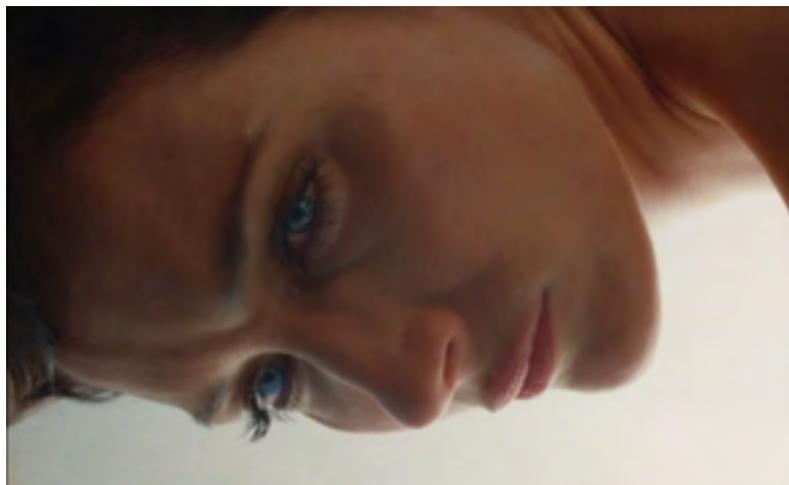
«PERMANECED TRANQUILAS Y ELEGANTES»: JUEGO OSCURO Y TORTURA

En *Most Beautiful Island* vemos a mujeres vulnerables sometidas a tortura y a los responsables de esa tortura disfrutándola como un juego. Para comprender las implicaciones de ese escenario, debemos observar precisamente su estructura como juego. En primer lugar, hemos de tener en cuenta que *Most Beautiful Island* nos presenta un *juego ficcional*, es decir, un juego que no está creado para ser jugado sino para animar el conflicto dentro de un relato. Stefano Gualeni define los juegos ficcionales como «actividades de juego [*playful*] y artefactos lúdicos que fueron conceptualizados para formar parte de mundos de ficción». Estos juegos «fueron creados como parte de mundos de ficción y no es posible —o al menos no lo era originalmente— jugarlos en el mundo real» (Gualeni, 2021: 188). El Quidditch de Harry Potter, el HoloChess de Star Wars o el juego de *Quintet* (Robert Altman, 1979) son ejemplos de ello. Los juegos ficcionales no requieren un conjunto completo de reglas, pero de-

ben ser lo suficientemente claros e interesantes para estructurar una historia que presente conflictos y decisiones difíciles. En esto, son similares a los experimentos mentales de la filosofía. Al mismo tiempo, se siguen presentando como juegos y, como tales, deben encajar en la naturaleza de lo lúdico. Puede que no queramos jugarlos, pero necesitamos entender cómo funcionan para interesarnos en el drama que articulan. Analizarlos requiere, pues, una combinación de metodologías tanto de los estudios fílmicos como de los *game studies*, así como de la filosofía del juego.

Bernard Suits, quizás el primer filósofo en abordar a fondo el tema, describió el acto de jugar un juego como «el intento voluntario de superar obstáculos innecesarios» (Suits, 1978: 10), un intento al que llamó «actitud ilusoria». Si nos obligan a jugar, ya no es juego, ya no estamos jugando. Sicart describe el jugar (*play*) como un fenómeno más amplio, «un modo de ser humano» (Sicart, 2014: 1). Bateman (2011) también vincula los juegos con modos mentales y escribe sobre *juegos imaginarios*. Siguiendo esta línea, podemos ver los juegos y el jugar como formas de reformular y reimaginar nuestros modos de pensar, de aislar y reinterpretar nuestros conflictos. En *Most Beautiful Island*, Luciana va a la fiesta y es obligada a jugar mientras otras de las chicas regresan voluntariamente, pero lo hacen por desesperación y sabiendo que sus vidas pueden estar en peligro. Están obligadas social y económicamente a participar en el juego, lo cual haría que dejase de ser un juego y se convirtiese en su opuesto, el trabajo.

Las conceptualizaciones tradicionales del juego dejan fuera de este formas del fenómeno como las apuestas y juegos de azar (*gambling*), que tienen consecuencias fuera de sí mismas, y el *juego oscuro*, que puede jugarse contra la voluntad de uno o más jugadores. Las apuestas sobre las mujeres en *Most Beautiful Island* se pueden leer a través de esta idea de juego oscuro, íntimamente conectado con cuestiones de poder. Aaron Trammell afirma que «el jugar en sí mismo es una relación



Luciana torturada por sus pesadillas y Luciana torturada como objeto y juguete. *Most Beautiful Island* (Ana Asensio, 2017)

de poder» y «los juegos no siempre son seguros y consensuados» (Tramell, 2020: n.p.), lo cual es un matiz importante que, a menudo, se deja fuera de los *game studies*, tal vez para separar el juego de prácticas más peligrosas como las apuestas. Tramell comenta cómo «Huizinga [una referencia fundacional en el estudio sobre juegos] descuida los juegos de azar en la totalidad de *Homo Ludens* debido a las connotaciones amorales que estaban asociadas con la actividad en su tiempo» y «cómo Caillois [otro autor clave en el campo] usa el término “corrupción” para discutir formas de juego que encuentra preocupantes o desagradables» (Tramell, 2020: n.p.). *Most Beautiful Island* subraya estos aspectos más oscuros del juego al establecer, narrativa y estéticamente, relaciones de poder claras y presentar el juego central en su relato como algo indudablemente *preocupante* y, sin duda, corrupto.

Most Beautiful Island es parte de una larga tradición de juegos oscuros en el cine. El juego oscuro es un dispositivo narrativo común en películas basadas en juegos (reales o ficticiales), principalmente porque añade riesgo al relato. Si los juegos se pueden abandonar en cualquier momento, no hay conflicto. Juegos ficticiales como *Jumanji*, *Zathura* o el juego VHS de *Beyond the Gates* (Jackson Stewart, 2016) obligan a sus jugadores a seguir jugando. Otras películas presentan una estrategia

más extrema con el tropo de los *juegos mortales*, donde los participantes se ven obligados a jugar para salvar sus propias vidas. Estos juegos gladiatorios imaginarios fueron popularizados por *Battle Royale* (Kinji Fukasaku, 2000) y están en el centro de la saga *Los juegos del hambre* (*Los juegos del hambre* [Gary Ross, 2012], *Los juegos del hambre: En llamas* [Francis Lawrence, 2013], *Los juegos del hambre: Sinsajo, Parte 1* [Francis Lawrence, 2014] y *Los juegos del hambre: Sinsajo, Parte 2* [Francis Lawrence, 2015]), *Gamer* (Mark Neveldine y Brian Taylor, 2009), *Gantz* (Shinsuke Sato, 2010), o *Guns Akimbo* (Jason Howden, 2019), por citar algunos ejemplos. Sin embargo, datan de principios del siglo XX: el ya mencionado «The Most Dangerous Game», un relato breve publicado por Richard Connell en 1924, trata sobre un aristócrata que caza humanos por deporte, y ha sido adaptado de forma más o menos flexible en numerosas ocasiones, desde *The Most Dangerous Game* (Irving Pichel y Ernest B. Schoedsack, 1932) hasta *Perseguido* (*The Running Man*, Paul Michael Glaser, 1987). Por último, encontramos un enfoque más directo del juego oscuro y la tortura en aquellas películas donde los personajes son secuestrados y forzados a jugar juegos macabros para el placer de otros; unos otros que pueden jugarse algo o no con el resultado de esos juegos. Es el caso de *Funny Games*,

los juegos-prisión de *Saw* (James Wan, 2004), o *Escape Room* (Adam Robitel, 2019).

Si, como defiende Shamir (2016), el cine puede hacer filosofía no ilustrando ideas filosóficas sino *manifestando* problemas filosóficos en forma de experiencias, podemos argumentar que las ficciones de juegos oscuros son equiparables a *experiencias vividas* de experimentos mentales. Así, los juegos ficcionales son un vehículo perfecto para explorar el juego oscuro dentro (y más allá) de sus estructuras. En primer lugar, el juego oscuro requiere un desequilibrio en la comunicación y la información. Linderoth y Mortensen resumen la cuestión a través de las teorías de *performance studies* de Richard Schechner, para quien el juego oscuro es «un concepto para situaciones en las que no todos los jugadores son conscientes de que están participando en una actividad que para otros es lúdica —en otras palabras, lo que se hace y se dice no es literal ni verdadero—» (Linderoth y Mortensen, 2015: 108). Estos autores continúan discutiendo a Schechner junto con el «concepto de Bateson (1972) de señales metacomunicativas [...] para entender que algo es juego» y terminan con la definición de juego oscuro de Schechner como «la subversión de estas meta-señales que nos dicen que unas acciones y expresiones deben entenderse como lúdicas» (Linderoth y Mortensen, 2015: 108). El juego oscuro es, por lo tanto, una forma de engaño estrechamente relacionada con lo que Sutton-Smith denominó como «juego cruel» (Sutton-Smith, 1997: 108). Hasta que Luciana no ingresa en la sala de juegos no recibe información alguna, e incluso en ese momento las reglas se explican a los apostadores, no a ella.

La sala de juegos en *Most Beautiful Island* es un espacio de tortura. ¿Pueden coexistir la tortura y los juegos? El vértigo y el sufrimiento son elementos constitutivos del juego (Mortensen y Navarro-Remesal, 2018), y las variantes oscuras del juego no deberían excluirse del estudio en aras de la defensa de nuestro objeto. Trammell va más allá y añade que «incluso en los actos de juego más inocentes

y placenteros, disciplinamos sutilmente a quienes nos rodean para que se involucren en reglas tácitas» (2020). De hecho, Trammell argumenta que «la tortura es un juego, y revela mucho sobre cómo el juego funciona para subyugar y disciplinar» (Trammell, 2020: n.p.). Para ilustrar su argumento, se centra en las experiencias de personas BIPOC (negras, indígenas y de color) y en juegos basados en la tortura como «Hide the Switch», y critica el foco en la voluntariedad como una «tradición europea blanca». Trammell afirma así que «al definir el juego solo a través de sus connotaciones placenteras, el término tiene un sesgo epistémico hacia las personas con acceso a condiciones del ocio. De hecho, la tortura ayuda a pintar un cuadro más completo donde los potenciales más atroces del juego se abordan junto a los más agradables, pero al hacerlo se recuerda el trauma de la esclavitud». Por ello, concluye Trammell, es necesario analizar «las formas más insidiosas en las que el juego funciona como herramienta de sometimiento». Esta subyugación es visible en el juego ficcional de *Most Beautiful Island*: a las mujeres que participan no se les otorga reconocimiento y son utilizadas como objetos, pero su sufrimiento es clave para el disfrute de los jugadores. No habría juego sin su subyugación.

La tortura y la disciplina son partes potenciales del juego, pero pensar en ellas como elementos constitutivos desplaza el análisis de lo potencial a la ontología. El jugar y los juegos no deben verse como un único fenómeno u objeto, sino como un conjunto de fenómenos, actividades y objetos conceptuales interconectados. Mary Midgley argumenta en contra del uso de Wittgenstein del «parecido familiar» para vincular todos los juegos: «*formar una familia* es algo muy diferente a *tener un parecido familiar*. [...] Una familia es un grupo funcional con una estructura concéntrica, un centro y reglas bien entendidas que gobiernan las demandas de los miembros periféricos» (Midgley, 1974: 232). Para Midgley, existe una «unidad subyacente» en los juegos ligada a las motivaciones: «Hasta que entendamos las razones para jugar,

no creo que entendamos la obligatoriedad de las reglas» (1974: 236). Comprender el juego es cuestión de comprender las necesidades en juego. Bateman sigue a Midgley: «Es debido a que los juegos satisfacen necesidades humanas [...] que podemos identificar lo que constituye un juego. Esas necesidades que un juego satisface son precisamente lo que está implicado en el entendimiento de lo que el concepto de “juego” debe significar» (2011: 19).

Si volvemos a los argumentos de Trammell, se deduce que el juego, o al menos el juego oscuro, tiene como objetivo satisfacer un impulso humano de crueldad. Trammell escribe que el jugar «reduce a los humanos a objetos porque el juego es violento» (2020). No necesitamos estar completamente de acuerdo con estas premisas para ver la oscuridad latente en el corazón del juego y su potencial para experiencias y estéticas transgresoras (Mortensen y Jörgensen, 2020). Tampoco es que estos juegos de poder se hayan ignorado por completo históricamente: incluso antes de Schechner, Sutton-Smith y Goffman (1974), quienes escribieron sobre «fabricaciones», o actividades en las que no todos los participantes son conscientes de lo que está sucediendo, Plutarco citaba en su *Moralia* (100 d. C.) un aforismo del filósofo Bión de Borístenes: «Aunque los niños tiran piedras a las ranas por diversión, las ranas no mueren por diversión, sino en serio» (Plutarco, 1898). El juego puede convertir y convierte a las personas en objetos, en juguetes. El hecho de que las mujeres de *Most Beautiful Island* deban permanecer desnudas y quietas enfatiza su transformación social en juguetes, más específicamente la transformación de sus cuerpos. La película presenta el cuerpo femenino como un objeto de juego para los ricos y poderosos. No se trata tanto de engañar a las participantes como en las definiciones tradicionales del juego oscuro. Algunas formas de juego oscuro, como la imaginada en esta película, ni siquiera consideran a los participantes como agentes. Este juego oscuro no es cruel porque engañe sino porque exige víctimas. La contribución de las mujeres es su sufrimiento.

La película nos enfrenta a una manifestación del impulso de crueldad de quienes detentan el poder a través de un juego oscuro concreto.

«LOS INVITADOS YA HAN HECHO SUS APUESTAS»: JUGANDO CON VIDAS VULNERABLES

Como muchos juegos ficcionales oscuros, *Most Beautiful Island* muestra a unos espectadores apostando por el resultado del juego. Tradicionalmente se ha establecido una separación conceptual entre juegos y apuestas, quizás para proteger al juego de fenómenos sociales cuestionables. En su «diagrama de juegos», Juul (2003) propone un círculo interior de «juegos», un segundo círculo de «casos límite», y una parte exterior de «no juegos». Es en el segundo donde podemos encontrar «apuestas de habilidad» (*skill-based gambling*), «apuestas basadas en el azar» (*chance-based gambling*) y «juegos de puro azar». Argumentamos que las distinciones no son tan claras como se presentan normalmente. El estudio de los juegos, como el estudio de cualquier objeto o campo complejo, ha exigido claridad conceptual, sacrificando en ocasiones la ambigüedad y los matices que siempre revela un análisis filosófico. Además, la distinción también es problemática desde un punto de vista legal, como han demostrado los debates sobre la regulación de las *loot boxes* o cajas de recompensas en el juego. Derevensky y Griffiths (2019: 634) argumentan que «ha habido preocupación porque los límites estructurales entre juegos y apuestas se hayan desdibujado en algunos casos», citando productos de lotería, juegos sociales de casino, cajas de recompensas e *e-sports* como ejemplos de convergencia. Comparan juegos y apuestas así:

Los términos “gambling” y “gaming” se usan con frecuencia como sinónimos, sobre todo por aquellos que trabajan en la industria del juego de azar. *Gambling* implica apostar dinero o algo de valor en un evento de resultado incierto. El *gambling* normalmente implica tres elementos: consi-

deración (una cantidad de dinero o algo de valor financiero apostado), riesgo (en forma de eventos de azar) y un premio (típicamente dinero, pero puede ser simplemente algo de valor financiero). [...] En el contexto de los juegos de azar, el *agon* [competición] y el *alea* [azar] son cruciales en tanto que ofrecen una combinación de habilidad, azar, y suerte (Derevensky y Griffiths, 2019: 633).

El juego que se juega en *Most Beautiful Island* implica reflexión y premios y, por lo tanto, es un juego de apuestas, pero ¿quién tiene exactamente el control y cuál es exactamente el riesgo? No es un juego de puro azar, ya que las mujeres en el ataúd necesitan realizar una tarea, en este caso permanecer inmóviles, *no hacer nada*. Vanessa parece enmarcar el juego como una lucha con el destino: «creamos nuestra propia suerte». Controlar los mecanismos propios de pánico y huida puede ser la habilidad principal que se usa aquí. Este juego es una variante oscura y extrema de las apuestas deportivas, donde los jugadores predicen los resultados de una competición y se juegan dinero. Siguiendo este escenario, las chicas serían *atletas*. Más aún, *atletas pagadas*. Los jugadores apuestan a un resultado y se podría argumentar que tienen algo en lo que basar estas apuestas (por ejemplo, el estado emocional percibido de las mujeres en el ataúd). Sin embargo, las acciones de la araña quedan fuera del control tanto de los apostadores como de las chicas, e incluso la especie de araña se mantiene en secreto hasta que se abren los bolsos de las participantes. Es un juego de gran incertidumbre y gran riesgo, y por tanto de gran vértigo para el espectador. Como dice la maestra de ceremonias a su audiencia, «nuestras vidas penden de un hilo delicado y, a veces, podemos tirar de ese hilo. Es muy emocionante, ¿verdad?».

Las mujeres están siendo obligadas a jugar por sus captores, con quienes establecen un acuerdo basado en información incompleta y, por lo tanto, en un engaño, pero podemos considerarlas aún así jugadoras de un juego oscuro. Tenemos una directora de juego (*gamemaster*), un conjunto de

apostadores que son al mismo tiempo espectadores ávidos de vértigo y unas jugadoras, o una versión perversa de esa figura. Las chicas no cumplen el requisito básico de voluntariedad, pero ¿consideraríamos de manera diferente el estatus de la actividad como juego si lo hicieran? ¿Y qué decir, entonces, de las que repiten y las que proporcionan nuevas jugadoras, como Olga? Dado que se les paga por su actuación y, al menos Luciana necesita con urgencia el dinero, hay una reflexión clara sobre la clase y el poder financiero en este juego. Como en otras versiones de *The Most Dangerous Game*, los que están al mando de la sociedad juegan con los desposeídos como si fueran sus propios juguetes. Lo que los poderosos juegan por diversión y emoción es un trabajo arriesgado para los pobres.

Hasta aquí, la película deja al descubierto las complejidades y matices del jugar y los juegos en situaciones de extrema desigualdad, que se enturbian aún más con la actuación de Luciana en la sala de juegos. Después de sobrevivir a su ronda y ver a Olga pasando dificultades con la suya, Luciana interviene y toma la araña de Olga en su mano, manteniendo el contacto con la piel. Todo el discurso de la película gira en torno a este ambiguo acto de valentía: jugando con las reglas y tomando el control del juego, Luciana se convierte en algo más que un juguete. Sigue siendo una jugadora forzada y víctima de tortura, pero ahora también es una agente activa. Va más allá de lo que le exigen las reglas y gana el juego. ¿Lo hace para rebelarse contra los organizadores del juego y los apostadores? ¿Lo hace por compasión hacia Olga? ¿Está motivada por el dinero? La película mantiene la ambigüedad, pero el resultado es claro: la directora de juego anuncia que ha encontrado un reemplazo para Olga y le da a Luciana su contacto. La escena final también es ambigua, pero muestra a Luciana quizás disfrutando de su primer momento de control en toda la película: pide un helado de un carrito de helados y se lo come despacio, para marcharse momentos después hacia la ciu-

dad, con un letrero en encuadre que muestra una manzana y el lema «Big Big Dreams». Nueva York se ha convertido de manera extraña en una tierra de posibilidades oscuras y crueles.

«ES MUY EMOCIONANTE, ¿VERDAD?»: CONCLUSIÓN

Nuestro mundo mediático y mediatizado pone continuamente en primer plano imágenes de precariedad y migración, muchas veces hasta alcanzar un agotamiento que no deja espacio para la reflexión. Películas como *Most Beautiful Island*, con su uso cuidadoso y elaborado de juegos oscuros, convenciones del horror masoquista y sus lecturas metafóricas del uso y abuso de los otros, pueden llevar a un entendimiento más complejo de las situaciones aterradoras a las que se enfrentan los inmigrantes ilegales. Situándonos como espectadores incómodos, la película de Asensio no nos convierte en cómplices, sino que nos obliga a evaluar la falta de reconocimiento de la alteridad dentro de los circuitos sórdidos de la precariedad y la invisibilidad. Como espectadores, observamos con detalle todo el proceso que lleva a Luciana a la sala de juegos, casi en tiempo real. Nuestro conocimiento se limita a lo que ella sabe, ya que el suyo es el único punto de vista disponible. Durante el juego, los jugadores/espectadores se establecen como misteriosos y fuera de nuestro alcance, rostros sin nombre que disfrutaban del sufrimiento de las mujeres. Pero se podría argumentar que como espectadores estamos igual de impacientes por el resultado, o incluso más. Por lo tanto, el foco de la película en la interrelación de los juegos oscuros y la mirada destaca cómo, en palabras de Cousins, «[l]a respuesta al poder de la mirada no debería ser su rechazo. La alternativa al rechazo es la evaluación» (2017: 393).

Así pues, interrogar la mirada puede ayudarnos a explorar cuestiones de privilegio, poder y moralidad. La película denuncia las relaciones desiguales de poder en la época contemporánea y el juego ficcional permite indagar en las posibilidades de ac-

ción y enunciación, con Luciana transformándose de objeto a sujeto. El comportamiento de Luciana en la sala de juegos, su implicación y desafío en este acto de supervivencia y solidaridad ambigua con Olga, la convierten en un sujeto activo que parece dispuesto a aceptar las diabólicas reglas que le permitirán seguir arriesgándose y agotando las limitadas posibilidades de un sueño americano cercenado. Como ocurre con los *slashers*, *Most Beautiful Island* carece de una clausura clara: Luciana no destruye el sistema de engranaje de la sala de juegos, sino que gana poder dentro de él, suficiente para seguir sobreviviendo. Como ejemplo de «filosofía cinematográfica» (Shamir, 2016), *Most Beautiful Island* nos hace experimentar la desigualdad, la impotencia, el sometimiento a y la apropiación de las reglas del juego. El guion, el trabajo de cámara y la edición de *Most Beautiful Island* hacen un uso intensivo de la focalización para hacernos sentir el poder de la mirada y mantenernos cerca de aquellos que no tienen derecho a ejercerlo. Su juego oscuro ficcional no es solo un comentario abstracto sobre cómo los ricos y poderosos juegan con vidas vulnerables, sino también un ejercicio de filosofía cinematográfica sobre ser sometido a la transformación cruel y desorientadora en un juguete que lucha por el control de su propia supervivencia.

Asensio, como creadora española que trabaja en Estados Unidos, exhibe el potencial de un cine transnacional sobre los inmigrantes que aborda las dificultades de la subjetividad femenina y los inmigrantes ilegales en escenarios cosmopolitas inciertos. Nos hace contemplar el calvario de su protagonista para invitarnos a reflexionar sobre el derecho de estos sujetos a mirar y a ser vistos. Los dueños del mundo pueden ver su dolor como diversión, pero nosotros experimentamos su sufrimiento en serio. ■

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Anderson, B. (2017). The Politics of Pests: Immigration and the Invasive Other. *Social Research: An International Quarterly*, 84(1), 7-28.

«PERMANECED TRANQUILAS Y ELEGANTES»: JUEGOS OSCUROS, VULNERABILIDAD Y EL CUERPO FEMENINO COMO OBJETO DE JUEGO EN *MOST BEAUTIFUL ISLAND*

Resumen

Most Beautiful Island (Ana Asensio, 2017) muestra las dificultades a las que se enfrenta Luciana, un inmigrante ilegal de origen español en Nueva York. La película se centra en cómo Luciana acepta una oferta de un trabajo bien pagado, aunque un tanto sospechoso, para una fiesta sustituyendo a su amiga Olga, otra inmigrante ilegal. En dicha fiesta, Luciana se convertirá en el objeto de apuestas y en el juguete de un juego oscuro. Este artículo explora cómo *Most Beautiful Island*, el filme de una directora española residente en Estados Unidos, utiliza recursos y discursos narrativos y estéticos para explicar la experiencia migratoria de un grupo específico de mujeres cuyas vidas acaban estando, de manera casi literal, en las manos de personas con poder. Para ello, este artículo estudia primero los conceptos de vulnerabilidad y precariedad, el poder de la mirada y cómo ser testigos de ciertos actos resulta insuficiente para continuar con el análisis de los discursos y convenciones de el juego oscuro, en especial los juegos oscuros ficcionales en el cine, y cómo la película hace evidentes la tortura y el sadismo implícitos en las relaciones de poder. Así pues, el propósito es demostrar las estrategias de denuncia, enunciación y resistencia que *Most Beautiful Island* construye en torno a la invisibilidad e indefensión de aquellos sujetos precarios.

Palabras clave

Juegos oscuros; Inmigración ilegal; Vulnerabilidad; Mirada

Autor/a

Beatriz Pérez Zapata es profesora de inglés en el Grado de Educación Primaria de la Universidad Internacional de Valencia y profesora asociada de Inglés con Fines Específicos en Tecnocampus, Universidad Pompeu Fabra. Es doctora por la Universidad de Zaragoza. Su tesis estudiaba el trauma poscolonial y la decolonización en la obra de Zadie Smith y ha sido publicada como monográfico por Routledge. Es la autora de numerosos artículos sobre la obra de Smith. También ha publicado artículos sobre duelo, la representación de la vergüenza y el trauma de los sujetos diaspóricos y de los sujetos poscoloniales y refugiados en videojuegos. Sus intereses de investigación son el trauma, las narrativas de autores británicos negros, la literatura diaspórica y la representación de los inmigrantes y refugiados en la literatura y otros medios. Contacto: abperez.zapata@gmail.com

Víctor Navarro-Remesal es académico en comunicación y en videojuegos. Es doctor por la Universitat Rovira i Virgili. Es profesor de Historia de los Videojuegos y Guion Interactivo en Tecnocampus, Universidad Pompeu Fabra. Es autor de *Libertad dirigida: una gramática del análisis y diseño de videojuegos* (Shangrila, 2016), *Cine Ludens: 50 diálogos entre el juego y el cine* (Editorial UOC, 2019), and the editor of *Pensar el juego: 25 caminos para los Game Studies*. In addition, he has published many book chapters and journal articles on the matter. His research interests are player freedom, Zen-inspired games, gēmu, and game preservation. Contact: vnavarro@tecnocampus.cat

“REMAIN CALM AND ELEGANT”: DARK GAMES, VULNERABILITY, AND THE FEMALE BODY AS A PLAYTHING IN *MOST BEAUTIFUL ISLAND*

Abstract

Most Beautiful Island (Ana Asensio, 2017) portrays the struggle of Luciana, a Spanish illegal immigrant in New York. The film centres on Luciana's acceptance of a suspicious yet well-paid job working at a party in place of her friend Olga, another illegal immigrant. At the party, she will become the object of bets and the plaything of a dark game. This article explores how *Most Beautiful Island*, a film made by a Spanish filmmaker in the US, uses narrative and aesthetic devices and discourses to explain the migratory experience of a particular group of women whose lives end up rather literally in the hands of the powerful. For this purpose, the article first studies vulnerability and precarity and the power of looking and the failures of witnessing, to then examine the discourses and conventions of dark play, particularly in fictional dark games in film, and how the film lays bare the torture and sadism of power relations. Thus, the aim is to lay bare the strategies of denunciation, enunciation, and resistance that *Most Beautiful Island* constructs around the invisibility and powerlessness of precarious subjects.

Key words

Dark games; Illegal immigrants; Vulnerability; Looking.

Author

Beatriz Pérez Zapata is lecturer of English for Primary Education at the Valencian International University and assistant lecturer of English for Specific Purposes at Tecnocampus, Pompeu Fabra University. She obtained her PhD from the University of Zaragoza. Her thesis studied postcolonial trauma and decolonisation in the work of Zadie Smith, which has been published as a monograph by Routledge. She has published extensively on Smith's work in international journals. She has also published articles on grief, the representation of shame and trauma of diasporic subjects, and post-colonial subjects and refugees in video games. Her research interests are trauma, black British writing, diasporic literature, and the representation of migrants and refugees in literature and media. Contact: abperez.zapata@gmail.com

Víctor Navarro-Remesal is a media scholar specialized in games. He obtained his PhD from the Rovira i Virgili University. He is lecturer of History of Videogames and Interactive Narrative at Tecnocampus, Pompeu Fabra University. He is the author of *Libertad dirigida: una gramática del análisis y diseño de videojuegos* (Shangrila, 2016), *Cine Ludens: 50 diálogos entre el juego y el cine* (Editorial UOC, 2019), and the editor of *Pensar el juego: 25 caminos para los Game Studies*. In addition, he has published many book chapters and journal articles on the matter. His research interests are player freedom, Zen-inspired games, gēmu, and game preservation. Contact: vnavarro@tecnocampus.cat

diálogos entre el juego y el cine (Editorial UOC, 2019), y editor de *Pensar el juego: 25 caminos para los Game Studies*. También ha publicado numerosos capítulos de libros y artículos en revistas científicas. Sus intereses de investigación son la libertad de los jugadores, juegos inspirados por el Zen, gêmu, y la preservación de videojuegos. Es miembro fundador de DiGRA España. Contacto: vnavarro@tecnocampus.cat.

Referencia de este artículo

Pérez Zapata, B., Navarro-Remesal, V. (2022). «Permaneced tranquilas y elegantes»: juegos oscuros, vulnerabilidad y el cuerpo femenino como objeto de juego en *Most Beautiful Island*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 33, 73-86.

Article reference

Pérez Zapata, B., Navarro-Remesal, V. (2022). "Remain calm and elegant": dark games, vulnerability, and the female body as a plaything in *Most Beautiful Island*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 33, 73-86.

recibido/received: 20/09/2021 | aceptado/accepted: 18/10/2021

Edita / Published by



Licencia / License



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

DISCURSO Y ESTILO. LA MIRADA DE ICÍAR BOLLAÍN EN TAMBIÉN LA LLUVIA

ERNESTO TABORDA-HERNÁNDEZ
FRANCISCO JAVIER MIRANDA GARCÍA

INTRODUCCIÓN

Imágenes de la calle, un lugar árido y desértico, un hombre observa con interés desde un coche una larga cola de indígenas. Al bajar del vehículo, intenta ver el final, pero no puede. Han venido muchos aspirantes a la citación. Se puede ver una gran aglomeración de gente. Costa se acerca a Sebastián, el hombre del principio, y le recrimina haber convocado un *casting* abierto, sin límite de audición. Así comienza *También la lluvia* (2010), la quinta película de Iciar Bollaín y la primera donde sus protagonistas son masculinos. Sus diez largometrajes realizados hasta la fecha mantienen un punto en común: indiferentemente del género de los personajes principales, todos hablan de los problemas de la desigualdad y la injusticia social.

Su segunda película comienza de manera similar, con una carretera seca en medio de un desierto, desde un coche alguien observa, solo que esta vez es un grupo de mujeres de diferentes edades y distintas nacionalidades, principalmente ibe-

roamericanas, que se dirigen a un pueblo de la España profunda y deshabitada, con el fin de conocer hombres solteros. *Flores de otro mundo* (1999) relata la historia, ya contada muchas veces, sobre la inmigración en la España rural y lo complicadas que son las relaciones, con la característica de que en esta ocasión la directora lo hace desde su mirada, que resulta fresca, poderosa, justa, compleja, planteado una ruptura de los estereotipos de los personajes femeninos y del rol que tradicionalmente han ocupado en las películas españolas. La historia está contada desde el punto de vista de las protagonistas, cuatro mujeres: una dominicana, una cubana y una española, que buscan pareja en un pueblo de la España rústica, y la madre de uno de los hombres del poblado, que recela de la mestiza dominicana por temor a que se aproveche de su hijo.

El largometraje *¡Hola, estás sola?* (1995), Bollaín cuenta la historia de dos jóvenes que buscan su lugar en el mundo. En él, las protagonistas son independientes, no son novias, ni amantes, ni ami-

gas de los protagonistas, es decir, tienen su propio peso dramático. Como afirma la directora, la historia se movía a través de los deseos, frustraciones, tristezas y camaradería de las protagonistas:

Para mi sorpresa y alegría, ya que no lo busqué, las andanzas de Trini y la Niña fueron celebradas por mujeres estudiosas de la imagen de la mujer en el cine, o mejor aún, de la voz de la mujer en el cine. Había hecho una película «de mujeres» (Bollaín, 2003a: 84).

Esa mirada, que comenzaba a construir en sus dos primeras películas, se consagra en *Te doy mis ojos* (2003), donde la violencia propiciada por el hombre en la pareja se muestra de manera limpia y abierta, sin decretar culpables, pero sí mostrando a sus víctimas y sus puntos de vista e intentando humanizar las circunstancias. Como resultado de esa perspectiva, la noche del 31 de enero de 2004 surge un hito en la historia del cine español. Por primera vez una obra cinematográfica creada por una mujer gana los principales premios Goya de la Academia, obteniendo los galardones a Mejor dirección, Mejor película y Mejor guion original. El largometraje ganó un total de siete premios de nueve candidaturas posibles. La novedad que aporta Bollaín con su cine le hizo merecedora de dichos premios frente a otros profesionales de la talla de Cesc Gay o Isabel Coixet, quienes competían con películas tan reconocidas como *En la ciudad* (2003) y *Mi vida sin mí* (2003), respectivamente. Cabe comentar que dos años más tarde, Coixet tuvo el privilegio de ganar el mismo trío de premios cinematográficos que su compañera Iciar, con la película *La vida secreta de las palabras* (2005). Sin duda alguna, este reconocimiento respondía a una aportación diferente que indudablemente fue positiva y que sigue presente en la cinematografía nacional.

El cine de Bollaín escapa de las emblemáticas etiquetas que se han vuelto tan necesarias, pero que muchas veces son injustas. Ella misma afirma que nadie habla de un director haciendo referencia a su género, su condición social o religiosa,

preferencia sexual o su personal atractivo, entonces por qué hablar de su cine y del que hacen sus compañeras como «cine de». En el cine, la mirada particular de un director o directora se refleja en cuanto son personas-artistas que tienen cosas que decir desde su punto de vista, su mirada, su idea del mundo y de la vida, y eso marca una diferencia. No es cine de mujeres, ni cine femenino, es cine necesario, único, tan importante —o más en estas épocas— porque es una mirada que, a nuestro pesar, habíamos olvidado.

La propia directora ofrece una reflexión que apoya lo antes expuesto:

La de la necesidad de hablar, delante, detrás, encima y debajo, hablar con nuestra voz, no solo sobre mujeres, sino sobre hombres, sobre niños, sobre la historia, sobre el presente y sobre el futuro. Hablar con nuestra voz, cualquiera que esta sea, porque si no, no estamos. Hablar con humor, con drama, con ironía, con rabia, pero hablar, estar, ser, porque no es ya que la historia, el argumento o la acción de las películas se decida tantas veces sin los personajes femeninos: es la historia de las sociedades, es nuestra historia la que hay que contar con todas las voces posibles (Bollaín, 2003a: 86).

Díaz comenta que hablar de cine de mujeres es darle un matiz peyorativo, implica diferenciar entre el cine hecho por hombres y el hecho por mujeres y discriminar las creaciones firmadas por ellas (Díaz, 2016: 4). Concluye, citando a Castejón (2010), que nunca ha existido el cine de hombres, por tanto, la diferenciación no es necesaria y es errónea.

También la lluvia reflexiona sobre el conflicto que significó el descubrimiento de América haciendo un símil con la desavenencia actual sobre el agua y la lucha civil por impedir la privatización del servicio, expresada a través del recurso del cine dentro del cine (metacine), que constituye el esqueleto estructural de la película. El largometraje cuenta la historia de un equipo técnico y artístico iberoamericano que llega a Bolivia en el año 2000 para rodar una película sobre Colón y la conquista de América. En ese año, el país se en-

contraba en una profunda crisis, que llevó al gobierno a intentar privatizar el suministro de agua. La negativa del pueblo en contra de dicha medida y las intensas protestas llevaron a paralizar el país e implantar la ley marcial para evitar mayores consecuencias. En esta coyuntura, el equipo de rodaje sufre las consecuencias de la protesta, porque tanto Daniel, el actor indígena protagonista, como los extras se ven involucrados en un conflicto que paraliza el rodaje y les obliga a abandonar. El objetivo de este artículo es el análisis del discurso de Iciar Bollaín para determinar cómo se plantea su mirada y su estilo en *También la lluvia* (2010), una *rara avis* en su filmografía, porque por primera vez en su obra los protagonistas son personajes masculinos y no femeninos, como suele presentarnos. También nos interesa indagar si esta particularidad produce un impacto determinante en su discurso como autora y en su estilo como cineasta.

MIRADA CONCENTRADA

Las referencias del cine de Iciar Bollaín son muy claras, y parten de la cercanía con Ken Loach y el cine social cultivado tanto por el director británico como por el guionista y marido de la cineasta, Paul Laverty, que ha colaborado como escritor en una decena de películas de Loach y de cuatro de su esposa. Pasa por el realismo como movimiento al que Sánchez Noriega bautiza como «realismo de la autenticidad» (Sánchez Noriega, 2021: 154), para terminar en el funcionamiento de las personas, de cómo piensan y sienten, y de la virtud de abordar historias dispares en cuanto a temática desde una posición y estilo reconocibles. Aspectos todos, entre otros muchos, que definen su capacidad como autora. La cineasta afirma: «Me gusta entender lo que conozco y conocer lo que otros piensan y sienten..., que cuenten algo que desconozco como si lo hubiera vivido yo o desde un punto de vista nuevo» (Bollaín, 2003b: 91).

La mirada y el punto de vista son uno de los principios básicos de las herramientas con las

EL ESTILO DE BOLLAÍN NO ES IMPORTANTE POR SU GÉNERO, SINO POR SU TALENTO, PORQUE SE ACERCA AL MUNDO DESDE UNA MIRADA PERSONAL, PROPIA, ÚNICA, PORQUE TIENE HISTORIAS DIVERSAS QUE CONTAR YA SEA DESDE SU DIMENSIÓN COMO GUIONISTA, COMO DE DIRECTORA O EN SU FACETA INTEGRAL DONDE MANEJA TODAS LAS ETAPAS DE LA PRODUCCIÓN DE SUS PELÍCULAS

que se cuenta para dirigir, como afirma Castellani (1996). La mirada es propia de quien dirige y se compone de las características básicas de su personalidad, su bagaje, sus referencias, etc. El punto de vista, en cambio, se establece en un personaje o entre varios, o es externo y funciona como un gran observador (Aumont y Marie, 1990).

El caso del género de quien dirige no es tan determinante siempre y cuando los profesionales que estén detrás de las cámaras sean capaces de contar una historia desde su interior y buscando expresar unas ideas determinadas, que inviten al espectador a reflexionar sobre estos aspectos que van mucho más allá de lo que vemos en pantalla. La mirada de cada director o directora es fundamental porque de esta manera se disecciona el prejuicio del género del profesional en cuestión. Sin embargo, el punto de vista sí que es determinante, ya que la perspectiva que presenta cada uno lo hace de una manera diferente.

La mirada de Bollaín ha sido reconocida a lo largo de su filmografía porque «la temática social y el punto de vista femenino es un elemento que destaca» (Barrenetxea Marañón, 2014: 454), aunque nuevamente Díaz (2016: 6) enfatiza que las directoras y directores organizan sus trabajos desde su propia subjetividad y experiencia como persona y como autor, por lo que no se puede hablar de mirada femenina ni masculina. En las primeras películas de la autora, resultaba interesante ver el

desarrollo de las historias desde el punto de vista de sus protagonistas, no en un mundo de mujeres, sino en el mundo real donde estas deben luchar por encontrar su lugar. Las mujeres de sus cuatro primeras películas comandaban las acciones, decidiendo qué hacer y plantaban cara cuando su voluntad no era respetada. El punto de vista de sus historias definía su mirada y hacía reconocible sus películas, pero es injusto enmarcar su cine en esa única característica, pensando que es cine de mujeres y hecho por mujeres, como un atributo diferenciador. El estilo de Bollaín no es importante por su género, sino por su talento, porque se acerca al mundo desde una mirada personal, propia, única, porque tiene historias diversas que contar ya sea desde su dimensión como guionista, como directora o en su faceta integral donde maneja todas las etapas de la producción de sus películas. Resulta que es mujer y, aunque es determinante que lo sea, su cine y sus películas no son valiosas por eso, lo son porque el lenguaje y los recursos que utilizamos abren una nueva ventana a través de la cual el espectador es capaz de verse desde otro lugar. En palabras de la propia cineasta, demuestran que el ingenio antes nombrado va más allá de una dirección estereotipada: «Siempre le he dado mucha más importancia a la palabra, a la interpretación, a la emoción y, en realidad, puedes estar construyendo tu historia también por otro lado. Y no lo desestimo en absoluto, mientras seas consciente de cuáles son tus elementos y los juegues bien» (en Hernández Miñano, Castellote Herranz y Martín Núñez, 2015: 71).

El estreno de *También la lluvia* supone un punto de inflexión en la trayectoria de Iciar Bollaín en el séptimo arte. La cineasta asegura que la película «es diferente, porque tiene más narración y más acción, además de mi mirada a los personajes» (en Caballero Wangüemert, 2011: 366). Podemos observar en primer lugar que la directora nos cuenta una historia desde su mirada y lo hace de manera reconocible, personal y cinematográficamente interesante. En segundo lugar, que por primera vez

en toda su filmografía los personajes principales de su relato son masculinos y los femeninos están relegados a un segundo plano. En tercer lugar, mientras que hasta la fecha solo había realizado guiones propios, en esta ocasión dirige una historia escrita y dialogada en solitario por su marido, Paul Laverty. En cuarto lugar porque presenta el recurso del metacine por primera vez en su recorrido cinematográfico. Gracias a esta herramienta, el tándem compuesto por la directora y el guionista hace posible que el discurso pueda intercalar momentos históricos diferentes en Bolivia: por un lado, las guerras del agua en la Cochabamba y por otro, la conquista de América, que se ve representada mediante el rodaje del filme en cuestión. El paralelismo de los dos acontecimientos es representado a través del metacine, de la película que están rodando, de la película ya rodada, las transiciones que hacen de una a otra, intercalándolo con la lucha del pueblo por los derechos del agua y por María, uno de los pocos personajes femeninos que, como ayudante de dirección de Sebastián, está grabando un *making of* de la película que están rodando. Aunque su participación es corta, funciona como una voz crítica sobre la situación que están viviendo los personajes. Además, esta herramienta le sirve a la directora como reflexión sobre la conquista y como alegato social en defensa de la injusticia y las luchas por las desigualdades universales, tal y como afirma Barrenetxea Marañón (2014).

La directora también asegura, en la misma entrevista arriba citada, que más que un cambio es un salto en su carrera y en su filmografía pero que si se analiza en profundidad no resulta tan diferente, y explica cómo es su discurso y estilo en la película y cómo se refleja su mirada.

DE LA REPRESENTACIÓN HISTÓRICA A LA CINEMATOGRÁFICA

Iciar Bollaín y el guionista Paul Laverty proponen desde el comienzo los conflictos que se quieren

plantear a través de tres temas completamente diferentes: el rodaje de una película, la conquista de América y la guerra del agua en Bolivia. Este trío de situaciones asincrónicas no está por mero capricho, sino que está tratado de tal modo que invita al espectador a reflexionar.

Vargas-Machuca reflexiona sobre los recursos presentes en la película:

Aunque como hemos visto la película es un ejercicio de cine dentro del cine que puede ser abordado desde distintas ópticas, su mayor riqueza e interés consiste precisamente en que se trata también de un drama social con una crítica múltiple derivada de los argumentos paralelos que se van entrelazando en ella de forma muy acertada (Vargas-Machuca, 2017: 175).

La herramienta del metacine ha sido usada en numerosas ocasiones a lo largo de la historia del cine por directores de diversas nacionalidades y en distintos géneros cinematográficos en películas como *Cantando bajo la lluvia* (*Singin' in the Rain*, Stanley Donen, Gene Kelly, 1952), *Fellini 8 y ½* (*Otto e mezzo*, Federico Fellini, 1963), *La noche americana* (*La nuit américaine*, François Truffaut, 1973), *Ed Wood* (Tim Burton, 1994), *Bowfinger, el Pícaro* (*Bowfinger*, Frank Oz, 1999), *Adaptation. El Ladrón de Orquídeas* (*Adaptation*, Spike Jonze, 2002), o más recientemente *¡Ave, César!* (*Hail Caesar*, Joel y Ethan Coen, 2015), *The Disaster Artist* (James Franco, 2017), o *Dolor y gloria* (Pedro Almodóvar, 2019).

El cine dentro del cine no es una coincidencia dentro del universo diegético cinematográfico de la película *También la lluvia*. El recurso es utilizado de dos maneras diferentes: la primera, mostrándonos al personaje de María y el *making of* de la película. La segunda, enseñando momentos del largometraje que están rodando sobre la ocupación de América junto con secuencias de la película rodada y montada. Ambos planteamientos pretenden determinar y posicionarse con un punto de vista concreto, el de la población nativa en dos momentos trascendentales diferentes: el presente



También la lluvia (Icía Bollaín, 2010)

de una historia cinematográfica y un pasado histórico, basado en hechos reales.

En el caso de *También la lluvia*, mediante el recurso del cine dentro del cine, se profundiza en el significado del conflicto entre naciones y/o étnico, una idea que se tiene muy presente a lo largo del metraje. Un ejemplo claro es la escena en la que los tres miembros del equipo técnico de producción viajan hacia el lugar de rodaje. María comienza a grabar opiniones del director (Sebastián) y productor (Costa) de la película, donde se puede apreciar claramente el conflicto cultural entre Europa y América. Costa quiere que los extras sean indígenas, pero no le importa de dónde procedan; Sebastián se queja por la falta de fidelidad en el reparto. Además, el productor se muestra firme en que hay que ahorrar, ya que los indígenas son más fáciles de convencer en lo que a acuerdos económicos se refiere. Esto es una clara comparación que muestra que la explotación sigue en pie. Esta idea se refuerza en la secuencia siguiente, la primera secuencia que vemos de la película ya rodada donde Colón exige a los indígenas pagar un tributo llenando una pequeña bolsa con oro.

El *making of* actúa como soporte y testigo histórico de los acontecimientos del rodaje. Con este recurso se presentan los personajes del filme, como Bartolomé de las Casas y Antonio Montesinos, interpretados por los actores Carlos Santos y Raúl Arévalo respectivamente. Ambos personajes fueron dos frailes dominicos pioneros en la lucha por los derechos de los ciudadanos aboríge-

nes. Tras la exposición de ambos, que se sigue mostrando mediante las grabaciones de María, se pasa a un conflicto actual: la privatización del agua. No es una transición histórica caprichosa, es una técnica que nos muestra un símil: la falta de derechos en dos momentos históricos completamente diferentes con una distancia de cinco siglos.

Otro momento a destacar es la escena en la que están ensayando una de las homilías de Montesinos. Es una clara referencia a un llamamiento de una voz de la conciencia en el pasado. Icíar Bollaín consigue rodar la escena dando importancia tanto al discurso del fraile como a los obreros bolivianos que están trabajando en la construcción de un escenario. Los trabajadores observan el discurso del personaje en cuestión como espectadores silenciosos. Esto nos invita a hacer una comparación de gran importancia: de nuevo, los conflictos del ayer están muy vigentes en el presente de la película. Los trabajadores no tienen buenas condiciones salariales o están siendo explotados. Además, la escena que se desarrolla a continuación está vinculada, una vez más, con el conflicto del agua. En este caso, Daniel, el actor que actúa como jefe indígena, es el líder del pueblo ante la privatización del agua, motivo por el que se está quejando ante unos manifestantes. Esto le convierte en un referente moral, tanto en la historia narrada como en la historia actual. En este caso, el cine dentro del cine vuelve a vincular las dos historias.

La última vez que se usa este recurso y que se vuelve a unir con el presente histórico es el momento en el que sacrifican a trece indígenas, entre los que se encuentra Hatuey (Daniel). Cuando finaliza esa parte del rodaje, aparece la policía para arrestar al actor. Este hecho ya se había producido anteriormente, pero Costa y Sebastián habían sobornado a la policía para liberarlo con la condición



También la lluvia (Icíar Bollaín, 2010)

de arrestarlo de nuevo al finalizar el rodaje de la película. Es otra comparación entre lo que la directora quiere mostrar tanto en el pasado como en la actualidad: por mucho que luche el pueblo no tiene nada que hacer frente a los que tienen el poder.

Respecto a la guerra del agua, el largometraje invita al espectador a pensar sobre las diferentes acciones que se muestran, como el momento en que los cuerpos de seguridad intentan hacerse con un pozo de agua que están cavando los ciudadanos, que refleja el discurso político reivindicando el agua como un bien del pueblo, el alzamiento de los campesinos ante el gobierno por el decreto del estado de excepción o la ayuda de Costa a la hija de Daniel en medio de las protestas y, por último, el regalo tan simbólico que recibe Costa de Daniel: una pequeña botella de agua. Prácticamente todas las acciones citadas pueden relacionarse con muchas de las escenas del rodaje, por lo que, a su vez, se puede hacer una comparativa con los supuestos

acontecimientos históricos del pasado. Los cuerpos de seguridad actuales son el equivalente de los conquistadores españoles, el conflicto del agua es comparable con el oro, los conquistadores piden un tributo a los indígenas, mientras que el gobierno boliviano exige a los campesinos impuestos por un bien tan común y de uso diario como el agua. Las reivindicaciones de los nativos y de los campesinos dan lugar a un conflicto armado, tanto el de los aldeanos con los cuerpos de seguridad como el de los indígenas con los conquistadores. Ambas confrontaciones van aumentando en dramatismo hasta llegar a la contienda. En el caso de la historia contada del pasado, trece indígenas son quemados, y, en el caso de la guerra del agua, la hija de Daniel acaba herida. Una gran diferencia es que en la historia del presente, el agua acaba siendo del pueblo— el espectador llega a esa deducción gracias a la aparición de un sacerdote que dice «el agua es de ustedes». Este personaje es una clara referencia a otras dos figuras ya mencionadas, de las Casas y Montesinos, lo que nos hace vincular una vez más el pasado y el presente gracias a que los tres personajes se alzan ante las injusticias de la sociedad con el necesitado.

LOS PERSONAJES: DISCURSOS EN CONFLICTO

La progresión del personaje de Costa en *También la Lluvia* es una de las más significativas en toda la filmografía de Icíar Bollaín, y muestra un arco de transformación muy radical. Tiene un carácter muy distinto y un desequilibrio que no es habitual en el tipo de personalidades que la directora siempre plantea en sus relatos, unido a la novedad, antes comentada, del personaje como primer protagonista masculino en solitario de su filmografía.

Todo personaje tiene que despertar en el público un cierto interés, de lo contrario, no generará una conexión con la audiencia ni con el discurso. Las personalidades narrativas tienen que ser contradictorias, tener objetivos, conflictos y cambios

LA CONJUNCIÓN DE LA MIRADA Y DEL ESTILO CONFORMAN SU EXPRESIÓN, REFLEJADA EN CÓMO CUENTA LOS SUCESOS, CÓMO LOS CONSTRUYE DESDE EL LENGUAJE Y QUÉ PROFUNDIDAD A NIVEL CONCEPTUAL POSEE SU DISCURSO

a lo largo de la historia. Tienen una evolución desde el comienzo hasta el final del relato para evitar crear personajes planos. En el cine se habla de una transformación desde la primera hasta la última vez que aparece el personaje en pantalla, pero hay que tener en cuenta que suele cambiar más veces; de hecho, suele tener tres cambios, uno por cada acto correspondiente de la historia, según la división aristotélica de las tragedias griegas que tanto han influido en la historia de la narrativa teatral, novelística y cinematográfica. Pero el cambio más radical normalmente se percibe cuando se realiza una comparativa del temperamento desde el estado inicial hasta la resolución del largometraje. Como afirma McKee (2011: 447), la verdadera personalidad solo se puede expresar a través de las decisiones tomadas ante los dilemas.

En *También la lluvia*, Costa es un productor que desde su aparición en escena deja muy clara su motivación principal: ahorrar tiempo y dinero — hacer una película con un presupuesto reducido— en un hábitat completamente desconocido para él: Bolivia. Desde la secuencia inicial se muestra su carácter estricto, cuando intenta expulsar a unos campesinos que iban a hacer un *casting* abierto para el largometraje.

Sebastián, el director, es un personaje aparentemente más flexible, con un objetivo claro: hacer una película sobre la colonización de América. Al pertenecer a un país con ciertas semejanzas al suyo, tiene mucha más empatía hacia los bolivianos. Es la antítesis de Costa, de hecho y por ello entre ambos se originan varios conflictos. Sebastián acepta hacer la audición a todos los posibles

candidatos a actores, a pesar de la opinión del productor. Por otro lado, también opina que se necesita maquinaria para erigir una gran cruz, mientras Costa insiste en la importancia de ahorrar dinero y que lo hagan los indígenas. El espectador se encuentra con un binomio de personalidades completamente diferentes, pero necesarias, para finalizar con éxito el proyecto cinematográfico.

Daniel, aunque inicialmente se presenta a la audición para acompañar a su hija, acaba interpretando el papel principal de los indígenas en la historia de la película de la conquista y es uno de los personajes con gran relevancia dentro del presente histórico. Es seleccionado como actor gracias a Sebastián, en contra de la opinión inicial de Costa, que es consciente de que podría ser un problema para la producción por su temperamento colérico.

La definición de Sánchez-Escalonilla (2008: 279) sobre el personaje colérico que tiende a dejarse dominar por las pasiones es la más adecuada

También la lluvia (Icíar Bollain, 2010)



para entender al personaje de Daniel. Prueba de ello es su forma de reaccionar cuando intentan expulsarlo del *casting*, al oponerse cuando intentan privatizar el agua o en los enfrentamientos con la policía. Esta manera de ser supone un problema para sacar la película adelante ya que, en ocasiones, es golpeado en la cara e incluso encarcelado. La motivación del personaje va más allá de una interpretación de sí mismo en la película, pues quiere evitar la privatización del agua y, para ello, lidera el alzamiento de los campesinos contra el gobierno. El conflicto es aparentemente ajeno al rodaje, pero se va vinculando a medida que los personajes avanzan en la trama.

Los tres personajes tienen un arco de transformación completamente distinto, pero el que más cambia es Costa, lo que se aprecia de manera lenta a lo largo de los tres actos que presenta la historia. Al comienzo se muestra como una persona que solo se preocupa de sí mismo y de su propio objetivo,

pero, poco a poco, se va involucrando con los campesinos. Por ejemplo, cuando ve a Daniel alentándoles frente a la empresa de agua, Costa se queda un rato pensativo, aunque no cambia del todo; también cuando Daniel le escucha una conversación en inglés, que aparentemente no entiende, en la que habla sobre las condiciones salariales. Finalmente, cuando Costa es requerido por la esposa de Daniel porque su hija está herida en medio de la sublevación del pueblo. Costa después de muchas dudas decide ir a ayudarla y la salva, acción que significa una transformación radical.

Sebastián deja muy clara su preferencia cuando dice a Costa que «la película es lo primero». Ambos saben que Daniel es problemático para el rodaje, pero su frase describe perfectamente al personaje. Podemos destacar tres momentos dramáticos, entre otros, en los

que vemos clara su obsesión. El primero de ellos, cuando quiere rodar una escena donde las indígenas deben ahogar a sus hijos, a lo que se niegan, Sebastián intenta convencer a las actrices haciéndoles ver que no les va a pasar nada a sus niños, pero no les hace cambiar de opinión, algo que Sebastián no comprende. El segundo es cuando Daniel es encarcelado por la policía. El director ve peligrar su proyecto y entra en crisis, pero Costa hace que supere ese estado porque accede a chantajear con dinero a los agentes de la ley para que Daniel pueda terminar el rodaje, siempre y cuando al finalizar la grabación vuelva a estar recluido. Pero lo que hace realmente paradójico a este personaje es que, aunque esté posicionado al lado de la causa más justa, no lucha por el aumento salarial de los autóctonos, se muestra extrañado cuando no quieren rodar escenas peligrosas o, cuando el pueblo está sublevado, no le importan los indígenas ni el equipo de rodaje; quiere seguir con la grabación de la película en una zona ajena al conflicto y cumplir su meta.

Respecto al resto de los personajes secundarios, debe destacarse que también se mueven entre el presente histórico y la historia que están rodando y que, aunque no tengan la importancia de los principales, también sufren cambios. Alberto (de las Casas), tanto en la historia presente como en el largometraje que se está rodando, se posiciona con los indígenas. Sin embargo, Juan (Montesinos) tiene esta inclinación solo cuando interpreta a su personaje. A medida que el conflicto entre gobierno y campesinos va creciendo, ambos actores no dudan en intentar abandonar el proyecto, algo que muestra que lo que decían en cualquiera de las historias eran meras palabras. Uno acaba dejando de lado a los campesinos y los dos abandonan el largometraje. La evolución, aunque no tan importante como la de Costa, invita a reflexionar a los espectadores, si se hace una comparativa entre los actores y los personajes a los que interpretan. Finalmente, Antón (Colón) tiene problemas con el alcohol y con su familia, y trabaja «por el oro», pero

no da problemas en el rodaje y es muy profesional. Aparentemente, no está posicionado con ningún conflicto. Si lo equiparamos con Colón, tal y como se presenta en la película, no estaría del lado de los nativos. Sin embargo, a lo largo de la historia se muestra siempre firme con sus decisiones; tanto es así que las ocasiones en que el equipo técnico y artístico quiere dejar el rodaje, es él quien les convence para que continúen. Cuando ya no puede hacer cambiar de opinión a los que quieren dejar la producción, se mantiene fiel al rodaje. Esto confirma que, aunque los cambios sean prácticamente imperceptibles, el personaje no deja de ser interesante: a pesar de sus limitaciones personales, se mantiene estable en sus motivaciones.

EL ESTILO DEL DISCURSO EN TAMBIÉN LA LLUVIA / EL DISCURSO DEL ESTILO DE ICÍAR BOLAÍN

La mirada de Bollaín se construye desde un discurso común presente en todas sus películas. Su estilo va incrustado en los límites de su mirada (su voz) como autora. La conjunción de la mirada y del estilo conforman su expresión, reflejada en cómo cuenta los sucesos, cómo los construye desde el lenguaje y qué profundidad a nivel conceptual posee su discurso.

Al hablar de discurso, conviene hacer referencia al clásico de Chatman, publicado originalmente en 1980, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film* (Chatman, 2021). Cuando se habla de expresión, innegablemente tenemos que hablar de la voz. En muchas ocasiones, se confunde con el punto de vista, el cual está siempre en la historia, como afirma Chatman (2021: 165). Cuando es del personaje o lo acompaña como esa falsa tercera persona, «que no tiene personalidad ni incluso presencia y por lo tanto no tiene otra motivación que la puramente teórica de construir la narración misma» (Chatman, 2021: 169). La voz narrativa está siempre en el discurso, es el aporte que configura el estilo desde dos perspectivas,

desde el lenguaje y desde el discurso. Este último aspecto es muy distintivo en la película analizada, con respecto a la forma y al contenido.

Para contar la historia, el guionista emplea un conjunto de recursos dramáticos que la directora expone y expresa de manera cinematográficamente valiosa, como el ya mencionado recurso del cine dentro del cine, planteado en tres niveles y que Paszkiewicz (2012) entiende como la confrontación entre el cine social y el cine épico. El primero se plantea dentro de la película, la que vemos como espectadores (la de Bollaín), en la película que ruedan sobre la conquista (la de Sebastián y Costa) y en el documental que graba María sobre el rodaje de la película. En conjunto, forman una articulación del pasado con el presente y la relación entre la lucha contra la invasión en la conquista y la actual contienda por la privatización del agua. Se plantea un desencuentro social en la actualidad de la película y el acontecimiento histórico que ruedan en el largometraje de la conquista enfrentados en varias ocasiones (Llorente, 2019).

Durante la lectura de guion en el hotel, cuando Antón se mete en el personaje de Colón y construye una escena en la que todos le siguen, en algunos planos cuando habla con el capitán, se trata visualmente como una secuencia terminada. La forma visual es la de la película de Sebastián en referencia al lenguaje, como un recurso dentro de la película de Bollaín. Colón avanza hacia unos trabajadores del hotel (indígenas), y sigue con su actuación en la búsqueda del oro. Se produce un choque entre el discurso de la película de Sebastián y la de Bollaín, pero también entre los sucesos históricos, el de la conquista y de la guerra del agua. La mirada de la directora se entrecruza con la de Sebastián y con la de la historia y se impone formalmente, apropiándose de ella como discurso.

Tras el conflicto nombrado, Sebastián decide elegir a Daniel para interpretar a Hatuey, y no es casualidad que acto seguido se utilice por primera vez el recurso del metacine porque nos muestra una confrontación histórica entre el pasado y el



También la lluvia (Iciar Bollaín, 2010)

presente cinematográfico. Es el momento en el que Colón muestra a través de un indígena la importancia de los tributos que deben pagar a la Corona española. A continuación, María graba por tercera vez para el *making of*, pero en esta ocasión lo que nos muestra como espectadores es una entrevista a algunos de los actores de la película donde exponen su implicación y compromiso con la causa social pero que finalmente se convierte en solo palabras porque en el momento de la verdad, exigen un billete de vuelta cuando la guerra del agua está en su máximo apogeo y ven peligrar sus vidas.

La segunda vez que se introduce este recurso viene de la confrontación de Costa con Daniel por el pago a los extras. Se muestra a un grupo de indígenas batiendo arena del río para conseguir oro. Aparece por segunda vez Belén, la hija de Daniel, cuando castigan a los indios por no conseguir suficiente tributo. Este conflicto se muestra en la proyección de la primera semana de rodaje. Antón (Colón) está mirando los planos y Belén, acompañada por Costa, sonríe cuando se miran. Daniel va a buscar a su hija y hay un cruce de miradas con Costa quien, seguidamente, va a pedirle disculpas. Después de unos planos de transición de coches por una carretera rural, Sebastián lee el guion de camino al rodaje, secuencia que cuenta la persecución, la captura y muerte de una indígena mayor por un perro de presa y vuelve para mostrar a Sebastián afectado, que cierra el guion.

Una secuencia similar es la de la crucifixión de Hatuey y sus aliados, quien en su lecho de muerte maldice a los invasores. Se trata de la misma cruz



También la lluvia (Icár Bollaín, 2010)



de madera que cruzó el cielo en un helicóptero al principio del metraje y que da pie para insertar el título de la película. Justo antes de que en la cola del *casting* seleccionen extras para el rodaje, se muestra un paralelismo entre los conquistadores del pasado —Colón sometiendo a Hatuey para que busque oro como tributo— y los conquistadores modernos —Sebastián y Costa—.

El tercer recurso, ya comentado, son las imágenes a través de la cámara de María desde su visor en blanco y negro, especialmente la primera vez que aparece cuando van en el coche del principio, porque es una declaración de intenciones al mostrarlos debatir sobre la veracidad de la adaptación y de los hechos históricos. En este aspecto, María cobra ligeramente importancia al ser el personaje que se da cuenta de las consecuencias del problema del agua, cuando se observa que la motivación de Daniel es construir una zanja de siete kilómetros para llevar agua a la comunidad. Es la primera referencia a la guerra del agua en la película. Los conflictos de los personajes están siempre presentes, como cuando Sebastián duda con devolver a Daniel a la cárcel, por temor a que lo maten, miedo que se le olvida en cuanto ruedan la secuencia de la cruz. Asimismo, Alberto y Juan —los dominicos— tampoco se cuestionan la solidaridad con los indígenas frente a estar a salvo y salir del país cuanto antes. Igualmente, Antón comienza como el personaje más indigno y termina siendo el más solidario y poseedor de la verdad. Finalmente, Costa va adquiriendo conciencia progresivamente, no después de presentar varias dudas, hasta que ocurre el accidente de Belén, clímax

de la película, y se arriesga y va a rescatarla. Es el momento de mayor tensión de la historia, Costa le dice que va a enviar a alguien, pero Teresa, madre de Belén, insiste. Cuando está convencido, Sebastián se niega a que vaya. De nuevo, lo más importante es la película, lo convence y vuelve a decir que «luego te envío a alguien». Por segunda vez, Sebastián intenta impedirselo, pues le dice: «Este enfrentamiento va a pasar y se va a olvidar, nuestra película no. Nuestra película va a durar para siempre».

En este momento, Costa, después de muchas dudas, accede a ayudar a Teresa, salvando un conflicto moral y ético que refleja su transformación. Encuentran a Belén y la llevan al hospital. En la espera decide ir a buscar a Daniel, para informarle, y se da cuenta de que la protesta ha terminado y los campesinos han ganado. Costa parece resurgir como el héroe salvador frente a los límites del discurso moral de Sebastián, que se rompe de lleno y se contradice en varias ocasiones. El personaje amoral del principio termina ayudando a Teresa, a Belén y a Daniel. Esta acción establece una amistad que se cierra con el abrazo del final y el regalo de la botella de Yaku (agua) en la última secuencia, con lo que la directora demuestra que los personajes pueden mejorar y aprender en sus procesos.

CONCLUSIONES

El estudio de la mirada, desde el discurso y el estilo presentes en *También la lluvia* tiene elementos de considerable valor cuando el discurso se transforma en estilo y su mirada de directora, de persona,

de mujer, no se ve perjudicada por no contar historias con protagonistas femeninos, sino que es capaz de hacer reivindicaciones similares contando relatos donde los personajes son masculinos. Significa que su mirada, su punto de vista, sobrepasa los géneros y los tipos de historias. Su voz narrativa, su discurso de artista y su estilo diferenciado emergen sobre todo lo demás, dejándola en una posición única y privilegiada, ya que su referencia es personal y su mirada, en la que convergen su estilo y su discurso, es discutida constantemente por ella misma.

Un aspecto a resaltar es la posición desde donde se establece el discurso, que podemos llamar la distancia discursiva. La distancia del discurso es la posición que se adopta en el relato, el lugar desde donde se observa, se estudia y analiza el tema que se trata y las acciones que se organizan para mostrarlo. Las cuatro primeras películas de Bollaín mantenían una distancia discursiva donde el narrador se comportaba como observador, dejando al espectador libre de sacar sus propias conclusiones y sin establecer juicios de valor como artista. En cambio, la película analizada establece una nueva relación en el cine de la directora porque si bien la distancia del discurso se mantiene —es una marca personal—, propone un paralelismo que establece relaciones comparativas entre dos sucesos, dos temas, dos conceptos que hacen que como espectadores entendamos la naturaleza del mensaje y se genere una crítica clara en la construcción de este. Por esto *También la lluvia* se convierte en una evolución del estilo de Bollaín ya que esa distancia se recorta y se reconfigura.

También la lluvia es una película que se centra en las tensiones que producen las desigualdades sociales que forman parte de esos aspectos que generan tensión social, como la inmigración y sus consecuencias, la discriminación y maltrato de la mujer, las relaciones de poder, los fenómenos cíclicos producto de la explotación del hombre y del capitalismo. ¿Acaso no es la película un alegato social en contra de la desigualdad? Una novedad en la filmo-

grafía de Bollaín es que está contada desde el punto de vista de un grupo de hombres que se dan cuenta de que sus convicciones eran erróneas, y tienen que desaprender. Siendo el mismo discurso de denuncia de la desigualdad que se halla presente en todas las películas de la directora, en esta ocasión la estructuración de esa lucha es sin reivindicación de género, reclamo del que la directora nunca ha hecho alarde en sus películas de manera abierta e intencionada, pero resulta idéntica a la reivindicación de la lucha feminista. ■

REFERENCIAS

- Aumont, J., Marie, M. (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.
- Barrenetxea Marañón, I. (2014). *También la lluvia* (2010), de Icíar Bollaín: El Redescubrimiento (Amargo) de América. En T. Fernández Ulloa (ed.), *Changes, Conflicts and Ideologies in Contemporary Hispanic Culture* (pp. 453-475). Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Bollaín, I. (2003a). El cine no es inocente. *DUODA. Revista d'estudis feministes*, 24, 83-88. Recuperado de <https://raco.cat/index.php/DUODA/article/view/62924>
- Bollaín, I. (2003b). Cine con tetas. *DUODA. Revista d'estudis feministes*, 24, 89-93. Recuperado de <https://raco.cat/index.php/DUODA/article/view/62926>
- Caballero Wangüemert, M. (ed.) (2011). *Mujeres de cine: 360° alrededor de la cámara*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Castellani, J.-P. (1996). Icíar Bollaín, la crisálida del cine español. *Hispanística XX*, 14, 163-182. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3609087>
- Castells Molina, I. (2017). Visiones y revisiones de la conquista en el cine, desde Werner Herzog hasta Icíar Bollaín. En A. Cano Ginés y C. Brito Díaz (eds.), *Oro y plomo en las Indias. Los tornaviajes de la escritura virreinal* (pp. 239-258). Madrid: Iberoamericana.
- Chatman, S. (2021). *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press. <https://doi.org/10.1515/9781501741616>
- Cibreiro, E. (2015). El cine social y comprometido de Icíar Bollaín: hacia una perspectiva global, transcultural y

- ecologista. *España contemporánea. Revista de literatura y cultura*, 24-25(2-1), 161-173. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5970228>
- Díaz, L. T. (2016). La 'mirada femenina': estereotipos y roles de género en el cine español (1918-2015). *Ámbitos. Revista Internacional de Comunicación*, (34). Recuperado a partir de <https://revistascientificas.us.es/index.php/Ambitos/article/view/930>
- Hernández Miñano, P., Castellote Herranz, N., Martín Núñez, V. (2015). Filmar / ser filmada. El trabajo actoral según Icíar Bollaín, cineasta y actriz. «Los actores son grandes guionistas porque se inventan cosas que el guionista tendría que haber escrito». *L'Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos*, 19, 68-80. Recuperado de <http://www.revistaatalante.com/index.php?journal=atalante&page=article&op=view&path%5B%5D=266>
- Leoni-Hughes, H. (2021). La reproducción de narrativas coloniales en *También la lluvia* y su relación a la política boliviana. *PORTALES: The LAIC Undergraduate Journal of the Department of Latin American and Iberian Cultures*, 5(1), 1-8. Recuperado de <https://journals.library.columbia.edu/index.php/portales/article/view/7660/4070>
- Llorente, N. (2019). Retóricas y estéticas del Descubrimiento de América en *También la lluvia* (2010), de Icíar Bollaín. *Quaderns de Cine*, 14, 21-31. <https://doi.org/10.14198/QdCINE.2019.14.03>
- McKee, R. (2011). *El Guion Story. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Barcelona: Alba Minus.
- Osorio, M. (2015). Discursos en contienda: *También la lluvia* de Icíar Bollaín. *Revista Iberoamericana*, 81(251), 523-537. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2015.7278>
- Paszkievicz, K. (2012). Del cine épico al cine social: el universo metafilmico en *También la lluvia* (2010) de Icíar Bollaín. *Lectora: revista de dones i textualitat*, 18, 227-240. <https://doi.org/10.2436/20.8020.01.47>
- Sánchez-Escalonilla, A. (2008). *Estrategias de guion cinematográfico*. Barcelona: Ariel.
- Sánchez Noriega, José Luis. Icíar Bollaín (2021). Ediciones Cátedra. 448 pp
- Vargas-Machuca, M. D. (2017). Cine dentro del cine, Historia dentro de la historia: También la lluvia (Icíar Bollaín, 2010). *Procesos históricos: revista de historia, arte y ciencias sociales*, 31, 168-184. Recuperado de <https://www.redalyc.org/journal/200/20049680015/html/>

DISCURSO Y ESTILO. LA MIRADA DE ICÍAR BOLAÍN EN TAMBIÉN LA LLUVIA

Resumen

El cine de Icíar Bollaín se ha convertido en una obra necesaria y profunda dentro del cine español. Sus películas se enmarcan dentro de diferentes frentes, del cine social, del cine con reivindicaciones feministas y de un cine con sello propio. En el discurso de la directora convergen su estilo diferenciado y su mirada hacia el mundo desde el hecho cinematográfico. Del análisis de *También la lluvia* (2010) se extraen elementos presentes en el discurso a modo de recursos expresivos comunes en el cine, pero renovados y reconfigurados, que ella convierte en elementos de su estilo. La película significa un salto en su filmografía por el enfoque planteado. No obstante, al analizarla a fondo, se descubre que la mirada de la artista lejos de cambiar, de desdibujarse, se transforma y se consolida en un estilo claro y en un discurso que sobrepasa los géneros y las etiquetas.

Palabras clave

Icíar Bollaín; Discurso; Estilo; Análisis cinematográfico; *También la lluvia*; Mirada narrativa.

Autor/a

Ernesto Taborda-Hernández (Venezuela, 1974) es profesor asociado de tecnologías audiovisuales (cámara, sonido y edición) en la Universidad Rey Juan Carlos. Sus investigaciones se centran en el análisis cinematográfico y de series, así como en estudios sobre el guion. También es fotógrafo y realizador. Contacto: ernesto.taborda@urjc.es

Javier Miranda García (España, 1985) es profesor asociado de Producción Audiovisual en la Universidad Rey Juan Carlos. Sus especialidades como investigador se centran en el análisis cinematográfico nacional e internacional. Además, es técnico audiovisual especializado en grabación, edición y postproducción de vídeos Mooc. Contacto: javier.miranda@urjc.es

Referencia de este artículo

Taborda-Hernández, E., Miranda García, J. (2022). Discurso y estilo. La mirada de Icíar Bollaín en *También la lluvia*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 33, -100.

DISCOURSE AND STYLE: ICÍAR BOLAÍN'S GAZE IN EVEN THE RAIN

Abstract

Icíar Bollaín's filmography has come to constitute a necessary and profound oeuvre in Spanish cinema. Her films fit in various movements: social cinema, feminist cinema, and filmmaking with a personal style. In her directorial discourse, her distinct style and her particular view of the world converge in the filmmaking act. An analysis of *Even the Rain* (2010) reveals elements present in the discourse in the form of expressive devices that are common in filmmaking, but which are reworked and reconfigured to become features of her own style. The approach taken in this film represents a leap in her filmography. However, an in-depth analysis shows that the artist's gaze, far from being altered or blurred, is transformed and consolidated into a clear style and a discourse that transcends genres and labels.

Key words

Icíar Bollaín; Discourse; Style; Film Analysis; *Even the Rain*; Narrative gaze.

Authors

Ernesto Taborda-Hernández is an associate professor of audiovisual technologies (camera, sound and editing) at Universidad Rey Juan Carlos. His research focuses on television series and film analysis, as well as screenwriting studies. He is also a photographer and filmmaker. Contact: ernesto.taborda@urjc.es

Javier Miranda García is an associate professor of Audiovisual Production: Cinema at Universidad Rey Juan Carlos. His main lines of research are Spanish and international film analysis. He is also an audiovisual technician specialising in the recording, editing and post-production of MOOC videos. Contact: javier.miranda@urjc.es

Article reference

Taborda-Hernández, E., Miranda García, J. (2022). Discourse and Style: Icíar Bollaín's Gaze in *Even the Rain*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 33, -100.

recibido/received: 30/04/2021 | aceptado/accepted: 13/09/2021

Edita / Published by



Licencia / License



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

EL SITIO DE LOS AFECTOS: POLIFONÍA DE VOCES Y FRAGILIDAD URBANA EN LA ALAMEDA 2018 DE ROCÍO HUERTAS

SAMUEL FERNÁNDEZ-PICHEL
SERGIO COBO-DURÁN

I. INTRODUCCIÓN

Un día, entre los meses de marzo y junio de 2020, durante el primer confinamiento en el Estado español, la cineasta y artista multidisciplinar Rocío Huertas cruza a pie por la Alameda, el emblemático barrio situado al norte del casco antiguo de la ciudad de Sevilla. Acaba de visitar a su madre y, de regreso a su domicilio, se cruza con un grupo reducido de señoras que «toman el fresco» a la entrada de sus viviendas, en plena calle¹. De inmediato, la imagen de estas mujeres le recuerda una estampa de otros tiempos; la de un lugar que, aun siendo muy familiar, siente desaparecido. Ese mismo lugar que Huertas ya es incapaz de reconocer en aquella confluencia de calles que desembocan en un amplio paseo arbolado. Se trata de un entorno donde, esfumados los rastros del turismo masivo y suspendidas las posibilidades de ocio por efecto de la pandemia, queda todavía la materialidad del espacio construido. Son reminiscencias de la vieja Alameda

de Hércules: un teatro de memorias, un vector sensible de historias de vida del que es posible extraer algunas lecciones —y omisiones flagrantes— sobre la deriva urbana de la capital hispalense (Díaz Parrá, 2019). Pero, ¿quién y cómo recuerda realmente? ¿Y qué es lo olvidado, lo perdido?

La Alameda 2018 (Rocío Huertas, 2020) es, en palabras de su directora, un «dispositivo de memoria» (Morillo, 2020) en el que lo autobiográfico se funde con lo colectivo, la subjetividad del testimonio y de la recreación onírica con la (supuesta) objetividad del archivo y del formato periodístico, y la evocación del lugar se confronta con la narrativa oficial acerca de la transformación del mismo. La película de Huertas —su primera en formato largo— supone, al mismo tiempo, la última parada de un proceso de creación que abarca más de una década y distintas transformaciones: del proyecto fallido de largometraje de ficción al primer intento no culminado de no-ficción, de ahí a un proyecto expositivo de cine expandido y de vuelta a la

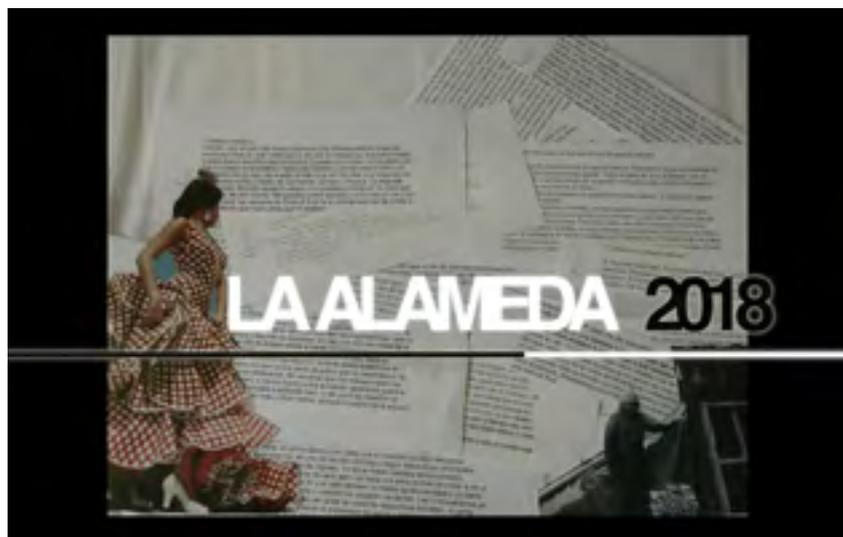


Imagen 1. *La Alameda 2018* (Rocío Huertas, 2020)

no-ficción lineal. Este largo periplo viene guiado por la filiación explícita de Huertas con una ascendencia local y *subterránea* de intervenciones a caballo entre el activismo y las prácticas artísticas que, a lo largo de las tres décadas pasadas y llegando hasta el presente, han tomado la Alameda de Hércules como espacio de vivencias y campo de batalla ideológico². De ello se deriva que en *La Alameda 2018* concurren una plétora de discursos y recuerdos que giran y se *encarnan* en torno a un emplazamiento urbano dotado de un acusado valor simbólico e identitario.

El presente artículo propone un acercamiento al film de Huertas desde un andamiaje teórico en el que el análisis filmico converge con los estudios urbanos, de acuerdo a la inspiración heurística de un área de investigación interdisciplinar denominada tentativamente *estudios culturales urbanos* (Fraser, 2015). En sintonía con la intención integradora de esta perspectiva, nuestra lectura de *La Alameda 2018* conjuga las herramientas analíticas de las humanidades con los marcos conceptuales propios de las ciencias sociales. De tal forma, tras un breve epígrafe de contextualización sobre la trayectoria de la cineasta y de su proyecto artístico sobre la Alameda, proponemos una interpretación del film en dos movimientos. En el primero,

fijamos nuestra atención en los mecanismos narrativos y de puesta en escena mediante los cuales Rocío Huertas se vincula con la corriente, fértil y mutante, del cine en primera persona (Lebow, 2012)³. Como expondremos, el recurso a la polifonía de voces y a la (auto)inscripción de la realizadora en el espacio diegético posibilitan que la película se constituya al mismo tiempo en una «fábula autobiográfica» y en el «mapa de la memoria de un barrio»⁴.

Articulando de manera explícita la oscilación entre lo micro y lo macro, habitual en los autorretratos urbanos de no-ficción (Villarme Álvarez, 2015: 103-152), el segundo movimiento expande las estrategias expuestas en el epígrafe previo para ligarlas a la exploración de la *fragilidad*. Dicho concepto se aborda en este estudio en cuanto nueva categoría y condición que rebasa la espacialidad hasta imbricarse en la totalidad de la experiencia urbana (Llorente, 2019a). En concreto, nuestra atención se fija aquí en el carácter de la Alameda como *pasaje de memoria* frágil: un espacio-memoria (*memory-scape*, en su denominación inglesa) en riesgo de desaparición que la película de Huertas contribuye a visibilizar y preservar. A manera de síntesis, la última sección del artículo recoge una serie de consideraciones acerca de la relación entre las formulaciones biográficas del cine en primera persona, la fragilidad urbana y algunas de las tendencias del llamado documental feminista; savias que, en su conjunto, nutren el proyecto de *La Alameda 2018* de la realizadora sevillana.

2. CONTEXTUALIZACIÓN BIOFILMOGRÁFICA DE LA CINEASTA Y GÉNESIS DEL PROYECTO DE LA ALAMEDA

Rocío Huertas es una artista heterodoxa, versada en diferentes medios y formatos (música, teatro, cine, videoarte, etc.). Su extenso período de forma-

ción la lleva a transitar distintas paradas internacionales: Berlín (Universität der Künste), Londres (Máster en Artes Escénicas en el Central Saint Martins College of Arts), Barcelona (Máster en Artes Digitales por la Universitat Pompeu Fabra), Nueva York (cursos de animación en la NYU), Praga (Artes Escénicas) o Sevilla (Instituto del Teatro). Ha escrito, dirigido y adaptado obras de teatro como *Paisajes* de Harold Pinter (1996) o *El gran teatro del mundo* de Calderón de la Barca (1998), entre otras. Desde el año 1998 y hasta la actualidad, despliega el conocimiento y la práctica adquiridos en campos como el cine experimental y la creación animada, impartiendo talleres y seminarios. Centrándonos en su producción cinematográfica, cabe reseñar sus labores de dirección en cortometrajes que combinan imagen real, animación, ficción y documental; en títulos como *Muerte y resurrección* (2001), *Los desheredados* (2004), *Descubrimiento y caída de Europa* (2007), *Dadda Zeydam Brahim* (2007), *Poemario Normal* (2008), *Simbad, el marino, ya no vive aquí* (2011) o *Les Jeux* (2013). Algunas de sus obras han resultado premiadas en festivales como Zemos98, Alcances, Peñíscola, Girona, San Roque o Venezuela. De igual modo, sus producciones han sido exhibidas en múltiples ciudades alrededor del globo: Gran Canaria, Barcelona, Madrid, Sevilla, París, Tunja (Colombia), San Petersburgo, Atenas, Berlín, Guadalajara (México), Osnabrück (Alemania), Montevideo, La Habana, Ámsterdam, Leeds, o Manchester, entre otras tantas.

La película objeto de estudio en este artículo nace y muta a lo largo de los años en paralelo a la propia carrera y vivencias de su autora, y con la impronta que sobre todo el proyecto va dejando un continuo contexto de crisis (de la Gran Recesión a la pandemia de COVID-19). Es en 2004 cuando Huertas esboza una primera sinopsis del largometraje de ficción que nunca llegó a ser (*El cuento de las cosas importantes*). La experiencia vital de la directora como residente del popular barrio sevillano, el propósito de explorar el conflictivo sustrato social del mismo y la inspiración del

ES EN 2004 CUANDO HUERTAS ESBOZA UNA PRIMERA SINOPSIS DEL LARGOMETRAJE DE FICCIÓN QUE NUNCA LLEGÓ A SER (EL CUENTO DE LAS COSAS IMPORTANTES). LA EXPERIENCIA VITAL DE LA DIRECTORA COMO RESIDENTE DEL POPULAR BARRIO SEVILLANO, EL PROPÓSITO DE EXPLORAR EL CONFLICTIVO SUSTRATO SOCIAL DEL MISMO Y LA INSPIRACIÓN DEL MÍTICO FILM DE JUAN SEBASTIÁN BOLLAÍN (LA ALAMEDA, 1978) SE DEJAN YA NOTAR EN ESTA FASE GERMINAL DEL PROYECTO

mítico film de Juan Sebastián Bollaín (*La Alameda*, 1978) se dejan ya notar en esta fase germinal del proyecto. Sin embargo, no es hasta 2009 que Huertas recibe una ayuda al desarrollo de largometrajes de la Junta de Andalucía. *El cuento de las cosas importantes* recaba, asimismo, más apoyos al ser seleccionada por el programa EAVE en el año 2010. El periplo continúa un año más tarde con una nueva selección en los encuentros de Sofía (8th Sofía Meetings), la inscripción del proyecto en el taller de desarrollo de guiones Katapult-European Script Centre en Budapest y en el Taller Sources, ambos pertenecientes al programa MEDIA. En 2011 llega una nueva ayuda, en este caso otorgada por el Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA) para la producción de largometrajes en régimen de coproducción internacional. Aun así, la película nunca llega a realizarse tras la retirada del proyecto del coprodutor alemán. Después de esta negativa, en el año 2015 la película se convierte en un proyecto íntegramente documental, pero recogiendo muchos de los supuestos previamente planteados para el formato de ficción. En ese mismo año, el proyecto se presenta a las ayudas de la Agencia Andaluza de Instituciones Culturales bajo el título de *El otro cuento*. En este estadio queda definida la hibrida-

ción de animación y documental que va a caracterizar la evolución posterior de la obra y la cineasta comienza a filmar con la ayuda de amigas y colaboradoras. Para entonces, el propósito de retratar la Alameda es ya una empresa que mezcla la ética *punk* con el afán experimental, sin ningún tipo de financiación y constituyendo una expresión diáfana de creatividad *en precario* y en colectivo.

En el año 2019, una primera manifestación del proyecto se presenta como actividad paralela en el marco del 16º Festival de Cine Europeo de Sevilla con el título de *El otro cuento. Proyecto expositivo de cine expandido al espacio público*. Según refiere la cineasta, es la imposibilidad inicial de encontrar una forma lineal que la satisfaga la que la lleva a plantear *El otro cuento* como una experiencia inmersiva guiada por sujetos habitantes o ex habitantes del barrio. Para tal fin, la película es editada en piezas de corta duración organizadas de acuerdo a diferentes etiquetas y alojada en una canal de YouTube. Las piezas sirven, a su vez, como textos-fuente a los que acceder por medio de códigos QR insertados en hitos cerámicos elaborados y colocados, ex profeso y con anterioridad, en distintos puntos de la Alameda de Hércules. Ya en el año 2020 el proyecto se convierte en *La Alameda 2018*, un largometraje de no-ficción estrenado primero en formato de exhibición *online* en el Festival Alcances de Cádiz, y que tuvo su primer pase público y presencial en el Festival de Cine Europeo de Sevilla de 2020.

La *larga marcha* que precede a la finalización y el estreno de *La Alameda 2018* denota varias realidades que se trasladan de forma implícita a la película. Entre ellas debe destacarse el difícil acceso de muchas cineastas a fuentes estables de financiación y esferas de circulación y reconocimiento, sobre todo cuando se trata de formatos experimentales o alejados de la ficción tradicional (Oroz, 2018). Si bien la obra de la realizadora sevillana tendría potencialmente cabida en el circuito del llamado *otro cine español*, aquí ha de añadirse una dificultad de distinta índole: la posición de

Andalucía como periferia respecto a los *centralismos centralistas* y los *centralismos periféricos* dentro de las dinámicas de legitimación cultural del cine independiente, minoritario o de autor en el Estado español.

3. UNA VOZ QUE NOS HABLA: MECANISMOS NARRATIVOS Y DE PUESTA EN ESCENA EN LA ALAMEDA 2018

Los recursos estilísticos y estrategias narrativas de la enunciación en la película de Huertas se asientan en una pulsión autobiográfica sostenida sobre la presencia de la cineasta, tanto de forma sonora (la voz) como física (el cuerpo inscrito). Se reproduce así una preocupación primaria del documental que, como advierte Nichols, se centra en la búsqueda de una voz: «[l]a “visión” del documentalista es más bien una cuestión de voz: cómo se manifiesta un punto de vista acerca del mundo histórico» (Nichols, 1997: 217). Bajo este prisma, la voz representa tanto la subjetividad de la cineasta como la inclusión de información y ciertas dosis de «autoridad textual» en la lectura de la obra audiovisual (Piedras, 2014: 83).

Ahondando algo más en las teorías de Nichols (2001), la voz es una técnica elemental en la retórica del cine documental. Dicha voz puede o no partir de la experiencia personal de la cineasta, pero su cualidad afecta a la construcción enunciativa de la obra⁵. Un recurso que toma una importancia capital en «el giro subjetivo» (Lagos, 2011: 65) del documental contemporáneo. Es precisamente la búsqueda de la voz la que provoca que las fronteras entre lo privado y lo público se diluyan en muchas de las nuevas fórmulas de la no-ficción. Para teóricos como Plantinga, la construcción documental se sostiene en tres tipos de voces: formal, abierta y poética⁶. Así, la voz se relaciona con el punto de vista, aunque ambos conceptos no son «coextensivos», ya que el punto de vista es uno de los conceptos más discutidos en la teoría fílmica (Plantinga, 1997: 139).



Imagen 2. *La Alameda 2018* (Rocío Huertas, 2020)

Frente a la autoridad histórica del cine documental asentado en un narrador masculino, en la película de Huertas la voz femenina se construye desde lo personal y lo familiar, rasgo esencial de la no-ficción feminista (Mayer, 2011: 14). Una de las escenas de apertura da fe de esta adscripción inequívoca: en ella se narra una disparatada anécdota acerca de una niña y una cadena de perro. El episodio se construye y asienta en la memoria de la cineasta, fruto de la combinación de diversos elementos. Esta apelación responde al uso de «la voz interior de la infancia» como «característica distintiva de la conciencia fragmentada de la mujer» (Lesage, 1999: 347). Como indica la cineasta-mentora Agnès Varda en otra de las escenas del film, la vida contemporánea (nos) llega como un puzle, como una sucesión de impresiones que se superponen. Ello conlleva un reto para cualquier intento de reconstrucción identitaria a través de la obra cinematográfica. En *La Alameda 2018* ese proceso de búsqueda siempre apunta hacia la declinación del yo en lo comunitario y se vale de distintos recursos, entre ellos

el de la animación como soporte estético-memorstico.

Existen diversos usos del material animado en el cine de no-ficción, sobresaliendo el asociado a la complejidad en el retrato de algunos temas: bien sea por la ausencia de imágenes o por «la subjetividad de experiencias vividas en el plano emocional o psicológico» (Fenoll, 2018: 47). Desde este punto de vista, la animación se vincula de forma orgánica al cine documental en las últimas décadas y se convierte en medio predilecto para narrar lo que no puede ser filmado, consolidando la presencia del elemento subjetivo. *La Alameda 2018* se inserta en esta misma tendencia cuando su directora elige la narración animada de sueños que comparten los actores sociales de la película como uno de los principios configuradores de la trama. La construcción de la voz se adentra en el territorio del inconsciente, se aparta de la representación de lo real para atender a la realidad del deseo. Esta transcodificación del testimonio onírico a la secuencia animada sirve para perfilar con más hondura los perfiles de esa voz que interpela des-

NO SE TRATA ÚNICAMENTE DE INCLUIR TESTIMONIOS, LA INTENCIÓN RESIDE EN DIALOGAR A TRAVÉS DE LA CREACIÓN DE ESPACIOS INTERSUBJETIVOS QUE VAN A TRABAJAR LA MEMORIA Y LA COMPRENSIÓN TANTO DE LA CINEASTA COMO DE LOS ESPECTADORES

de el film. Como efecto adicional, la narración queda potenciada, ya que «la estilización que otorga la animación puede intensificar nuestra percepción de los acontecimientos, como lo hacen las metáforas y las imágenes vívidas en una memorias escrita» (Bordwell, 2009)⁷. Así, la decisión de reconstruir los recuerdos a través de recursos animados refuerza esta idea de la dificultad de representar la memoria y la intersubjetividad.

Estructuralmente, la película se divide en cinco bloques que ordenan el relato en forma episódica, pero sin cesar de dialogar entre sí a través de la inclusión transversal de los debates y actores sociales implicados. Esta decisión refuerza el propósito de articular una voz polifónica a partir de la suma de voces, de la empatía del encuadre en los rostros y de la escenificación de la fantasía y el sueño a través de la técnica de animación li-

mitada de recortables. El primero de los episodios, titulado *Identidad colectiva*, comienza con el testimonio de Rosa María Martínez Moreno (vecina de la Alameda y antropóloga) y alude al proceso de construcción de la identidad como algo «único, variable y personal». La identidad es aquí una construcción colectiva, fragmentaria y desarticulada, que señala a la comunidad como uno de los rasgos esenciales del documental feminista (Mayer, 2011: 29). Esa voz se habla en el efecto agregado, en la *heteroglosia* que emana de la combinación de la voz en *over* de Huertas junto a la de sus cuerpos amigos. En relación con este mismo hecho, resulta llamativo cómo Huertas aparece en el contraplano de forma frecuente; tal es el caso en la entrevista con el escritor, dramaturgo y músico Fernando Mansilla, cronista de las *vidas perras* de la Alameda, leyenda del lugar y, por extensión, de la escena artística alternativa en Sevilla. Esta decisión, más allá de su significación estética, ahonda en el valor de la entrevista como acto comunicativo que se articula entre la ética y la autoridad de la voz de la cineasta (Plantinga, 2005). Lo que Nichols (1997) define como *metaparticipación*, es decir, la presencia delante y detrás de la cámara, se une a la *epistefilia feminista*: la realizadora no se encuentra ni se encuadra sola, filmar es un acto colectivo. No se trata únicamente de incluir testimonios, la inten-

Imagen 3. *La Alameda 2018* (Rocío Huertas, 2020)



ción reside en dialogar a través de la creación de espacios intersubjetivos que van a trabajar la memoria y la comprensión tanto de la cineasta como de las espectadoras.

El segundo de los bloques o episodios se titula *Arqueología de la prostitución*, y busca situar geográficamente los lugares que fueron centros de prostitución en la Alameda de Hércules. El episodio comienza con la narración de Deborah Santa Cruz de la Jara, prostituta transexual que trabajó en el barrio, y donde aún reside. Este bloque conecta con el tercero, *Feminización de la pobreza*, que incide más frontalmente en la violencia económica ejercida sobre las mujeres. Aquí se escenifica el debate del abolicionismo frente a la regulación de la prostitución en el que participan Hilario Saéz Méndez (sociólogo y miembro de Hombres por la Igualdad), Erica Bredy (antropóloga y vecina de la Alameda) y Vanesa Casado (abogada especialista en violencia de género). Esta filmación es la única donde la cineasta no está presente en el contraplano, ni de forma sonora ni visual. Es así como Huertas parece asumir una distancia de escrutinio y dejar a los entrevistados conversando en la composición.

El cuarto bloque se titula *Especulación inmobiliaria* y comienza con Luis Moisés Heredia Maya, uno de los niños nacidos en el barrio durante los ochenta, más tarde desplazado del mismo. Esta entrevista deja paso a material de archivo de la película *La Alameda* (Juan Sebastián Bollaín, 1978), haciendo explícito el diálogo entre ambas obras. Tras esta breve incursión en el archivo, Rocío, Vane y Carmen, vecinas de La Corrala de la Ilusión —un inmueble que fue ocupado temporalmente en la zona—, explican la precariedad de sus existencias en el contexto de la Gran Recesión. Estas entrevistas reflexionan acerca del derecho a la vivienda y constituyen una de las partes más emotivas de la producción. El último de los bloques de la película se rotula bajo el texto *Cultura underground* y, una vez más, se recogen las palabras y rememoraciones de amigas y mentoras de la cineasta. El plano

de cierre del film, con Rocío Huertas retratada en una calle de la Alameda junto a su hija, sella la búsqueda y puesta en imagen y palabra de una voz, su voz de cineasta que habla a través de los demás. Este cierre incide en la dinámica familiar de la transmisión, en la necesidad de seguir hablándose en el tiempo, como individuo y comunidad.

4. LA ALAMEDA COMO PASAJE DE MEMORIA FRÁGIL

La particular polifonía de voces que conforma la construcción narrativa ideada por Rocío Huertas y su coguionista y comontadora Ana Álvarez Ossorio se vincula desde las primeras escenas de la película a la cartografía de la Alameda de Hércules. La propia secuencia de créditos incluye metraje correspondiente a la filmación de los dos paseos colectivos por la zona con los que se presentó la actividad de cine expandido *El otro cuento*. Además de servir como registro audiovisual de la celebración del evento y guía a la naturaleza autorreferencial del proyecto, la secuencia establece de manera nítida su carácter de retrato de una comunidad y un espacio (o de una comunidad en un espacio). Desde esta perspectiva, el paseo literal que se nos muestra al inicio guarda, al mismo tiempo, un significado figurado o metafórico: el de la propia película como tránsito urbano y pasaje de memoria.

Esta condición del film se hará más evidente en un momento inmediatamente posterior, todavía durante el primer episodio. En dicha escena, la realizadora, con el fondo de su voz en *over*, encuadra y dibuja sobre un mapa de la Alameda para señalar la concreción del espacio diegético, los focos temáticos del film y la valencia memorística de la enunciación. Tal y como refiere Huertas en esta reminiscencia en forma de *collage* animado, su anclaje identitario inaugural con el entorno del barrio se sitúa entre las referencias a dos hitos locales de religiosidad popular e iconografía sacra (las basílicas e imágenes de la Macarena y

el Gran Poder) y el recuerdo infantil acerca del estigma social y de género. Es, por tanto, la vivencia de una niña (que fue la propia Huertas) la que explica el lazo empático desde el que germinó el proyecto de la Alameda: la voluntad de abordar la memoria del lugar priorizando las formas de la precariedad y las violencias endémicas sufridas por las mujeres. Sin embargo, según la misma película revela, ese núcleo de interés humano es indisociable de las transfor-

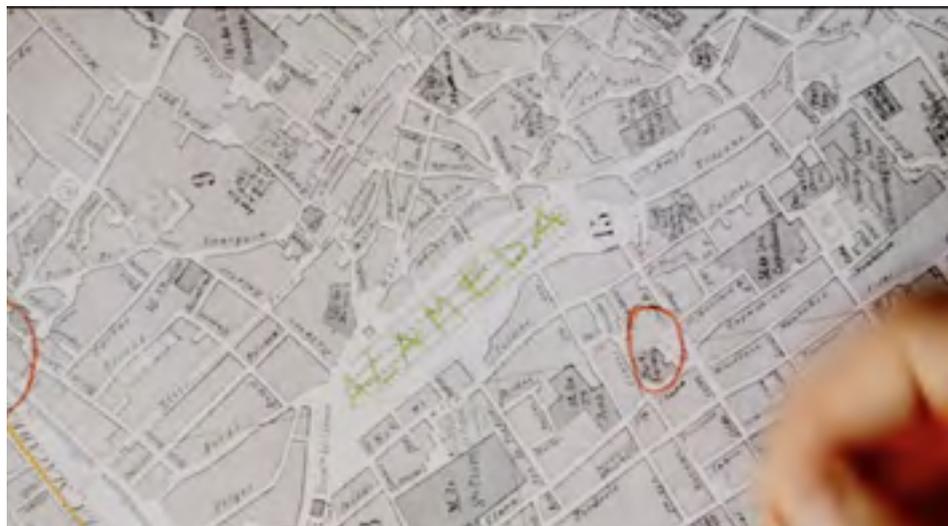


Imagen 4. *La Alameda 2018* (Rocío Huertas, 2020)

maciones demográficas y las operaciones inmobiliarias de base especulativa que, a la par que reconfiguran el espacio de la Alameda de Hércules, propician una intensa actividad de borrado. La disciplina del cambio enmascara la erradicación de los hábitats tradicionales de la zona y de sus memorias, desde entonces no reconocidas. El lugar de paso es, por tanto, también un lugar donde la «operación cinematográfica» rastrea la marca de desplazamientos y desapariciones, de invisibilidades forzadas; convoca el tiempo urbano perdido y lo hace presente (Comolli, 2007: 504). De ahí que, una vez que la Gran Recesión de comienzos del siglo XXI desemboque en la aceleración de los procesos urbanos en curso, ambas dimensiones del proyecto se alineen hasta alcanzar la forma desplegada en *La Alameda 2018*.

En su conjunto, las coordenadas de realidad comunes en que se enmarcan los actores sociales de la no-ficción de Huertas pueden englobarse bajo el término o el marco de la fragilidad. En el sentido aquí empleado, *lo frágil* remite a los modos experienciales y temporales de la incertidumbre que condicionan no sólo el devenir humano, sino la totalidad de las expresiones y representaciones que lo significan, así como los entornos que lo acogen (Llorente, 2019b: 5-7; Bitrián 2019: 143-144).

Pues, según refiere Llorente, «a partir de la fragilidad de las vidas, de las cosas y de las acciones, el espacio mismo se impregna de fragilidad» (2019b: 8). Esta transferencia continua entre las dimensiones antropológica y material-territorial de la ciudad queda desregulada, en el actual contexto de gobernanzas metropolitanas neoliberales, a partir de una concepción del poder con implicaciones socio-espaciales en términos de mercantilización y *fragilización* (efecto silenciado de la anterior). Se crea, así, el ámbito de posibilidad tanto para la erradicación de memorias que propicia el modelo de gestión aplicado a las políticas urbanas, como para su reverso: el afianzamiento de *contra-memorias* de base popular. Como recuerda Bitrián, esas «memorias no hegemónicas» encierran en sí mismas una promesa y un potencial que deriva de su «capacidad de introducir en el espacio variables discursivas no gratas para los grupos sociales que dirigen el proceso de construcción espacial» (Bitrián, 2019: 159)⁸.

La manera en que el documental de Huertas facilita el surgimiento de esta contra-memoria vecinal es mediante el restablecimiento de la subjetividad *situada* de los cuerpos interpelados. Ya sea en su condición de cuerpos desplazados o aún residentes en el barrio, todos ellos comparten un

mismo propósito de restauración de la vivencia. El engarce de sus testimonios, sueños y percepciones desvela la historia oculta en el interior del imaginario urbano de la Alameda de Hércules. De tal forma, la evocación del juego infantil, de las figuras paternas y maternas, de la prostitución, el menudeo y la adicción, o del existir como supervivencia, *re-figuran* el lugar, traen al tiempo de la recepción el espacio ausente tras la implantación de la nueva *ciudad-marca*. Esta mostración evocativa abre una grieta en el presente continuo de consumo y evasión festiva de la Alameda gentrificada y turistizada.

El desafío a la narrativa triunfante acerca del disciplinamiento de la Alameda nace, por tanto, del intento por aglutinar una serie de relatos de vida que hacen patente los costes humanos del proceso de fragilización acaecido en la zona. En su efecto combinado, dichos relatos sobrepasan sus rasgos distintivos individuales y se elevan para alcanzar un sentido de agencia colectiva con fuerte arraigo territorial. El *mapa de la memoria* deviene un ejercicio de respuesta a esa fragilidad impuesta, una intervención en el espacio vehiculada a través de la puesta en circulación de historias orales. Nos hallamos, entonces, ante un uso del relato de vida como tecnología de imaginación política (Labrador, 2012). La operación cinematográfica del film de Huertas promueve esta labor conjunta y productiva de imaginación por medio de estrategias mediadoras: de la asunción del papel de documentalista-(auto)etnógrafa par-

ticipante de su directora y equipo a la utilización de las cámaras, las animaciones o el metraje de archivo como tecnologías destinadas al desvelamiento de un imaginario crítico. Esta mediación no se ocupa tanto de instituir una memoria mítica del lugar como de explotar las contradicciones y posibilidades emancipadoras de los discursos nostálgicos sobre el mismo.

Siguiendo la lógica relacional que guía todo el proyecto, la puesta en escena de la fragilidad urbana en *La Alameda 2018* declina el citado acto de imaginación colectiva en la forma concreta de un activismo de los vínculos y los afectos. Es precisamente esta dimensión afectiva la que permanece obliterada en el discurso oficial sobre la modernización del antiguo suburbio sevillano. Tal discurso necesita *externalizar* los costes humanos y obviar la vida cotidiana para la consecución de su objetivo de gestión como ejecución abstracta. A la visión técnica y distanciada del planificador urbano, se le opone el pasaje de la colectividad habitante y *memoriosa*. En consecuencia, el tránsito propuesto por la película se acoge a una temporalidad y a una ética opuestas a las de los poderes instituidos. La Alameda filmada por Huertas enraíza con el propósito de pensar una ciudad y una visualidad urbanas distintas a la de la voracidad icónica de las campañas de promoción turística, tanto como a la de los vídeos en redes sociales de los *prosumidores* de experiencias urbanas.

En su vindicación de las redes de apoyo mutuo y el reconocimiento comunitario, la película entronca con el programa crítico del urbanismo feminista (Col-lectiu Punt 6, 2019). El mismo invita a imaginar unos espacios de convivencia en los que la conciencia sobre la interdependencia y la vulnerabilidad constitutivas de la existencia atenúen la fragilidad impuesta por las dinámicas socio-espaciales del capitalismo neoliberal. Por extensión, y girando la atención hacia el ámbito específico de la imagen, en *La Alameda 2018* este mismo proyecto de combate contra el zombi capitalista marcha tras la estela de esa nueva «poética

SIGUIENDO LA LÓGICA RELACIONAL QUE GUÍA TODO EL PROYECTO, LA PUESTA EN ESCENA DE LA FRAGILIDAD URBANA EN LA ALAMEDA 2018 DECLINA EL CITADO ACTO DE IMAGINACIÓN COLECTIVA EN LA FORMA CONCRETA DE UN ACTIVISMO DE LOS VÍNCULOS Y LOS AFECTOS

de la espera y del cuidado» esbozada por Martínez Luna (2019: 158). Una espera y un cuidado que en el documental de Huertas se ejercitan mediante la capacidad, no tanto contemplativa como empática, de la imagen para acercarse a un espacio en íntima conexión con un imaginario ciudadano; por la cualidad de la propuesta audiovisual para reactivar los hilos del pasado hasta hacerlos presentes y colmarlos de deseo. Lo que está en juego es un lugar, la memoria de su habitar histórico. Sobre este entorno de desapariciones, la película se ofrece como un coro de voces *situadas*. La propia Alameda se habla y se recrea a partir de un imaginario que incorpora y trasciende la materialidad del entorno construido y se convierte en marco de reinstitución identitaria. Como su propio itinerario de lectura nos sugiere, la película de Huertas es un pasaje que sólo puede transitarse en colectivo. Únicamente así se podrá desatar el caudal de creatividad social capaz de constatar de nuevo que «la imagen no deja de ser nuestro mundo compartido. Entonces será por la imagen que podremos elaborar otras formas de dar, recibir y devolver, de implicarnos con los otros en el presente, de tomarnos un tiempo para mirar al mundo» (Martínez Luna, 2019: 161-162).

5. CONCLUSIONES

La hoja informativa que se entregó a los participantes en los dos paseos de presentación del proyecto de documental expandido *El otro cuento* incluía una afirmación de Rocío Huertas que dejaba poco espacio a la duda. En apenas unas líneas, la directora sevillana describía la obra como su aportación a la construcción identitaria de la Alameda. El mismo documento aludía a la ruta por los lugares recuperados en la película en términos de una celebración ritual funeraria, pero también de la exoneración de una «culpa». Este último sentimiento deriva de la conciencia de la realizadora acerca del papel jugado en la transformación de la Alameda de Hércules. La conciencia «culpable»

nace de la adscripción de la cineasta a un grupo poblacional y cultural concreto: la juventud local con inquietudes musicales y artísticas hacia finales del pasado siglo. Como recuerda Díaz Parrá (2019: 125-127), la incidencia de este sector demográfico en el proceso de desplazamiento de residentes previos marca uno de los episodios de la compleja cadena de sustituciones que explica el progresivo aburguesamiento del enclave de la Alameda. Sin embargo, como el propio film nos demuestra, esa culpa queda diluida cuando el relato individual se funde con el de los otros; cuando se inserta en la trama emotiva de los cuerpos y se alcanza una suerte de conocimiento compartido sobre la fragilización de los lugares de vida. Esta es la singular declinación de la «epistefilia distintiva» del documental feminista en su versión de *La Alameda 2018*: un sentido ético reforzado, la creación de un vórtice afectivo para «conocer a la propia comunidad a través de un film, saber que una no está sola» (Mayer, 2011: 39).

La filiación de Huertas con el documental feminista se percibe, de igual modo, en el afán reconstructivo con el que se aborda el dilema de la identidad. Como hemos procurado recoger en estas páginas, la primera persona en *La Alameda 2018* se articula en plural, en una expresión colectiva que recoge voces fragmentadas y encarnadas en el espacio habitado de la Alameda de Hércules. Este uso del «dualismo formal» del cine en primera persona (Lebow, 2012: 2) se imbrica decididamente en la condición efímera del paisaje urbano, superponiendo sobre el mismo capas de memoria, onirismo y deseo. Así, la ligazón profunda entre la circulación de los relatos de vida y el territorio revierte en una interpretación casi literal de la idea del sujeto de la enunciación como «lugar» (Cadenas Cañón, 2019: 276). En la película de Huertas, la intersubjetividad construida a través de dispositivos formales variados es también la *voz del lugar*, la puerta de acceso, el pasaje de memoria a través de la Alameda.

El imaginario rememorado por la película encierra no sólo los rastros traumáticos del desarraigo, sino también una llamada subversiva y gozosa en pos de la acción colectiva. Esa voz del lugar nos interpela, habla a la fragilidad de quienes perseveran en otros barrios, en otras ciudades sitiadas por la lógica mercantil y los discursos regeneracionistas del urbanismo tardo-capitalista. Es en este sentido que *La Alameda 2018* sale a la búsqueda de otras voces y se convierte en una intervención, en una suerte de *manifiesto amoroso*: al mismo tiempo reivindicación programática y declaración de afectos acerca de la desaparición de un espacio vivido. ■

NOTAS

- 1 Gran parte de las informaciones sobre el proyecto de *La Alameda* recogidas en este artículo derivan de la comunicación establecida con la propia cineasta; en concreto, de una correspondencia que nos permitió acceder a fuentes relevantes para la investigación (dosieres, montajes iniciales, etc.) y de una larga entrevista realizada por medio de notas de audio entre los meses de junio y septiembre de 2020. Nos gustaría aprovechar estas líneas para agradecer públicamente a Rocío Huertas su inmensa generosidad, así como la oportunidad que nos brindó su película de unirnos a ese pasaje colectivo por una zona y una memoria que también es la de nuestros afectos.
- 2 Una completa panorámica sobre este ámbito de reflexión, creación y acción colectivas puede encontrarse en el proyecto *El gran pollo de la Alameda* (VV. AA., 2006), coordinado por Santiago Barber, Victoria Frensel y María José Romero.
- 3 Frente a otras designaciones —como «autobiográfico» (Lane, 2002; Renov, 2004) o «subjetivo» (Rascaroli, 2009)—, optamos aquí por la terminología de Alisa Lebow. Siguiendo los propios argumentos de la autora, consideramos que la referencia a la primera persona identifica de una manera más acertada y abierta las múltiples hibridaciones de esta modalidad

documental (de lo ensayístico a la autoficción o el diario filmado).

4. Ambas denominaciones aparecen recogidas en distintos documentos y memorias del proyecto de *La Alameda*.
5. En el ensayo titulado *The Voice of Documentary* (1983), Nichols utiliza el concepto voz en un sentido amplio; en publicaciones posteriores, lo modificará por el de *argumentación*. Esta segunda acepción enfrenta la argumentación a ideas como la objetividad, la neutralidad o la deferencia (Nichols, 1997: 349).
6. Según Plantinga, la construcción de la voz se corresponde con la forma en la que el cineasta incluye al espectador en la narración. La voz formal se vincula con el término clásico de verdad; la voz abierta cuestiona los conceptos de realidad; la voz poética, por su parte, se centra en cuestiones estéticas.
7. «[T]he stylization that animation bestows can intensify our perception of the events, as metaphors and vivid imagery in a written memoir do» (la traducción en español es nuestra).
8. En el caso de la capital hispalense, las sucesivas actuaciones sobre el perímetro de La Alameda demuestran las contradicciones de la vertiente urbanística de la *hipertrofia* de la memoria descrita por Huyssen (2002). Frente al frenesí patrimonialista que impulsa la conservación y *tematización* comercial de muchos centros históricos, el cuadrante noreste de los ya casi extintos distritos obreros del centro de la urbe (la *Sevilla Roja*) representa el ejemplo de un área sometida a una decidida reconfiguración de la ciudad consolidada (Díaz Parra, 2019; Díaz Parra y Jover, 2019; Jover y Díaz-Parra, 2019).

REFERENCIAS

- Bitrián, C. (2019). Monumentalidad frágil y fragilidad monumental. Un estudio topológico sobre el espacio-memoria desde Averly a Sijena. En M. Llorente (ed.), *Espacios frágiles en la ciudad contemporánea. Representaciones y formas de ocupación del espacio urbano: figuras de la fragilidad* (pp. 143-191). Madrid: Adaba editores.

- Bordwell, D. (2009). *Showing What Can't be Filmed*. 14/04/2021. Recuperada de <http://www.davidbordwell.net/blog/2009/03/04/showing-what-cant-be-filmed/>
- Cadenas Cañón, I. (2019). *Poética de la ausencia. Formas subversivas de la memoria en la cultura visual contemporánea*. Madrid: Cátedra.
- Col·lectiu Punt 6 (2019). *Urbanismo feminista. Por una transformación radical de los espacios de vida*. Barcelona: Virus editorial.
- Comolli, J-L. (2007). La ciudad filmada. En J-L. Comolli (ed.), *Ver y poder. La inocencia perdida: cine, televisión, ficción documental* (pp. 504-509). Buenos Aires: Aurelia Rivera / Nueva Librería.
- Díaz Parra, I. (2019). ¿Gentrificación o barbarie? *Disciplinamiento y transformación social del barrio de la Alameda de Sevilla*. Sevilla: Atrapasueños.
- Díaz Parra I. y Jover J. (2019). Enclaves urbanos de éxito. Transformación urbanística, gentrificación y turismo en la Alameda de Hércules de Sevilla. En Gasca Zamora, J. (ed.), *Capital inmobiliario. Producción y transgresión del espacio social en la ciudad neoliberal* (pp. 337-357). México DF: UNAM.
- Fenoll, V. (2018). Animación, documental y memoria. La representación animada de la dictadura chilena. *Cuadernos.info*, 43, 45-56. <https://doi.org/10.7764/cdi.43.1381>
- Fraser, B. (2015). *Toward an Urban Cultural Studies. Henri Lefebvre and the Humanities*. New York: Palgrave Macmillan.
- Huyssen, A. (2002). *En busca del futuro perdido: Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Jover, J. y Díaz-Parra, I. (2019). Gentrification, transnational gentrification and touristification in Seville, Spain. *Urban Studies*, 57(15), 3044-3059. <https://doi.org/10.1177/0042098019857585>
- Labrador, G. (2012). Las vidas subprime: la circulación de historias de vida como tecnología de imaginación política en la crisis española (2007-2012). *Hispanic Review* 80(4), 557-581.
- Lagos, P. (2011). Ecografías del "Yo": documental autobiográfico y estrategias de (auto) representación de la subjetividad. *Comunicación y medios*, 24, 60-80. <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2012.19894>
- Lane, J. (2002). *The Autobiographical Documentary in America*. Madison, WI: University of Wisconsin Press.
- Lebow, A. (ed.) (2012). *The Cinema of Me: The Self and Subjectivity in First Person Documentary*. London & New York: Wallflower Press.
- Lesage, J. (1999). La conciencia fragmentada de las mujeres en el vídeo autobiográfico experimental feminista. En Mayer, S. & Oroz, E. (eds.), *Lo personal es político: feminismo y documental* (pp.328-369). Navarra: Colección Punto de Vista, 6. Fondo de publicaciones del gobierno de Navarra.
- Llorente, M. (coord.) (2019a). *Espacios frágiles en la ciudad contemporánea. Representaciones y formas de ocupación del espacio urbano: figuras de la fragilidad*. Madrid: Adaba editores.
- Llorente, M. (2019b). Introducción: Espacios frágiles en la ciudad contemporánea. En Llorente, M. (coord.), *Espacios frágiles en la ciudad contemporánea. Representaciones y formas de ocupación del espacio urbano: figuras de la fragilidad* (pp. 5-17). Madrid: Adaba editores.
- Martínez Luna, S. (2019). *Cultura visual. La pregunta por la imagen*. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil Ediciones.
- Mayer, S. (2011). Cambiar el mundo, film a film. En Mayer, S. & Oroz, E. (eds.), *Lo personal es político: feminismo y documental* (pp.12-45). Navarra: Colección Punto de Vista, 6. Fondo de publicaciones del gobierno de Navarra.
- Morillo, J. (2020, 10 de noviembre). Rocío Huertas: «He querido indagar en la memoria colectiva de la Alameda». *ABC de Sevilla*. Recuperado de https://sevilla.abc.es/cultura/sevi-festival-sevilla-cine-europeo-rocio-huertas-querido-indagar-memoria-colectiva-alameda-202011092218_noticia.html
- Nichols, B. (1983). The Voice of Documentary. *Film Quarterly*, 36, 17-30. <https://doi.org/10.2307/3697347>
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*. Blomington: Indiana University Press.
- Oroz, E. (2018). Emergencias y alteridades. Una aproximación a las inscripciones feministas en el documental

- independiente español contemporáneo. En A. Scholz y M. Álvarez (eds.), *Cineastas emergentes. Mujeres en el cine del siglo XXI* (pp. 89-109). Madrid y Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.
- Plantinga, C. (1997). *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Plantinga, C. (2005). What a Documentary Is, After All. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 63(2), 105-117. <https://www.jstor.org/stable/3700465>
- Piedras, P. (2014). *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires: Paidós.
- Rascaroli, L. (2009). *The Personal Camera. Subjective Cinema and the Essay Film*. London: Wallflower Press.
- Renov, M. (2004). *The Subject of Documentary*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Villarme Álvarez, I. (2015). *Documenting Cityscapes. Urban Change in Contemporary Non-Fiction Film*. London & New York: Wallflower Press.
- VV. AA. (2006). *El gran pollo de la Alameda. Una decena de años de lucha social en el barrio de la Alameda*. Sevilla: Equipo editorial de El Gran Pollo de la Alameda. Recuperado de <http://www.elgranpollodelaalameda.net>.

EL SITIO DE LOS AFECTOS: POLIFONÍA DE VOCES Y FRAGILIDAD URBANA EN LA ALAMEDA 2018 DE ROCÍO HUERTAS

Resumen

La Alameda 2018 es una obra de no-ficción en la que la artista y realizadora Rocío Huertas reconstruye un mapa de la memoria del emblemático barrio sevillano de la Alameda de Hércules a partir de sus propias vivencias y las de otros (ex)habitantes de la zona. La película utiliza una variedad de técnicas y recursos compositivos (de la animación a la entrevista y el diálogo con el material de archivo) para componer una voz colectiva y polifónica acerca de la radical transformación de un entorno urbano asediado por la gentrificación y la masificación turística. El presente artículo propone una interpretación de la película de Huertas atendiendo, por un lado, a la puesta en escena y elaboración narrativa de la voz plural (el yo-nosotros) que interpela a los espectadores; por otro lado, se vale del marco conceptual de la fragilidad urbana para desvelar cómo la búsqueda de la identidad, y su manifestación concreta en *La Alameda 2018*, está íntimamente ligada a la memoria de un lugar en trance de desaparición.

Palabras clave

Documental feminista; No-Ficción; Voz; Polifonía; Memoria urbana; Fragilidad urbana; Documental animado.

Autores

Samuel Fernández-Pichel (Sevilla, 1976) es doctor en Comunicación Audiovisual por la Universidad de Sevilla y docente en el Centro Universitario Internacional (UPO). Forma parte del grupo de investigación Teoría y Estudios Culturales (HUM409, Universidad de Huelva). Sus principales líneas de investigación giran en torno a los estudios fílmicos, la cultura digital y los estudios culturales urbanos. Contacto snferpic@acu.upo.es.

Sergio Cobo-Durán (Sevilla, 1985) es profesor Ayudante Doctor en el departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universidad de Sevilla. Es doctor en Comunicación y licenciado en Comunicación Audiovisual. Secretario del grupo de investigación ADMIRA y coordinador del máster universitario en Guion, Narrativa y Creatividad Audiovisual. Entre sus líneas de investigación destacan la narrativa audiovisual, el guion y el cine de no-ficción. Contacto: cobosergio@us.es.

Referencia de este artículo

Fernández-Pichel, S., Cobo-Durán, S. (2022). El sitio de los afectos: polifonía de voces y fragilidad urbana en *La Alameda 2018* de Rocío Huertas. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 33, 101-114.

THE SITE OF THE AFFECTS: POLYPHONY OF VOICES AND URBAN FRAGILITY IN LA ALAMEDA 2018 BY ROCÍO HUERTAS

Abstract

In the non-fiction film *La Alameda 2018*, artist and filmmaker Rocío Huertas reconstructs a memory-scape of the emblematic Sevillian neighbourhood of La Alameda de Hércules based on her own lived experiences and those of other (former) residents. The film uses a variety of compositional techniques and devices (from animation to interviews and dialoguing with archive footage) to construct a collective, polyphonic voice that speaks of the radical transformation of an urban area besieged by gentrification and mass tourism. This article presents an interpretation of Huertas's film that explores the mise-en-scène and narrative construction of a plural voice (the "I-We") that addresses the audience, while at the same time drawing on the conceptual framework of urban fragility to reveal the intimate connection between the quest for identity in the film and the memory of a place in the process of disappearing.

Key words

Feminist documentary; Non-Fiction; Voice; Polyphony; Urban Memory; Urban Fragility; Animated Documentary.

Authors

Samuel Fernández-Pichel holds a PhD in Media Studies from Universidad de Sevilla. He is a professor and researcher at Universidad de Huelva, and a member of the Cultural Theory and Studies research group (HUM409, Universidad de Huelva). His main areas of research are film studies, digital culture, and urban cultural studies. Contact: samuel.fernandez@dfing.uhu.es

Sergio Cobo-Durán is a faculty member and researcher of the Department of Audiovisual Communication and Advertising at Universidad de Sevilla. He holds a PhD in Communication and a B.A. in Audiovisual Communication. He is the secretary of the ADMIRA research group and coordinator of the Master's degree programme in Scriptwriting, Narrative and Audiovisual Creativity. His main lines of research include audiovisual narrative, scriptwriting, and non-fiction film. Contact: cobosergio@us.es

Article reference

Fernández-Pichel, S., Cobo-Durán, S. (2022). The Site of the Affects: Polyphony of Voices and Urban Fragility in *La Alameda 2018* by Rocío Huertas. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 33, 101-114.

recibido/received: 30/04/2021 | aceptado/accepted: 07/09/2021

Edita / Published by



Licencia / License



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

POLÍTICO Y PERSONAL: PILAR TÁVORA Y EL CINE DE LA REEXSISTENTIA GITANA*

TAMARA MOYA JORGE

INTRODUCCIÓN. OPCIÓN DESCOLONIAL Y CINE DE LA REEXSISTENTIA

Mientras que los imaginarios gitanos han jugado un papel fundamental en el cine desde sus comienzos y continúan protagonizando títulos aclamados por la crítica nacional e internacional, como es el caso de *Carmen y Lola* (Arantxa Echevarría, 2018), *Entre dos aguas* (Isaki Lacuesta, 2018) o *La última primavera* (Isabel Lamberti, 2020), los sujetos sociales pertenecientes a este pueblo racializado¹ han sido tradicionalmente estudiados como objeto de la mirada pero no como enunciadores de sus propios relatos fílmicos². Esta circunstancia que, en definitiva, responde a un proceso histórico más amplio de colonialidad interna (a través del exterminio, la invisibilización y el silencio) e internalizada (en los cuerpos y las subjetividades) de aquellos etiquetados como *bárbaros* o *primitivos*³ se ha sostenido sobre un discurso colonialista que ha extranjerizado a los gitanos y gitanas den-

tro de sus propios territorios, asumiendo que han permanecido ajenos a las dinámicas nacionales y globales. Ello, sumado a la *generización* de los cuerpos racializados, ha provocado que el estereotipo mayoritario que se ha construido desde los feminismos blancos sobre las mujeres gitanas sea el de estas como sumisas: «Cuando, como resultado de las reivindicaciones del movimiento feminista occidental, la mujer comienza a enunciarse como sujeto de derechos civiles y políticos y se inserta en el mercado laboral [...] la mujer-otra no puede ser pública y de moral sexual relajada, hay que volverla a inventar» (Filigrana, 2020: 127).

No obstante, aunque el estereotipo es la cara más visible del antigitanismo simbólico⁴, hay que tener en cuenta que existen retóricas etnocéntricas que «pueden tratar como anormales fenómenos culturales complejos sin tener que recurrir a un personaje estereotipado» (Shohat y Stam, 2002: 209), lo que tiene como consecuencia última la negación de las identidades y de otras cosmovisiones

ajenas al marco establecido en claves etnocéntricas, es decir, la subalternización de «nuevos lugares legítimos de enunciación» (Mignolo, 1995: 39). De esta forma, las voces de los *otros internos* han sido tradicionalmente soterradas en las instituciones hegemónicas, de las que la institución cine no puede ser una excepción, aunque sí un espacio de negociación privilegiado. Como consecuencia, aún en la actualidad se estudia la categoría *cine gitano* excluyendo las propias miradas y voces gitanas y se continúa construyendo historiográficamente el cine español sin atender a estas: «Es decir, no suelen hablar de cine gitano, hecho por personas gitanas, sino de cine payo, hecho por personas payas en torno a lo que ellos consideran gitano, que tan solo es un reflejo deformado, la proyección de sus propios prejuicios. Y mientras tanto, se oculta tanto el cine hecho por personas gitanas como las historias y personajes gitanos» (Agüero y Jiménez, 2020: 154).

En el caso de cineastas *rroma* contemporáneos de otros países, existe una bibliografía más amplia que ha investigado la obra de realizadores y realizadoras como Laura Halilovic (Italia), Sami Mustafa (Kosovo), Katalin Bársony (Hungría) o Tony Gatlif (Francia) (Ippolito, 2019; Rucker-Chang, 2018; Iordanova, 2008, 2001; Dobрева, 2007; Naficy, 2001). Aunque los estudios que analizan las representaciones de los gitanos en el cine español desde un enfoque crítico de estereotipos y distorsiones miméticos son abundantes (Arranz, 2015; Villarrea Álvarez, 2009; Santaolalla, 2005; Garrido, 2003; Smith, 2000; Nair, 1999), las lecturas anticoloniales de estas son relativamente recientes y escasas (Cortés, 2020; Woods Peiró, 2012; Labanyi, 2004). De ello se deduce también que la literatura académica sobre realizadoras y realizadores españoles no blancos, en general, y gitanos, en particular, sea prácticamente inexistente (Moya Jorge, 2020; Smidakova, 2016). El reto de la descolonialidad —que siguiendo a Catherine Walsh no se trata de «una teoría por seguir sino un proyecto por asumir» (Walsh, 2013:

67)—, y que pasa por repensar no ya las relaciones históricas de poder entre estados y continentes, sino dentro de los propios estados para con sus *otros(as) internos(as)*, continúa estando pendiente en la academia española. Tratando de aproximarnos a dicho reto, esta investigación atiende a un objeto de estudio que hemos conceptualizado, desde un posicionamiento descolonial, como *cine de la reexistencia*. La *re-ex-sistencia* implica resistencia —*sistere* (mantenerse firme, oponerse reiteradamente sin perder el puesto)— en un tiempo presente y no contempla ningún paso atrás en la conquista de los derechos humanos que han logrado los pueblos históricamente subalternizados por motivos étnico-raciales; pero también la idea de una *nueva existencia y hacia fuera* —denotación añadida por los prefijos *re* y *ex*—. En estos cines, vinculados a los procesos de descolonización encabezados por las minorías étnicas y los pueblos indígenas latinoamericanos, la emergencia de nuevos universos simbólicos sirve de alguna manera para restituir lo político a través de un contrato generacional que parte del conocimiento situado para poner en juego una cierta insurgencia epistémica desde la que interpelar a las instancias que han sostenido la colonialidad del poder, del ser, del saber y de la vida que ha estructurado las realidades de sus pueblos. Es importante en este sentido tener en cuenta que la *opción descolonial* (Garcés, 2016) desde la que se aborda este artículo debe ser entendida como tal, es decir, no como la mera aplicación de un marco teórico, sino como praxis, como metodología en sí misma que sitúa epistémicamente la investigación y determina los instrumentos con los que abordar el objeto de estudio: «Aquí, la teoría, como conocimiento, se entiende como encarnada y situada, algo que la universidad olvida con demasiada frecuencia.

LA TEORÍA, COMO CONOCIMIENTO, SE ENTIENDE COMO ENCARNADA Y SITUADA

La teoría —como conocimiento— se deriva y se forma, se moldea y se configura en y por actores, historias, territorios y lugares que, se reconozca o no, están marcados por el horizonte colonial de la modernidad» (Mignolo y Walsh, 2018: 28).

OBJETIVOS Y METODOLOGÍA EMPLEADA

Si las principales estrategias de las que se ha servido el discurso colonialista en el cine para estigmatizar a los pueblos etnificados, en general, y a las mujeres racializadas, en particular, han sido la «misión civilizadora» y la «denegación de la coetaneidad» (Mignolo, 2003), operaciones discursivas que se han materializado en una «postura de carencia» (Shohat y Stam, 2002), este artículo pretende contribuir a dinamitar ambas estrategias en el caso del pueblo gitano en España. Lo hará de dos maneras concretas; en primer lugar, atendiendo a los propios puntos de enunciación cinematográfica que parten de «epistemologías del sentir situadas» (Periáñez Bolaño, 2016) y, en segundo lugar, analizando las operaciones inscritas en sus obras y que contribuyen a los procesos de descolonización de los modos de representación étnico-raciales. Estos objetivos se tratarán de alcanzar a través del caso de estudio de la realizadora Pilar Távora. Para ello, se han empleado como instrumentos de análisis específicos la revisión bibliográfica y filmográfica, la entrevista en profundidad con la realizadora y el análisis fílmico de su última obra estrenada hasta la fecha, *Helios Gómez, tinta y munición* (2019).

En el primer caso, la entrevista en profundidad, realizada en el mes de diciembre del año 2019, constituye un instrumento fundamental, ya que esta investigación entiende que los realizadores y realizadoras «no son solo estructuras textuales o ficciones dentro de sus películas; también son sujetos empíricos, situados en los intersticios de culturas y prácticas cinematográficas, que existen fuera de y con anterioridad a sus películas» (Naficy, 2001: 4). Por su parte, para el análisis fílmico de la película se han seguido las recomendaciones de Shohat y

Stam al intentar ir más allá del análisis de estereotipos cuando se abordan las nociones de *etnia* y *raza*, y emplear en su lugar el análisis discursivo. En este sentido, se entiende que el cine no es solo mimesis o representación sino también enunciado y, como tal, no importan tanto las lógicas de la verosimilitud en cuanto a una realidad ontológica homogénea e inmutable sino los discursos que se articulan en torno a ella y, sobre todo, su capacidad de intervención en el terreno de lo real: «La preferencia por metáforas auditivas y musicales (voces, entonación, acento, polifonía) refleja el paso del espacio lógico de la modernidad, predominantemente visual (perspectiva, evidencia empírica, dominación de la mirada), al espacio posmoderno de lo vocal (etnografía oral, historia de la gente, narrativas de esclavos)» (Shohat y Stam, 2002: 218).

PILAR TÁVORA: CINE Y REEXSISTENTIA GITANA

Pilar Távora es una realizadora pionera por ser una de las pocas directoras que debutaron antes de los años noventa en el cine español. Nació en el barrio popular del Cerro del Águila, en Sevilla, en el seno de una familia vinculada al mundo de la tauromaquia. Como hija de Salvador Távora, director del reconocido grupo de teatro La Cuadra de Sevilla, desde niña tuvo relación con el espectáculo flamenco y la escena teatral, en un clima artístico de oposición al régimen franquista en los últimos años de la dictadura. Su primer largometraje, *Nanas de Espinas* (1984), constituye una versión cinematográfica de la obra teatral homónima creada por La Cuadra e inspirada a su vez en *Bodas de sangre* (1931), del escritor Federico García Lorca. Los primeros trabajos documentales de la realizadora abordan distintos elementos de la cultura popular andaluza: *Sevilla, viernes santo madrugada* (1981), *Andalucía entre el incienso y el sudor* (1982), *Úbeda* (1985), *Costaleros* (1985) o *Antonio Divino* (1986) son algunos de los cortometrajes que ponen de manifiesto el interés de Távora por fil-

mar Andalucía desde una perspectiva antropológica: «Cuando digo lo auténtico es porque sé lo que es auténtico, porque lo he vivido como andaluza y sé que tengo autoridad para hablar de eso porque es parte de mi herencia, parte de mi vivencia» (Camí-Vela, 2005: 211).

Es a partir de estos primeros trabajos que Távora decide crear su propia productora (actualmente Productora Arbonaida) para poder sacar adelante sus proyectos y los de otros directores desde su lugar de origen: «La única manera que veía de sacar cosas adelante era produciéndolas yo. En Madrid no había nadie que se interesara por nada de Andalucía que no fuera lo que se esperaba de Andalucía. Y, dentro de Andalucía, los productores estaban ocupados en producir sus asuntos, no eran productores de otros directores»⁵. La realizadora define su obra como una defensa de Andalucía y de la mujer, temas que aborda de manera imbricada a lo largo de su filmografía y que confluyen de manera alegórica en la obra *Yerma* (1998), su segundo largometraje, también adaptación personal de otra de las obras lorquianas. La perspectiva de género es además protagonista en otras de las obras que ha dirigido desde distintas temáticas y en diferentes formatos: *Nosotras, femenino plural* (1987), *Mujeres rotas* (1999), *Eternos interiores* (2004), *Brujas* (2007) o *Madre amadísima* (2008).

A lo largo de su obra, que abarca también numerosos trabajos para televisión, teatro y espectáculos flamencos, Távora ha representado otras miradas acerca de la *gitanidad*, siempre presente en sus elementos iconográficos y en los personajes a los que da voz como parte de la identidad andaluza, de esa *otra* Andalucía: la de las historias silenciadas y escondidas tras el mito. Esta labor está estrechamente relacionada con la militancia que ha llevado a Távora a participar activamente tanto en las instituciones políticas —como candidata a la alcaldía de Sevilla desde el movimiento andalucista—, como a través del asociacionismo profesional —fue presidenta de la Asociación de Productores Independientes de Andalucía, miembro de la

A LO LARGO DE SU OBRA, QUE ABARCA TAMBIÉN NUMEROSOS TRABAJOS PARA TELEVISIÓN, TEATRO Y ESPECTÁCULOS FLAMENCOS, TÁVORA HA REPRESENTADO OTRAS MIRADAS ACERCA DE LA GITANIDAD

Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales (CIMA) y del Consejo Audiovisual de Andalucía— y el activismo social —participando públicamente en diferentes causas relacionadas con los derechos humanos—.

Entre los títulos que abordan las aportaciones gitanas en temáticas transversales relacionadas con el universo flamenco destaca la serie *Cavilaciones* (Canal Sur TV, 1995). Esta realiza un recorrido de documentación histórica por los orígenes del cante jondo, defendiendo la tesis de esta manifestación artística como un fenómeno idiosincrásicamente andaluz y el mundo flamenco como «conocimiento vernáculo» (Periáñez Bolaño, 2016). En *Tablao flamenco: cara y cruz* (2003), Távora presenta una clara propuesta de deconstrucción de la historia oficial del mundo de los locales de espectáculos flamencos, sacando a la luz un sistema de explotación sobre los cuerpos femeninos (Moya Jorge, 2020).

Entre los títulos que abordan de manera central las realidades gitanas o la noción de *gitanidad* se encuentran *Fregenal, gitanos en romería* (Pilar Távora, 1989), uno de los episodios que compuso la serie de Televisión Española *De año en año* (1989), y, de manera integral, la serie documental *Gitanos andaluces* (2012), en la que aborda distintos retratos de gitanos y gitanas que narran sus historias de vida y enuncian desde diversos lugares, desde diferentes posiciones en la sociedad andaluza contemporánea. El discurso de esta obra es manifiestamente explícito de denuncia del racismo, deconstrucción de estereotipos arraigados y reclamo de la normalización de la diversidad en la sociedad

española. En el ámbito cinematográfico, el pueblo gitano es protagonista en *El Mozart gitano* (2012), retrato documental del músico Diego Amador, y en *Helios Gómez, tinta y munición* (2019), título que analizaremos a continuación. Respecto al proceso de evolución de una cada vez más pronunciada visibilización del pueblo gitano en su cine y de su conciencia como realizadora gitana, Távora explica de forma elocuente su experiencia personal:

Cuando empiezas a trabajar [...] te das cuenta de que no hay voces, que hay muy pocas y las pocas que hay tienen la responsabilidad de hablar por algo que está mal contado [...]. Y tu proceso interno también te va abriendo otros caminos para que, sin dejar el de la identidad andaluza, que es donde siempre lo enmarco todo, empiezas a hablar de cosas de las que no hablabas porque pensabas que el mero hecho de que tú hicieras cosas era suficiente: que hagas una *Yerma*, o que hagas una serie sobre la historia del flamenco, que hagas *Costaleros* [...]. Pero te das cuenta de que no lo es, que hay algo que sigue faltando, que forma parte de ti, que sigue sin aparecer, que siempre esperas que lo hagan otros pero que nadie lo hace, y ahí empiezas a abrir esa vía también del tema⁵.

Es decir, que la enunciación cinematográfica desde el conocimiento encarnado y el sentir situado de Távora como realizadora gitana constituye una opción política, una decisión: «La reivindicación es una decisión política, no responde a tener más o menos porcentaje de gitano. Te corresponde, pero también podrías decidir desentenderte y que tu vida sea otra»⁵. Por este hecho, a los numerosos premios, tanto nacionales como internacionales que Távora ha recibido a lo largo de su trayectoria como realizadora y productora, se han sumado en los últimos años reconocimientos a su obra procedentes de diferentes instituciones y organismos gitanos, como es el caso del Premio Andaluz Gitano (2012), el Premio Fundación Secretariado Gitano (2016) o los homenajes recibidos en Filmoteca Española en el marco del ciclo *O' Dikhipen* del Instituto de Cultura Gitana (2008-).

HELIOS GÓMEZ, TINTA Y MUNICIÓN: LA GITANIDAD COMO OPCIÓN POLÍTICA

Helios Gómez, tinta y munición es la última película estrenada hasta la fecha por Pilar Távora. Y es también la obra más política de aquellas en las que ha abordado expresamente la cuestión de las identidades gitanas. En términos narrativos, ello se percibe en dos aspectos clave. En primer lugar, la necesidad de inscribirse dentro del propio relato recurriendo a la performatividad (Nichols, 2013), fórmula que ni siquiera había empleado en su largometraje anterior, *Salvador Távora: la excepción* (2017), a pesar de estar dedicado a la figura de su padre. Con *Helios...*, sin embargo, Távora sí ha sentido la necesidad de narrar desde un lugar más personal el retrato del artista plástico, poeta e intelectual vanguardista, gran desconocido no solo por el pueblo gitano, sino por la historia española en general⁶. Y, en segundo lugar, esa dimensión política se aprecia en el hecho de que en esta ocasión la *gitanidad* del personaje no es abordada como un aspecto más de su identidad, sino como el elemento vertebrador y central de su retrato.

El documental se plantea así como una biografía de la figura de Helios Gómez (1905-1956); sin embargo, desde la presentación de la película se hace patente el alcance iconográfico del personaje. Nos encontraríamos ante un documental convencional de carácter participativo y temática histórica si no fuera por la subtrama añadida que funciona a modo de relato marco: una trama de carácter ficcional y autorreflexiva en la que la propia realizadora se representa buscando inspiración para encontrar un «hilo conductor» que estructure su película sobre Helios Gómez. Con esa intención se sienta a la orilla del río Guadalquivir con un libro recopilatorio de la obra poética del escritor (Figura 1).

El segundo personaje, anónimo y desconocido para la protagonista, acude a su encuentro, afirmando que él también sabe acerca de Helios Gómez. De hecho, durante la conversación con el personaje, que al final de la película se descubrirá



Figura 1. Fotograma de *Helios Gómez, tinta y munición*

ilusorio, este aporta información biográfica sobre Helios prácticamente omnisciente, es decir, que se trata de un personaje que posee más información que la protagonista narradora y que la instancia documental, aportando tintes metalépticos al relato. No tardan los espectadores en percatarse de que el actor funciona a modo de espejo identitario del personaje de la propia realizadora, aportando una capa de lectura acerca de su proceso de concienciación política e identificación con todo lo que Helios representa. Esta lectura está favorecida por la posición enfrentada en la que se sitúan los personajes en el encuadre, pero también por la caracterización del actor elegido, cuyo aspecto presenta similitudes más que evidentes con las fotografías de Helios que han perdurado hasta la actualidad. Finalmente, la iluminación elegida, que favorece los reflejos del sol, y posteriormente la de las farolas sobre el agua del río, contribuyen a la creación de esa atmósfera aurática y la metáfora visual del espejo (Figura 1).

A continuación, la trama marco deja paso a la que estructura la parte documental más convencional, basada

en entrevistas personales combinadas con imágenes de archivo, esta vez sin recurrir al empleo de la voz *over* narradora. El primero en intervenir es el hijo de Helios Gómez, cuya presencia mantiene viva la memoria familiar del artista fallecido a mediados del siglo XX. En esta primera intervención ya se ubica ideológicamente al personaje como gitano, andaluz y republicano, aspecto

enfaticado por la música elegida para realizar la transición visual a las imágenes de archivo, históricas y contemporáneas: *Banderas republicanas*, unos tangos interpretados por la cantadora Carmen Linares, cuya letra expresa: «Triana, Triana, qué bonita está Triana, cuando le ponen al puente las banderas republicanas». De esta forma, pasado prefranquista y contemporaneidad se funden en un único tiempo diegético.

No es casual, por tanto, la elección de la localización en la que se desarrolla la subtrama ficcional. Además de la justificación diegética por el hecho de que Helios Gómez residiese en esa zona de la ciudad de Sevilla, se trata de un espacio geográfico muy concreto que activa toda una iconografía re-

Figura 2. Fotograma de *Helios Gómez, tinta y munición*



lacionada con el pueblo gitano: Triana. El puente de este popular barrio sevillano apela a una memoria que, al igual que la del personaje en cuestión, ha de ser recuperada a través de la cultura que en ella reside. El barrio de Triana era un antiguo arrabal localizado en el margen izquierdo del río Guadalquivir, lugar de mestizaje histórico de grupos subalternos racializados —gitanos, moriscos y negros— y las familias no gitanas más humildes. Este es el lugar en el que «los etnomusicólogos sitúan el origen de las primeras tonás al modo flamenco, de las que provienen los primeros cantes por soleá», es decir, el lugar «donde se interpreta el folclore andaluz por primera vez al modo flamenco» (Filigrana, 2020: 82). A ello se hace referencia de manera explícita a través de las palabras que pronuncia el personaje que representa a Helios al final de la película: «Este puente, testigo de nuestra historia, con el gran Guadalquivir, grande y profundo de Andalucía y como los cantes de los sonidos negros».

Pero, además, al sumar la dimensión política de defensora de la República, Triana, en particular, y Sevilla, en general, se aleja semánticamente en la película de las connotaciones que adquirió este escenario posteriormente bajo el régimen franquista (1939-1975)⁷. En el documental, la capital andaluza se resignifica como sinónimo de la modernidad anterior a ese episodio de la historia española, como foco del que salieron algunos de los artistas vanguardistas más importantes de las primeras décadas del siglo XX.

CONOCIMIENTO ENCARNADO Y SENTIR SITUADO

La primera mención a la condición gitana de Helios Gómez da paso, de nuevo, a la subtrama ficcional del relato documental en la que el personaje que representa a Helios y la Pilar personaje conversan sobre su *gitanidad*:

— Los gitanos, ese claro eje; las cavas de Triana. Los gitanos de hierro y de fuego, del cante, de la convivencia y la solidaridad.

— A ver si recuerdo lo que decía Lorca: que eran «lo más elevado, lo más profundo y lo más aristocrático». Y a Helios Gómez, como gitano, hay que sentirlo, no solamente se le puede conocer.

Esta conversación, además de apelar a la mitología romaní, también aporta una referencia fundamental: la figura del escritor Federico García Lorca. Un autor que ha marcado la obra de la realizadora Pilar Távora desde sus primeras producciones pero que, al mismo tiempo, activa una memoria identitaria no solamente del pueblo gitano —ya que fue uno de los escritores gitanófilos de la conocida como Generación del 27⁸—, sino de toda una mitad de España —la de las víctimas asesinadas por el bando sublevado—. Pero, además, el personaje de Pilar introduce otro elemento importante: «Como gitano, hay que sentirlo». Esta apelación a modos de comprender el mundo a través del empirismo y no únicamente desde el racionalismo resulta un tropo recurrente en su obra y apela a lo que Iván Perriáñez Bolaño defiende como la necesidad de entender lo flamenco como una «epistemología del sentir situada». Para el autor, ello conlleva «reconocer la capacidad que los sentidos y las experiencias tienen en la producción del conocimiento [...] un conocimiento otro que supera las dualidades del tipo objetividad/subjetividad, ya que la subjetividad conecta con las vivencias compartidas y no con los métodos de validación y los objetivos de la ciencia racional occidental» (Perriáñez Bolaño, 2016: 32). En este caso, dicha epistemología emerge a través de la función simbólica que ejerce el personaje interpretado por el actor que, al formar parte de una realidad únicamente percibida por el personaje de Pilar, pero cuya presencia se muestra corporeizada, apela a lo mítico como dimensión válida para el conocimiento. De alguna forma, la estrategia de establecer una conversación entre la realizadora personaje y el personaje de Helios Gómez ejemplifica la necesidad de una operación epistémica que se acerque al conocimiento mediante la conversación como «aprender en relación con otros».

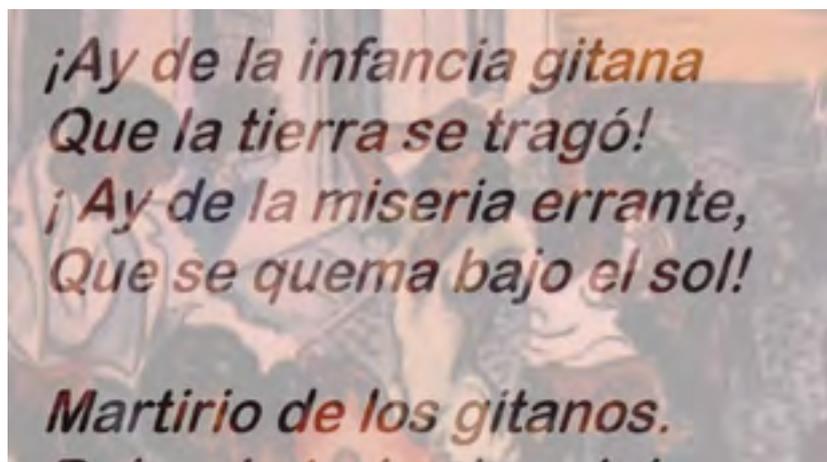


Figura 3. Fotograma de Helios Gómez, tinta y munición

La explicación que Periañez Bolaño describe en relación con la escritura se puede aplicar así al proceso que realiza Pilar Távora como realizadora extradiegética que se enfrenta a la tarea de realizar un documental sobre este artista:

Lo relacional es relevante, en tanto que desplaza la importancia de quien escribe al mismo plano de quienes participan de la conversación: al menos, de las voces y posiciones de los y las co-protagonistas que forman parte de la misma, de las narrativas y perspectivas de los y las autoras que aparecen en el texto, de la voz del autor; en este caso, desde un yo colectivo en el que me autoadscribo y desde el que me autorrepresento (Periañez Bolaño, 2016: 33).

Según advierte este mismo autor, dicha epistemología del sentir situada precisa de un lenguaje «que dé cuenta de la pluralidad de sentidos» (Periañez Bolaño, 2016: 33), no solo de la vista, aspecto que puede relacionarse con la técnica recurrente que emplea el documental cuando se superponen elementos significantes procedentes de distintos lenguajes y formatos, como las voces de los entrevistados, la música flamenca, la fotografía fija de archivo, pinturas, esculturas, carteles, portadas de periódicos, imagen en movimiento y texto escrito (Figura 3), como si, en efecto, la aportación del personaje solo pudiese divulgarse a través de operaciones sinestésicas de conocimiento.

MEMORIA HISTÓRICA Y OPCIÓN DESCOLONIAL

Todas las dimensiones biográficas del personaje de Helios Gómez se ven atravesadas en el discurso cinematográfico por su condición de artista gitano entendida como opción política, lo que implicaba una defensa de las clases populares y de Andalucía, pero que también conllevó la teorización sobre la *gitanidad* como opción militante que pudiera erigirse como alternativa a los conflictos internos de la izquierda. Según

menciona uno de los entrevistados, para Helios, la Guerra Civil debía servir para liberar a los gitanos de su condición tradicional de personas marginadas. Desde un punto de vista sociológico, resulta destacable la lectura que se realiza de uno de los episodios más duros de la vida de Helios Gómez: su paso por el campo de concentración y sus decenas de encarcelaciones. El personaje entrevistado de Diego Fernández, director del Instituto de Cultura Gitana, narra lo siguiente al respecto: «La celda que tenía en la [cárcel] Modelo [de Barcelona] era de ocho metros, donde estaban ingresados ocho internos. Pues bien, el mantra que él siempre utilizaba en sus situaciones límite era “da igual, yo soy gitano”. De cara a sus propios compañeros, no entendían su fortaleza, pero, cuando él decía eso, estaba diciendo en realidad que a los gitanos no se les puede matar dos veces; nosotros somos supervivientes y por tanto él podía soportarlo todo con una fortaleza enorme».

Este comentario pronunciado, que arranca acompañado de su fuente sonora en el encuadre, se convierte en voz en *off* sobre imágenes de archivo (Figura 4) que apelan a la memoria del pueblo *rom*, no solo a la represión histórica de los calés, sino a otro episodio contemporáneo al tiempo diegético: el *Samudaripen* o genocidio romaní durante el Holocausto. La dimensión identitaria transnacional romaní se aporta en otros



Figura 4. Fotograma de Helios Gómez, *tinta y munición*

momentos de manera igual de evidente. En primer lugar, cuando el personaje que representa a Helios en la parte ficcional se refiere al contexto europeo de entreguerras como «esa Europa gitana», extrapolando la represión del caso español a otros contextos; pero también con la propia dimensión transnacional del personaje de Helios Gómez, que residió en distintos países europeos y se empapó de las corrientes artísticas vanguardistas. Finalmente, el compromiso con esa identidad transnacional queda patente con la introducción del himno oficial romaní, *Gelem Gelem*, al final de la película.

El discurso que sirve para explicar la actitud de Helios a la que se hace referencia en esta parte del relato tiene que ver con lo que el sociólogo Nicolás Jiménez González identifica como uno de los ejes sobre los que se articulan los valores de la cultura romaní: la biofilia o amor a la vida. Según explica el autor, «en el conjunto de valores biofílicos se encuentran nuestro sentido lúdico de la existencia,

nuestra vitalidad y optimismo. La biofilia es lo que nos hace vivir el presente pues, como dice un proverbio tradicional hindú, “la vida es un puente para pasar por él, no un lugar para construir una casa”. Aquí tenemos un principio que se opone al pesimismo y a la abnegación de la tradición cristiana occidental: la vida no es un valle de lágrimas, sino un puente para pasar» (Jiménez González, 2002: 18).

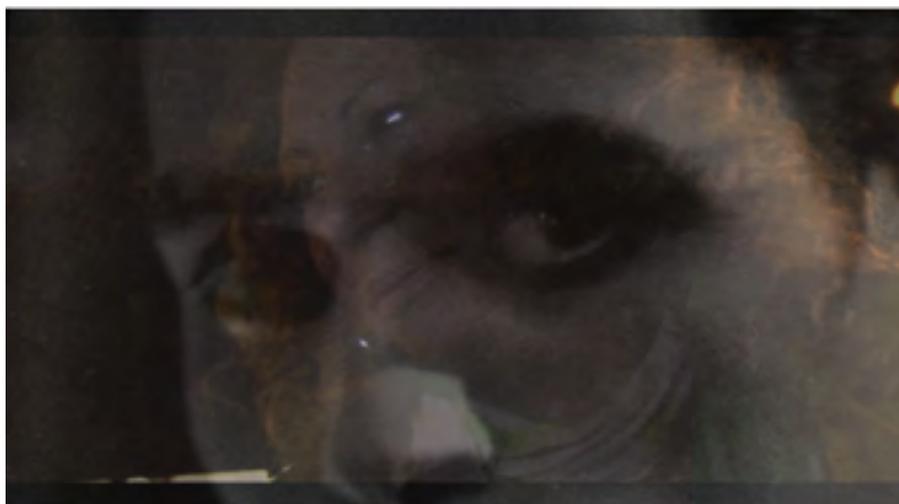
Ese campo semántico relacionado con las metáforas lingüísticas que explican el *paso* de los seres humanos por el mundo, además de reforzarse por la puesta en escena que sitúa como un personaje más de la historia el propio puente del Guadalquivir, también es empleado en la conversación de los personajes:

- Qué importante es el arte para abrir caminos, y qué importante que sea desde lo propio.
- Desde tus propias herramientas, desde tus propias claves culturales, simbólicas, vivenciales.
- Lo universal siempre es más cuando parte de tus propias raíces.

—Y en Helios eso era claro: nunca abandonó su universo identitario para comunicarse con el mundo.

Con el proceso dialéctico que se lleva a cabo a lo largo de estas secuencias ficcionales podemos decir que ese personaje-espejo que interpreta a Helios culmina el proceso de identificación con el personaje de Pilar. En efecto, realizadora y artista comparten no solamente su procedencia territorial y su adscripción étnica: si él fue un «sevillano pionero» para el arte de vanguardia de comienzos de siglo, ella lo es en el ámbito de la dirección cinematográfica; ambos comparten también su militancia política y su manera de entender el arte como herramienta de activismo social, así como la apuesta por la renovación formal partiendo de significantes tradicionales de la cultura andaluza. El plano que pone fin a la trama ficcional y, con ella, al documental —que resulta con la irrupción del productor de la película dentro del film— explicita esa mimetización entre la realizadora y el personaje de Helios, a través de la superposición de las imágenes en las que se funden sus miradas (Figura 5). La idea de reencarnación a través de la recuperación de la memoria, es decir, de restituir de alguna forma su figura, se hace también explícita cuando en este punto su hijo concluye: «Mi padre no murió cuando murió».

Figura 5. Fotograma de Helios Gómez, tinta y munición



Esta película contribuye al mecanismo de *referentes positivos* puesto en marcha desde los asociacionismos gitanos como forma de transcodificar el significante *gitano/gitana*, y del que la propia Távora participa: «Me parece que abrir el camino con Helios es abrir muchos caminos porque, además, Helios también entendía su gitanidad como una cuestión política, era una cuestión social, y eso es fundamental porque, si no, te quedas en la etnicidad y no sales de ahí»⁵. Es importante también porque construye un discurso que recupera al personaje de Helios Gómez, no solo dentro del relato de la historia gitana, sino de la historia antifranquista, con lo que se dinamita la estrategia discursiva de la denegación de la coetaneidad, al abordar la participación de los gitanos y gitanas en un episodio fundamental de la historia española como es la Guerra Civil. Así lo pone de manifiesto la dedicatoria incluida en los créditos finales: «Los pueblos que pierden su memoria están condenados a repetir sus errores. En memoria a todos los enterrados en las comunes fosas del olvido».

REFLEXIONES FINALES

El estudio de las autorrepresentaciones cinematográficas gitanas arroja luz sobre los discursos enunciados desde las epistemologías del sentir situadas en este pueblo, aspecto prácticamente inexplorado hasta la fecha en España. Con ello, se contribuye a problematizar el fenómeno *cine femenino español* al atender miradas-otras sobre y desde las construidas como alteridades históricas (Moya Jorge, 2020). En ese sentido, hablamos de un cine-acto que se despliega en una doble dimensión descolonizadora: externa e interna. Al recuperar memorias, abordar luchas contemporáneas o reflexionar sobre el futuro del

pueblo gitano a propósito de su visionado, *Helios Gómez, tinta y munición* contribuye a los procesos de descolonialidad nacional. Pero, al mismo tiempo, esta película forma parte de un proceso de descolonización llevado a cabo por su propia realizadora que, al enunciar desde la conciencia del conocimiento encarnado de ese yo/nosotras gitana/s, desmantela los efectos de la colonialidad internalizada en los cuerpos y las subjetividades. Volviendo a Mignolo, podemos decir que, al sentir la herida colonial, es decir, tomar conciencia de «nuestros lugares en los sistemas normativos que regulan la “normalidad” mediante la clasificación racial» (Mignolo, 2015: 446), la realizadora estudiada lleva a cabo un *desprendimiento* y, con él, el resurgimiento propio de los *cines de la reexistencia*. Al enarbolar discursos sobre la memoria histórica de las realidades gitanas desde ese sentir situado y conocimiento encarnado, Távora contribuye con sus películas a aquello que Filigrana expresa como la necesidad de «librarnos de la colonización de nuestras identidades para construir desde ellas las formas de lucha que nos lleven a la emancipación y a la soberanía de nuestras vidas y el territorio que habitamos» (Filigrana, 2019: 273). En este sentido, el cine de la *reexistencia* de la directora objeto de estudio camina en la línea de defensa llevada a cabo desde los feminismos descoloniales de los sures globales de «pensadoras y activistas comprometidas con procesos de lucha, resistencias y/o de las mujeres junto a sus pueblos» (Ochoa Muñoz y Garzón Martínez, 2019: 15) para las que pensar, hacer y sentir forma parte de la misma lucha. ■

NOTAS

* Este trabajo se ha desarrollado en el marco del proyecto *Cartografías del cine de movilidad en el Atlántico hispánico* (CSO2017-85290-P), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España y cofinanciado con fondos FEDER. La investigación ha sido posible gracias a una beca de Formación del Profesorado Universitario (FPU) del Gobierno de España.

- 1 El término gitano hace referencia a la denominación general con la que se autoidentifica contemporáneamente la facción del pueblo *rrom* en algunos países como España. Está considerada la principal minoría étnica de Europa, en general, y España, en particular. En torno a un millón de personas españolas son gitanas y cerca del cuarenta por ciento habita en la comunidad autónoma de Andalucía (Ministerio de Sanidad, Servicios Sociales e Igualdad del Gobierno de España, 2016). En este artículo se utilizará la denominación *rroma* o *rrom* (plural/singular) para hacer referencia a la comunidad transnacional romaní y gitano/s para el contexto español como sinónimo de calés.
- 2 Merece la pena traer aquí a colación el símil que establecen Carlos Aguilar y Anita Haas en su obra *Flamenco y cine* (2019) entre los procesos de legitimación cultural que se llevan a cabo con el jazz y la población negra estadounidense, y el flamenco y la población gitana en España.
- 3 Ha de distinguirse aquí entre las nociones colonización y colonialidad, ya que esta última, vigente en nuestros días, «se refiere a viejos patrones de poder que surgen en el contexto del colonialismo y redefinen la cultura, el trabajo, las relaciones intersubjetivas, las aspiraciones del ser, el sentido común y la producción del conocimiento» (Mendoza, 2019: 57).
- 4 La Alianza Europea Contra el Antigitanismo defiende esta noción como una modalidad específica de racismo dirigido hacia la población romaní. Esta noción estudia la situación de desventaja sistémica del pueblo *rrom* en Europa como consecuencia del racismo histórico y estructural (Alliance Against Antigypsyism, 2016).
- 5 En entrevista personal realizada el 4 de diciembre de 2019 en la ciudad de Madrid.
- 6 Para más información biográfica sobre Helios Gómez y la importancia de su discurso político para el movimiento romaní, véase Agüero y Jiménez (2020) o Sierra (2018).
- 7 El relato historiográfico franquista apuntaló una línea de continuidad histórica entre el régimen de Franco y la Reconquista de los Reyes Católicos, el cual se esmeró en borrar el pasado musulmán del sur de España. Véase Wheeler en su análisis de los imaginarios sevillanos en el teatro y la pintura del siglo XVI: «Se depositaron grandes esfuerzos intelectuales, físicos y emocionales para

renegar de esta herencia islámica. Así, por ejemplo, hubo una marcada tendencia a referirse al río como el Betis en lugar de como el Guadalquivir para destacar el pasado romano de la ciudad frente al árabe» (Wheeler, 2020: 15).

- 8 Siguiendo a Román Gubern, podemos decir que la asociación entre Federico García Lorca y Helios Gómez tiene que ver con ubicar a este último dentro de un reducido grupo de intelectuales que situaron su obra cerca de las clases populares en un contexto en que la mayoría de los intelectuales españoles, aunque «estaba en contra de la España tradicional-absolutista, responsable de la sangría norteafricana [...] vivían también desvinculados de la España popular», por lo que nos encontraríamos ante «élites sociológicamente puras» (Gubern, 1999: 10).

REFERENCIAS

- Agüero, S., Jiménez, N. (2020). *Resistencias gitanas*. Jaén: Libros.com.
- Aguilar, C., Haas, A. (2019). *Flamenco y cine*. Madrid: Cátedra.
- Alliance against Antigypsyism (2016). *Antigypsyism - A reference paper*. Recuperado de <https://secureservercdn.net/192.169.221.188/abv.a52.myftpupload.com/wp-content/uploads/2017/07/Antigypsyism-reference-paper-16.06.2017.pdf>.
- Arranz, C. (2015). *Lola vende ca* (2002) y la comunidad gitana: la multiplicidad como forma de comunicación. *Romance Notes*, 55(2), 313-23.
- Camí-Vela, M. (2005). *Mujeres detrás de la cámara. Entrevistas con cineastas españolas de la década de los 90*. Madrid: Ocho y medio.
- Cortés, I. (2020). *Con el viento solano: The Figure of the 'Criminal Gitano' in the New Spanish Cinema*. En R. Mladenova (ed.), *Antigypsyism and Film/Antiziganismus und Film* (pp. 195-202). Heidelberg: Heidelberg University Publishing. <https://doi.org/10.17885/heiup.650>.
- Dobрева, N. (2007). Constructing the 'Celluloid Gypsy': Tony Gatlif and Emir Kusturica's 'Gypsy Films' in the Context of New Europe. *Romani Studies*, 17(2), 141-153. <https://doi.org/10.3828/rs.2007.7>.
- Filigrana, P. (2019). Descolonizar y despatriarcalizar Andalucía. Una mirada feminista gitana-andaluza. En K. Muñoz Ochoa (coord.), *Miradas en torno al problema colonial. Reflexiones desde una militancia feminista y anticapitalista* (pp. 265-285). Ciudad de México: Akal.
- Filigrana, P. (2020). *El pueblo gitano contra el sistema-mundo. Reflexiones desde una militancia feminista y anticapitalista*. Ciudad de México: Akal.
- Garcés, Helios F. (2016). El racismo antirom/antigitano y la opción decolonial. *Tabula Rasa*, 25, 225-251.
- Garrido, J. Á. (2003). *Minorías en el cine. La etnia gitana en la pantalla*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Gubern, R. (1999). *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*. Barcelona: Anagrama.
- Iordanova, D. (2008). Mimicry and Plagiarism: Reconciling Actual and Metaphoric Gypsies. *Third Text*, 22(3), 305-310.
- Iordanova, D. (2001). *Cinema of Flames. Balkan Film, Culture and the Media*. Londres: BFI.
- Ippolito, V. (2019). Io Rom romantica. La scoperta del vero sé nel cinema accentato di Laura Halilovic. *Cinergie-Il cinema e l'arte*, 16, 125-136. <https://doi.org/10.6092/issn.2280-9481/9624>.
- Jiménez González, N. (2002). Retrato socio-antropológico del pueblo rom. *O Tchatchipen*, 38, 16-23.
- Labanyi, J. (2004). *Lo andaluz en el cine del franquismo: los estereotipos como estrategia para manejar la contradicción. Documento de trabajo: serie Humanidades*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces.
- Mendoza, B. (2019). La colonialidad del género y del poder. En K. Muñoz Ochoa (coord.), *Miradas en torno al problema colonial. Reflexiones desde una militancia feminista y anticapitalista* (pp. 35-69). Ciudad de México: Akal.
- Mignolo, W. D. (2015). *Habitar la frontera. Sentir y pensar la descolonialidad*. Barcelona: CIDOB.
- Mignolo, W. D. (2003). *Historias locales/diseños globales*. Madrid: Akal.
- Mignolo, W. D. (1995). Occidentalización, imperialismo, globalización: herencias coloniales y teorías postcoloniales. *Revista Iberoamericana*, 61(170-171), 27-40. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1995.6392>.
- Mignolo, W. D., Walsh, C. E. (2018). *On Decoloniality: Concepts, Analytics, Praxis*. Durham: Duke University Press.
- Ministerio de Sanidad, Servicios Sociales e Igualdad (2016). *Estudio-mapa sobre vivienda y población gitana*,

2015. Madrid: Centro de Publicaciones. Recuperada de https://www.msbs.es/ssi/familiasInfancia/PoblacionGitana/docs/INFORMECompleto_STUDIO-MAPA-VIVIE-Y_P_G.pdf.
- Moya Jorge, T. (2020). Etnicidad y autorrepresentación mapuche (Argentina), gitana (España) y maya (México) en la obra de tres mujeres realizadoras. En M. Palacio y V. Rodríguez Ortega (eds.), *Cine y cultura popular en los 90: España-Latinoamérica* (pp. 69-84). Berlín: Peter Lang.
- Naficy, H. (2001). *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Oxfordshire: Princeton University Press.
- Nair, P. (1999). Between Being and Becoming: An Ethnographic Examination of Border Crossings in 'Alma Gitana' (Chus Gutiérrez, 1995). *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 5(2), 173-188.
- Nichols, B. (2013). *Introducción al documental*. Ciudad de México: UNAM.
- Ochoa Muñoz, K., Garzón Martínez, M.^a T. (2019). Introducción. En K. Muñoz Ochoa (coord.), *Miradas en torno al problema colonial. Reflexiones desde una militancia feminista y anticapitalista* (pp. 5-32). Ciudad de México: Akal.
- Periáñez Bolaño, I. (2016). Ser y sentir flamenco: descolonizando la estética moderno colonial desde los bordes. *Revista andaluza de antropología*, 10, 29-53.
- Rucker-Chang, S. (2018). African-American and Romani Filmic Representation and the 'Posts' of Post-Civil Rights and Post-EU Expansion. *Critical Romani Studies*, 1(1), 132-148. <https://doi.org/10.29098/crs.v1i1.8>.
- Santaolalla, I. (2005). *Los "Otros": Etnicidad y "raza" en el cine español contemporáneo*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza; Madrid: Ocho y medio.
- Shohat, E., Stam, R. (2002). *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Sierra, M. (2018). Helios Gómez: la invisibilidad de la revolución gitana. *Historia y Política*, 40, 83-114. <https://doi.org/10.18042/hp.40.04>.
- Smidakova, B. (2016). *El espectro de la figura gitana en el cine español*. Tesis doctoral. Georgetown: Georgetown University.
- Smith, P. J. (2000). Cross-Cut: Gypsy. En P. J. Smith, *The Moderns: Time, Space and Subjectivity in Contemporary Spanish Culture* (pp. 162-185). Oxford: Oxford University Press.
- Villarme Álvarez, I. (2009). La imagen de la periferia marginal de Barcelona en *Los Tarantos*. En J. Pérez Perucha, F. J. Gómez Tarín, A. Rubio Alcover (eds.), *Olas rotas. El cine español de los sesenta y las rupturas de la modernidad* (pp. 255-271). Madrid: Ediciones del Imán/AEHC.
- Walsh, C. E. (2013). Lo pedagógico y lo decolonial: Entretejiendo caminos. En C. E. Walsh (ed.), *Pedagogías decoloniales. Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir. Tomo 1*. (pp. 23-68). Quito: Abya-Yala.
- Wheeler, D. (2020). *Dramatizing Seville in the Age of Velázquez*. Sevilla: Diputación de Sevilla.
- Woods Peiró, E. (2012). *White Gypsies. Race and Stardom in Spanish Musicals*. Minneapolis/ Londres: University of Minnesota Press.

POLÍTICO Y PERSONAL: PILAR TÁVORA Y EL CINE DE LA REEXSISTENCIA GITANA

Resumen

Mientras que los imaginarios gitanos han jugado un papel fundamental en la representación de una cierta idea de identidad nacional desde los comienzos del cine español, los sujetos sociales pertenecientes al pueblo gitano han sido tradicionalmente relegados a la posición de objeto de la mirada pero no atendidos como enunciadores de discursos filmicos. Esta investigación atiende las autorrepresentaciones cinematográficas contemporáneas que parten de una *epistemología del sentir situada* (Periáñez Bolaño, 2016) en el pueblo gitano y analiza las operaciones inscritas en las obras cinematográficas que contribuyen a los procesos de descolonización de los modos de representación étnico-raciales. Para ello el artículo aborda la obra de la realizadora española Pilar Távora desde una perspectiva decolonial y la inscribe dentro de lo que hemos denominado un *cine de la reexistencia gitana*. La metodología utilizada para alcanzar estos objetivos es la revisión bibliográfica y filmográfica, la entrevista en profundidad con la cineasta y el análisis filmico de su última película, *Helios Gómez, tinta y munición* (2019).

Palabras clave

Autorrepresentación; Feminismo decolonial; Racismo; Antigitanismo; Pueblo gitano; Xine español; *Reexistencia*.

Autora

Tamara Moya Jorge (Madrid, 1991) es Doctora en Investigación en Medios de Comunicación y miembro del grupo de investigación TECMERIN. Es profesora en el Departamento de Comunicación de la UC3M e investiga sobre cine, racialización, movilidad y decolonialidad. Contacto: tmoya@hum.uc3m.es.

Referencia de este artículo

Moya Jorge, T. (2022). Político y personal: Pilar Távora y el cine de la *reexistencia gitana*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 33, 115-128.

POLITICAL AND PERSONAL: PILAR TÁVORA AND CINEMA OF ROMANI REEXSISTENTIA

Abstract

While gypsy imaginaries have played a key role in the representation of a certain idea of national identity throughout the history of Spanish cinema, the social subjects, i.e., the *Rroma*, have traditionally been relegated to the position of object of the gaze rather than narrators of their own filmic discourses. This research considers contemporary self-representations in cinema based on an epistemology of situated feeling (Periáñez Bolaño, 2016) among the *Rroma* people and analyses the operations evident in films that contribute to processes of decolonisation of ethno-racial modes of representation. To this end, this article approaches the work of the Spanish filmmaker Pilar Távora from a decolonial perspective and contextualises it in what is described here as *Cinema of Romani Reexistencia*. The methods used to achieve these objectives include a review of the literature and of the director's filmography, an in-depth interview with the filmmaker herself and an analysis of her latest film, *Helios Gómez, tinta y munición* (2019).

Key words

Self-representation; Decolonial feminism; Racism; Antigypsyism; *Rroma*; Spanish cinema; *Reexistencia*.

Author

Tamara Moya Jorge (Madrid, 1991) holds a PhD in Media Research and is a member of the TECMERIN research group. She is a professor in the Department of Communication at UC3M and researches on cinema, racialization, mobility and decoloniality. Contact: tmoya@hum.uc3m.es

Article reference

Moya Jorge, T. (2022). Political and Personal: Pilar Távora and *Cinema of Romani Reexistencia*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 33, 115-128.

recibido/received: 27/04/2021 | aceptado/accepted: 06/07/2021

Edita / Published by



Licencia / License



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

DIÁLOGO

**«OS ESTAMOS
SALUDANDO»**

Entrevista con

BELÉN FUNES

BELÉN FUNES

«OS ESTAMOS SALUDANDO»*

SHAILA GARCÍA CATALÁN
AARÓN RODRÍGUEZ SERRANO

En su portada de perfil de Twitter, nos recibe la mirada a fuera de campo de los niños de *Adiós, muchachos* (Au revoir les enfants, 1987) de Louis Malle y una tira de fotos de un fotomatón noventa: una adolescente Belén Funes mira con adorables ojeras, aros en la orejas, coleta alta y mirada de asombrosa seguridad y firmeza. Sin embargo, la imagen nos *punza* desde esa boca que, durante el disparo, se mantiene cerrada, deteniendo discretamente la mueca, la sonrisa, la carcajada o la palabra. Esa fotografía, que uno solía hacerse sin éxito y con prisas para el DNI o para el carnet del instituto, sigue siendo un retrato vivo y feroz de la Belén Funes de años después. La guionista y directora —¡autora!— se ha forjado en los rodajes, ha vivido desde el set la eclosión de lo que investigadores como Arnau Vilaró (2021) plantean como *una nueva escola de Barcelona*. Belén Funes fue la tercera asistente de dirección de Mar Coll en *Tres días con la familia* (Tres dies amb la família, 2009), film que se considera la punta de lanza de esa *nueva ola de mujeres cineastas* y siguió en el equipo de Elena Trapé en *Blog* (2010) o de Nely Reguera en

María y los demás (2016). También fue asistente de dirección, entre otros, de Jaume Balagueró en *Mientras duermes* (2011), de Paco Plaza en *Rec 3* (2012) y de Isabel Coixet en *Ayer no termina nunca* (2013), *Nadie quiere la noche* (2015) y *La librería* (2017). Esta última advirtió su talento y la apoyó desde su productora Miss Wasabi Films en los primeros cortos: *Sara a la fuga* (2015) y *La inútil* (2016). Una década después de ese momento fundacional —o esa película simbólica— que supone *Tres días con la familia*, Belén Funes estrenaba en cines *La hija de un ladrón*, por la que recibió el Goya a Mejor Dirección Novel de la mano de Carla Simón y Arantxa Echevarría. Ésta última le había entregado un amuleto: ese año Belén era la única mujer nominada en los premios de dirección.

Belén Funes escribe con cierto dolor, pero en compañía de Marçal Cebrian, el guion de *La hija de un ladrón* recibió el premio Gaudí. Y mira lo social *cámara en mano*, pegada al temblor del cuerpo. Su cine se engancha a mujeres protagonistas que saben de plantones y están heridas, pero no son frágiles. Nunca es condescendiente. Necesita saber y



Belén en la entrevista

escucha, pero no obliga a hablar. La cámara espera sus desbordes, pero nunca los provoca, respeta los no-dichos. Sus personajes están solos, algo perplejos, esperan o tienen prisa, pero nunca tienen tiempo para pensar. Solo para sostenerse, avanzar y soportar la dureza del instante. No se permiten el gesto de la caída. Su obra acoge la inocencia rasgada y la precariedad social, emocional y subjetiva. Su cine es de rostros e instituciones, trámites, protocolos, pasillos, habitáculos (sin hogar) y trayectos (sin salida). Su voz enunciativa soporta una ambivalencia emocional sin solución: sus personajes huirían de lo familiar y, a la vez, se resisten a dejar de creer en las promesas del vínculo. Ella practica en cada plano la sutileza: hay rabia, silencio, a veces trap, pero nunca hay acentuaciones, subrayados ni obviedades, sino ojos acuosos, catálisis y apuntes hacia el fuera de campo. Y siempre hay detalles agazapados que construyen lo real.

El primer plano de la obra de Belén Funes es *una Sara* escapando de una institución y el último —hasta la fecha— es *otra Sara* compareciendo ante una jueza. Hablamos con ella de la repetición —del hilo creativo que recorre su obra— y de la invención —del peso de *ser promesa* del cine español—. Nos recibe *online* un día frío pero soleado en Barcelona. Pasamos, por tanto, de ese *flash* de fotomatón a cierta estética de confinamiento en la que un intenso rayo divide su rostro mientras ella nos ofrece lo más preciado: el tiempo de la palabra. ■

¿Te sientes parte de una generación? Estamos dando por sentado que existe una generación de directoras y no sabemos cómo se ve desde dentro. ¿Consideras que formas parte de un movimiento o eres una creadora autónoma?

Totalmente, me considero parte de un grupo. No sé si de una generación porque creo que de las generaciones se habla *a posteriori*. Quizás es demasiado presente y demasiado pronto para hablar de generación. De lo que sí que me siento parte es de un grupo de amigas. Creo que es el cambio que

hemos sabido introducir. Se acabaron todos estos años de soledad, de mujeres creando solas porque no tenían una red de contactos. De repente, ha empezado un momento de solidaridad. Muchas de las cineastas que admiro son mis referentes y seguramente sus nombres podrían entrar dentro de ese epígrafe de *generación de directoras*: Carla Simón —*Estiu 1993* (2017)—, Elena Martín —*Júlia ist* (2017)—, Clara Roquet —*La libertad* (2021)—, Celia Rico —*Viaje al cuarto de una madre* (2018)—. Para mí son referentes muy próximos. Es algo que agradezco mucho y creo que es muy importante que tu referente no sea transoceánico. Que sea alguien a quien puedas llamar por teléfono y quedar para tomar un café para explicarle que tienes problemas con un guion, o que no te están dando una ayuda para rodar una película y ver qué se puede hacer. Yo me siento parte de un grupo muy *powerful*, muy interesante. Pero las considero mis amigas.

Se está hablando mucho de la cuestión de las segundas y terceras películas, de cómo os vais a sedimentar, qué va a ocurrir ahí. ¿Es algo que habláis entre vosotras? ¿Cómo seguir avanzando y asentar los cimientos es una preocupación que está en vuestro grupo de creadoras?

Yo creo que estamos todas preparando las segundas películas. Carla (Simón) acaba de rodar *Alcarrás* (2022), Nelly Reguera acaba de rodar *El nieto*

(2022), Elena Martín está preparando su segunda película, yo estoy escribiendo mi segunda película. Todas estamos haciendo este proceso y creo que es algo que nos preocupa porque hay algo que a nosotras nos obsesionaba cuando hablaban de esta generación de cineastas mujeres y era que no se convirtiera en una moda, sino que se convirtiera en una realidad. Nosotras queríamos hacer películas. Con la primera película siempre corres el peligro de que se quede ahí, en una película que hiciste un día. Y eso es algo que no nos gustaría que pasara. Hay otro tema importante, además del de la trayectoria, y es la presión a la que nos vemos sometidas. Para bien o para mal todas venimos de hacer películas que han sido relevantes o han tenido el apoyo de la crítica y el público. Son películas que no han pasado desapercibidas, han tenido cierta notoriedad en los medios. Tú te planteas si eso que ha sucedido nunca volverá a pasar, si volverás a hacer una película que vuelva a calar, si la próxima película saldrá mal o saldrá bien. Esa presión creo que nos une, hemos conseguido compartirla —y, como todos los miedos, la presión cuando se comparte se neutraliza. Sabemos que existe, la tenemos sobre nuestras cabezas e intentamos lidiar con ella cada día.

¿Enfrentarte a hacer una segunda película es más duro que hacer la primera?

Cuando creas tu *opera prima* nadie te está esperando, eres tú en casa, escribiendo una película, haciéndola. A mí lo que me da pena es que ese espíritu es muy difícil de recuperar después. Todo el mundo está esperando lo que tienes que contar ahora. El otro día leía una entrevista a Lucrecia Martel — *La ciénaga* (2001), *La mujer sin cabeza* (2008), *Zama* (2017)—, cineasta argentina a la que admiro mucho. Ella decía que era raro que la gente cada año tuviera algo que explicar y concuerdo totalmente con esto. Tener algo que explicar y encontrar qué es lo que quieres decirle a la gente a través de una película es complicado, necesita de un tiempo, quizás más de un año. De alguna forma, cuando te en-

frentas a tu segunda película, el público ya ha visto tu primera película, hay expectativa, por pequeña que sea. Hay una presión añadida.

En una entrevista con Jara Yáñez dijiste que te diste cuenta que Sara, la mujer de tu primer cortometraje, seguramente fue la niña de tu primer largometraje. Parece que tu escritura sigue el rastro de aquella Sara.

Es curioso, porque se arrastran personajes como se arrastran obsesiones. Yo me di cuenta después que trabajaba siempre alrededor de lo mismo. Mi pareja es guionista —es el guionista de *La hija de un ladrón*— y escribimos juntos. Un día le decía: «Marçal [Cebrian] estamos haciendo una película muy distinta» y él se reía y me decía que no, que no estaba haciendo una película muy distinta a lo que ya había hecho [risas], pero que no pasaba nada por no ser versátil. La versatilidad a mí no me interesa. Un director no tiene por qué ser versátil, tiene que ser bueno. Pero creo que en el fondo arrastramos obsesiones, personajes, escenarios, contextos, temáticas... A mí me interesa mucho cómo se relacionan los individuos con el sistema y me he dado cuenta que mi siguiente película vuelve a hablar de esto.

Inicias tu filmografía con *Sara a la fuga* (2015) y con una chica escapando de una institución. Y lo hace por la ventana... (Figura 1)

Cuando me lo decís pienso que es cierto, pero en ese momento fue irracional. Lo hice porque pensé que la película debía empezar con alguien saliendo por una ventana. Pero vosotros lo analizáis, cogéis todo esto y construís un relato y me parece mucho más fascinante e interesante.

Da la sensación de que por primera vez se está hablando de una generación (nuestra generación) a través del retrato personal, familiar y social. ¿Tenéis esa sensación de ser las voces de estas personas que están al otro lado, de darles herramientas para pensar su historia?

No sé si os damos herramientas, lo que sí que sé es que estamos saludándonos. Para mí es lo más importante. Últimamente, tengo dudas sobre el poder transformador del cine. Antes lo tenía muy claro. Ahora no. Sí que creo que hacemos películas con muy poco dinero y de forma muy precaria pero que son capaces de saludar a la gente al otro lado. Creo que está habiendo un diálogo. Siento que nosotras estamos muy obsesionadas con la realidad, que quizás es algo que no todas las cineastas quieren hacer. A nosotras nos gusta hacer este retrato de lo que tenemos

a nuestro alrededor. Y yo siento que cuando una habla de lo que sabe, las películas adquieren una dimensión mucho más universal porque están llenas de detalles. Por ejemplo, tú analizas *Verano 1993* y es una película de detalles, una historia que te alcanza porque es verdad y porque está hecha con el corazón o con el estómago. Siento que estamos pudiendo comunicarnos con gente que quizás, en un momento dado, no había encontrado en el cine películas a las que agarrarse. Esto es muy importante, encontrar películas a las que aferrarte y decir «esto es un trozo de verdad, hay algo valioso y esto me lo quedo».

Es muy bonito ver cómo utilizas las películas de tus amigas, y no las tuyas, para aportar ejemplos.

Estoy rodeada de mujeres muy talentosas, las seleccionan en multitud de festivales, en *workshops* (talleres) de guion... Me da una alegría tremenda.

¿Nos cuentas cómo trabajáis en los *workshops* de guion?

Son asesorías de guion mientras estás escribiendo un proyecto. Tú aplicas y si tienes la suerte que te seleccionen, te asesoran, repasan tu escritura, te ayudan en el proceso de desarrollo de guiones.

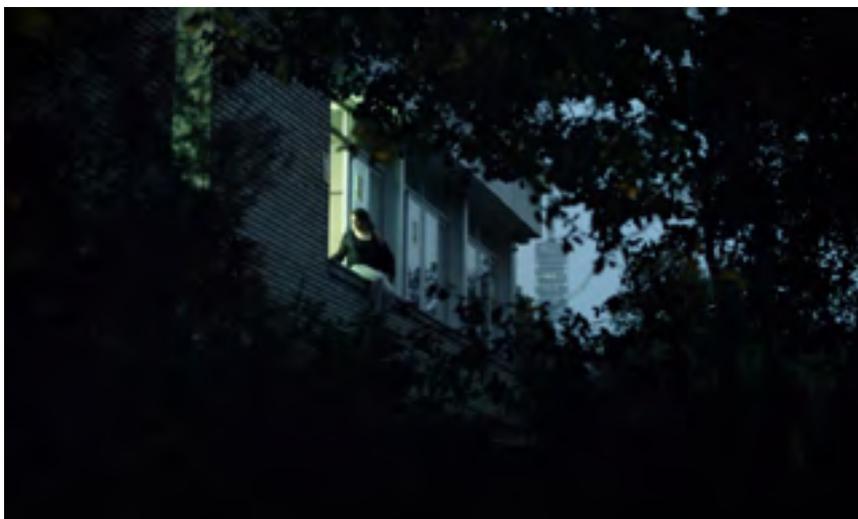


Figura 1. El primer plano del cortometraje *Sara a la fuga* de Belén Funes (2015)

Por ejemplo, TorinoFilmLab (TFL) o el Laboratorio de Guiones del Mediterráneo son iniciativas europeas, aplicas con lo que estés trabajando en ese momento —un tratamiento, una sinopsis, lo que sea—. Envías tus trabajos anteriores y, si tienes la suerte de que te seleccionen, es un lugar muy bonito para seguir hablando de tu película y seguir escribiéndola.

¿Y creáis juntas? ¿Hay una red de diálogo entre vuestros proyectos?

Sí. Nos enviamos los guiones. Cuando alguna de nosotras está haciendo un *casting* para una película, nosotras hablamos de qué nos inspira cada actor o actriz, qué le puede aportar a cada personaje, hablamos de sueldos, que es muy importante. Hay una red. Es muy bonito porque antes no existía. Cuando conocí a Josefina Molina —*Melodrama infernal* (1969), *Vera, un cuento cruel* (1973), *Esquilache* (1989)— en la Semana Internacional de Cine de Valladolid (SEMINCI) hace unos años, me dijo: «**Me dais una envidia al veros aquí juntas, con vuestra red. Ojalá la hubiésemos tenido nosotras**». Ella o Cecilia Bartolomé —*Margarita y el lobo* (1969), *Vámonos, Bárbara* (1978), *Lejos de África* (1996)—, que fueron pioneras, estaban muy solas.



Figura 2. Trenzas para disimular las heridas en Sara a la fuga y en La hija de un ladrón

¿Mantenéis relación con otras comunidades del Estado? ¿Hay como una cierta conexión a nivel europeo?

Yo siento que tengo una relación muy intensa con las cineastas catalanas porque las veo, porque las tengo cerca. Pero hay algo que me ha sucedido haciendo estos talleres de guion: por ejemplo, conoces a una cineasta italiana que está intentando sacar su película adelante, te facilita su guion, lo discutís y cada vez la red se hace más grande. Tengo contacto con cineastas gallegas, que sobre todo hacen cine documental. Pero es que en Cataluña

somos muchas, yo no sé que ha pasado. Vi *Destello Bravío* (2021) de Ainhoa Rodríguez y me pareció una película que se sale del mapa. Ella es una cineasta con raíces extremeñas que consigue hacer una gran película. Ha tenido grandes críticas y yo tengo muchas ganas de aprender de ella.

La cabellera parece un motivo visual que no apunta directamente a la significación y que está ahí, funcionando de forma sutil. El peinado está en *El espíritu de la colmena* (Victor Erice, 1973), en *Cría cuervos* (Carlos Saura, 1976). Está en *La innocència* (Lucía Alemany, 2019), en *Las niñas* (Pilar Palomero, 2020). La trenza está en tu cine (Figura 2).

Es cierto que hay algo en peinarte, en hacerte una trenza, que a mí me lleva inevitablemente a sentir que es un personaje que está intentando aparentar una mejoría más allá de lo mal que está. La trenza conlleva una capacidad de querer aparentar, de decirle a la gente que está todo tan bien que ha tenido tiempo de hacerse una trenza porque es completamente normal y su vida funciona. El tratamiento del cabello en *La hija de un ladrón* es fundamental. ¡Le quemamos el pelo a Greta [Fernández]! Además del uso estético, la decoloración fue una herramienta muy potente para que Greta se alejara de Greta Fernández, para que también nosotros tuviéramos muy claro que no estábamos rodando a Greta. Porque ella no tiene nada que ver con Sara: ambas han vivido vidas completamente distintas. Seguramente a ella también le vino bien este rubio, para verse distinta, *otra* (Figura 3). Pero es cierto que, como personaje, el pelo era la forma que Sara tenía de decirle al mundo «aquí estoy y estoy bien, todo funciona y todo funcionará». Esa trenza es una lucha por la normalidad.

Se trenza el pelo cuando va a encontrarse con su padre.

Claro, para mostrarle lo bien que está, lo bien que va todo. Por ejemplo, cuando va a buscar a Dani a la estación de autobuses se hace un recogido con

unas horquillas y se pinta la línea de los ojos (Figura 4). Porque no deja de ser una niña de veintidós años. Lo tenía todo el rato en la cabeza: era una niña de veintidós años. Una niña con un hijo.

Hablas de deseos de normalidad. ¿Es clave eso para tus personajes?

Para mí es muy importante porque a veces veo películas en las que los personajes tienen anhelos que no soy capaz de entender y eso me desconecta un poco de la historia. Tienen deseos que no soy capaz de comprender. Cuando yo me planteé escribir la película era muy importante entender todo lo que le sucedía a Sara de una forma muy profunda. Quería saber exactamente qué era lo que le estaba pasando. Al final descubrimos que lo que quería el personaje era una vida normal, ser una mujer con un trabajo, con una casa, con una familia. Lo que ella estaba pidiendo, su reclamo, era la clase media, pero esa clase media se ha convertido en un lugar muy difícil de entrar. Su deseo era ser una persona normal. Hay muchos guiños, pero para mí hay una película que es muy importante y es *Rosetta* de los hermanos Dardenne (1999). *Rosetta* está tumbada en la cama, después de haber cenado con un amigo y se repite constantemente «mi nombre es Rosetta, tengo un amigo, soy una persona normal» (Figura 5). Me parecía que eran

Figura 4. Recogido para esperar a Dani en *La hija de un ladrón*



Figura 3. La decoloración construyó distancias entre Sara y Greta Fernández

personajes muy tiernos que quieren algo tan fácil pero que a la vez es tan difícil.

¿Cómo afrontas el rodaje?

Nosotros cuando escribimos un guion, intentamos probarlo en la realidad, antes del rodaje. Si hay una niña que tiene que trabajar limpiando *parkings*, antes de rodar sabemos quién limpia los *parkings*. De hecho, las mujeres que aparecen en las primeras secuencias de *La hija de un ladrón* son limpiadoras (Figura 6). Lo que intentamos es inventarnos una ficción y camuflarla en lo real. Nosotras contactamos con las limpiadoras, las localizamos, les contamos qué queremos hacer y ellas deciden si quieren formar parte de la película o no. Y camuflamos dentro de ese grupo de limpiadoras a los actores. Jugamos al disfraz. Evidentemente, cuando la película



Figura 5: Deseos de normalidad. En *Rosetta* (Jean-Pierre Dardenne y Luc Dardenne, 1999) se dice: «Te llamas Rossetta. Me llamo Rossetta. Has encontrado un trabajo. He encontrado un trabajo. Has encontrado un amigo. He encontrado un amigo. Llevas una vida normal. Llevo una vida normal. No te caerás al hoyo. No me caeré al hoyo. Buenas noches. Buenas noches». En el final de *La hija de un ladrón* la jueza pregunta a Sara: «¿Cómo es su hermano?». Con lágrimas en los ojos ella responde: «Pues es una persona normal, como yo»

se ve en España se ve a Greta Fernández y sabes que es actriz, pero es fascinante ver lo que sucedía en el extranjero porque no la conocen tanto. En un coloquio alguien me preguntó cómo habíamos localizado a esa limpiadora. Yo pensé: «¡Pues algo habremos hecho bien!».

Volviendo a la pregunta, lo que hacemos diariamente en rodaje, dependiendo de lo que vayamos a rodar, tenemos una idea de planificación, una idea de cámara que debatimos previamente con la directora de fotografía. Había una secuencia en concreto en la que alguien entraba en un piso. La idea de esta secuencia es que alguien invade el espacio. Nosotros colocamos a los actores, les pedimos que se desplacen por el espacio y a partir de ahí trabajamos las posiciones de cámara. Yo no trabajo con una planificación demasiado rígida, sobre todo porque en *La hija de un ladrón* más de la mitad del elenco no son actores profesionales. Me parecía ridículo decirles «**esta es tu marca de foco y aquí te tienes que parar porque yo tengo esta planificación rígida**». Lo que sí que intentamos es jugar al des-

piste. De esa plastilina salen las secuencias. Intento no ir con una idea muy cerrada, sino con la idea de la secuencia e intento colocar la cámara donde creo que funciona mejor.

¿Y cómo planteas la dirección de actores?

Eduard [Fernández] siempre me decía «tú no quieres que parezcamos actores, ¿verdad?». Eso es lo que yo quería. Y cuando la exhibíamos fuera de España era muy divertido porque decían que se parecían los protagonistas. Les contába-

Figura 6. Gran parte del elenco de *La hija de un ladrón* son actores no profesionales



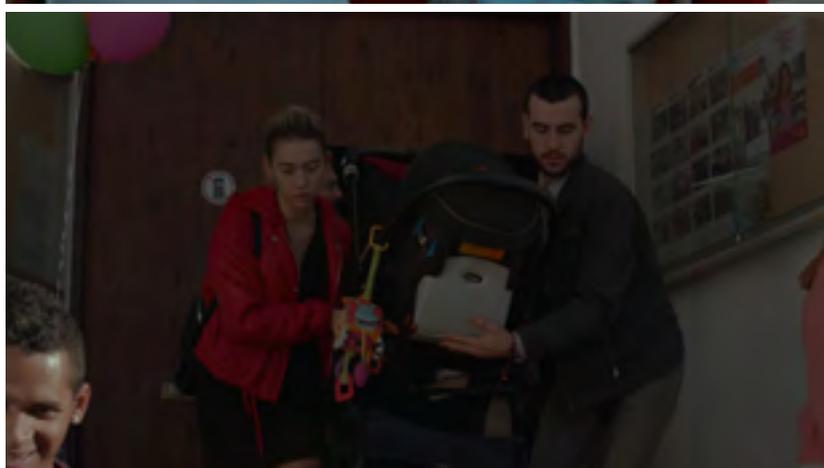


Figura 7. *La hija de un ladrón*

mos que Eduard y Greta son padre e hija y se sorprendían. Es muy distinto ver la película sin saber quienes son ellos dos. Greta a mí me salvó la vida. Es una actriz tan increíble que pudo coger este personaje que no se parece en nada a ella y transformarlo en algo que se siente.

Sara (Greta Fernández) siempre va cargada, que cada paso parece muy pesado para ella.

En la preproducción de las películas siempre hay un momento en el que parece que las películas nunca se harán porque todo son problemas. Llegamos a plantearnos qué pasaría si no llevara a un bebé, porque tener un bebé en rodaje es un lío. Yo estaba tan agobiada que me planteé si la historia sería la misma si le quitaba al bebé, pero descubrí que no. Un plano de una mujer cargando a un hijo, bolsas y un carrito (Figura 7) no era lo mismo que una mujer sin cargar nada.

Y hay muchos trayectos en *La hija de un ladrón*.

Sí, es cierto. Y mucha gente de Barcelona me pregunta dónde la he rodado, ¡y la hemos rodado en la misma Barcelona! Esto nos hace reflexionar sobre cómo de desconocidas son las ciudades para los mismos que las habitamos.

¿Qué te molesta cuando se habla del cine de mujeres? ¿Qué detestas que te pregunten en las entrevistas? O, ¿qué le pedirías a la crítica?

A mí me encantaría que los críticos dejaran de preguntarme qué significa ser mujer y me preguntaran por mi película. Es mi guerra personal. Con la mejor de las intenciones a veces corremos el riesgo de estar hablando constantemente de que mi mayor logro es ser mujer cuando

es algo que ni siquiera tiene que ver conmigo. Me gustaría tener la oportunidad de responder a preguntas como las que me habéis hecho: cómo trabajo en set de rodaje, por ejemplo. Yo quiero hablar de esto porque mis compañeros hablan de cómo hacen sus películas, pero yo solo hablo de qué significa ser

mujer. Y es una pregunta que nace siempre desde una buena intención. Nosotras tenemos opiniones distintas. Por ejemplo, Clara Roquet decía en una entrevista que no se iba a cansar de hablar de lo que significa ser mujer hasta que esté normalizado. Y también tiene razón. Si es algo que tenemos que normalizar, pues vamos a hablarlo, vamos a decirlo, que esté presente en los medios. Pero yo echo de menos que podamos hablar de la aproximación formal de la película, entre otras cosas.

¿Qué límite encuentras en tu cine? ¿Qué se te resiste?

Me cuesta mucho salir de la zona de confort que conozco. Se me resiste el hecho de poder escribir una película totalmente distinta a todo lo que he hecho por el simple hecho de que me apetezca. Me genera dudas, le doy vueltas, qué hago yo contando esto, qué tengo yo que aportar en una película así. Por eso no le doy tanta importancia a la versatilidad. He descubierto que la mayoría de autores que a mí me gustan han hecho todo el tiempo la misma película. Éric Rohmer hizo la misma película trece veces y me parecen apasionantes todas. Hay días que pienso que ojalá fuera más atrevida.

Algunos directores —Guillermo del Toro, por ejemplo— dicen que, en realidad, siempre están haciendo la misma película, como si estuvieran bordeando algo que se le resiste.

Es muy posible que un autor sea esa persona que bordea constantemente la misma idea. He dicho Rohmer porque es muy obvio, pero por ejemplo Cassavetes, los Dardenne, Ken Loach tienen obsesiones y son comunes en sus obras. Incluso en el cine de Andrea Arnold hay un mapa de lugares muy cercanos. Es algo que me obsesiona cada vez que escribo una película nueva: creo que va a funcionar muy bien y solo pienso en no asustarme el día de rodaje, que vaya al set y piense que va a salir bien. Y si sale mal da igual porque yo lo habré hecho.

¿Qué le dirías a un estudiante que quiere dedicarse a hacer cine?

Cualquiera que esté en primero de carrera, o en segundo... que quiera hacer una película le diría que estoy deseando verla, estoy deseando ver qué tiene que contar, porque va a ser fantástico, seguro. Que intente aprender con humildad. Se aprende a hacer cine no solamente dirigiendo, hay muchas formas de aproximarse que yo creo que son también muy bonitas como, por ejemplo, haber estado o trabajado en las películas de otros compañeros y compañeras para aprender cosas que tú quieres repetir o que jamás harías. Que se cree un equipo de trabajo y que sirva para aprender todos juntos. Y, muy importante, que se alegren de los éxitos de sus amigos. No son nuestros enemigos, son nuestros amigos y nos tenemos que alegrar de las cosas buenas que les pasan. El cine es una industria muy competitiva y nos han metido en la cabeza que tenemos que competir unos contra otros y, en el fondo, hay espacio para todos. ■

NOTAS

* El presente trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto de investigación *Voces femeninas emergentes en el cine español del siglo XXI: Escrituras de la intimidad* [VOZ-ES-FEMME] (código UJI-A2021-12) bajo la dirección de Shaila García Catalán, financiado por la Universitat Jaume I, a través de la convocatoria competitiva de proyectos de investigación de la UJI, para el periodo 2022-2024.

La transcripción de la entrevista ha sido realizada por Jordi Montañana Velilla, doctorando y técnico audiovisual del LabCom UJI.

REFERENCIAS

Vilaró, A. (2021). ¿Una 'nova Escola de Barcelona'? Diálogos estéticos y narrativos en el cine realizado por mujeres en Cataluña. *Secuencias*, 53, 98-113.

«OS ESTAMOS SALUDANDO». DIÁLOGO CON BELÉN FUNES

Resumen

Entrevista a Belén Funes, cineasta. Con su primer largometraje, *La hija de un ladrón* (2019), ganó el Goya a Mejor Dirección Novel.

Palabras clave

Cineasta; Directora; Escuela de Barcelona; Dirección novel.

Autores

Shaïla García Catalán (Castellón, 1983) es profesora titular en la Universitat Jaume I y socia de la Escuela Lacaniana de Psicoanálisis (Valencia). En su labor docente y en su trayectoria investigadora se dedica a interrogar la subjetividad en relación a la cultura audiovisual y la escritura narrativa. Es autora del libro *La luz lo ha revelado: 50 películas siniestras* (UOC) y actualmente está dirigiendo el proyecto de investigación *Voces femeninas emergentes en el cine español del siglo XXI: escrituras de la intimidad* [VOZ-ES-FEMME] financiado por la UJI. Contacto: scatalan@uji.es.

Aarón Rodríguez Serrano (Madrid, 1983) es profesor titular en la Universitat Jaume I. Es crítico en *El antepenúltimo mohicano*, *Cine Divergente* y otras cabeceras digitales. Entre sus últimos libros, destacan, *Nanni Moretti* (Cátedra, 2018) y *Nunca le oímos llorar: Apuntes sobre Joker* (Shangrila, 2020). Contacto: serranoa@uji.es

Referencia de este artículo

García Catalán S., Rodríguez Serrano, A. (2022). «Os estamos saludando». *Diálogo con Belén Funes*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 33, 129-140.

“WE ARE PAYING TRIBUTE TO YOU”. DIALOGUE WITH BELÉN FUNES

Abstract

Interview with Belén Funes, filmmaker. Her first feature film, *A Thief's Daughter* (La hija de un ladrón, 2019), won the Goya Award for Best New Director.

Key words

Filmmaker; Female director; Barcelona School; New director.

Authors

Shaïla García Catalán is a lecturer at Universitat Jaume I and a member of the Lacanian School of Psychoanalysis in Valencia. In her teaching and research work, she explores subjectivity in relation to audiovisual culture and narrative writing. She is the author of the book *La luz lo ha revelado: 50 películas siniestras* (UOC) and is currently directing the research project *Voces femeninas emergentes en el cine español del siglo XXI: escrituras de la intimidad* [VOZ-ES-FEMME] funded by UJI. Contact: scatalan@uji.es

Aarón Rodríguez Serrano is a lecturer at Universitat Jaume I. He is a film critic for *El antepenúltimo mohicano*, *Cine Divergente* and other digital publications. His most recent books include *Nanni Moretti* (Cátedra, 2018) and *Nunca le oímos llorar: Apuntes sobre Joker* (Shangrila, 2020). Contact: serranoa@uji.es

Article reference

García Catalán S., Rodríguez Serrano, A. (2022). “We Are Paying Tribute to You”. *Dialogue with Belén Funes*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 33, 129-140.

Edita / Published by



Licencia / License



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

(DES)ENCUENTROS

**MUJER,
CINE ESPAÑOL,
2022**

introducción

Aarón Rodríguez Serrano

discusión

Mariona Borrull

Mireia Iniesta

Ramón Alfonso

Eva Rivera

clausura

Aarón Rodríguez Serrano

I introducción

AARÓN RODRÍGUEZ SERRANO

El presente monográfico de *L'Atalante* pretende plantearse, como ya se ha explicitado en el artículo que sirve como pórtico, a modo de una suerte de cuestionamiento explícito por las relaciones actuales entre cine y mujer en el contexto español. Pregunta abierta que problema a la crítica, a la creación, la exhibición y, por supuesto, a las audiencias. Pregunta que, somos conscientes, tiene incontables matices —muchos más de los que se pueden agotar, o siquiera señalar— y que requiere de un encuentro activo, constante y lleno de complejidades, tensionado entre las herencias recibidas —con la ignominiosa exclusión de las trabajadoras en los puestos de creación cinematográfica, pero también con el mutismo o complicidad de una historiografía y unas fuerzas académicas en muchas ocasiones empeñadas en mirar hacia otro lado— y un futuro que puede experimentarse como esperanzador y, sin embargo, todavía frágil.

En efecto, hasta hace no mucho, era más que posible atravesar la formación reglada universitaria en el campo de la comunicación audiovisual o leer una revista de cine sin que la presencia de mujeres dejara de ser estrictamente anecdótica. Otro tanto puede decirse de nuestros propios currículums como investigadores en el campo. Que sirva, por tanto, nuestra humilde propuesta como un simple ejercicio en el que intentamos pensar un poco *más* y un poco *mejor* sobre campos que, sinceramente, nos siguen pareciendo complejos y en los que aventurarse entraña no pocas dificultades.

Ciertamente, se nos podría acusar de que nuestra búsqueda es inevitablemente contextual, que se sintoniza con el espíritu de los tiempos —los malos pensadores y los espíritus burlones podrían señalar, con perverso espíritu, que intentamos *estar a la moda*— o que llegamos tarde tanto a los estudios seminales que surgieron de los Estudios Culturales como a las más modernas reflexiones sobre el ci-

berfeminismo, los estadios líquidos del género y un larguísimo etcétera. Sea. Es evidente que nuestra investigación no es posible sin las preguntas que levantan en nosotros acontecimientos como el Movimiento #MeToo o el cuestionamiento de las masculinidades tradicionales. Otro tanto puede decirse del surgimiento de una serie de directoras, críticas y pensadoras que han sacudido nuestros cimientos y nos han invitado a pensar, peor que mejor, *la cuestión del género*, o *el género en cuestión*, según se prefiera. Más que nunca, hemos sentido la necesidad de encontrar interlocutores e interlocutoras a las que *escuchar* y *atender*, y de ahí que esta sección de (Des)encuentros nos parezca absolutamente necesaria para tomar el pulso a nuestras propias intuiciones —y quizá, con un poco de suerte, también a las de nuestro paciente lector o lectora—.

En esta ocasión, han tenido la gentileza de participar con nosotros cuatro nombres especialmen-

te relevantes dentro del pensamiento y el trabajo cinematográfico contemporáneo. En primer lugar, contamos con Mariona Borrull, cuya firma es ya habitual en publicaciones como *El Antepenúltimo Mohicano*, *Fotogramas*, *Serializados*, *Sensacine* y *Otros Cines Europa*. También ha accedido a participar con nosotros Mireia Iniesta, teórica feminista, profesora habitual en la Escuela Educa Tu Mirada, vicepresidenta de la Federación Catalana de Cineclubs, programadora del cineclub *39 Escalons* y jefa de programación del Craft Film Festival Barcelona. En tercer lugar, leeremos las aportaciones de Ramón Alfonso, crítico de cine en *Dirigido por*, codirector del Festival de Cine Quartmetratges y autor de más de una decena de libros de cine. Por último, contaremos con las aportaciones de Eva Rivera, directora del Festival de Cine Documental Musical Dock of the Bay. ■.

Arima (Jaione Camborda, 2019)



discusión

I. ¿Crees que se puede hablar de una nueva generación de creadoras españolas? ¿Se podría ampliar dicha definición desde la dirección a otras parcelas del tejido cinematográfico como la producción, la exhibición, la crítica...?

Mariona Borrull

Quizás, el relevo al que más atención se le ha prestado esta última década haya sido *Las amigas de Ágata* (Laia Alabart, Alba Cros, Laura Rius, Marta Verheyen, 2015), ese fenómeno *indie* que cumplirá ocho años dentro de unos meses. Escudriñar la sombra que dejó la película comporta un ejercicio interesante. Por un lado, queda a valorar cómo su modelo de producción amplió las posibilidades del cine de ayer y de hoy. Era una película profundamente coral e inacabada que, sin embargo, parecía poder expandirse y continuar sin límites. Por otra parte, hubo tantas *amigas made in Pompeu* después de 2014... Es inevitable sopesar qué mantuvimos de ese impulso original: ¿fueron las historias de chicas distraídas o fue la irreverencia con que los micros capturaban el golpe del viento en la cara y el balbuceo de todas aquellas frases inconexas, cargadas hasta el moño de verdad?

Eso sí, creo que mi propia respuesta evidencia el descuido que hemos tenido, y aún tenemos, para con las generaciones anteriores que han hecho cine estos años. No son solo las directoras *millennials*, que ya se sientan con los hombres en la mesa de los Goya, con todo lo que eso implica —pienso en Mar Coll—. En nuestro afán por buscar la novedad, también tenemos el riesgo de pasar por alto el trabajo de algunas de las grandes impulsoras de la cultura del cine hoy en España: gente que nunca ha posado ni posará en las lujosas páginas del Relevo anual de *Fotogramas*, pero que emprenden desde los márgenes, sin que nadie les aúpe por ello. Me vienen a la cabeza Núria Giménez Lorang, que con Miquel Martí Freixas organiza el festival La Inesperada, de documentales raros, o Mar Canet y su proyecto utópico de sala de

cine municipal, o incluso alguien como Gloria Fernández, que se rompe los codos junto a Enrique Garcelán para que la Historia del cine no sea solo blanca. Habrá un relevo, supongo, pero a veces dejamos muy solas a las personas que siguen ahí, a pesar de todo.

Mireia Iniesta

Hace algunos años un reputado director español me explicó que durante los noventa dio clases en una escuela de cine de renombre. Al parecer, el número de chicas era muy superior al de chicos, y los trabajos finales que ellas hacían eran de una calidad mucho mayor. La escuela, que se dedicaba a premiar los mejores trabajos, tomó la determinación de premiar por sistema a varones que no lo merecían a fin de no generar un desequilibrio flagrante de género a favor de sus compañeras. El mismo director me comentó que le sorprendía ver cómo habiendo un número tan elevado de jóvenes mujeres estudiando cine, después la industria absorbía a tan pocas. Que la industria absorbe a menos mujeres es evidente, que esta tendencia está cambiando, también. Pero no hay que perder de vista que la visibilidad ha jugado un papel fundamental en todo esto. Hay más mujeres jóvenes dirigiendo, y más productoras que se atreven a impulsar películas dirigidas por mujeres, pero ya hace bastantes años que esto ocurre. Creo que en lo que se está ganando es en visibilidad. El cine español y el *otro cine español* dirigido por mujeres encuentra más espacios gracias a varios factores. El impacto de las redes sociales, la programación de los festivales no especializados en cine hecho por mujeres, que programan cada vez más sus películas. Las plataformas *online* consiguen que es-



Canto cósmico. Niño de Elche (Leire Apellaniz, Marc Sempere Moya, 2021)

tas películas tengan una vida más larga que en los festivales. El trabajo de asociaciones de mujeres, que llevan muchos años luchando para impulsar el trabajo que hacemos desde todos los ámbitos del audiovisual español. La aparición explosiva de todo tipo de revistas, blogs, talleres, podcasts, etc... al calor de la cuarta ola feminista ayudan a dar visibilidad a los productos culturales hechos por mujeres.

Contestando a tu pregunta, sí, en mi opinión se puede hablar de una generación de mujeres cineastas que tienen una voz propia. Habría que ver cuántas de ellas consiguen pasar de su primer largo, cuántas llegan al gran público, como le ha pasado a Pilar Palomero, y cuántas siguen trabajando. Ese es el verdadero reto.

En cuanto a los otros ámbitos a los que te refieres en la pregunta, sé que en la producción están apareciendo mujeres brillantes, como Belí Martínez, entre otras. Pero si te he de ser sincera, el espacio que mejor conozco de todos los que mencionas es el de la crítica. Y en ese ámbito, el panorama

es desolador. Si revisas cuántas mujeres escriben en revistas especializadas, el número es extraordinariamente bajo comparado con el número de críticos que escriben. Hay más críticas que hace veinte años y alguna en cargos de responsabilidad en las revistas especializadas, claro que sí, pero se les sigue dando muchísimo menos espacio. Hay mujeres que escriben realmente bien y casi ni se las conoce. Amén si son feministas. Se pueden encontrar que en más de una publicación les den con la puerta en las narices.

Ramón Alfonso

Es evidente que en los últimos años muchas mujeres han conseguido romper, al fin, muchas de las limitaciones tradicionalmente impuestas por la propia industria como un claro reflejo, o una prolongación, de la sociedad, y presentar sus películas como cineastas. Es un avance, sin duda, extraordinario, y aunque no estoy seguro de que pueda hablarse exactamente de una cuestión de generación, o incluso de que sea necesario hacerlo, al

menos, desde un punto de vista *artístico*, sí se trata, eso parece innegable, de un grupo de artistas: el primero que no supone una especie de singularidad en un escenario dominado irremediablemente por miradas de hombres. Por supuesto, la llegada de nuevas realizadoras está directamente conectada al cada vez más destacado ejercicio de numerosas ocupaciones en la producción audiovisual por mujeres.

Eva Rivera

Creo que se puede hablar de una nueva generación de directoras españolas. De repente, estamos viendo cómo el trabajo de nuevas cineastas está llegando a las pantallas, a diferentes festivales. Encontramos a más chicas con espacio dentro de la industria, de los festivales, como Elena Martín Gimeno, Elisa Celda, Claudia Negro, Ainhoa Rodríguez, Núria Giménez, Pilar Palomero... Se me ocurren un montón de cosas que he visto últimamente. Creo que ha habido diferentes olas dentro de estas mujeres directoras, chicas tan jóvenes que, de repente, están contando historias y están teniendo un espacio dentro del cine español. En el documental musical, ha sido difícil hasta ahora encontrar a chicas que practicaran el género. Me viene a la cabeza Leire Apellániz con *Canto cósmico. Niño de Elche* (2021), o Marina Lameiro con

Dardara (2021), que son trabajos con muchísimo interés y que me afectan. También encontramos toda una serie de mujeres directoras como Meritxell Collel, Diana Toucedo, Carla Simón, Elena López, María Elorza, Carolina Astudillo... Todas estas chicas que, de repente, están creando una forma de hacer cine con temáticas y con un punto de vista propio como creadoras. No creo que se pueda hablar de «cine de mujeres» —no estoy muy de acuerdo con esa etiqueta—, pero sí de «cine hecho por mujeres».

En la producción, estoy encontrando mujeres productoras (Leire Apellániz, de nuevo), en Galicia tenemos referentes como Belí Martínez. Estas mujeres están apostando por una forma de hacer cine. Quizá en el ámbito de la exhibición hay menos, creo que es un tejido que ahora mismo está pasando por épocas difíciles. Es cierto que hay nuevos modelos de exhibición (estoy pensando en Numax o en Zumzeig), pero no encuentro tantas mujeres. En cuanto a la crítica, no sé si hay una nueva generación escribiendo sobre cine. Creo que están las que estaban. Estoy pensando en Eulália Iglesias, en *Desirée de Fez*, en Jara Yáñez... pero, de repente, se me acaban los nombres. No sé si podemos hablar de una nueva generación de mujeres en esta parte de la hermenéutica de la interpretación dentro de lo cinematográfico y de la crítica.

We're All Going to the World's Fair (Jane Schoenbrun, 2021)



2. En tu experiencia como público, y desde una perspectiva estrictamente personal, generacional, ¿cuáles han sido las obras españolas más relevantes de los últimos años?

Mariona Borrull

He de admitir un destello momentáneo de rechazo al leer el añadido *generacional* en la pregunta. Está claro que el entorno ha esculpido mi gusto y apetito, pero me resisto a equiparar lo estrictamente personal con una cuestión de clima social-cultural. Me empecino, aunque no significa que no tengan ninguna correlación. De hecho, doy vueltas a *Magical Girl* (Carlos Vermut, 2014) y a *Espíritu sagrado* (Chema García Ibarra, 2021), dos películas que han logrado tensar hasta reventar los límites expresivos del último cine español... Una sublima el cine de Haneke y el de Bergman, poniéndolos al servicio de una bruja de anime. La otra regurgita el absurdo de esa España tan nuestra a base de la lógica caótica del meme. ¿Son películas generacionales? No creo. ¿Cantan las bondades de alguna de las luchas tras las que me abandero (feminista, queer, ecologista)? No, tampoco. De hecho, no hay ni rastro de mí en ellas. Quizás por eso mismo han sobrevivido tanto tiempo dentro de mi cabeza.

Mireia Iniesta

Me resulta difícil contestar a esta pregunta. Son muchas y es fácil que caiga en más de un olvido injusto. Pido perdón a todas las que me dejo, cuyo trabajo es tan fundamental como el de las que aquí menciono. Me parecen esenciales las películas de Virginia García del Pino, María Cañas, Pilar Monsell, Diana Toucedo, Pilar Palomero, Xiana do Teixeiro, Ingrid Guardiola, María Antón Cabot, Nuria Giménez, María Sanz, Emma Tusell, Blanca Camell, Laura Herrero, Mercedes Álvarez, Belén Funes, Elena Martín, Lucía Vasallo, Ainhoa Rodríguez. Mis tan amadas Carolina Astudillo y Jaine Camborda, que desde su primer corto me dejaron temblando. Y temblando sigo.

Ramón Alfonso

Me interesó mucho, recuerdo, *Las distancias* (2018), de Elena Trapé, quizá porque tuve la impresión de que hablaba con mucha claridad y honestidad, sin artificios o petulante palabrería, de determinadas penas y vacíos idiosincrásicos de una determinada generación perdida que ya cuenta, poco más o menos, con cuarenta años. La película hablaba del reencuentro de un grupo de amigos en Berlín, y con una mirada hermosamente desencantada se refería a un callejeo existencial que, de manera inevitable, conducía siempre a un callejón sin salida.

Eva Rivera

A mí algo que me ha encantado ha sido, por ejemplo, *My Mexican Bretzel* (Núria Giménez, 2020), también *Las niñas* (Pilar Palomero, 2020), más recientemente, *Destello Bravío* (Ainhoa Rodríguez, 2021). Señalaría *Libertad* (2021) de Clara Roquet, *Ama* (2021) de Júlia de Paz o *Nación* (2020) de Margarita Ledo. Son cosas que he visto y que me han encantado. En el campo del documental musical me gustaría citar a Marina Lameiro y a Leire Apellániz, de nuevo, y también *Mensese* (2019) de Remedios Malvárez. Dentro del documental musical internacional, me gustaría señalar la obra de Marie Losier (por ejemplo, *Felix in Wonderland* (2019) o *The Ballad of Genesis and Lady Jaye* (2011)). No obstante, me encantaría poder hablar de más mujeres dentro del documental musical.



Las distancias (Elena Trapé, 2018)

3. El debate sobre lo femenino en el cine contemporáneo hace que muchas veces nos tope- mos con etiquetas como «cine de mujeres». ¿Crees que es un enfoque pertinente o, por el contrario, deberíamos optar por nuevos enfoques a la hora de explorar las relaciones entre género y audiovisual?

Mariona Borrull

El «cine de mujeres», de por sí, es una etiqueta inocua, no significa nada. Por ello, puede ser empleado por la institución para replegar lo feminista a lo femenino, de forma que solo apele a aquellas que puedan identificarse con el colectivo. Nicho autocomplaciente, emblema tras el que esconder opresiones mayores a base de *purplewashing*: el movimiento *queer* justamente nació para combatir el desaliento de una lucha que ya no hablaba de condiciones materiales, solo de *mujeres* (leed a Nancy Fraser, a Avtar Brah). Sí creo que es fructífero tratar de poner palabras al remedio *queer*. Según Sara Ahmed, podemos rastrear una pers-

pectiva *queer* desde su constante reorientación hacia lo hegemónico. Se trata de una experiencia imposible de conquistar, en *lo otro* permanente, siempre tensándonos más allá. Programa doble en materia *queer*: de *Orlando* (Sally Potter, 1992) hasta *We're All Going To The World's Fair* (Jane Schoenbrun, 2021). Ninguna de las dos cumple con las letras de LGTB.

Mireia Iniesta

El concepto «cine de mujeres» me parece obsoleto, rancio, binarista, heterocis, caduco. Y, sobre todo, injustamente marginal. Creo que es un error garrafal enfocar los estudios de género desde ese lu-

gar. Ya en 1985 Teresa de Lauretis, en su ensayo *Aesthetic and Feminist Theory. Rethinking Women's cinema*, apelaba a la necesidad de cuestionarse ese planteamiento, apuntado al mismo tiempo al peligro que implica el esencialismo contenido en la etiqueta «cine de mujeres». En un momento en que el feminismo crece entre los hombres y en el que el binarismo de género, aunque blindado, está dejando de ser tan monolítico como antes, es imperativo trabajar desde otras perspectivas más inclusivas con el transfeminismo, la teoría queer y otras herramientas que derriben para siempre la etiqueta «cine de mujeres».

Es verdad que hay una serie de temas que en un momento determinado, por la coyuntura político social, puedan apuntar y/o interesar a las mujeres. Por ejemplo, la maternidad. La maternidad era el último tabú asociado al cuerpo femenino y hace algunos años que ha caído. La aparición de libros y relatos desacomplejados de madres arrepentidas ha generado como respuesta una oleada de madres coraje, en todos los géneros cinematográficos, en especial en el cine español. Mujeres con vidas poco convencionales que tratan de enmendarse para ser buenas madres que, como los héroes del *spaghetti western*, que podían disparar y dar en el blanco desde una distancia de medio kilómetro, cuentan con capacidades sobrehumanas a la hora de proteger a sus retoños. El último ejemplo que se me ocurre de esto es la última película de Martín Cuenca, *La hija* (2021).

¿Se trata de cine de mujeres? La respuesta es NO. Se habla de un tema que afecta a las mujeres y que interpela a toda la sociedad.

Ramón Alfonso

Creo que, sobre todo, los que hemos crecido leyendo y escuchando una y otra vez determinadas soluciones simples —o directamente trivialidades

cómodas— para abordar infinidad de cuestiones, aunque sea durante un instante, inevitablemente, tendemos a etiquetar con nombres o titulares insignificantes. Es algo ridículo, es verdad. Por suerte, mucha gente de la generación siguiente a la mía —tengo ya más de cuarenta años— me parece que están liberados de ciertos malos hábitos y aprendizajes. En un momento tan importante como el actual, lleno de transformaciones, avances e hibridaciones de todo tipo, es fundamental rechazar efectivamente las etiquetas para organizar nuevas aproximaciones, modernos enfoques y escrituras, o al menos intentarlo.

Eva Rivera

La etiqueta «cine de mujeres» a mí no me interesa mucho. Creo que podemos hablar de «mujeres creadoras» a la hora de dar un punto de vista y de hablar de temáticas diferentes y de una forma de mirar como mujer, desde las formas de hacer y desde la interpretación o el guion. Hablamos de una manera de mirar al sujeto femenino desde la interpretación para situar al sujeto-mujer en el centro como una nueva forma de mirar y de interpretar el mundo, pero también como una nueva forma de hacer cine. Por supuesto, nos encontramos con los problemas que nos plantean las posturas feministas que buscan abolir el género, o de encontrar formas en las que los géneros se diluyan y podamos hablar de enfoques líquidos, nuevas aproximaciones a las formas de narrar. Creo que sigue siendo pertinente hablar de «cine hecho por mujeres» (con lecturas de género, temáticas femeninas a la hora de interpretar...) pero me parece muy interesante tener en cuenta los debates en torno a la abolición del género que el feminismo se plantea y que quizá son también nuevas vías para explorar a la vez el género y el audiovisual.

4. ¿Crees que este estado de apertura e integración de trabajadoras en la creación española audiovisual está estabilizado o requiere más esfuerzo por parte de instituciones, crítica, formación de audiencias...? ¿Cuáles crees que son sus mayores riesgos en el futuro?

Mariona Borrull

Que la discriminación positiva ayuda a la integración de colectivos desfavorecidos es necesaria, eso queda fuera de toda cuestión... Sin embargo, hasta que no se empleen recursos humanos y económicos en comprender y educar sobre realidades verdaderamente marginales, no podrá protegerse más que el núcleo establecido de ese feminismo que no incomoda (*ergo*, que oprime). En pocas palabras, solo cuando las personas trans puedan entrar en un lavabo sin miedo, dejará el feminismo de ser una pequeña gran patraña.

Mireia Iniesta

No, no está estabilizado para nada. Como te decía antes, lo difícil no es hacer una primera película, lo difícil es poder seguir adelante. Los mismos que te abren las puertas pueden cerrártelas en las narices con la misma rapidez. Basta fracasar en la taquilla, o escribir una crítica más floja o menos complaciente. El sistema patriarcal no perdona ni la sombra de un pequeño error femenino. La vaporosa ventana de oportunidad que hemos logrado abrir es, por desgracia, muy frágil. Los feminismos han ahondado en la cultura como el resultado de una lucha incansable de años. Estamos en el epicentro de una cuarta ola feminista. Un arma de doble filo: por mucho relumbrón que parezca tener en este momento el movimiento, los avances van a ritmo geológico. Si a las dificultades que nos han puesto delante siempre a nuestro género le sumas el auge de la extrema derecha, que ha generado un reflujó y una hostilidad tremenda que, por desgracia, está calando en sectores progresistas, apaga y vámonos. Otro de mis temores es que hay más de un vivo que lleva por bandera eso de «pon una feminista en tu mesa», que se toma nuestra lucha y

nuestro trabajo como el *trending topic* del momento al que es imperativo apuntarse y que dejará de contar con nosotras en cuanto baje el *souffle*.

Ramón Alfonso

Los principales riesgos de la cuestión, fundamentalmente, tienen que ver con la propia precariedad de la industria del cine. El profundo desencuentro general con el público, la necesidad de clonar una y otra vez propuestas desnaturalizadas que es evidente no funcionan, la endogamia o las incontables dificultades para poder poner en pie un nuevo proyecto, son cuestiones que evidencian el estado del audiovisual en España desde hace bastantes años. En un escenario así, parece complicado, por no decir casi imposible, dirigir una película, desde luego, pero también trabajar en los diferentes campos con una estabilidad aceptable. Todo es tan inseguro y frágil que, por momentos, da la sensación de que puede caer, en un segundo, como un castillo de naipes.

Eva Rivera

Leyendo los informes de CIMA, de 2018, en ninguno de ellos hay una equiparación en la industria entre mujeres y hombres. Sigue siendo pertinente realizar esfuerzos por parte de las instituciones, por parte de la crítica, por parte de los espectadores... para que las mujeres lleguemos a una situación de igualdad con respecto a los hombres, tanto en el cine como en el mundo. Es un camino largo, que estamos recorriendo, pero al que todavía le queda tiempo, y por eso es pertinente seguir hablando de cuotas, de visibilidad de los trabajos que hacen las mujeres, del cine hecho por mujeres y de las temáticas femeninas en el cine. ■

I clausura

AARÓN RODRÍGUEZ SERRANO

Queda, pues, ante nosotros un apasionante terreno —teórico y práctico, académico y creativo— por recorrer. De un lado, la pregunta misma por el «cine creado por mujeres» en relación —y conflicto— con los distintos feminismos y la complejidad de sus propuestas. De otro, el propio terreno cambiante sobre el que se apoya toda reflexión: cuestiones como la (necesaria) inclusión de identidades trans, el replanteamiento de la idea misma de género o la destrucción de los esencialismos conceptuales están llamando a la puerta y sería suicida —o, simplemente, mezquino— no prestar a cada uno de ellos la atención que se merece. Por otro lado, y como bien queda apuntado por alguna de nuestras interlocutoras, la presencia de elementos reaccionarios cercanos a los discursos de extrema derecha hace que sea más necesario

que nunca tomar una posición clara, progresista e incluso arriesgada a la hora de volver a pensar las relaciones entre los cuerpos, sus afectos y sus representaciones.

En un momento histórico en el que las etiquetas «postmoderno» o incluso «postestructuralista» se utilizan de manera despectiva desde ciertas esferas conservadoras —mejor dicho, *reaccionarias*—, cabe pensar que volver a reivindicar dichas etiquetas sea una buena idea. Etiquetas que, mal que les pese a muchos, fueron decisivas a la hora de abrir el debate a las identidades LGTB+ y, por extensión, a generar marcos de vida y pensamiento mucho más plurales, justos, inclusivos y sensatos. Todos esos gestos torcidos que hoy nos encontramos ante ciertos fantasmas del pensamiento —los *feminismos*, las *teorías queer*, los géne-

ros no binarios, etc.—, deben ser entendidos como manifestaciones violentas que, a la postre, conducen directamente a políticas injustas y, lo que más debería interesarnos, al sufrimiento concreto de sujetos que, en pleno 2022, deberían haber dado sus derechos por más que conquistados. Negar la pluralidad de los cuerpos y seguir apoyando únicamente un único modelo de afectividad y de relación con lo real que nos habita es, nos guste más o menos, el primer paso para acabar intentando legislar de manera explícita *contra* las alteridades, y no a su favor.

En este debate, el cine se nos aparece como un brillantísimo creador de identidades posibles y de lugares de resistencia. A menudo tendemos a olvidar —deberíamos resucitar, también, a la mejor semiótica— que los textos no son simplemente manojos de posibles interpretaciones, sino que son mecanismos de *construcción*, que moldean, construyen, modifican, impactan y despliegan posibles mundos habitables, a su vez, por *cuerpos reales*. El hecho de que una nueva generación de mujeres

se sitúe tras la cámara genera la posibilidad de que esos procesos de significación se modifiquen, se amplíen, se tornen *otra cosa*. Y no tanto, sin duda, porque se pueda defender un *esencialismo femenino* —algo así como un elemento diferencial que viniera dado por el sexo de la autora de manera natural—, sino porque la propia sensación de pertenecer a la periferia, de ser una excepción, de haber vivido en otras coordenadas existenciales puede generar, a su vez, otras películas posibles. Y es nuestra tarea, sin duda, escucharlas. ■

NOTAS

- * El presente trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto de investigación «Voces femeninas emergentes en el cine español del siglo XXI: Escrituras de la intimidad [VOZ-ES-FEMME]» (código UJI-A2021-12) bajo la dirección de Shaila García Catalán, financiado por la Universitat Jaume I, a través de la convocatoria competitiva de proyectos de investigación de la UJI, para el periodo 2022-2024.

Estiu 1993 (Carla Simón, 2017)



MUJER, CINE ESPAÑOL, 2022

Resumen

La sección de (des)encuentros propone un diálogo para reflexionar acerca de las relaciones actuales entre cine y mujer en el contexto español. Pregunta abierta que problema a la crítica, a la creación, la exhibición y, por supuesto, a las audiencias. Participan Mariona Borrull, crítica; Mireia Iniеста, teórica feminista, profesora y programadora; Ramón Alfonso, crítico y codirector del Festival de Cine Quartmetratges; Eva Rivera, directora del Festival de Cine Documental Musical Dock of the Bay; y Aarón Rodríguez Serrano, profesor de la UJI y crítico.

Palabras clave

Cine; Mujer; Creación; Crítica; Festival; Película.

Autores

Mariona Borrull escribe crítica para *El Antepenúltimo Mohicano*, *Fotogramas* y *Serielizados*, y habla semanalmente en el programa *Va de cine* de Ràdio 4 y *Tot és comèdia* de SER Catalunya. También colabora con *Sensacine* y *OtrosCines Europa*. Se ha especializado en la cobertura de festivales de clase A, lo que compagina con artículos para la distribuidora Mediatres Estudio y otros trabajos de prensa. Es miembro de la Asociación Catalana de la Crítica y la Escritura Cinematográfica (ACCEC) y de Fipresci. Contacto: info@revistaatalante.com

Mireia Iniesta es licenciada en Filología Románica y Filología Italiana por la Universidad de Barcelona y tiene un máster en Cine y Audiovisual Contemporáneo por la UPF. Es profesora de cine y género en la escuela *Educa tu Mirada*. Es programadora del cineclub *39 Escalons*, jefa de programación del *Craft Film Festival* de Barcelona. Y es vicepresidenta de la *Federació Catalana de Cineclubs* y crítica de cine feminista y colaboradora en *Cinergia*, *Shangrila*, *Solaris* y el *Destilador Cultural*. Es socia de CIMA y miembro de ACCEC. Contacto: info@revistaatalante.com

Ramón Alfonso es escritor e historiador cinematográfico. Firma habitual en *Dirigido por...*, Es codirector del Festival de Cine Quartmetratges y miembro de la Academia Valenciana de L'Audiovisual. Es autor de varios libros, entre ellos *Quentin Tarantino. El samurái cool* y *Los Beatles en el cine*, y ha participado en distintos volúmenes colectivos. En la 49 edición del Festival de Sitges formó parte del Jurado de la Crítica. Contacto: info@revistaatalante.com

WOMAN, SPANISH CINEMA, 2022

Abstract

This issue's (Dis)Agreements section offers a dialogue reflecting on the current relationship between cinema and women in the Spanish context. This is an open question that poses problems for critics, for creation, for exhibition and, of course, for audiences. The participants are Mariona Borrull, critic; Mireia Iniesta, feminist theorist, programmer and lecturer; Ramón Alfonso, critic and Quartmetratges Film Festival co-director; Eva Rivera, director of the Dock of the Bay Music Documentary Film Festival; and Aarón Rodríguez Serrano, lecturer at UJI and critic.

Key words

Cinema; Woman; Creation; Criticism; Festival; Film.

Authors

Mariona Borrull writes film reviews for the magazines *El Antepenúltimo Mohicano*, *Fotogramas* and *Serielizados*, and appears on the weekly programmes *Va de cine* on Ràdio 4 and *Tot és comèdia* on SER Catalunya. She also contributes to *Sensacine* and *OtrosCines Europa*. She has specialised in covering the top film festivals, while also writing articles for the distributor Mediatres Estudio and other journalistic work. She is a member of the Catalan Film Critics' Association (ACCEC) and the International Federation of Film Critics. Contact: info@revistaatalante.com

Mireia Iniesta holds a degree in Romance and Italian Philology from Universitat de Barcelona and a master's in Contemporary Film and Audiovisual from Universitat Pompeu Fabra. She teaches film and gender at the Educa Tu Mirada film school. She is also a programmer for the *39 Escalons* Film Club, head of programming at the *Craft Film Festival* in Barcelona. She is vice-president of the Catalan Federation of Film Clubs and a feminist film critic and contributor to *Cinergia*, *Shangrila*, *Solaris* and *El Destilador Cultural*. She is a member of the Association of Female Filmmakers and Audiovisual Media (CIMA) and the Catalan Film Critics' Association (ACCEC). Contact: info@revistaatalante.com

Ramón Alfonso is a writer and film historian. He is a regular contributor to *Dirigido por...*, co-director of the Quartmetratges Film Festival and a member of the Valencian Audiovisual Academy. He is the author of several books, including *Quentin Tarantino. El samurai cool* and *Los Beatles en el cine*, and he has contributed to various collective volumes. He was also a member of the Critics' Jury at the 49th Sitges Film Festival. Contact: info@revistaatalante.com

Eva Rivera es licenciada en Filosofía y en Antropología Social y Cultural. Ha gestionado y promovido diferentes proyectos culturales, relacionados con la música y el cine. Ha impartido clases en diferentes Masters de Gestión Cultural: Universidad Carlos III, UPV-EHU, UJI. Asimismo, ha trabajado como programadora en diferentes circuitos de cine independiente y ha fundado la editorial Expediciones Polares en 2015. En la actualidad investiga el cine documental y los festivales de cine, dentro del doctorado de comunicación social la Universidad Pública Vasca; así como con la dirección y programación –desde 2007–, del Festival Dock of the Bay. Contacto: info@revistaatalante.com

Aarón Rodríguez Serrano es profesor titular en la Universitat Jaume I. Es crítico en *El antepenúltimo mohicano*, *Cine Divergente* y otras cabeceras digitales. Entre sus últimos libros, destacan, *Nanni Moretti* (Cátedra, 2018) y *Nunca le oímos llorar: Apuntes sobre Joker* (Shangrila, 2020). Contacto: serranoa@uji.es

Referencia de este artículo

Borrull, M., Iniesta, M., Alfonso, R., Rivera, E., Rodríguez Serrano, A. (2022). Mujer, cine español, 2022. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 33, 139-156.

Eva Rivera holds a degree in Philosophy and in Social and Cultural Anthropology. She has managed and promoted different cultural projects related to music and film. She has taught in master's programmes in cultural management at Universidad Carlos III, UPV-EHU, and UJI. She has also worked as a programmer on various independent film circuits and she founded the publishing house Expediciones Polares in 2015. She is currently researching documentary film and film festivals as part of her PhD in Social Communication at Basque Public University, and she has been directing and programming the Dock of the Bay Festival since 2007. Contact: info@revistaatalante.com

Aarón Rodríguez Serrano is a senior lecturer at Universitat Jaume, and a film critic for *El antepenúltimo mohicano*, *Cine Divergente* and other digital publications. His latest books include *Nanni Moretti* (Cátedra, 2018) and *Nunca le oímos llorar: Apuntes sobre Joker* (Shangrila, 2020). Contact: serranoa@uji.es

Article reference

Borrull, M., Iniesta, M., Alfonso, R., Rivera, E., Rodríguez Serrano, A. (2022). Woman, Spanish Cinema, 2022. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 33, 139-156.

Edita / Published by



Licencia / License



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

SOLARIS,

Textos de cine

Los secretos que intuimos en el cine que nos fascina sin remedio.

Una publicación sobre CINE y PENSAMIENTO con textos de ensayo, comentario fílmico, análisis textual, filosofía, psicoanálisis, ¡y mucho más!



De Arrebato a Zulueta
244 páginas, color.
21€ PVP



Trilogía del Apartamento de Roman Polanski
320 páginas, color.
21€ PVP



Eyes Wide Shut
244 páginas, color.
21€ PVP



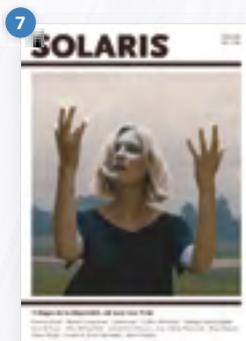
Cine que hoy no se podría rodar
244 páginas, color.
21€ PVP



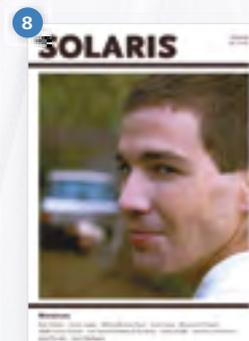
La invasión de los ultracuerpos, de Philip Kaufman
216 páginas, color.
21€ PVP



Paolo Sorrentino
232 páginas, color.
21€ PVP



Trilogía de la depresión, de Lars von Trier
212 páginas, color.
21€ PVP



Monstruos

PRÓXIMAMENTE

Consigue los números que desees en:
www.solaristextosdecine.com y www.tramaeditorial.es.

Gastos de envío GRATIS en España.

t
trama
EDITORIAL.ES

S
SOLARIS

PUNTOS DE FUGA

**EL GAY PALESTINO EN EL CINE ISRAELÍ:
DESEO, PODER Y MIRADA COLONIAL**

Loreto Ares
Susana Díaz

**PINCELADAS POSTELEVISIVAS.
TWIN PEAKS: THE RETURN Y DEMASIADO
VIEJO PARA MORIR JOVEN DESDE EL
TIEMPO DE LA PINTURA**

Laura Calvo Gens
Sergio Meijide Casas

**REPRESENTACIONES FEMENINAS DE
INTELIGENCIA ARTIFICIAL: EX MACHINA
REVISA LOS MITOS DE PANDORA Y
GALATEA**

Goksu Akkan
Sue Aran-Ramspott
Klaus Zilles

EL GAY PALESTINO EN EL CINE ISRAELÍ: DESEO, PODER Y MIRADA COLONIAL*

LORETO ARES
SUSANA DÍAZ

0. MIRADAS, DESEO Y RELACIONES DE PODER

Este artículo analiza, con perspectiva descolonial y cuir¹, la (re)producción de la sexualidad no normativa palestina en el cine israelí *mainstream* que se exporta a festivales LGTBQ internacionales.

El marco epistemológico en el que se encuadra este trabajo pivota sobre tres grandes ejes:

1. La ruptura posmoderna que nos hace conscientes de las relaciones de poder que se entretienen con la elaboración y difusión de conocimiento, y que asimismo invita a producir saberes situados (Haraway, 1995).
2. La articulación de un pensamiento descolonial que habite las fronteras del marco hegemónico euro y hetero centrado que, aun estando inevitablemente salpicado por este, también lo contamine a él de *pensamientos otros* y *lógicas otras* (Castro-Gómez y Grosfoguel, 2007).
3. La capacidad performativa y subversiva del discurso, único instrumento de aprehensión de la realidad.
En cuanto al marco teórico, este análisis lo sustentan:
 1. Los feminismos interseccionales que surgen del pensamiento y activismo feminista negro (Crenshaw, 1989) y que explican cómo todas las variables identitarias que intersectan en las personas son estructuralmente interdependientes y mutuamente productivas.
 2. La perspectiva cuir, que aplica las teorías performativas del discurso al género, y que resiste los binomios y el esencialismo en el género y la sexualidad (Butler, 2010).
 3. Las teorías críticas acerca del orientalismo (Said, 2008) y el homonacionalismo (Puar, 2007).
En cuanto a la aproximación al cine, se concibe el hecho fílmico como acto cinematográfico

y como dispositivo discursivo, es decir, como una tecnología (de género). El análisis desarrollado en estas páginas es, por tanto, una operación de producción de sentido, la transformación del espacio textual (el objeto-film) en texto, con el objetivo de desmenuzar los mecanismos naturalizadores del discurso: cómo se fabrica la *verdad* al invisibilizar, por un lado, la construcción de la imagen como representación de la realidad y, por otro, las relaciones de poder coloniales, raciales, de género, funcionales, de clase, etc. Se trata, en definitiva, de desentrañar los mecanismos que naturalizan una relación determinada entre estado-nación, sexualidad y raza en el cine dominante LGTBQ israelí (principalmente gay).

La muestra de análisis está compuesta por cuatro films israelíes: *La burbuja* (Ha-Buah, Eytan Fox, 2006); *The Invisible Men* [Los hombres invisibles] (Yariv Mozer, 2012), en coproducción con Países Bajos; *Undressing Israel: Gay Men in the Promised Land* [Desnudando a Israel: hombres gays en la tierra prometida] (Michael Mayer y Yariv Mozer, 2012) y *Alata (amor sin barreras)* (Out in the Dark, Michael Mayer, 2012), en coproducción con Estados Unidos. Los criterios para su selección y definición como narrativas dominantes son: 1) la distribución internacional con la etiqueta de «israelí» y «temática gay», dada la lectura modelo específica que esto les asigna; 2) la producción o distribución con ayuda estatal; 3) su promoción en festivales internacionales; y 4) el carácter protagonista de la sexualidad palestina no normativa.

En primer lugar, el artículo se centrará en la erotización de la violencia y la dominación en *La burbuja*, así como en los documentales *The Invisible Men* y *Undressing Israel*. En segundo lugar, se acercará a la representación de las prácticas sexuales en los dos largometrajes de ficción: *La burbuja* y *Alata*. Estas cuatro películas naturalizan y neutralizan las relaciones de poder existentes, algo que se hace patente tanto a través del propio ejercicio de representación como de la mirada unidireccional que se construye entre la población israelí y la

palestina. Es esa mirada, vehículo de deseo y de poder y que sitúa a la palestina como objeto, la que es sometida a análisis. En conclusión, se explorarán los mecanismos de un tipo específico de discurso, aquel que construye y normaliza, desde la mirada israelí, la sexualidad palestina.

I. EROTIZAR LA DOMINACIÓN COLONIAL.

La burbuja es una película del cineasta israelí Eytan Fox, producida por Israeli Film Fund, así como por la compañía Uchovsky-Fox y otras tres productoras israelíes (Metro Communications, Ronen Ben-Tal Films y Feingold Productions). Otras tres distribuidoras israelíes colaboran en la financiación (Keshet, Hot y United King Films). *La burbuja* es una de las películas israelíes con mayor difusión entre el público LGTBQ internacional y cuenta con premios como los GLAAD, Glitter, el del festival LGTBQ de Dublín, de Miami, de Torino o de Toronto².

Cuenta la historia de amor entre Noam, israelí y residente en Tel Aviv, y el joven palestino Ashraf. Se conocen en un puesto de control en el que Noam está trabajando como reservista y donde pierde su identificación. Ashraf la encuentra y va a devolvérsela a la casa de Noam, donde vive con Lulu y con Yali. A partir de ahí, comienzan una relación. Noam, Lulu y Yali, los tres israelíes, introducen a Ashraf en la vida gay de Tel Aviv tras darle una nueva identidad, con el nombre de Shimi, para ocultar su condición de palestino sin documentación legal. Un ex novio de Lulu, Sharon, descubre la mentira y Ashraf, asustado, vuelve a Nablus, donde le habla de su relación con Noam a su hermana, que no reacciona bien. Noam y Lulu van a buscarle haciéndose pasar por periodistas, y Jihad, el cuñado de Ashraf, le sorprende besándose con Noam. Poco después, Ashraf, aún en Nablus, descubre que Jihad va a cometer un atentado en Tel Aviv, en el que Yali resultará herido. Como consecuencia, las fuerzas armadas israelíes atacan Nablus y la hermana de Ashraf es asesinada

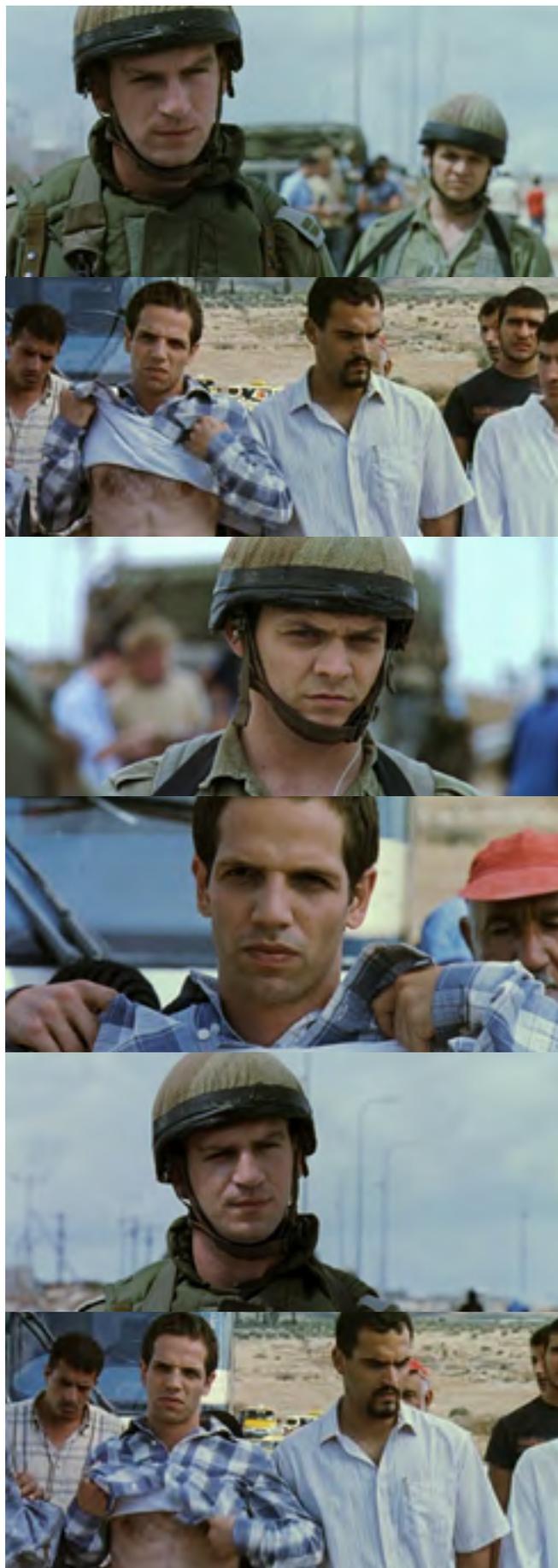
colateralmente. Desesperado, Ashraf se presenta voluntario para vengarla y viaja a Tel Aviv con un cinturón de explosivos, que activa justo mientras Noam le abraza en la última escena.

Como se verá, *La burbuja* sexualiza tanto el puesto de control como el terrorismo palestino, algo que se desarrolla a continuación junto al binomio orgullo/vergüenza de Halberstam (2005), presente también en *The Invisible Men*.

En el caso de *La burbuja*, el puesto de control es un elemento que se repite, visible y violenta muestra de la relación de poder colonial. Separa a aquellas personas que tienen que pedir permiso de aquellas que lo otorgan. El ejército israelí justifica la necesidad de desvestir a la población palestina como medida excepcional por motivos de seguridad nacional. Así, esta práctica construye a los cuerpos palestinos al mismo tiempo como amenaza de peligro inminente —terroristas— y como objeto subyugado y sin capacidad de acción —objetos de la ocupación— (Hochberg, 2010: 577-578).

El inicio de *La burbuja* se desarrolla en este contexto altamente cargado de poder y de violencia. En esta escena, la orden de desnudarse recae solo en los hombres, lo que confirma la teoría de Kotef y Amir (2007), que cruza este binomio de persona terrorista/persona ocupada con dinámicas de género: la masculinización del terrorista y la feminización de la figura subyugada. Tras un plano medio corto del oficial superior, con Noam desenfocado de fondo (fotograma 1), se sucede un contraplano medio de Ashraf subiéndose lentamente la camiseta (fotograma 2). A continuación, un primer plano de Noam le muestra quitándose los cascos de música, observando atento (fotograma 3), seguido de otro primer plano de Ashraf (fotograma 4). Por último, la cámara vuelve al oficial superior en un plano medio (fotograma 5), tras lo que Ashraf se baja la camiseta (fotograma 6).

De arriba a abajo. Fotogramas 1-6. *La burbuja* (Ha-Buah, Eytan Fox, 2006)



En esta sucesión de planos hallamos el primer encuentro de miradas entre Noam y Ashraf. En esta ocasión, no es un ejercicio de omisión de las relaciones de poder, ya que estas son tan explícitas que, hasta el oficial superior, símbolo del poder arbitrario en la película, se hace presente en la sucesión de planos y contraplanos. El ejercicio es, más bien, de erotización: «Despojado de cualquier connotación cultural, el enemigo no podría ser atractivo como objetivo. Para convertirse en uno, debe ser sexualizado» (Kaplan, 2002: 193).

La presencia del oficial superior, que se opone a Noam en el binomio israelí bueno/israelí malo, permite que Noam salga indemne de esta escena, homoerotizando la tensión, pero cediéndole al otro soldado la representación de la violencia jerarquizada. Es la relación entre ese soldado y Ashraf la que es violenta y colonial; Noam solo irrumpe en ella para introducir el deseo. A lo largo de la escena, sus miradas volverán a encontrarse, después de que Ashraf la busque, con complicidad y preocupación, cuando tratan de ayudar a la mujer que ha roto aguas y que pronto perderá al bebé.

En 2005, J. Halberstam publica el ensayo *Shame and White Gay Masculinity*, en el que explora la narrativa de la identidad homosexual estructurada en el par vergüenza/orgullo [*shame/pride*], además de cómo este está racializado y generizado para ajustarse a una experiencia blanca y masculina. Dicha narrativa emplaza temporalmente la vergüenza antes del orgullo, y es reclamada y resituada por un adulto cuir con las herramientas y el lenguaje para transformar sus experiencias pasadas. La vergüenza gay tiende, tanto en sus encarnaciones académicas como en las activistas, a convertirse en una narrativa totalizadora que equilibra el foco del consumidor en el orgullo gay con la vergüenza gay, chic, blanca y falsamente radical [*faux-radical*]. Debido a su estructura binaria, vergüenza/orgullo parecen haber cubierto toda la experiencia gay. Esta narrativa habría universalizado al sujeto (blanco y masculino) que supera esa

LA HOMOEROTIZACIÓN DEL PUESTO DE CONTROL, ENTONCES, PUEDE ENTENDERSE COMO UN PROCESO DE PROYECCIÓN DE VERGÜENZA SOBRE ESE SUJETO OTRO RACIALIZADO

experiencia en la que ciertos privilegios se le han denegado. Para las mujeres y para las personas no-blancas, la vergüenza juega un papel diferente, con modos de subyugación y estrategias políticas distintas: esa vergüenza para las mujeres se combate políticamente a través del feminismo, y para las personas no-blancas a través de la crítica cuir antirracista [*queer of color critique*] (Ferguson, 2003; Halberstam, 2005: 223-224). La clave también radica en lo que se puede hacer con la vergüenza cuando se siente. Tanto Warner (1999: 3) como Halberstam (2005: 224) coinciden: proyectarla en sujetos *otros* (unos otros que también son racializados y generizados). La homoerotización del puesto de control, entonces, puede entenderse como un proceso de proyección de vergüenza sobre ese sujeto otro racializado.

Volviendo al film, Ashraf no se mueve en el mismo binomio vergüenza/orgullo sexual en el que lo hace Noam. El proceso de ser retenido y observado en el puesto de control es para Ashraf, y siguiendo a Morag, «[u]na experiencia física de vergüenza que implica feminización y castración y que, en contraste con la experiencia de Noam, conlleva una racialización que no se transforma en orgullo» (Morag, 2010: 946). Hay vergüenza gay y hay humillación racial, y esto no puede reabsorberse en la narrativa blanca del orgullo.

Siguiendo a Halberstam y coincidiendo con Morag, se ofrece la proyección de la vergüenza gay en el hombre no-blanco como solución, a través de los diferentes mimetismos: el de Noam cuando atraviesa el puesto de control, un juego en el que accede a la vulnerabilidad sin humillarse; y el de Ashraf en su proceso de gay-ficación, des-

plazando y negando la humillación racial con el orgullo gay.

En otra escena de *La burbuja*, cuando Ashraf ya ha sido nombrado Shimi y ya ha vivido ese proceso de transformar la vergüenza gay en orgullo, vuelve a encontrarse en el puesto de control. En esta ocasión no está experimentando la mirada erotizada del colonizador, puesto que espera en Nablus a las personas invitadas a la boda de su hermana, que son quienes están siendo registradas. Empoderado, se acerca a los soldados intentando que aceleren el proceso. Sin embargo, estos le responden de malas maneras. Es parte y testigo de la humillación racial, contra la que ningún orgullo sexual puede enfrentarse.

Para cerrar este análisis de *La burbuja*, se va a explorar otro ejemplo de erotización de la violencia, centrado en esta ocasión en el terrorismo. Al principio de la película, Noam acaba de volver de su periodo de servicio y se reencuentra con Lulu y Yali. Conversan animadamente y Yali le pregunta: «¿Y los chicos del servicio de reserva? ¿Ningún terrorista suicida sexy?». Este le reprocha: «No empieces». Este comentario, que sexualiza tanto el puesto de control como al *enemigo* construido como palestino y terrorista, no deja de ser una alerta que será confirmada al final de la película. Remite además a la relación que hay entre sexo y terrorismo en el juego de palabras con el término *explosivo* y en las transiciones entre planos con fundidos tras las escenas de sexo y tras la bomba final.

La sexualización del terrorismo está vinculada a la islamofobia, tal y como expone Huda Jadallah a través de su experiencia: «Cuando crecía, era siempre profundamente consciente de estar siendo marcada como peligrosa, como “terrorista”. Nunca entendí, de niña, que esa etiqueta no era el simple resultado de una identificación racial o de una identificación como palestina, sino también como parte de mi identificación como *genderqueer*³. Mi inconformidad de género se demostraba en ser estereotipada como violenta y peligrosa en lugar de como sumisa y oprimida, tal

LA SEXUALIZACIÓN DEL TERRORISMO ESTÁ VINCULADA A LA ISLAMOFOBIA

y como son percibidas las mujeres árabes que no se conforman con los roles de género» (Jadallah, 2011: 276). Thea Gold también califica la retórica islamófoba sobre el terrorismo suicida como homófoba: «Lo que “asusta” de la figura del terrorista yace no sólo en la amenaza de la explosión, sino en lo *queer* del propio cuerpo del terrorista suicida. Como el cuerpo “degenerado” del homosexual o el “enfermizo” del judío, el cuerpo híbrido del terrorista suicida (mitad humano, mitad arma) es *queer*» (Gold, 2010: 629-630). En *La burbuja*, Ashraf no se suicida con motivaciones eminentemente políticas, sino porque no tiene salida ante su vivencia de la experiencia homosexual.

En cuanto a los documentales seleccionados, el cineasta y productor Yariv Mozer dirigió en el mismo año 2012 *The Invisible Men* y *Undressing Israel*. El primero es una coproducción israelí-holandesa, financiada por los fondos israelíes no gubernamentales The New Fund for Cinema and TV y The Other Israel Film Fund, así como por la agencia nacional holandesa The Netherlands Film Fund. La productora israelí Mozer Films, fundada por el director, y la holandesa LEV Pictures completan la financiación, así como las distribuidoras holandesa Ikon e israelí Yes Docu. El documental sigue la historia de tres palestinos que escapan de sus ciudades para esconderse en Israel y, allí, tratar de resolver su situación legal: Louie, Abdu y Faris.

En cuanto a *Undressing Israel*, Yariv Mozer codirige y coproduce junto con Michael Lucas, estadounidense, ruso e israelí que es también el productor del film. Michael Lucas viaja a Tel Aviv desde Nueva York para descubrir a la comunidad gay israelí, incluyendo a un joven palestino.

Para *The Invisible Men* podemos recuperar la reflexión acerca de la vergüenza y el orgullo. En una secuencia del documental, Abdu camina en



De izquierda a derecha. Fotogramas 7 y 8. *Undressing Israel: Gay Men in the Promised Land* [Desnudando a Israel: hombres gays en la tierra prometida] (Michael Mayer y Yariv Mozer, 2012)

la marcha del Orgullo LGTBQ de Jerusalén. Feliz, comienza hablando de la vergüenza: «¿Qué me pasaría si mi foto apareciera en los periódicos mañana?». Esta vergüenza está marcada por la raza, pues la identidad palestina es una identidad nacional y cultural, pero también racial (Saliba, 2011): «¡Un palestino gay participa en la cabalgata del Orgullo!». Sin embargo, se transforma rápidamente en orgullo: «Llevaba toda la noche con la piel de gallina, pensándome si quería venir. Pero hoy decido que ya no tengo miedo. Esa es mi decisión. No tengo miedo. No tengo miedo nunca más». Esta conversación se desarrolla en el contexto de una manifestación LGTBQ, rodeada de todas las banderas arcoíris e iconos identificables. Su relato obvia la asimetría de poderes, además de que romantiza la comunidad homonormativa: «[A los gays] no les importa si eres musulmán o cristiano o judío o palestino o israelí o estadounidense». Además, se contradice con la resolución final del film: Abdu y Louie tienen que abandonar el país como exiliados políticos (y, además, en el proceso,

LA SEXUALIZACIÓN QUE EN UNDRESSING ISRAEL SE HACE DEL EJÉRCITO Y DE LA PRÁCTICA MILITAR EROTIZA LA DOMINACIÓN COLONIAL A TRAVÉS DE LA SEXUALIZACIÓN DEL EJERCICIO MILITAR

volverán a ser constantemente retenidos y acosados por las fuerzas militares israelíes).

Por su parte, la sexualización que en *Undressing Israel* se hace del ejército y de la práctica militar erotiza la dominación colonial. Una infografía animada sobre la legalización de la homosexualidad dentro de las fuerzas armadas precede a una secuencia que comienza con Michael Lucas entrando en un gimnasio. A continuación, se suceden distintos planos erotizados del musculado Eliad Cohen (fotograma 7), a quien presenta como entrenador personal y excombatiente, pese a que en la cultura gay es principalmente conocido como actor y modelo. Lucas entrena con él un rato antes de comenzar la entrevista (fotogramas 7 y 8).

—¿Estabas fuera del armario en el ejército?

—Sí.

—¿Era un problema?

—No realmente, porque, ya sabes, mis amigos y yo éramos como familia allí, y te aceptan como eres. Si eres gay, no importa.

—Entonces, no hay un «don't ask, don't tell»⁴, ¿puedes estar en el ejército siendo abiertamente un hombre gay?

—Casi siempre, sí. Estoy seguro de que hay personas que siguen sin decirlo, pero conozco a otros amigos míos que estuvieron en otras unidades como combatientes y que lo dijeron, está bien.

—Todo el mundo tiene que hacer el servicio militar, no importa si es gay o hetero, ¿correcto?



De arriba a abajo. Fotogramas 9 y 8. *Undressing Israel: Gay Men in the Promised Land* [Desnudando a Israel: hombres gays en la tierra prometida] (Michael Mayer y Yariv Mozer, 2012)

—Sí.

—¿Tuviste algún novio mientras estabas en el ejército?

—Mi primer exnovio era del servicio militar. Era el jefe de otra unidad. Fue una historia alucinante, como la de *Yossi & Jagger* (Eytan Fox, 2002), la película. Fue en el mismo sitio, en el Hermón, casi la misma historia también.

Mientras conversan sobre su experiencia en el ejército, recalcando su apertura, se alternan las imágenes de la entrevista, en el gimnasio, de los dos cuerpos tatuados y musculados (fotograma 9), con fotografías de Eliad como soldado, con uniforme y armamento (fotograma 10). La erotización y la romantización del ejército se refuerza en la

próxima escena, cuando un grupo de hombres gay que hablan a cámara recurrentemente durante el documental ofrece testimonios sobre las fuerzas armadas israelíes. Aparte de recalcar su apertura ideológica respecto al apoyo a las personas LGBTQ, también realizan los siguientes comentarios, que subrayan la sexualización: «Está el elemento de peligro, y los uniformes...», «es una gran fantasía, el ejército israelí».

En resumen, en este apartado se ha descrito cómo, tanto en el largo de ficción *La burbuja* como en los dos documentales escogidos, circula la erotización de la violencia y de las relaciones de poder.

2. SEXO Y PODER

El artículo se acerca ahora a la representación de las prácticas sexuales en los dos largometrajes de ficción: *La burbuja* y *Alata*. Se analiza una escena del primer film y dos del segundo, que sirven específicamente para reflejar cómo se naturalizan las relaciones de poder que circulan entre los personajes.

El tema central de *Alata*, el primer largometraje del israelí residente en Los Ángeles Michael Mayer, es otra historia de amor imposible entre un chico israelí, Roy, y uno palestino, Nimr. Está financiada a través del fondo público Israeli Film Fund, la productora israelí Periscope y el canal de distribución también israelí Nana10, además de la productora estadounidense M7200 Productions. Ha sido premiada en múltiples festivales internacionales LGBTQ, como los de San Diego, Sídney, Ámsterdam, Grenoble, Turín, Miami, Filadelfia, Guadalajara (México), Toronto, Montreal, Los Ángeles, Long Island, Melbourne, Nueva York, Rochester, San Francisco o Tampa.

Los protagonistas de *Alata*, Nimr y Roy, se conocen en un bar gay de Tel Aviv, donde trabaja Mustafa, otro palestino que, además, colabora con

los servicios secretos israelíes. Nimr, que vive en Ramala, consigue un pase para estudiar un seminario de psicología en Tel Aviv, y después de ver cómo su hermano Nabil asesina a Mustafa, a quien la inteligencia israelí ha deportado, se muda allí con Roy. Es entonces cuando los servicios secretos le ofrecen la posibilidad de dejarle tranquilo en Tel Aviv a cambio de información sobre su hermano Nabil. Nimr vuelve a Ramala, donde su familia finalmente descubre su homosexualidad. Los compañeros de Nabil esperan que le asesine pero, en su lugar, Nabil le permite escapar a Israel bajo amenaza para que no vuelva. Nimr y Roy intentan sin éxito que consiga la condición de refugiado. Al final, Roy consigue, mediante sus contactos, que Nimr escape ilegalmente hasta Francia, pero él es detenido por colaboracionismo.

La escena elegida tiene lugar en una piscina. Es de noche y Nimr y Roy se han colado para bañarse. El tiempo diegético no se corresponde con el del relato, sino que los planos, desordenados, pasan de unos Nimr y Roy desnudos a otros vestidos y nuevamente desnudos, lo que acrecienta la tensión sexual y ralentiza, a través de una conversación sobre sexo y salidas del armario, la llegada del clímax: el beso.

Una de sus intervenciones es paradigmática para lo que se va a desarrollar. Nimr habla y Roy responde:

—Cuando empecé a salir en Tel Aviv, pensé que no me podían aceptar porque vengo de la otra parte. Pronto lo tuve claro, en realidad no importa.

—Una polla es una polla [ríen].

En primer lugar, generan una oposición (jerarquizada) —Palestina/Israel— que va acompañada de caras de circunstancias cuando Nimr pronuncia ese «de la otra parte». Esta dicotomía se ve enfatizada con la conversación que sigue comparando sus respectivas salidas del armario. En segundo lugar, le dan al sexo la capacidad de vehicular igualdad: «una polla es una polla». Por tanto, no solo las relaciones sexuales entre israelíes y palestinos no están atravesadas por el poder, sino que son una herramienta para combatirlo y conseguir la paz. ¿Es eso posible?

Se ha analizado cómo la fantasía cuir de reconciliación y de paz a través del amor romántico fracasaba en los films elegidos. Además, las relaciones de poder siempre circulan en cualquier interacción: obviarlos no es más que invisibilizarlos. La sentencia de Roy, «una polla es una polla», nos remite a *Por el culo: políticas anales*, ensayo de Javier Sáez y Sejo Carrascosa en cuya introducción sentencian: «El culo parece muy democrático, todo el mundo tiene uno. Pero veremos que no todo el mundo puede hacer lo que quiera con su culo» (Saéz y Carrascosa, 2011: 14). Su relato tiene que ver con el culo y con el sexo anal, pero en este caso se puede aplicar también a los penes a los que se refieren Nimr y Roy. Ni el cuerpo ni las prácticas sexuales son entes neutrales, sino que son dispositivos discursivos atravesados por el género, la raza, la diversidad funcional y otras tantas variables que los cargan de relaciones de poder asimétricas. Que en estas interacciones uno sea palestino y otro sea israelí no es anodino. Para Raz Yosef (2004: 118-119), las relaciones interraciales suponen una amenaza a la pureza y dominación israelí en la retórica sionista, desestabilizando el binomio sujeto/objeto de la colonización. Mientras que, para el israelí, esto se mueve en la ambigüedad colonial que describe Bhabba (2002), entre el

POR TANTO, NO SOLO LAS RELACIONES SEXUALES ENTRE ISRAELÍES Y PALESTINOS NO ESTÁN ATRAVESADAS POR EL PODER, SINO QUE SON UNA HERRAMIENTA PARA COMBATIRLO Y CONSEGUIR LA PAZ. ¿ES ESO POSIBLE? LAS RELACIONES DE PODER SIEMPRE CIRCULAN EN CUALQUIER INTERACCIÓN: OBVIARLOS NO ES MÁS QUE INVISIBILIZARLOS



De arriba a abajo. Fotogramas II-15. *La burbuja* (Ha-Buah, Eytan Fox, 2006)

miedo a la hibridación y la fascinación latente y orientalista por el árabe; para el palestino, se trata de un ejercicio de *passing*⁵ y mimetismo: acostarse con un israelí tiene algo de convertirse en un israelí.

Las interacciones interraciales más habituales en el cine israelí, y el terror a ellas dentro de la retórica sionista, están marcadas por la heteronormatividad. La homosexualidad supone una menor amenaza puesto que no piensan que sea reproductiva. Sin embargo, hay un momento en que la hibridación y la homosexualidad coinciden para terminar siendo identificadas como formas de degeneración del sexo y de la raza (Young, 1995: 26). El trabajo de Yosef, eso sí, va más allá de concepciones estancas y esencialistas de la hetero y la homosexualidad, y trata de examinar cómo el deseo homoerótico y los regímenes de la (a)normalidad circulan en todas las relaciones interraciales, tanto en las homo como en las heterosexuales. El uso del privilegio y el poder en las prácticas sexuales entre personas israelíes y palestinas se ve reflejada en este testimonio real, recogido tanto por la obra de Sofer y Schmitt (1995) como por Yosef (2004): «Después de que folláramos tres veces en dos horas [me pidió que le pagara]. Cuando le contesté que [no lo haría], se enfadó y me amenazó. No había nadie y me sentí inseguro. Aun así, eché a andar a la Puerta de Jaffa. Empezó a gritar. Le dije que no olvidara que era un árabe, y que bajo la legislación israelí no tenía nada que hacer contra un judío, y que más le valía dejarme solo. No me habría atrevido a ir a la policía, pero funcionó. También supe que se sintió profundamente insultado, al darse cuenta de que al follado [el pasivo] no le falta poder, como él había asumido» (Sofer y Schmitt, 1995: 114).

En estas palabras quedan expuestas tanto el violento uso del poder y el privilegio como la paradoja del hombre gay israelí; mientras lucha contra una masculinidad y un nacionalismo he-

gemónicos que le oprimen, utiliza esas mismas categorías para ejercer su autoridad sobre hombres palestinos (Yosef, 2004: 139). También se trasluce la importancia de las posiciones de penetrador y penetrado, aún más relevantes al estar integradas en relatos nacionalistas que asimilan la colonización al acto de penetrar un territorio feminizado.

Sáez y Carrascosa reflexionaban en su trabajo sobre estos roles en el sexo anal. «En estas expresiones vemos el enorme desequilibrio que existe en la percepción social de la sexualidad anal: dar y tomar (por culo). Ser activo o pasivo se asocia históricamente a una relación de poder binaria: dominador-dominado, amo-esclavo, ganador-perdedor, fuerte-débil, poderoso-sumiso, propietario-propiedad, sujeto-objeto, penetrador-penetrado, todo ello bajo otro esquema subyacente de género: masculino-femenino, hombre-mujer. El macho se construye asumiendo esos valores, el primer término del par. “La mujer” en el sentido de Wittig, de una categoría creada por el régimen heterosexual, se construye asociada al segundo término de ese par binario» (Sáez y Carrascosa, 2011: 19-20).

En el caso de la película *La burbuja*, Noam y Ashraf se acuestan en dos ocasiones. La primera de ellas es esa primera noche explosiva que comparten en Tel Aviv. La escena combina imágenes de la pareja protagonista con la que forman Lulu, su compañera de piso, y Sharon, su novio. Comienza con Sharon besando a Lulu (fotograma 11); Sharon desciende a practicarle sexo oral (fotograma 12), la cámara vuelve a un primer plano de Lulu (fotograma 13) y hay un corte a la cabeza, ahora de Ashraf, que sube y besa a Noam (fotogramas 14 y 15). Sustituye así Ashraf a Sharon en la imagen, icono de la masculinidad hegemónica, y ocupa Noam la posición feminizada. La imagen muestra a continuación a Ashraf penetrando a Noam.

La segunda ocasión en la que ambos se acuestan en el film tendrá a Noam por penetrador, algo a lo que darán relevancia y ceremonia. Antes de

empezar, Ashraf le frena y Noam le recuerda que no tienen por qué hacerlo. «Quiero», le contesta él. Antes de empezar le pregunta por el nombre de su madre; poco antes han compartido la historia de esta: «Sarah, se llamaba Sarah», responde Noam, sonriendo. Comienzan entonces a besarse. Esta escena reproduce el guion de una sexualidad atravesada por la raza, por la religión y por las relaciones asimétricas de poder, según el cual para Ashraf sería más difícil ser penetrado que para Noam. Esta dificultad, dentro de una narrativa que invisibiliza esas dinámicas y cómo estas afectan históricamente al sexo anal, no tiene tanto que ver con la relación colonial sino con la imagen de una Palestina inherentemente homófoba, construida así a través de los diálogos, las tramas, y el punto de vista. En la escena en la que Noam y Ashraf ven juntos la representación teatral *Bent*, ambos proyectan su deseo y su amor imposible sobre los de los personajes de la obra. En ella, dos hombres practican sexo sin tocarse, solo imaginando y hablando, en un campo de concentración nazi. Uno de los internos tiene la estrella amarilla judía; el otro, un triángulo rosa invertido, símbolo utilizado para identificar a los hombres homosexuales. Se suceden planos y contraplanos de, por un lado, los dos intérpretes y, por el otro, Ashraf y Noam, quienes se tocan la mano excitados (fotogramas 16 y 17). «Lo hicimos. Qué te parece. Putos guardias, puto campo, lo hicimos. Fue real. Hicimos el amor. No van a matarnos», dice uno de los actores. Esta proyección vuelve a invisibilizar las relaciones de poder entre Noam y Ashraf. En el fotograma 16, los dos internos en el campo de concentración están controlados por un soldado armado, imagen que remite al puesto de control, donde es solo Ashraf y no Noam la persona vigilada. La última frase del actor, además, identifica hacer el amor con vencer a la autoridad y a los guardias: «No van a matarnos». Sin embargo, el final de la película revela que esta fantasía cuir de reconciliación termina mal: muerte y fundido en blanco.



De izquierda a derecha. Fotogramas 16-17. *La burbuja* (Ha-Buah, Eytan Fox, 2006)

3. CODA

Son cuatro las ideas principales que se plantean en los discursos israelíes analizados:

1) Se naturaliza el proceso de fabricación de una *verdad* históricamente determinada, invisibilizando las relaciones de poder que se derivan del propio ejercicio de la representación filmica. El efecto de realidad y el carácter referencial de las imágenes son utilizados como mecanismos naturalizadores del hecho fílmico. Los elementos referenciales no se reducen a los personajes, acontecimientos y espacios reconocibles, sino también a aquellos que hacen alusión al propio acto de registro. El cine como (re)producción de realidad se transforma así en representación, convirtiendo las imágenes que se ven en la pantalla en la única *verdad* (totalizante y *objetiva*).

Los documentales analizados cuentan con mecanismos específicos; en ellos, el propio proceso de revelado de esa *verdad* (y, por tanto, su construcción) es más explícito, pero también lo es la referencia a un mundo histórico extratextual, por lo que el efecto de realidad tiene una gran fuerza. Las relaciones de poder que se generan entre el punto de vista (el montaje que organiza y ordena el objeto-film) y los agentes sociales que participan en los documentales son también invisibilizadas y, por tanto, naturalizadas y despolitizadas. Ese ejercicio

de invisibilización, naturalización y despolitización también se practica con el poder derivado del control en la representación. Ese control se deduce del hecho de que, tanto en los largos de ficción como en los documentales, Palestina y su población se hacen inteligibles únicamente a través de la mirada israelí (observado explícitamente en el tipo de planos y puesta en escena escogidos para la presentación de espacios y personajes palestinos).

2) Se dibujan dicotomías maniqueas, jerarquizadas y excluyentes que producen diferencias insalvables entre los espacios imaginados de Israel y Palestina, que se dibujan como espacios opuestos y jerarquizados. Mientras Israel ocupa el lugar de la civilización, donde reina la tolerancia y la diversidad, Palestina significa homofobia, opresión y atraso cultural (relacionado permanentemente con el islam y el terrorismo). Este mapa invisibiliza el carácter interdependiente de toda dicotomía: el espacio imaginado de Israel necesita de ese otro espacio imaginado de Palestina. De dicho binarismo excluyente se extrae otro: homosexual/palestino. Esto es, en Palestina no se puede ser homosexual; en Israel no se puede ser palestino.

A estas dicotomías se les suman otras dos, una dentro de cada territorio: el *palestino bueno* y el *palestino malo*; el *israelí bueno* y el *israelí malo*. Los *palestinos buenos*, relativamente despolitizados, adscriben sus deseos y sus prácticas sexuales a la

identidad gay y quieren vivir en Tel Aviv; mientras que los *palestinos malos* son aquellos politizados y conscientes de la ocupación, son religiosos, se caracterizan por su homofobia y son identificados como terroristas. Por su parte, los *israelíes buenos* están occidentalizados, despolitizados y no tienen ninguna intención de hacerse cargo de las relaciones de poder inherentes a los vínculos que construyen con los *palestinos buenos*. Sus acciones, cuando se saltan las leyes israelíes, no tienen tanto que ver con la política como con el ideal de amor romántico. La presencia de los *israelíes malos*, iconos figurativos de un poder estatal injusto y arbitrario, facilitan percibir la crítica descafeinada de los *israelíes buenos* como una verdadera posición política, radicalmente crítica y subversiva.

3) En los films analizados, parece que la única estrategia que tiene un sujeto palestino para ser *bueno* es dejar de ser palestino. En esa línea, dichos personajes (los *palestinos buenos*, como Nimr o Ashraf) intentan pasar por israelíes construyendo una identidad gay que se dibuja neutra pero que está marcada por la raza. El *israelí bueno* (Noam o Roy) es el mediador entre ese *palestino bueno* y la comunidad (gay) israelí. Este proceso de mimetismo está condenado al fracaso desde el principio, pues siguiendo las palabras de Bhabba: el sujeto *otro* colonial mimetizado «es casi lo mismo, pero no exactamente» (Bhabba, 2002: 112). Al fracasar en su intento, la diferencia entre colono y colonizado se mantiene intacta y, con ello, se esquivo la amenaza que representa desestabilizar la violenta jerarquía entre ambas figuras. En otras secuencias distintas a las analizadas, son los personajes israelíes los que intentan pasar por otras identidades. Aunque generalmente se trate de procesos de mimetismo no racializados, en los que se intercambian unas posiciones de privilegio por otras, también supone un fracaso de funestas consecuencias cuando esto implica desestabilizar las relaciones de poder entre la población colona y la colonizada. La fantasía cuir y colonial del mimetismo y de la igualdad como resolución del conflicto es descrita como imposible.

4) La otra fantasía cuir y colonial que trata de resolver el conflicto es la del amor romántico y las relaciones sexoafectivas entre israelíes y palestinos, pero se trata de una fantasía que se demuestra continuamente insuficiente, como vemos en *La burbuja* o en *Alata*. Uno de los principales motivos por los que no funciona es, nuevamente, la invisibilización de las relaciones de poder entre unos y otros. La mirada unidireccional israelí que construye ese tropo islamófobo del joven musulmán gay es vehículo de deseo, pero también de poder. Su violencia es (homo)erotizada tanto en el dispositivo del puesto de control como en el del ejército y el terrorismo. Por tanto, la jerarquía existente entre los personajes no solo es naturalizada, sino que es paralelamente instrumentalizada para reforzar el erotismo del vínculo. Así, la fantasía cuir de reconciliación a través del amor y del deseo fracasa, culpando de ello a la naturaleza politizada (terrorista) de la población palestina. ■

NOTAS

* Este artículo es una adaptación de un capítulo de la tesis *La sexualidad no normativa palestina en el cine: discursos hegemónicos y discursos de resistencia*, defendida por Loreto Ares bajo la dirección de Susana Díaz Pérez y Elena Galán Fajardo en la Universidad Carlos III en junio de 2017.

1 Escribimos cuir y no *queer* siguiendo la corriente de diferentes activistas hispanohablantes, que toman conciencia de cómo la incorporación de la teoría *queer* en los movimientos sociales y universidades latinoamericanas y españolas ha supuesto un volcado del marco teórico anglosajón, muchas veces con poca reflexión sobre el contexto en el que se estaba aplicando y sobre las implicaciones que ese cambio de localización suponía (López y Davis, 2010).

2 La información de producción, distribución y reconocimientos de todos los films mencionados en el artículo proviene de los propios créditos de las películas y de su contraste en la base de datos IMDb.

- 3 *Genderqueer* es una categoría identitaria de género no binario.
- 4 «Don't ask, don't tell» era el nombre popularizado para la política estadounidense respecto a la homosexualidad y el ejército desde 1993 hasta 2010. Las personas homosexuales y heterosexuales podrían entrar en las fuerzas armadas siempre que no lo visibilizaran, y el ejército no haría preguntas. Que Lucas compare sin dar explicaciones la política israelí con la estadounidense refuerza dos cosas: que la función-lectora es estadounidense, y que Israel vuelve a situarse como un lugar aún más civilizado que EE.UU.
- 5 *Passing* es un término en inglés que podría traducirse como «el acto de pasar por», pero que mantenemos en su idioma original, tal y como se viene haciendo en el contexto académico hispanoparlante. Sería la capacidad de una persona para ser leída como parte de una categoría identitaria (racial, étnica, de clase, de género, etc.) diferente a la suya. Puede ser una práctica deliberada y estratégica.

REFERENCIAS

- Bhabba, H. (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Butler, J. (2010). *El género en disputa*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Castro-Gómez, S., Grosfoguel, R. (2007). *El giro decolonial*. Bogotá: Siglo del Hombre.
- Crenshaw, K. (1989). Demarginalizing the Intersection of Race and Sex. *University of Chicago Legal Forum*, 1, 139-167.
- Ferguson, R. (2003). *Aberration in Black: Toward a Queer of Color Critique*. Minnesota: University Of Minnesota Press.
- Gold, T. (2010). Is Queer Secular?: Netalie Braun's Gevald. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 16(4), 629-630.
- Halberstam, J. (2005). Shame and White Masculinity. *Social Text*, 23(3-4 [84-85]), 219-233.
- Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- Hochberg, G. Z. (2010). «Check Me Out»: Queer Encounters in Sharif Waked's *Chic Point Fashion For Israeli Checkpoints*. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 16(4), 577-597.
- Jadallah, H. (2011). Reflections of a Genderqueer Palestinian American Lesbian Mother. En R. Abdulhadi, E. Alsultany y N. Naber (eds.), *Arab and Arab American Feminisms: Gender, Violence and Belonging* (pp. 276-279). Syracuse y Nueva York: Syracuse University Press.
- Kaplan, D. (2002). *Brothers and Others in Arms: The Making of Love and War in Israeli Combat Units*. Nueva York: Southern Tier Editions, Harrington Park Press.
- Kotef, H., Amir, M. (2007). (En)Gendering Checkpoints: Checkpoint Watch and the Repercussions of Intervention. *Signs*, 32(4), 973-996.
- López, M., Davis, F. (2010). Micropolíticas Cuir: Transmigriconizando el Sur. *Ramona*, 99, 8-9.
- Morag, R. (2010). Interracial (Homo) Sexualities: Post-Traumatic Palestinian and Israeli Cinema During the al-Aqsa Intifada (Diary of a Male Whore and The Bubble). *International Journal of Communication*, 4, 932-954.
- Puar, J. (2007). *Terrorist Assemblages: Homonationalism in Queer Times*. Durham y Londres: Duke University Press.
- Saéz, J., Carrascosa, S. (2011). *Por el culo: políticas anales*. Madrid: Egales.
- Said, E. (2008). *Orientalismo*. Barcelona: Random House.
- Saliba, T. (2011). On Rachel Corrie, Palestine, and Feminist Solidarity. En R. Abdulhadi, E. Alsultany y N. Naber (eds.), *Arab and Arab American Feminisms* (pp. 184-202). Syracuse y Nueva York: Syracuse University Press.
- Sofer, J., Schmitt, A. (1995). *Sexuality and Eroticism among Males in Moslem Societies*. Binghamton: Harrington Park.
- Warner, M. (1999). *The Trouble with Normal: Sex, Politics, and the Ethics of Queer Life*. Nueva York: The Free Press.
- Yosef, R. (2004). *Beyond Flesh: Queer Masculinities and Nationalism in Israeli Cinema*. New Brunswick, New Jersey y Londres: Rutgers University Press.
- Young, R. J. C. (1995). *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture, and Race*. Londres: Routledge.

EL GAY PALESTINO EN EL CINE ISRAELÍ: DESEO, PODER Y MIRADA COLONIAL

Resumen

Este trabajo analiza, con perspectiva descolonial y cuir, la (re)producción de la identidad gay palestina en el cine israelí *mainstream* que se exporta a festivales LGBTQ internacionales. El objetivo de este texto es el análisis de los mecanismos fílmicos que producen la sexualidad palestina como *otra*. La pertinencia y la relevancia ética, política y científica de esta investigación están justificadas por el contexto de creciente violencia racista e islamófoba, que instrumentaliza las experiencias y los discursos de las personas disidentes del género y de la sexualidad; así como por la escasez de un corpus bibliográfico que registre y explore los mecanismos fílmicos que sostienen, vehiculan, naturalizan y se resisten a la construcción colonial de la sexualidad palestina no normativa.

Palabras clave

Cine israelí; homonacionalismo; *pinkwashing*; Palestina; *queer*; cine gay.

Autoras

Loreto Ares (Madrid, 1987) es investigadora independiente y activista. Doctora en comunicación audiovisual, su trabajo se sitúa en los feminismos cuir/queer, desde donde analiza marcos racistas y homonacionalistas. Contacto: loreto.ares@gmail.com.

Susana Díaz (Madrid, 1968) es Profesora de la Università degli Studi di Firenze (Florencia, Italia). Su trabajo se centra en el análisis del discurso en los medios audiovisuales y la construcción de los imaginarios sociales en la era del capitalismo global. Contacto: susana.diazperez@unifi.it.

Referencia de este artículo

Ares, L., Díaz, S. (2022). El gay palestino en el cine israelí: deseo, poder y mirada colonial. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 33, 159-172.

THE GAY PALESTINIAN IN ISRAELI CINEMA: DESIRE, POWER AND THE COLONIAL GAZE

Abstract

This paper analyses the (re)production of Palestinian gay identities in Israeli cinema from a queer and decolonial point of view. It focuses specifically on Israeli mainstream films that are exported to international LGBTQ film festivals. The main objective is the analysis of filmic mechanisms that represent Palestinian sexuality as an Other. This research is scientifically, politically and ethically relevant in view of the recent increase in racism and Islamophobia, which exploit queer experiences and discourses, and given the scarcity in the academic literature of studies exploring the filmic mechanisms holding, operationalising, naturalising, and resisting the colonial construction of Palestinian non-normative sexuality.

Key words

Israeli Cinema; Homonationalism; *Pinkwashing*; Palestine; *Queer*; Gay Cinema.

Authors

Loreto Ares is an independent researcher and activist with a Ph.D. in Film Studies. Her work focuses on the analysis of racist and homonationalist discourses from the perspective of queer feminisms. Contact: loreto.ares@gmail.com.

Susana Díaz is a Professor at Università degli Studi di Firenze (Florence, Italy). Her work focuses on the analysis of discourse in audiovisual media and the construction of social imaginaries in the era of global capitalism. Contact: susana.diazperez@unifi.it.

Article reference

Ares, L., Díaz, S. (2022). The Gay Palestinian in Israeli cinema: Desire, Power and the Colonial Gaze. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 33, 159-172.

recibido/received: 15/02/2021 | aceptado/accepted: 03/05/2021

Edita / Published by



Licencia / License



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

PINCELADAS POSTELEVISIVAS. TWIN PEAKS: THE RETURN Y DEMASIADO VIEJO PARA MORIR JOVEN DESDE EL TIEMPO DE LA PINTURA

LAURA CALVO GENS
SERGIO MEIJIDE CASAS

I. INTRODUCCIÓN

Determinar el estatuto ontológico de la ficción serial contemporánea es una tarea de sabida complejidad, pues esta se inscribe —como ningún otro producto artístico— en la complicada situación de ser-para-las-masas en una época carente de ellas. Ya no existe un público estándar: como bien explica Lipovetsky (2000), el pequeño grupo ha terminado con toda posibilidad de *target* objetivo¹. Así, la aproximación a estas formas y formatos tan diversos debe partir de lo múltiple y lo fragmentario, tomando su condición serial como único elemento común para configurar tal dispositivo de interpretación. Esta situación se ha vuelto más compleja en los últimos años, pues debido a la generalización de la *Quality TV*, las cadenas de televisión y las plataformas de *video on demand* han apostado por ficciones donde la profundidad psicológica de los personajes, el cuidado de las líneas narrativas y los recursos técnicos «cinematográficos» articu-

lan una nueva poética audiovisual que reformula el estatuto estético definido por Caldwell (1995) bajo el término «*televisuality*». Es por esto que a la multiplicidad de los productos relacionados con aquello que entendemos por «televisión» hay que sumar un cambio de paradigma en los estudios audiovisuales contemporáneos, que han comenzado a trabajar sobre la producción serial desde, por ejemplo, la teoría y filosofía de la imagen o los *Visual Studies*.

A este respecto, aunque los *TV Studies* hayan definido una línea de aproximación alrededor de lo denominado *TV Aesthetics* —destacando los trabajos de Newcomb (1974), Williams (1974), Fiske (1987), Caldwell (1995), Metallinos (1996), Butler (2010), Creeberg (2013), Ellis (2017) o Nannicelli (2017)—, la mutabilidad del medio, el ajuste estético de algunas de las últimas muestras seriales en el imaginario visual contemporáneo y la severidad intelectual y filosófica que subscriben son cuestiones que exigen una reactualización constante de

las teorías y las metodologías empleadas. Siendo nuestro tema de investigación el tratamiento pictórico del tiempo serial, y no existiendo estudios sistemáticos al respecto que recojan las transgresiones abiertas por nuestros objetos de estudio, cabe aproximarse a ellos desde las perspectivas de otros marcos íntimamente relacionados con este, como la estética, la teoría de las artes y, más concretamente, la filosofía de la pintura. En esta línea, tomaremos como principal apoyo teórico las aportaciones de Gilles Deleuze y, especialmente, Jean-François Lyotard sobre el tiempo, la figura y el acontecimiento, inscribiéndonos en las líneas de reflexión de Bonitzer (1986), Aumont (1989), Brenez (1998), Durafour (2009) y Vancheri (2011), quienes han trabajado sobre la plástica de la imagen cinematográfica a través de motivos como el *trompe l'oeil*, la tradición paisajística e, incluso, la *figura*. En cualquier caso, no queremos decir que el tiempo no haya sido un tema central en el estudio de la serialidad contemporánea, pues, de hecho, ha sido una de las inquietudes principales de quienes investigaron sus particularidades.

Desde sus inicios, la duración de la temporada y la fragmentación de cada capítulo favoreció un tratamiento particular del tiempo de la serie con respecto al del cine. Esta cuestión se evidencia de manera paradigmática en *Perdidos* (Lost, J. J. Abrams, Jeffrey Lieber, Damon Lindelof, ABC: 2004-2010) y *24* (Joel Surnow, Robert Cochran, Fox: 2001-2010), dos referentes fundamentales que han explorado las posibilidades del tiempo como elemento narrativo y estético, popularizando en el discurso televisivo los saltos temporales a través del *flashback* y del *flashforward*, las elipsis, la dimensión acelerada de la secuencia «a contrarreloj» y, por lo tanto, un trepidante ritmo narrativo que afecta directamente a sus imágenes y sonidos². Sin embargo, tal poética de lo cinemático se queda pequeña ante el desarrollo de una auténtica mecánica en la que la fuerza potencial —y en reposo— se mantiene a la espera de ser liberada. Lessing ya había explicado, en su comentada re-

EN TELEVISIÓN, [...] LA ACELERACIÓN DEL DISCURSO FUE LA PROPUESTA HEGEMÓNICA: EL MOVIMIENTO CONSTANTE, LA MULTIPLICACIÓN DE LAS TRAMAS ARGUMENTALES, LA INMERSIÓN DENTRO DE LA HISTORIA

flexión sobre la poesía y las artes plásticas, que la principal diferencia entre ambas disciplinas radicaba en la cuestión temporal: en el primer caso, el tiempo estaba suspendido y el pintor debía elegir el momento adecuado de la acción, mientras que, en el segundo, el tiempo estaba en constante *fluir* y era mediante este que el poeta debía dar forma y opacidad a sus imágenes (Lessing, 1990: 106-127)³. Aunque el audiovisual, al igual que la danza o el teatro, aúna tiempo y espacio, es precisamente la dualidad entre quietud y movimiento la que aquí nos interesa. En televisión, los espacios para la creación alternativa fueron —y aún son— mucho más limitados que en el cine, por lo que, todavía con más razón, podemos decir que la aceleración del discurso fue la propuesta hegemónica: el movimiento constante, la multiplicación de las tramas argumentales, la inmersión dentro de la historia. Sin embargo, los productos que aquí nos ocupan llevan a su descalabro la tradicional preferencia, en este ámbito, del movimiento sobre la quietud y de lo «poético-literario» sobre lo pictórico.

A nuestro juicio, no hay una relación de superación de la imagen-tiempo para con la imagen-movimiento, al igual que tampoco la hay de la fotografía para con la pintura, o del cine para con la fotografía. Esta es una de las razones por las que mencionaremos exclusivamente a pintores posteriores a la aparición del cine, pues ellos son plenamente conscientes de tal contemporaneidad. Al respecto de esta coexistencia que, en ocasiones, ha generado umbrales en los cuales es difícil discernir dónde acaba cada una de las disciplinas, nuestra reflexión pretende evitar el manido deba-

te sobre los límites de las dos tipologías de imagen cinematográfica que propone Deleuze. Aunque la imagen-movimiento se haya construido ocasionalmente en relación con determinados instantes privilegiados, lo más importante es su constitución como un corte móvil de la duración que responde al devenir causal (Deleuze, 1984: 26). Frente a esta tipología, la imagen-tiempo deviene de forma no lineal a partir del aflojamiento de los nexos sensoriomotores, condición que procede de la emancipación de las formas narrativas —p. ej., los tiempos muertos y los paisajes geofísicos de Antonioni— o de la fractura de la linealidad espacio-temporal —por ejemplo, la indistinción entre sueño y vigilia de Resnais y Rivette— (Deleuze, 1987: 11-26). En este caso, aunque Deleuze equipare tal superación de la narración con «la conquista de un espacio puramente óptico en la pintura, con el impresionismo» (Deleuze, 1987: 13), seguimos asistiendo a un devenir de imágenes que se suceden.

Sin embargo, hay una tercera posición que no reconcilia la imagen-movimiento y la imagen-tiempo, sino que desliga el instante cualquiera del todo que construye la continuidad del movimiento. Esta fue la iniciada por Lyotard en su texto sobre el «Acinéma» (1973: 71-94), que estaba inspirado en sus reflexiones sobre la figura y que, a su vez, sirvió de punto de partida a las consideraciones de Deleuze sobre lo «háptico» (Deleuze y Guattari, 1980) y la «sensación» (Deleuze, 2002). Pero lo que aquí nos interesa fue su reformulación varios años después en el texto «Idée d'un film souverain» (Lyotard, 2000: 209-221), donde ampliaba la aplicación del *acinéma* más allá del cine experimental a la totalidad del cine, señalando que la imagen soberana siempre se manifestaba, directamente, como un instante incapaz de totalizarse como película entera. En esta idea ya se advierte el «tiempo de la pintura» como algo aplicable al medio audiovisual. La misma seriación del instante que acomete Barnett Newman en su obra *The Stations of the Cross* (1958-1966), como adición de momentos independientes, puede referirse tanto al ejercicio realizado

por cineastas de vanguardia (Hans Richter) como al *Episodio 8* (#3x08: Part 8, David Lynch, Showtime: 2017) de *Twin Peaks: The Return* (David Lynch y Mark Frost, Showtime: 2017). No obstante, el interés de nuestra propuesta radica en el hecho concreto de que la codificación visual de la ficción como pintura, a través de estrategias referenciales o del uso experimental de la imagen pictórica, permite expandir la consideración del instante a la naturaleza *seriada* de las ficciones televisivas⁴.

El estreno de *Twin Peaks: The Return* supuso la apertura de una nueva brecha dentro de lo televisivo, y es a partir de tal espacio que se perciben mutaciones hacia lo pictórico, reabriendo un debate en el que las preguntas han cambiado tanto como las respuestas. Como ejemplifica *Demasiado viejo para morir joven* (*Too Old To Die Young*, Nicolas Winding Refn, Ed Brubaker, Amazon Prime Video: 2019), esta nueva forma de concebir un dispositivo ligado a lo popular como medio para lo heterodoxo no ha quedado solo en el inquietante «regreso» de Dale Cooper (Kyle MacLachlan) y los suyos, sino que depara la consolidación de una nueva poética autoral, así como un nuevo filón estético a perpetuar por las ficciones seriadas venideras. Aquello que en el cine fue conocido como «arte y ensayo» viene a trasladarse en estas nuevas creaciones a un terreno que parecía imposible de conquistar: la televisión tradicional y las plataformas de *streaming*, el núcleo duro de la cultura líquida e hipermoderna en la que seguimos ahogados. Nuestros objetos de estudio se limitan a las dos obras ya mencionadas, simétricas y antagónicas en su morfología, sintaxis y fonética, igualmente preocupadas por el tiempo pictórico y la potencia mecánica, pues en ellas localizamos la imagen soberana que, en su referencialidad pictórica, se autonomiza como cuadro independiente del *todo seriado*. A partir de esta autonomía, la totalidad del producto audiovisual en el que se inserta se despliega de forma centrífuga, como algo diferente a la realidad capturada por la cámara: como pintura.

2. LA REFERENCIA COMO MECANISMO DE REVELACIÓN TEMPORAL

«Vete a ver qué es lo que está pasando con la antena parabólica, que la tele no funciona», sentencia Don Ricardo (Emiliano Díez) a su hijo al comienzo del capítulo de *Demasiado viejo para morir joven* titulado *Episodio 2: Los amantes* (#1x02: Volume 2: The Lovers, Nicolas Winding Refn, Amazon Prime Video: 2019). En ese lugar que ocupa la conversación, en esa disposición de una mesa familiar, sin objetos ni personajes que interrumpan nuestra mirada, es inevitable recordar la última cena de Cristo. De hecho, ese almuerzo prefigura, de la misma manera, la muerte al día siguiente del *pater familias*, en un momento que remite de nuevo al código pictórico canonizado por Da Vinci en la pared del convento dominico de Santa Maria delle Grazie. «No es la antena. La antena está jalando bien. No tenemos señal porque...», responde Miguel (Roberto Aguirre) tras revisar el problema advertido por su padre. No puede terminar la frase, Don Ricardo ya está mirando otra cosa y no quiere ser interrumpido. Ante sus ojos no se encuentra una pantalla, sino un cuadro: el de su difunta hermana Magdalena. «¿Por qué tienes que ser siempre una vergüenza para mí?», replica el anciano. «Estoy intentando arreglar tu problema», se lamenta el hijo. «¡Bueno, pues hazlo después!». Pero no hay después. Don Ricardo se muere y la televisión se queda estropeada.

La última cena señala un momento concreto de la vida de Cristo, su muerte al día siguiente, pero también un acontecimiento dentro de la historia bíblica. Así, tal entramado no indica solamente la inminencia de la muerte del anciano, sino de la tradicional consideración del estatuto de la ficción serial contemporánea. Si «la tele no funciona» es porque algo se ha roto, quebrado y, como ocurre con Cristo, morirá al día siguiente. O por la noche, como Don Ricardo. La pintura pasa a ser el objeto de adoración familiar, de diálogo, de comunión. De devoción, por parte del hermano de la difunta Magdalena; de imitación, por parte de una Yaritza (Cristina Rodlo) que se revela como nueva «madre»; y también causante de la devoción de Jesús (Augusto Aguilera) por el sujeto que imita a su progenitora. Pero la irrupción de la pintura en el formato serial ya había sido anunciada por el propio Lynch al introducir la referencia pictórica en *Twin Peaks: The Return* mediante la presentación de los lienzos de Francis Bacon, Edward Hopper o René Magritte. Aquí, la relación entre ambos formatos determina la sustitución de uno por el otro. No hay coexistencia. En *Demasiado viejo para morir joven*, la «tele» se ha estropeado: miremos el cuadro. Sin embargo, el caso de David Lynch es más particular, pues su aparato se había averiado muchos años antes. Tras los créditos iniciales de *Twin Peaks: fuego camina conmigo* (*Twin Peaks: Fire Walk With Me*, David Lynch, 1992), el espectador asiste a la explosión de aquel aparato con

Izquierda: *Episodio 2: Los Amantes* de *Demasiado viejo para morir joven*. Derecha: *La última cena* (1498), de Leonardo da Vinci



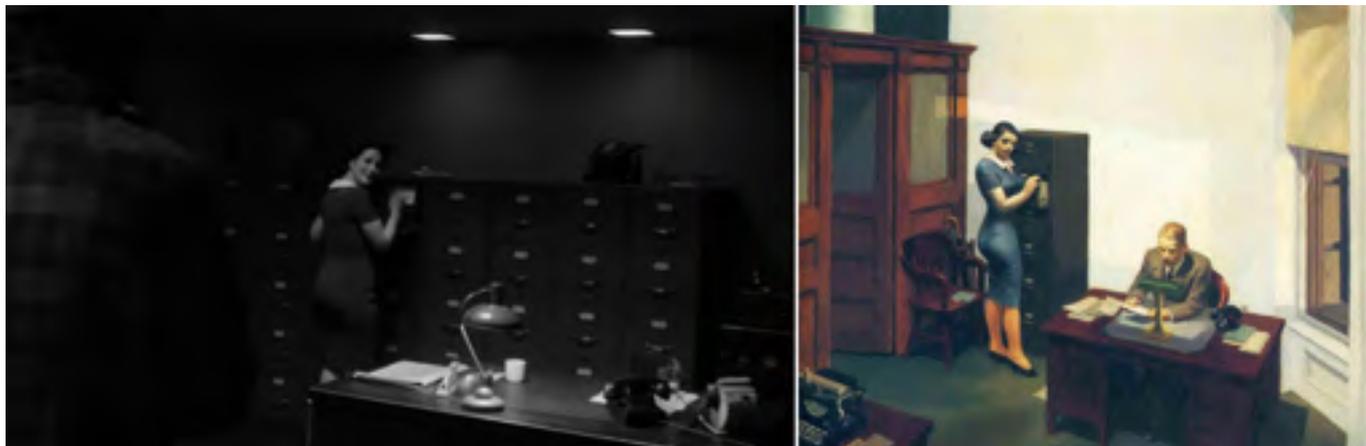
el que se inicia la película. Por esto no hay, en los posteriores productos «lynchianos», antagonismo entre contrarios en lucha, sino simbiosis postcinematográfica, posttelevisiva y postpictórica.

Esta imagen de la precuela de *Twin Peaks* (David Lynch y Mark Frost, ABC: 1990-1991) se recupera de manera indirecta en el primer episodio de *Twin Peaks: The Return* (#3x01: Part 1, David Lynch, Showtime: 2017). En algún lugar oscuro de Nueva York, un personaje desconocido para el espectador se sienta ante una caja de cristal vacía, a la espera de una posible aparición. Es ahí cuando —y donde— la representación de la caja, que había sido el contorno y el límite que había aislado numerosas figuras en la imaginería baconiana, permite aunar los términos propios de la pintura de Bacon, recordar la explosión de la televisión y resucitar ambos medios desde su especificidad temporal. La referencia, que no el referente, adscrita a su propia tradición y, por lo tanto, significativa con sus propios significados, se sitúa en el contraplano de los personajes que la observan como cuadro. Es en esos planos estáticos de la caja donde se presenta la clave interpretativa de la serie: si la referencia es pictórica, el modo de lectura de la ficción serial aparecerá por sinonimia, de forma análoga a la interpretación de la pintura. Esos personajes, como los *attendants* de la pintura de Bacon (Deleuze, 2002: 23), son también los espectadores de *Twin Peaks: The Return*, aquellos que se revuelven ante el grado cero de la narración y el lento discurrir del tiempo ficcional. La serie puede ser pintura porque se disuelven los límites que habrían de enfrentarlas, como ocurre con la caja de cristal, que no es límite, sino cristal que se rompe.

LA SERIE PUEDE SER PINTURA PORQUE SE DISUELVEN LOS LÍMITES QUE HABRÍAN DE ENFRENTARLAS, COMO OCURRE CON LA CAJA DE CRISTAL, QUE NO ES LÍMITE, SINO CRISTAL QUE SE ROMPE

No obstante, la cuestión pictórica no remite de forma exclusiva a la obra de Bacon, sino también a Edward Hopper y René Magritte. Figurante o figurada, por momentos *figura*⁵, la presencia de ambos pintores se manifiesta en la composición imaginaria de *Twin Peaks: The Return*, llevando su propio sentido al horizonte de lo pintado. Así, el recurso referencial no tiene por único objetivo tensionar la relación que se construye entre las imágenes, con el fin de poner en crisis su propio significado, sino también trastocar la consideración temporal del conjunto. La alusión a Magritte no sería, por tanto, un simple homenaje, pues da cuenta de una cierta superposición de realidades. De la misma manera, la introducción de Hopper tampoco sería irrelevante, ya que ejerce como germen matricial de su inquietante *Episodio 8*, ambientado en una suerte de reverso espeluznante del universo configurado por el pintor donde el espacio pictórico se conjuga con el tiempo cinematográfico.

Este *Episodio 8* es el mejor ejemplo para poder explicar el devenir pictórico-temporal que señalamos. Si lo pensamos en un sentido estrictamente narrativo, es decir, como partícula temporal que sitúa su tiempo con respecto a una línea narrativa, concluiríamos que, por su forma, se configura como un *flashback* desmesurado (Martin, 2018: 48-50). Esto es así en tanto que el retorno no se sitúa en los límites narrativos del *storytelling*, sino en las criptas de un tiempo pasado inadvertido por la audiencia: aquellos años cuarenta donde una bomba explota en blanco y negro. El director aún suficientes recursos para que el espectador adquiera consciencia del estatuto temporal del capítulo en cuestión, como el uso del letrado o la imagen en blanco y negro, que pretende también recordar un tiempo en el que las imágenes aún no se habían coloreado. Sin embargo, estas señales parecen no ser suficientes para la (re)creación atmosférica del tiempo histórico en cuestión. En ese lugar, en ese espacio, vuelve a presentarse la referencia a la pintura perenne de Edward Hopper, «un narrador, no un pintor de naturalezas



Izquierda: fotograma del Episodio 8 de *Twin Peaks: The Return*. Derecha: *Office at Night* (1940), de Edward Hopper

muertas» que ahondó mejor que nadie en el sueño americano (Wenders, 2016: 47).

La narración de un paisaje acotado, de un tiempo específico de la historia que persiste iconográficamente, se nos muestra desde la revelación del lienzo hopperiano: sus espacios pictóricos —los teatros, los porches, las oficinas, las gasolineras— vienen a componer el universo ficcional y temporal del episodio en cuestión y es ahí donde la irrupción del lienzo en pantalla permite una disrupción temporal poco común, pues es el reconocimiento iconológico del lienzo lo que permite que podamos iniciar la interpretación estructural del *flashback*. De repente, el tiempo aparece como histórico en tanto que el espectador ejecuta un análisis identificativo del *atrezzo* de la serie. Sin embargo, el director sabe que tal relación referencial no solo trae a la luz la presentación de un tiempo histórico, sino también el corolario de la permanencia del tiempo desde la pintura que lo atestigua.

Para que esta máquina funcione es necesario un tipo de relación distinta en el seno de las imágenes: la consideración del plano como *cuadro*. El lienzo no aparece en *Twin Peaks: The Return* como un elemento componente de la imagen, sino que es la totalidad imagen. El *atrezzo*, los detalles del cuadro y los actores son los personajes de las historias de Hopper. Ahí está la diferencia: mientras los personajes de *Winding Refn* miran al cuadro,

Lynch tiene claro que son el cuadro pues, en efecto, este último habría de dedicarse toda su vida a la pintura. Esta es, además de su actividad principal y menos conocida, la «base» de su quehacer⁶. Más allá de su afiliación directa a un modo determinado de componer, tal dedicación permite que el autor, en tanto que creador de imágenes, promueva un conjunto de referencias pictóricas desde una determinada sensibilidad estética y un posicionamiento dentro del discurso que su obra defiende. El tiempo ha de surgir, resurgir o manifestarse a través de señales que le indiquen al espectador que tiene forma, donde la «referencia pictórica» se articula como señal a través de la cual el tiempo pueda presentarse.

Llegados a este punto, es pertinente pensar tal fisura a través de un ejemplo cercano en el tiempo al estreno de *Twin Peaks: The Return*. En la primera temporada de *Westworld* (Jonathan Nolan, Lisa Joy, HBO: 2016-), Dolores (Evan Rachel Wood) descubre, en un impactante ejercicio de reconocimiento para el espectador, que el Hombre de Negro (Ed Harris) es William (Jimmi Simpson): el personaje que en un tiempo pasado la había adorado, ahora la detesta. Esta revelación sucede en la combinación del montaje y del guion, en tanto en cuanto elementos que hacen visibles las distintas líneas temporales que el espectador no había detectado y que, de repente, se manifiestan por apa-

rente intermediación prestidigitadora. El tiempo se ha revelado y, en última instancia, el *twist* que evidencia la estructura temporal o dispositivo de la ficción permite reconstruir tanto la identidad de los personajes como la identidad temporal de la propia serie (Salvadó-Corretger y Benavente, 2021: 275). Que Dolores adquiera consciencia de esta situación no solo implica, por tanto, la proposición narrativa de una situación límite para los modos psicológicos de los personajes, sino que, además, el espectador adquiera consciencia sobre la existencia de varias líneas temporales a lo largo del visionado que ahora —y solo ahora, cuando se ha producido la revelación— tiene que reconstruir.

Frente a esto, lo que *Twin Peaks: The Return* propone es, en primer término, una valoración y asunción del tiempo por parte del espectador que subvierte las narrativas tradicionales del espacio serial, pues la revelación temporal trae a la luz un orden distinto. El efectismo impetuoso del universo *Westworld* contrasta con el giro plástico de *Twin Peaks: The Return*, ya que su temporalidad se revela a través de la formulación pictórica de la imagen, a través de un reconocimiento que exige la lectura referencial. Esta revolución temporal viene anexada a la calidad plástica de la ficción. La referencia pictórica es el indicio interpretativo que permite al espectador intuir que este tipo de ficción tiene más que ver con la pintura a la que alude que con la televisión. Al fin y al cabo, la sensación temporal naciente del visionado es distinta a la del conjunto hegemónico de ficciones contemporáneas. Tanto en *Twin Peaks: The Return* como en *Demasiado viejo para morir joven* el tempo lento, el plano distendido, la abrumadora sensación de estancamiento narrativo y la inacción de los personajes se sitúa en las antípodas de los mecanismos temporales de ficciones como *Westworld*, pero sin dejar de desvelar una inquietud de fondo adscrita a la naturaleza de la serialidad: la posibilidad de explorar el tiempo como materia narrativa ineludible en la más inmediata contemporaneidad televisiva.

3. LA CUESTIÓN DEL MARCO: DEL LÍMITE AL UMBRAL

En *Twin Peaks: The Return* la referencia baconiana evidencia la compleja relación entre ficción serial contemporánea y pintura, por el mero hecho de que esta se hace tangible. Pero resulta más interesante pensar que, en este juego, la referencia traza una relación particular entre el tiempo de la ficción y el tiempo de la pintura. Como ya hemos comentado, cuando la caja de cristal se rompe, el linde entre pintura y serialidad televisiva desaparece. Esto es debido a que existe una fórmula visual que aísla a los dos medios, como en la pintura de Bacon se aíslan las figuras en las cajas, pero que, sin embargo, permite relacionarlos con sus audiencias: estos están abocados a esa «extrema soledad de las Figuras, extremo encierro de los cuerpos que excluyen cualquier espectador: la Figura no viene a serlo sino por ese movimiento en que se encierra» (Deleuze, 2002: 25). Como en la iconografía baconiana, el límite se constituye como necesidad en la ficción, se traza o dibuja un índice visual que lo haga reconocible, un marco que, después del encierro de las figuras, se desintegrará a través de los recursos visuales de la escena. La referencia permite establecer una relación conceptual entre forma pictórica y formato serial, al tiempo que trae a la luz las relaciones de contigüidad entre ellos y sus espacios exteriores. Cuando en *Twin Peaks: The Return* se rompe el cristal de la caja, se configura, en el conjunto narrativo de la serie, el salto de una codificación hacia su contraria: de lo centrípeto, que lleva a los personajes al estado contemplativo, hacia lo centrífugo, que diluye las distancias entre ambos. En otras palabras, sucede abruptamente una fractura en los modos de percibir que el espectador ha adoptado, distintamente, para la pintura y la televisión. La escena *indica* que existe un estado propiamente pictórico, es decir, contemplativo, que modifica la manera de ver la ficción; pero, al mismo tiempo, el marco —aquí una caja— se convierte en pantalla:

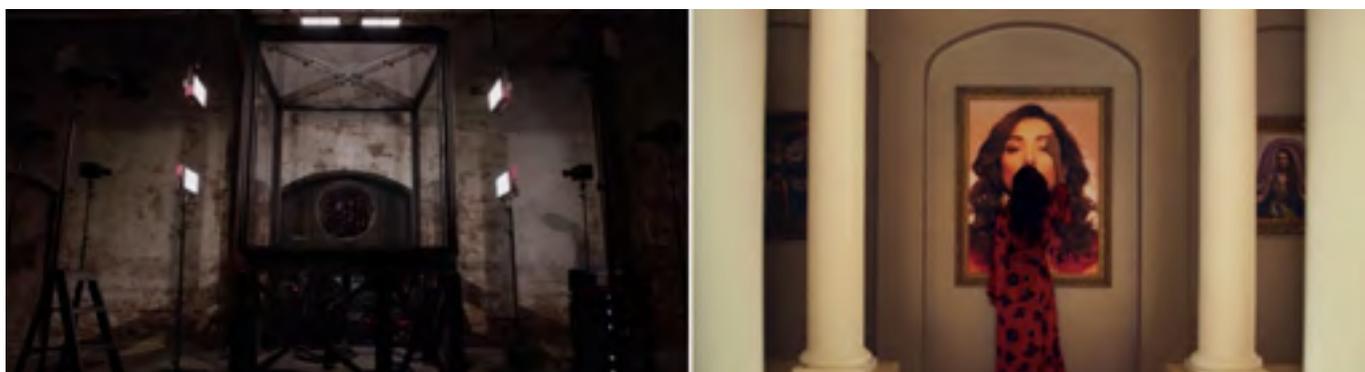
El marco constituye una zona de desorientación del espacio: al de la naturaleza y al de nuestra experiencia activa que marca sus límites exteriores, le opone el espacio orientado hacia adentro, el espacio contemplativo, abierto solamente sobre el interior del cuadro. Los límites de la pantalla no son [...] el marco de la imagen, sino una mirilla que solo deja al descubierto una parte de la realidad. El marco polariza el espacio hacia dentro; todo lo que la pantalla nos muestra hay que considerarlo, por el contrario, como indefinidamente prolongado en el universo. El marco es centrípeto, la pantalla centrífuga (Bazin, 1990: 213).

Si seguimos la propuesta de Bazin, en *Twin Peaks: The Return* esa naturaleza se ve vertiginosamente transformada en la devoradora relación que lo televisivo entabla con sus espacios contiguos, y en esa relación «todo lo que la pantalla nos muestra hay que considerarlo [...] como indefinidamente prolongado en el universo» (Bazin, 1990: 213). En la serie de David Lynch y Mark Frost no hay un marco al que las fuerzas se ajusten: la ficción se expande en todas las direcciones para abordar su más allá y devorarlo en un movimiento centrífugo, como así lo hace el espacio interior de la caja con sus *attendants*, como esa fuerza maligna que rompe el cristal para asesinar a los personajes que esperan. Esa es la vocación de la pantalla: llegar a todos los lugares posibles en lugar de ensimismar al espectador en el espa-

cio interior del marco, destinado exclusivamente al cuadro. Esa disolución en el conjunto audiovisual del régimen pictórico, de aquello estático e inanimado del adentro de la caja de cristal, indica que todo en esta tercera entrega —incluido el *afuera* del plano— pueda volverse pintura sin marco.

A este efecto, el ejercicio propositivo de Winding Refn y Brubaker se formula en un término diferente: mientras que los personajes de *Twin Peaks: The Return* son devorados por la materia pictórica, los personajes de *Demasiado viejo para morir joven* no pueden acceder, pese a su quietud, a ese mismo espacio. Martin (Miles Teller), Janey (Nell Tiger Free), Viggo (John Hawkes), Don Ricardo, no son más que espectadores de un mundo extrañado, que miran con deseo aquello en lo que nunca podrán convertirse: el cuadro, el espacio libidinal inalcanzable. En su mundo, como en el nuestro, Jesús no puede alcanzar a su madre, pues está al otro lado del lienzo, separada por el marco. *Twin Peaks*, sin embargo, no es nuestro mundo; o, asumiendo que el de *Demasiado viejo para morir joven* tampoco, no es como nuestro mundo. Ya no hay marco ni cortina, sino umbral. Así lo demuestra Sarah Palmer (Grace Zabriskie) al quitarse la cara y acceder al universo de Magritte, evidenciando que la *Black Lodge*, *Twin Peaks* y Nueva York forman parte del mismo espacio: el de la pintura.

Izquierda: fotograma del Episodio 1 de *Twin Peaks: The Return*. Derecha: fotograma del Episodio 6: *La suma sacerdotisa de Demasiado viejo para morir joven*





Six Figures Getting Sick (1966), de David Lynch

Tanto la postura de Lynch y Frost, como la de Winding Refn y Brubaker, fraguan su conflicto sobre una diferente consideración, no ya del audiovisual, sino del quehacer pictórico. Cabe señalar que Winding Refn prioriza las diferencias de formato sobre sus semejanzas, descartando la posibilidad de «hacer pintura» en la pantalla. Él es cineasta y por mucho que sus personajes quieran ser el cuadro, penetrar en la Madre, no podrán, pues el cuadro está quieto y su oficio está en el movimiento, aunque sea imperceptible. Al respecto, concuerda con las propuestas de Benjamin:

Comparemos el lienzo (pantalla) sobre el que se desarrolla la película con el lienzo en el que se en-

cuentra una pintura. Este último invita a la contemplación; ante él podemos abandonarnos al fluir de nuestras asociaciones de ideas. Y en cambio no podemos hacerlo ante un plano cinematográfico. Apenas lo hemos registrado con los ojos ha cambiado. No es posible fijarlo (Benjamin, 1989: 51).

Frente a esta perspectiva está Lynch, para quien la pintura es movimiento que cambia y muta tanto como el plano, y es por ello que confía en el pintar también sobre la pantalla. Si en *Twin Peaks: The Return* no hay marcos es porque estamos viendo la pantalla, potencia centrífuga que nos sumerge en un mundo en el que no existe la pintura porque es pintura. Lo que estas

dos propuestas recuperan no es solo la reflexión sobre la pintura como formato artístico, sino el debate sobre sus horizontes, sus atributos y sus especificidades.

4. EL TIEMPO DEL INSTANTE

A mediados de los años sesenta, David Lynch se formó como pintor en la Pennsylvania Academy of Fine Arts. Allí trabajaría con unas pinturas de dinamización cinética «real» o *moving paintings* que podríamos ejemplificar con *Six Figures Getting Sick* (1966): un altorrelieve pintado pensado para la proyección de una animación que convertía la superficie en pantalla y la pintura en movimiento. Más tarde, esta sensibilidad al respecto del movimiento de la pintura se completaría con su praxis cinematográfica, pues, como señala Mactaggart (2010: 12) «el cine permitió a Lynch añadir movimiento y sonido a la naturaleza muda y estática de sus pinturas, así como la oportunidad de extenderse más allá de su marco»⁷.

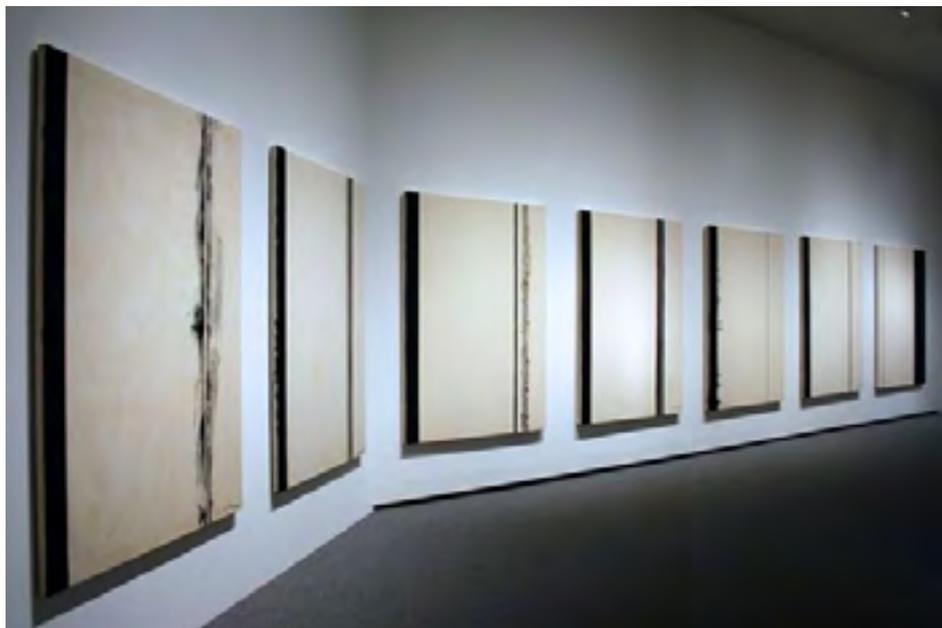
Esta imposibilidad de discernimiento entre materia pictórica y audiovisual se presenta en el *Episodio 8*. La función de este capítulo —además de continuar el gusto por la digresión canonizado con el icónico *La mosca* (#3x10: Fly, Rian Johnson, AMC: 2010) de *Breaking Bad* (Vince Gilligan, AMC: 2008-2013)—⁸ es relatar el origen del mal en el contexto norteamericano a través los experimentos con bombas nucleares realizados en 1945 en

White Sands, Nuevo México. Este acontecimiento aúna el horizonte social en el que se enmarca la serie, cuyos sucesos serían consecuencia directa de este momento histórico, y las preocupaciones plásticas del autor. En este caso, la dislocación temporal y la emergencia de lo abstracto son el auténtico punto de fuga que retuerce la percepción del espectador. Cuando la bomba estalla, antes de que la figuración hopperiana pueble la pantalla, el espectador asiste a casi tres minutos de suspensión narrativa durante los que el fuego y el humo toman la forma de un *dripping*, favoreciendo que Hopper y Pollock se den la mano como parte de una misma unidad temporal, como parte de un mismo cuadro que pone en común los diferentes tiempos de la pintura figurativa y de la pintura abstracta.

Corrigiendo la ingenua dicotomía propuesta por Lessing, Lyotard explica que hay muchos tiempos en la pintura: el tiempo de producción, lo que se tarda en crear el cuadro; el tiempo de consumo, lo que se tarda en mirar el cuadro; el tiempo de circulación, lo que tarda el cuadro en «ser mirado» desde que «es producido»; y el tiempo que le es propio al cuadro y que nosotros hemos denominado «el tiempo de la pintura» (Lyotard, 1988: 89-90). Este último, en el caso concreto del expresionismo abstracto, tal y como lo cifra Newman (2003: 580-582), tiene la peculiaridad de no *ser*, pues al *ser* ya *ha sido*. Es decir, su tiempo es el del acontecimiento mismo. A este respecto, Lyotard precisa: si

Izquierda: fotograma del *Episodio 8* de *Twin Peaks: The Return*. Derecha: *Autumn Rythm (Number 30)* (1950), de Jackson Pollock





The Stations of the Cross (1958-1966), de Barnett Newman

«the sublime is now» no debe traducirse por «lo sublime es ahora», sino como «ahora, tal es lo sublime», es porque «sentir el instante es instantáneo» (Lyotard, 1998: 87, 98) (Lyotard, 1988: 91)⁹. No hay elementos que identificar, solo hay *figura*. No hay tiempo de lectura, pues no hay nada que leer, tan solo instante que experimentar. Es ahí donde se enmarca la explosión del *Episodio 8*. La pantalla se hace pintura, pero, a diferencia de lo que ocurría con los cuadros de Newman y sus compañeros de generación, no suspende el tiempo mediante un corte temporal, sino que la seriación de ese corte conecta la mancha figural con la figuración hopperiana.

Una obra que nos permite entender sus similitudes y diferencias con la abstracción de Newman es la serie *The Stations of the Cross* (1958-1966), conformada por catorce pinturas que remiten a las estaciones del vía crucis de Cristo. Como es habitual en este pintor, ninguno de los catorce cuadros alude a ningún elemento que conecte con el tiempo narrativo de la Pasión. Los catorce, siguiendo su poética, son instantes que suspenden la lógica temporal del devenir. Durante la explosión de *Twin Peaks: The Return*, cada fotogra-

ma semeja ser un instante, y al tratarse de manchas no hay un movimiento descompuesto en fragmentos. Sin embargo, la serie de instantes se extiende más allá de la mancha y alcanza a la gasolinera de Hopper: se prolonga hasta lo figurativo. Su diferencia con las *Stations* de Newman, obra que comparte su dimensión serial, es que el capítulo no es una suma de cuadros separables, sino un único lienzo sobre el que Lynch pinta manchas, pero también sujetos, pues la aparición de la referencia ha determinado que todo perte-

nezca al mismo espacio. El relámpago se inscribe en 1945, donde Lynch y Frost lo sitúan narrativamente, y es en el seno de esa paradoja donde el instante que suspende el tiempo se introduce en el devenir cronológico de la humanidad.

Mientras Lynch y Frost insertan lo abstracto en el marco espaciotemporal de lo concreto, los personajes de Winding Refn y Brubaker siguen mirando al cuadro. Siguen quietos. Siguen intentando ser pinturas abstractas cuando, en su figuratividad, no pueden ser manchas. En una reciente entrevista, el director danés lo apuntó de forma explícita: «Dejé de tener interés en el realismo cuando comprendí que nunca sería capaz de capturar lo real de forma suficientemente fiel. Desde entonces me he sentido cada vez más cercano a la abstracción. Y tengo intención de acercarme a ella aún más» (Salvà, 2019). Efectivamente, Winding Refn está ya muy alejado del naturalismo, poética que cultivó con emoción y rigurosidad en sus primeros años cinematográficos a través de películas como *Pusher: un paseo por el abismo* (*Pusher*, 1996), *Con las manos ensangrentadas* (*Pusher II*) (*Pusher II*, 2005), *Soy el ángel de la muerte* (*Pusher III*) (*Pusher III*, 2006) o

Fuera de sí (Bleeder, 1999); pero, como reconoce, sigue lejos de una totalidad abstracta. De hecho, es seguro que como artista está condenado a perseguir lo imposible, y que, como sus personajes, nunca podrá alcanzarlo.

Si *Twin Peaks: The Return* ha de leerse como lo positivo, la pantalla hecha cuadro, *Demasiado viejo para morir joven* es lo negativo: la imposibilidad de esta para convertirse en lienzo. La inserción de las formas figurales del *Episodio 8* contrasta con la voluntad de Winding Refn por hipostasiar lo figurativo. La profusión de cuadros que aparece en *Demasiado viejo para morir joven* da cuenta de que estos solo pueden existir en el espacio en el que se presentan. Por tanto, la decisión que aquí se toma es la contraria a la de Lynch y Frost: los cuadros están en la pantalla, pero no son la pantalla. De hecho, todas las decisiones y comentarios de sus respectivos creadores llevan a conflicto. Ambas ficciones se estrenaron en el festival de Cannes, con dos años de diferencia, pero Winding Refn y Brubaker se negaron a estrenar —como había hecho su predecesora— los dos primeros capítulos, eligiendo, en su lugar, el cuarto y el quinto. *Twin Peaks* volvió a la televisión donde se había originado, pero pasando de la ABC a Showtime; mientras que *Demasiado viejo para morir joven* se adscribió a Amazon Prime, plataforma de *video on demand*. David Lynch ha mostrado en numerosas ocasiones su rechazo del dispositivo móvil como visor de cine, mientras que Nicolas Winding Refn es un reconocido admirador de sus posibilidades (Salvà, 2019). Y, sin embargo, ambas obras son muy semejantes. Es sabido que el director danés admira profundamente el cine de Lynch, por lo que la influencia del regreso de *Twin Peaks* resulta más que evidente; pero su camino le ha llevado por un derrotero diferente, poniéndose a su lado en arrojo y agudeza. Su similitud, ya explicitada al comienzo de este texto, está en el giro plástico de su propuesta, en la superación de una «forma de hacer» televisiva que, incluso en sus mejores

SI TWIN PEAKS: THE RETURN HA DE LEERSE COMO LO POSITIVO, LA PANTALLA HECHA CUADRO, DEMASIADO VIEJO PARA MORIR JOVEN ES LO NEGATIVO: LA IMPOSIBILIDAD DE ESTA PARA CONVERTIRSE EN LIENZO

manifestaciones, priorizaba la narración: aquello que Lessing llamaba «poético» y que aquí está indudablemente atravesado de lo «pictórico».

Esta última cuestión es a la que nosotros hemos denominado anteriormente como poética de lo «cinemático», refiriéndonos a aquella rama de la mecánica —y anterior a la misma— que estudia el movimiento a través del tiempo sin pensar la fuerza que lo genera. Sin lugar a duda, el movimiento de la narración de series como *Los Soprano* (The Sopranos, David Chase, HBO: 1999-2007) o *The Wire* (*Bajo escucha*) (The Wire, David Simon, HBO: 2002-2008) no está exento de fuerzas plásticas o de motores libidinales, pero, siendo esto correcto, es indudable reconocer que durante su visionado nuestra atención siempre estuvo puesta en el «desplazamiento». En la trama, en los personajes, en los conflictos. Con *Twin Peaks: The Return* y *Demasiado viejo para morir joven*, los sujetos son transformados en objetos, dejando así de ser el eje articulador de la trama: Martin, supuesto protagonista, muere sin que lleguemos a saber mucho sobre él, y ni siquiera lo hace en el último capítulo; Dougie es un sujeto sin atributos propios, construido a partir de huellas casi difuminadas del verdadero personaje, Dale Cooper; Philip Jeffries (David Bowie) es, literalmente, convertido en máquina. La fuerza se encuentra contenida en la quietud, en la tensión plástica de una superficie inexpugnable que se revela como tal cuando, tamizando el movimiento, nos acordamos de los demás factores en juego. Esta cuestión, indudablemente explorada por el cine, está comenzando a ser un motivo central en la ficción serial.

5. CONCLUSIONES

Sin negar la multiplicidad de criterios para abordar una tarea de semejante complejidad, como es el análisis de la temporalidad en la ficción serial contemporánea, el presente texto ha pretendido inscribir estas dos obras en el *continuum* de la reflexión teórica y filosófica sobre el tiempo de la pintura. Si esto ha sido así es porque ambas propuestas nos alejan de las ya tradicionales formas de la *Quality TV* y nos conducen a horizontes que requieren de la aplicación de metodologías interdisciplinarias, de las que este texto no pretende ser más que un ejemplo.

Nuestras conclusiones evidencian la existencia de dos momentos clave para la historia de la ficción serial, acontecidos con dos años de diferencia. El primero es la aparición de *Twin Peaks: The Return*, donde la referencia pictórica transgredió su tradicional función accesoria para convertirse en un elemento inherente a la ficción, transformando el plano en lienzo y acabando con los límites entre pintura e imagen-movimiento; tarea, por otra parte, ya iniciada por Lynch en el campo de la pintura. Para analizar este fenómeno nos hemos amparado en las reflexiones de Lyotard y Deleuze sobre el tiempo, la figura y lo sublime, además de utilizar las obras de algunos pintores como Hopper, Magritte, Bacon, Pollock o Newman como punto de partida. Son estos quienes nos han permitido abordar la introducción de las formas abstractas, valedoras del instante, en el devenir temporal que culmina el octavo episodio de la serie. El segundo es el estreno de *Demasiado viejo para morir joven*, donde Winding Refn y Brubaker toman el relevo en la reflexión sobre el tiempo y la pintura, posicionándose en las antípodas de Lynch y Frost. La constante que determina nuestra interpretación de esta segunda ficción es el diálogo imposible entre ambas formas, pintura y televisión, articulado a través de la ralentización —pero nunca detención— de los personajes, así como de su extraña interacción con los lienzos que aparecen.

Mientras el primer momento fractura el formato literario, inaugurando una contra-serialidad basada en otras quietudes, otras repeticiones y otras plasticidades para las imágenes, el segundo momento recoge el testigo con escepticismo. Suponemos que el movimiento dialéctico que inician estos dos productos tendrá continuidad en el futuro, y esperamos que con estas pinceladas pos-televisivas podamos contribuir a un debate que todavía está por comenzar.

NOTAS

- 1 Según explica Lipovetsky (2000), el Capital persuade a cada individuo de forma personalizada. Así, el estándar definido por Marcuse (1972) bajo la categoría de «hombre unidimensional» pasa a ser un concepto desactualizado: ya no se busca convencer a los «individuos rígidos», sino que es en el pequeño grupo donde se configura el narcisismo contemporáneo.
- 2 Los elementos y nociones a través de los cuales, en la actualidad, pueden analizarse y categorizarse el tiempo y la temporalidad de las ficciones seriales son múltiples y variables. De esta manera, no todas las divisiones vinculadas a la temporalidad de la ficción coinciden al proponer *Perdidos* y *24* como productos que tratan el tiempo de forma homónima. Atendiendo a las posibilidades de explorar la psicología de los personajes de las ficciones norteamericanas, Carrión propone una categorización de las ficciones en función de su «velocidad interna». Así, «en un extremo tendríamos los productos de acción en que las situaciones límite y los giros argumentales se suceden a ritmo de vértigo, como *24* o *Prison Break*; en el centro, cambiando constantemente de velocidad, estarían *Dexter* o *Perdidos*; y en el otro extremo, la relativa lentitud de las mejores teleseries de la historia, como *A dos metros bajo tierra*, *Los Soprano* o *The Wire*» (Carrión, 2011: 185-186). Aunque, como decimos, las categorías divergen, reseñamos la publicación de Ames (2012) como uno de los más recientes y completos compendios que conjugan de un modo directo la cuestión del tiempo y la temporalidad en la televisión de los últimos años.

- 3 Como es sabido, la propuesta de Lessing venía a cuestionar la máxima horaciana *Ut pictura poesis*, según la cual la poesía y la pintura serían artes análogas. No obstante, lo que nos interesa en este artículo es la multiplicación de tiempos que propone Lyotard a partir del modelo de Lessing.
- 4 Las reflexiones sobre las similitudes y las diferencias entre las propuestas de Lyotard y Deleuze podrían ocupar todo el artículo, pero hemos resumido sus propuestas al principio para que estas no desvíen al lector del contenido que aquí nos atañe: la inflexión en la ficción serial que suponen los ejemplos que abordamos. Al respecto de algunas de las cuestiones que sugerimos, remitimos al mencionado texto de Dura-four (2009) y al volumen colectivo editado por Jones y Woodward (2017).
- 5 Cuando utilizamos el término «figura», no aludimos a la imagen en tanto que icono, ya que este pertenece al discurso. Nuestra intención es señalar que estos tres pintores —Bacon, Hopper, Magritte— han sabido transgredir la imagen para hacer intuir al espectador una cierta matriz a través de unas manchas que son más que iconos. Para afirmar esto no solo tomamos de guía a Deleuze (2002), sino especialmente a Lyotard (1971).
- 6 El director afirma en la canónica entrevista editada por Rodley que la pintura es su actividad principal, que «hay aspectos de la pintura que son ciertos para todo en la vida» (Rodley, 2017: 43). Del mismo modo, trabajos como el de Mactaggart (2010) intentan dar cabida a tal dimensión interdisciplinar de su obra. Por otra parte, ensayos como *David Lynch: The Art Life* (Jon Nguyen, Rick Barnes y Olivia Neegaard-Holm, 2017), el reciente documental sobre la vida y obra del director, también dan cuenta de ello.
- 7 Del original en inglés: «film allowed Lynch to add movement and sound to the muteness and static nature of his paintings as well as an opportunity to extend beyond their frame».
- 8 Martin (2018) reseña la multitud de posiciones críticas que los espectadores han adoptado al referirse a este tipo de ensayos narrativos. Así, señala la actitud romántica de un Lynch y un Frost que, en contrapo-

sición a las exigencias del formato televisivo actual, no subscriben la adecuación del *flashback* a una justificación narrativa. En este sentido, recuerda propuestas como *La mosca*, donde la distensión narrativa que el episodio aporta a la ficción es más que evidente en tanto en cuanto digresión de la línea principal del *storytelling*.

- 9 La especificidad que Lyotard vio en el texto y en las obras de Newman es la autonomía del cuadro frente al tiempo narrativo del *discurso*, una cuestión que el filósofo francés ya había trabajado en *Discurso, Figura*. De hecho, si aquí extrapolamos a Pollock el marco teórico aplicable a Newman es, precisamente, porque seguimos las intuiciones de Lyotard sobre la materialidad de la figura-forma, edificada contra las propuestas existencialistas de críticos como Rosenberg (1959) o Tomassoni (1968), quienes entendieron la obra de Pollock como resultado de un proceso performativo y, por lo tanto, como parte de un devenir que no es instante. Por supuesto, el interés que encontramos en la praxis lynchiana es la transgresión total de estos binarismos: la pantalla es un cuadro que se mueve, temporalizando el instante en su secuenciación. La novedad no es la fractura temporal del momento acinemático (Lyotard, 1973), sino su repetición y, por supuesto, su diferencia (Deleuze, 1968).

REFERENCIAS

- Ames, M. (ed.) (2012). *Time in Television Narrative: Exploring Temporality in Twenty-First-Century Programming*. Jackson: University of Mississippi Press.
- Aumont, J. (1989). *L'Œil interminable : cinéma et peinture*. París: Librairie Séguier.
- Bazin, A. (1990). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Benjamin, W. (1989). *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- Bonitzer, P. (1986). *Peinture et cinéma: décadrages*. París: Cahiers du cinéma, Editions de l'Étoile.
- Brenez, N. (1998). *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*. París: DeBoeck Université.
- Butler, J. G. (2010). *Television Style*. Nueva York: Routledge.

- Caldwell, J. T. (1995). *Televisuality. Style, Crisis, and Authority in American Television*. Nueva Jersey: Rutgers University Press.
- Carrión, J. (2011). *Teleshakespeare*. Madrid: Errata Naturae.
- Creeberg, G. (2013). *Small Screen Aesthetics. From TV to the Internet*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Deleuze, G. (1968). *Différence et Répétition*. París: PUF.
- Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento: Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (2002). *La lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros.
- Deleuze, G., Guattari, F. (1980). *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*. París: Minuit.
- Durafour, J.-M. (2009). *Jean-François Lyotard: questions au cinéma*. París: PUF.
- Ellis, J. (2017). *Visible Fictions. Cinema, Television, Video*. Londres: Routledge.
- Fiske, J. (1987). *Television Culture*. Londres: Methuen.
- Jones, G., Woodward, A. (eds.) (2017). *Acinemas. Lyotard's Philosophy of Film*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Lessing, G. (1990). *Laocoonte*. Madrid: Tecnos.
- Lipovetsky, G. (2000). *La era del vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama.
- Lyotard, J.-F. (1971). *Discours, figure*. París: Klincksieck.
- Lyotard, J.-F. (1973). *Des dispositifs pulsionnels*. París: Galilée.
- Lyotard, J.-F. (1998). *Lo Inhumano: charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires: Manantial.
- Lyotard, J.-F. (2000). *Misère de la philosophie*. París: Galilée.
- Mactaggart, A. (2010). *The Film Paintings of David Lynch: Challenging Film Theory*. Bristol: Intellect.
- Marcuse, H. (1972). *El hombre unidimensional*. Barcelona: Seix Barral.
- Martin, A. (2018). El reto de la narrativa. *Caimán cuadernos de cine*, 70, 48-54.
- Metallinos, N. (1996). *Television Aesthetic: Perceptual, Cognitive, and Compositional Basis*. Nueva Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.
- Nannicelli, T. (2017). *Appreciating the Art of Television: A Philosophical Perspective*. Nueva York: Routledge.
- Newcomb, H. (1974). *TV. The Most Popular Art*. Nueva York: Anchor Books.
- Newman, B. (2003). The Sublime is Now. En C. Harrison y P. Wood (eds.), *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas* (pp. 572-574). Oxford: Blackwell Publishers.
- Rodley, C. (ed.) (2017). *David Lynch por David Lynch*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Rosenberg, H. (1959). *The Tradition of the New*. Nueva York: Horizon Press.
- Salvà, N. (2019, 15 de junio). Entrevista a Nicolas Winding Refn por el estreno en Amazon Prime de *Demasiado viejo para morir joven*. *El Periódico*. Recuperado de <https://www.elperiodico.com/es/series/20190615/entrevista-nicolas-winding-refn-estreno-no-amazon-prime-demasiado-joven-para-morir-joven-7506353>.
- Salvadó-Corretger, G., Benavente, F. (2021). Time to Dream, Time to Remember: Patterns of Time and Metaphysics in *Westworld*. *Television & New Media*, 22(3), 262-280. <https://doi.org/10.1177/1527476419894947>.
- Tomassoni, I. (1968). *Pollock*. Sadea: Florencia.
- Vancheri, L. (2011). *Les pensées figurales de l'image*. París: Armand Colin.
- Wenders, W. (2016). *Los píxels de Cézanne y otras impresiones sobre mis afinidades artísticas*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Williams, R. (1974). *Televisión. Technology and Cultural Form*. Londres: Fontana.

PINCELADAS POSTELEVISIVAS. TWIN PEAKS: THE RETURN Y DEMASIADO VIEJO PARA MORIR JOVEN DESDE EL TIEMPO DE LA PINTURA

Resumen

Como ya había ocurrido en los años noventa, el inesperado regreso de David Lynch y Mark Frost al quehacer televisivo supuso el cuestionamiento de las formas plásticas y narrativas imperantes en la ficción serial contemporánea. Entendiendo *Demasiado viejo para morir joven* (Too Old To Die Young, Amazon Prime Video: 2019), de Nicolas Winding Refn y Ed Brubaker, como sucesora de algunos de los aspectos de *Twin Peaks: The Return* (David Lynch y Mark Frost, Showtime: 2017), trazaremos una comparación entre ambas que se apoye en las reflexiones de Gilles Deleuze y, especialmente, Jean-François Lyotard sobre el «tiempo de la pintura». Nuestro objetivo es repensar las formas de la serialidad aproximándonos al tratamiento plástico y temporal de estos dos ejemplos, heterodoxos en su manera de concebir la continuidad argumental o la duración del plano, y muy alejados del estándar —aún hegemónico— fijado por la *Quality TV*.

Palabras clave

Pintura; Ficción serial contemporánea; Tiempo; *Twin Peaks: The Return*; *Demasiado viejo para morir joven*; David Lynch; Nicolas Winding Refn; Jean-François Lyotard.

Autor/a

Laura Calvo Gens es doctoranda en la Universidad de Santiago de Compostela. Graduada en Historia del Arte y con Máster en Estudios de Cinema i Audiovisual Contemporanis (Universitat Pompeu Fabra), sus investigaciones abordan las relaciones entre ficción serial contemporánea y otras artes. Recientemente se le ha concedido el III Premio CGAC de Investigación y Ensayo sobre Arte Contemporáneo. Contacto: laura.calvo.gens@rai.usc.es.

Sergio Meijide Casas es doctorando en Historia del Arte en la Universidad de Santiago de Compostela, donde imparte docencia con un contrato predoctoral. Además del Grado en Historia del Arte, ha estudiado Filosofía en la Universidad Nacional de Educación a Distancia y es Máster en Estudios Comparados por la Universitat Pompeu Fabra. Su especialidad es la Estética francesa contemporánea. Contacto: sergio.meijide.casas@usc.es.

Referencia de este artículo

Calvo Gens, L., Meijide Casas, S. (2022). Pinceladas postelevisivas. *Twin Peaks: The Return* y *Demasiado viejo para morir joven* desde el tiempo de la pintura. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 33, 173-188.

recibido/received: 11/02/2021 | aceptado/accepted: 05/05/2021

POST-TELEVISUAL BRUSHSTROKES: TWIN PEAKS: THE RETURN AND TOO OLD TO DIE YOUNG FROM THE PERSPECTIVE OF "PICTORIAL TIME"

Abstract

Just as they did in the 1990s, David Lynch and Mark Frost made an unexpected return to the small screen in recent years that called into question the prevailing artistic and narrative forms of contemporary serial fiction. Understanding Nicolas Winding Refn and Ed Brubaker's *Too Old To Die Young* (Amazon Prime Video: 2019) as a successor in certain respects to *Twin Peaks: The Return* (David Lynch & Mark Frost, Showtime: 2017), this article offers a comparative analysis based on the theories of Gilles Deleuze and, especially, Jean-François Lyotard, related to "pictorial time", with the aim of reappraising these forms of seriality, exploring the treatment of art and time in two series with unorthodox ways of conceiving plot continuity and shot duration, very far from the (still hegemonic) standards established by "quality TV".

Key words

Painting; Contemporary Serial Fiction; Time; *Twin Peaks: The Return*; *Too Old To Die Young*; David Lynch; Nicolas Winding Refn; Jean-François Lyotard.

Author

Laura Calvo Gens is a PhD student at Universidad de Santiago de Compostela. She holds a degree in Art History and a Master's in Contemporary Film and Audiovisual Studies (Universitat Pompeu Fabra), and her main research interest is the relationship between contemporary serial fiction and other arts. She was recently awarded the Third CGAC Research and Essay on Contemporary Art Prize. Contact: laura.calvo.gens@rai.usc.es.

Sergio Meijide Casas is a PhD student in Art History and teaching fellow at Universidad de Santiago de Compostela. In addition to his Art History degree, he has studied Philosophy at the Universidad Nacional de Educación a Distancia and holds a Master's degree in Comparative Studies from Universitat Pompeu Fabra. His main research interest is contemporary French aesthetics. Contact: sergio.meijide.casas@usc.es.

Article reference

Calvo Gens, L., Meijide Casas, S. (2022). Post-televisual Brushstrokes: *Twin Peaks: The Return* and *Too Old to Die Young* from the Perspective of "Pictorial Time". *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 33, 173-188.

Edita / Published by



Licencia / License



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

REPRESENTACIONES FEMENINAS DE INTELIGENCIA ARTIFICIAL: EX MACHINA REVISITA LOS MITOS DE PANDORA Y GALATEA

GOKSU AKKAN

SUE ARAN-RAMSPOTT

KLAUS ZILLES

La representación de la inteligencia artificial (IA) en el cine contemporáneo recoge el discurso dominante en la tradición europea sobre los temores y las esperanzas de la humanidad generados por la creación de vida artificial. Un tema central en estas narrativas es la dicotomía entre el yo y el otro, en el que el otro se percibe como una criatura extraña e inquietante. Ubicados en la década de 2020, la robótica y la inteligencia artificial se han convertido en temas cada vez más actuales, y los cineastas expresan inquietudes, tanto recientes como tradicionales, sobre los robots femeninos al llevarlos a la pantalla (Dvorsky, 2013; Dockrill, 2016; Gershgorn, 2016; Pandya, 2019; Strait, Aguilon *et al.*, 2017; Hamilton, 2018). El debate que surge alrededor de la condición posmoderna plantea el fin de las grandes narrativas sobre la historia, la identidad y los sistemas de creencias. Estas se han suplantado con nuevas narrativas que se fundamentan en la tecnología y la vigilancia (Denzin, 1991; Kellner y Best, 1997). El presente estudio

pretende analizar el retrato de la mujer como representación icónica de la inteligencia artificial en el contexto del *zeitgeist* actual (Drosnin, 1997; Keane, 2006). Sostenemos que una exploración de *Ex Machina* (2014), de Alex Garland, como una nueva lectura de los mitos de Galatea y Pandora, corrobora nuestra hipótesis de que el modelo de robot femenino proyecta el espectro de lo femenino monstruoso, una reflexión que puede animar a los cineastas para que lleven a cabo representaciones más complejas de mujeres capaces de subvertir la estructura de poder de la ideología patriarcal (Modleski, 2002).

INTRODUCCIÓN

Las historias que tienen su origen en la mitología griega, o en las obras de eruditos medievales, constituyen un arquetipo precoz de criaturas artificiales que se ha convertido en parte de nuestra conciencia colectiva sobre un *otro* con apariencia

humana. Los relatos clásicos y medievales sobre la creación de vida artificial nos permiten analizar cómo estas antiguas culturas entendían la naturaleza humana y el origen de la vida humana. Por ello, exploramos la aparición de los primeros ejemplos de robots humanoides dotados de inteligencia artificial (los andróides en la ciencia ficción, CF a partir de ahora), los cuales han dado pie a muchos otros constructos de ficción en la literatura, las artes y el cine (Graf, 1993; Dougherty, 2006).

Nuestra interpretación del largometraje *Ex Machina* como una revisión y un replanteamiento de los mitos de Pandora y Galatea se estructura de la siguiente manera. En primer lugar, las dos narrativas mitológicas se analizan desde la representación de género de ambas criaturas mitológicas: Pandora en la narrativa misógina de una creación maléfica diseñada para causar infortunio a los hombres, y Galatea en una diferente narrativa misógina, en tanto en cuanto el protagonista es un hombre que considera a las mujeres como inferiores y deficientes, lo que lo empuja a crear una mujer ideal para satisfacer sus deseos. Seguidamente proponemos un nexo entre los arquetipos de criaturas artificiales y las inteligencias artificiales modernas, trazando la historia de las IA en la narrativa de CF en la literatura y en el cine para, finalmente, centrarnos en *Ex Machina*. Basándonos en *The Monstrous Feminine* de Barbara Creed (2007), así como en debates previos sobre criaturas femeninas míticas, analizamos las dos IA femeninas que aparecen en la película y su inquietante

LAS HISTORIAS QUE TIENEN SU ORIGEN EN LA MITOLOGÍA GRIEGA, O EN LAS OBRAS DE ERUDITOS MEDIEVALES, CONSTITUYEN UN ARQUETIPO PRECOZ DE CRIATURAS ARTIFICIALES QUE SE HA CONVERTIDO EN PARTE DE NUESTRA CONCIENCIA COLECTIVA DE UN OTRO CON APARIENCIA HUMANA

conceptualización como mujeres peligrosas. Concluimos que nuestra lectura de *Ex Machina*, basada en estudios previos sobre IA femeninas, nos proporciona un conocimiento más profundo de los personajes con IA en las películas modernas de CF.

PANDORA Y GALATEA: DOS MITOS GRIEGOS SOBRE CREACIÓN DE INTELIGENCIA ARTIFICIAL FEMENINA

Pandora y Galatea son representaciones mitológicas de IA que las artes, a lo largo de los siglos, han reproducido desde varias perspectivas y con diversos objetivos bajo los temas recurrentes de la mujer peligrosa y la mujer *acompañante*, respectivamente. Examinar sus historias de creación nos concede una mayor comprensión de la conceptualización de las IA en la cinematografía moderna.

En *Teogonía*, Hesíodo (2020) relata cómo Zeus, furioso con Prometeo por robar el fuego y dárselo a los mortales, decidió liberar a Pandora y con ello destapar su caja de tormentos sobre la humanidad. Bajo las órdenes de Zeus, Hefesto creó la primera mortal, de la misma manera que Prometeo creó el hombre. Hefesto la moldeó con agua y arcilla y, acertadamente, la llamó Pandora, «el regalo de todos» o «dadora de todo» (Hesíodo, 2020: 81).

De hecho, Pandora fue el resultado de la colaboración de los dioses del Olimpo. Atenea le concedió la feminidad, enseñándole cómo vestirse seductoramente. Afrodita derramó «en torno a su cabeza encanto, irresistible sensualidad y caricias devoradoras de miembros», mientras que a Hermes le correspondió «infundir en ella cínica inteligencia y carácter voluble», dotándola así de las habilidades necesarias para engañar al hermano de Prometeo, Epimeteo. Las divinas Gracias colocaron collares en torno a su cuello y las Horas la coronaron con flores primaverales (Hesíodo, 2020: 63-83).

Tanto los hombres como los dioses quedaron hipnotizados por su belleza. Prometeo previno a

su hermano para que no aceptara ningún regalo de los dioses, pero Epimeteo hizo caso omiso de la advertencia. En cuanto recibió a Pandora, ella abrió su jarra: los males, el arduo trabajo y las enfermedades quedaron libres, dando inicio al eterno sufrimiento humano. Considerado un mito antifeminista o misógino (Kahn, 1970; Koning, 2010), este tropo se encuentre en la CF en la *femme fatale* (mujer fatal) biónica, que no trae más que desgracias a los hombres, como por ejemplo María en *Metrópolis* (Metropolis, Fritz Lang, 1927) o Ava en *Ex Machina*.

En la *Metamorfosis* de Ovidio, con la historia de Pigmalión se nos presenta otro motivo sobre la creación de una mujer artificial. Pigmalión es un escultor de Chipre desilusionado con las mujeres —«ofendido por los vicios que numerosos a la mente femenina la naturaleza dio» (Ovidio, 2015: 244-245)— que decide vivir soltero sin esposa. «Entre tanto, níveo, con arte felizmente milagroso, esculpió un marfil, y una forma le dio con la que ninguna mujer nacer puede, y de su obra concibió él amor» (Ovidio, 2015: 247-249). El día de la festividad de Venus (Afrodita), Pigmalión dedica una ofrenda a la diosa y Venus le concede su deseo de darle a Galatea una existencia humana.

La génesis de Galatea es un ejemplo de la búsqueda de un ideal femenino libre de cualquier imperfección que puedan tener las mujeres mortales. De igual manera que Galatea, una gran cantidad de personajes de IA en las películas de CF se convierten en objeto de deseo de su creador, a pesar de que acostumbran a ser el resultado de aspiraciones tecnológicas antes que el de un proyecto artístico.

Se pueden apreciar varias similitudes entre la creación de los humanos y la creación de inteligencia artificial por los humanos. En primer lugar, el creador (Zeus o Prometeo, Dios en las religiones monoteístas) crea a los humanos con arcilla y anima el objeto inanimado. Los arquetipos de la creación artificial *muda* como un ser inferior — como Talos en la mitología griega y el gólem en la

tradición judía— abundan en las religiones monoteístas, donde el ser creado jamás alcanzará un nivel de inteligencia humano. Por el contrario, en la Grecia politeísta consideraban que Galatea y Pandora eran *completamente humanas*: Pandora como la mujer seductora, portadora de mala fortuna y precedente de las interpretaciones hegemónicas de la Eva bíblica; mientras que Galatea es un ejemplo de la mujer sexualizada que obedece a su *amo*, tema que encontramos de forma recurrente en las narrativas hegemónicas (y patriarcales). Las relaciones dicotómicas creador-creación tienen paralelismo en estructuras como las de amo-esclavo, dios-humano u opresor-oprimido. No obstante, esta relación puede subvertirse cuando la creación adquiere demasiado poder, un tema predominante tanto en la literatura de CF como en las producciones audiovisuales.

LA APARICIÓN DE LA INTELIGENCIA ARTIFICIAL EN LA NARRATIVA DE CIENCIA FICCIÓN

Muchos críticos (Scholes y Rabkin, 1977; Aldiss y Wingrove, 1986; Gunn, 1988; Claeys, 2010; Mann, 2012) coinciden en que la primera obra realmente reconocible dentro de la CF es *Frankenstein o el moderno Prometeo* de Mary Shelley (1993). El texto se inspira en el doctor Fausto del siglo XVI, y por primera vez pone el foco sobre el *científico loco* Víctor Frankenstein. Una noche, Frankenstein consigue el éxito en su proyecto científico cuando su creación, hecha de partes de cadáveres, cobra vida gracias a la electricidad, una tecnología disponible en aquella época. No obstante, temeroso de la monstruosidad que ha creado, Víctor lo abandona, hasta que el monstruo vuelve a suplicarle que le cree una acompañante femenina para acabar con su agonía, sufrimiento y soledad. Víctor, sin embargo, a diferencia de Dios, rechaza crear una Eva para su Adán de IA.

Freedman afirma que la importancia del texto reside en su aspecto *prometeico*, en «el radicalis-

mo epistemológico de la novela, su sentido de que el material más esencial y las categorías intelectuales condensadas en el problema mismo de la vida ya no pueden darse por sentadas, sino que están a nuestra disposición para desafiarlas y repensarlas» (Freedman, 2013: 4). Esencialmente, *Frankenstein* cuestiona la noción de que la ciencia puede crear vida humana con éxito, y, pese al fracaso de su experimento científico, prepara el camino para textos posteriores que se valen de la ciencia, la razón y la tecnología como núcleo de sus temas narrativos.

El monstruo de Frankenstein es un ejemplo crucial del *otro*: se ha creado artificialmente, no tiene el aspecto de un humano normal, es grotescamente feo y da miedo. Personifica pues el miedo humano a lo desconocido:

El monstruo y el alienígena (variaciones del tema de lo no-humano) sirven en la CF y en las novelas góticas para dar forma a los miedos y prejuicios incipientes. El temor a lo no-humano engloba innumerables ansiedades culturales sobre la contaminación de las clases sociales dominantes, de las sexualidades privilegiadas, de los valores nacionales y de imperios enteros por un *alter ego* supuestamente desviado y malvado (Cavallaro, 2000: 3).

Frankenstein es el predecesor definitivo de la literatura de CF por su visión prometeica que busca desafiar nuestras ideas fundamentales a través de la ciencia y la tecnología, y porque es un primer ejemplo de una narrativa en que binarios como *nosotros vs. ellos* y *yo vs. otro* se explicitan en primer plano.

Hay un consenso general en que *Metrópolis* de Fritz Lang es uno de los primeros largometrajes de CF, una película que aún genera polémica. Se desestimó como propaganda comunista porque denigraba a la clase dirigente y elogiaba a los oficiales nazis por pedir justicia social (Schoenbaum, 1997) y, aunque Lang y Von Harbou se inspiraron en H. G. Wells al escribir el guion, Wells la rechazó por «tontería, cliché, tópico y embrollo sobre el progreso mecánico y el progreso en general [...]

La película más absurda» (McGilligan, 1997). Es una de las primeras películas en introducir temas como el hombre contra la máquina o el hombre contra la tecnología y cuenta también con un androide femenino, cuya malvada otredad hace que la película resulte misógina y tecnófoba según algunos académicos (Ruppert, 2001; Donahue, 2003).

Allison Muri afirma que «la androide femenina de ficción suele ocupar uno de los dos extremos del espectro, desde el heroísmo hasta la maldad, pero en cualquier caso afecta el acoplamiento de la *femme fatale* con una tecnología igual de peligrosa» (Muri, 2007: 168). En *Metrópolis*, la verdadera María es la versión heroica que da esperanza a los trabajadores de la ciudad, mientras que la falsa María, o el robot María, se percibe como maligno dado que provoca que los trabajadores se enfrenten los unos contra los otros.

La inquietud por la IA alcanzó nuevos niveles en el cine de CF de la década de 1970 y se comprobó que era más que una simple moda para Hollywood. Era, de hecho, una exploración genuina de la naturaleza de la existencia humana contra el fracaso de las creaciones artificiales con forma humana. Por ello en *Almas de metal* (Westworld, Michael Crichton, 1973) se nos presenta un parque temático de robots que se creen humanos. El público se enfrenta de esa manera a la pregunta milenaria: ¿cómo definimos la vida humana y la conciencia? En *Las esposas de Stepford* (The Stepford Wives, Bryan Forbes, 1975) se cuestiona a la clase media patriarcal estadounidense que hace realidad la fantasía masculina de crear androides para reemplazar a sus mujeres de carne y hueso. La clara misoginia y el delirio machista que se demuestra en los personajes masculinos enfrenta al espectador a las potenciales consecuencias de utilizar IA femeninas como juguetes sexuales y amas de casa sumisas.

Se puede llegar a la sombría conclusión de que «las películas de CF de principios de la década de 1970 no podían concebir una redención para una

humanidad que consideraban que estaba sencillamente condenada. Así, aunque pudieran parecer radicales, eran profundamente nihilistas, y no aportaban ninguna alternativa al orden decadente de las cosas» (Geraghty, 2009: 60). Aun así, hacia finales de la década de 1970, el género de CF se había establecido con firmeza y una serie de películas taquilleras dieron origen a franquicias cinematográficas que han llegado hasta las décadas de 2010 y 2020. Y muchas de ellas buscan dar una visión más optimista del potencial de la tecnología de la IA, creando películas entretenidas que evitan el carácter siniestro y alarmante de sus predecesoras.

Durante la década de 1980, las películas y el entretenimiento mutaron bajo la administración de Reagan resaltando el sentimiento de nostalgia y la tendencia a volver a lo esencial (Britton, 2009). El excepcionalismo estadounidense, que se veía enfatizado en alienígenas benevolentes y amistosos como *E.T., el extraterrestre* (*E.T.: The Extra-Terrestrial*, Steven Spielberg, 1982), alivió las ansiedades de la guerra fría que suscitaban los alienígenas monstruosos y malvados. Ryan y Kellner (1988) ven este retorno nostálgico como una contraofensiva de los conservadores al radicalismo político de la década de 1970. Ejemplos de la versión optimista de las dos corrientes son *Encuentros en la tercera fase* (*Close Encounters of the Third Kind*, 1977) y *E.T.* de Steven Spielberg, mientras que *Alien, el octavo pasajero* (*Alien*, 1979) y *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott y *Terminator* (*The Terminator*, 1984) de James Cameron nos dotan de visiones cautivadoras, aunque perturbadoras, de la inteligencia artificial.

Blade Runner encarna el impulso filosófico y epistemológico de las películas que giran en torno a la IA, ya que habita en el intersticio entre la modernidad y la posmodernidad donde el tiempo, el yo y la realidad se vuelven inciertos e invitan a ser cuestionados. De hecho, las IA, denominadas aquí replicantes, llevan implantes de memoria: la historia personal se presenta pues como una ca-

DESDE LA GUERRA FRÍA, LAS DISTOPÍAS FEMINISTAS ESTÁN CADA VEZ MÁS PRESENTES EN LA CF

racterística que define al ser humano; al contrario que las criaturas artificiales que, como Galatea y Pandora, no tienen historia ni memoria previas a su génesis.

Si puede decirse que *Blade Runner* fue una película pionera de CF de la década de 1980, una digna sucesora en la década de 1990 sería *Matrix* (*The Matrix*, Lana y Lily Wachowski, 1999), con todo su universo de códigos, controlados y dirigidos por una fuerza desconocida, sacando partido de las ansiedades que creaba el nuevo milenio. Los ataques del 11S de 2001 al World Trade Center pusieron de relieve la fragilidad de las civilizaciones occidentales. Quizá la vulnerabilidad resultante justifica *El hombre bicentenario* (*Bicentennial Man*, 1999) de Chris Columbus, largometraje en el que un robot misericordioso renuncia a la inmortalidad por un humano al que ama, de manera similar al mito de Galatea.

Desde la Guerra Fría, las distopías feministas están cada vez más presentes en la CF. Cavalcanti las define como «concebir espacios imaginarios que la mayoría de lectores contemporáneos describirían como malos sitios para las mujeres, y caracterizarlos por la supresión del deseo femenino (debido tanto a un hombre como a una mujer) y por la instauración de órdenes opresivas diferenciadas por el género» (Moylan y Baccolini, 2003: 49). *El mundo del hombre* (1930) de Charlotte Haldane y *La noche de la esvástica* (1937) de Katharine Burdekin son unos de los primeros ejemplos de este subgénero, seguidos por *El día de las mujeres* (1969) de Pamela Kettle y la tetralogía *Las crónicas de Holdfast* (1969) de Suzy McKee. Todas ellas imaginan una sociedad futura en la que las mujeres son oprimidas y son consideradas seres inferiores a los hombres o las máquinas.

EX MACHINA: LA ANGUSTIA MASCULINA POR LA FEMME CASTRATRICE

En *Ex Machina* de Alex Garland, Caleb, un empleado de una gran empresa tecnológica, debe ir a la remota residencia de Nathan, inventor jefe y dueño de la empresa. Caleb cree que debe advertir a Ava, la nueva creación en IA, de que Nathan ha preparado un test de Turing para ponerla a prueba. Lo que Caleb desconoce es que Nathan ha diseñado y programado a Ava para que manipule a Caleb emocionalmente, demostrando así que tiene inteligencia humana y superando entonces el test de Turing.

No obstante, las cosas no van según lo planeado. Ava consigue engañar a Caleb y aprovecha la oportunidad para liberarse y matar a su creador antes de escapar a la ciudad.

Aunque el tema central de la película es la IA contra el humano, también se exploran las dualidades religiosas (creador vs. creación, dios vs. hombre) y las dualidades de la naturaleza humana (el buen hombre vs. la mala mujer). Lo monstruoso femenino de Barbara Creed (2007) habla elocuentemente del retrato de los monstruos femeninos, como Ava, cuando examina los géneros de terror y de CF desde una perspectiva feminista y freudiana para descifrar la construcción del *otro* femenino en la teoría crítica posmoderna.

El título mismo de la película nos señala una narrativa que prosigue y expande el origen mítico de las historias de las IA femeninas. *Deus ex machina* («el dios de la máquina») es un antiguo recurso del teatro griego para solventar un *impasse* irresoluble en el argumento de una obra. Los actores descendían al escenario o se elevaban desde trampillas en el suelo gracias a *máquinas* similares a grúas para conseguir el efecto sorpresa o un interludio cómico (Chondros, Milidonis *et al.*, 2013).

El título de la película evita ingeniosamente la palabra *deus* para destacar más incluso el complejo de dios de Nathan que es, al fin y al cabo, un millonario tecnológico y un creador experto de

formas de vida superiores. Así pues, Nathan encaja perfectamente entre los científicos locos de la literatura de CF, afectados por el *complejo de Frankenstein*, como lo llama Isaac Asimov (Zunshine, 2008; Indick, 2013; King, 2017). Según los tipos de científicos de CF de William Indick (2013), Nathan encaja en la categoría del prodigio narcisista, cruel, arrogante, altivo, que se cree con derecho a todo. Pero Nathan es también un Prometeo moderno, un taimado operario que *roba el fuego a los dioses* al otorgarle a Ava una conciencia humana que *ha conseguido por medios inmorales*, dado que Nathan recoge ilegal e inmoralmemente datos de móvil e historiales de búsqueda pornográfica para dotar a Ava de las cualidades necesarias para seducir y manipular a Caleb. Como Epimeteo, Nathan no percibe la monstruosidad de su creación hasta que es demasiado tarde y muere a manos de Ava y Kyoko, que violan la primera de las tres leyes de la robótica de Asimov (1995): el robot nunca hará daño a un ser humano. Nathan debe pagar el precio de su arrogancia por aceptar este pacto fáustico.

Asimismo, podemos hacer una lectura del mito de Pigmalión en *Ex Machina*. Pandora poseía una «cínica inteligencia y carácter voluble» (Hesíodo, 2020), que le ayudaron a engañar al hermano de Prometeo, Epimeteo. ¿Destapará también Ava su caja para causar calamidades a la humanidad? La película tiene un final abierto. Dejamos a Ava de camino a la ciudad, pero, si su actuación con Nathan y Caleb es indicativa de algo, los humanos ficticios de *Ex Machina* van a llevarse una sorpresa desagradable.

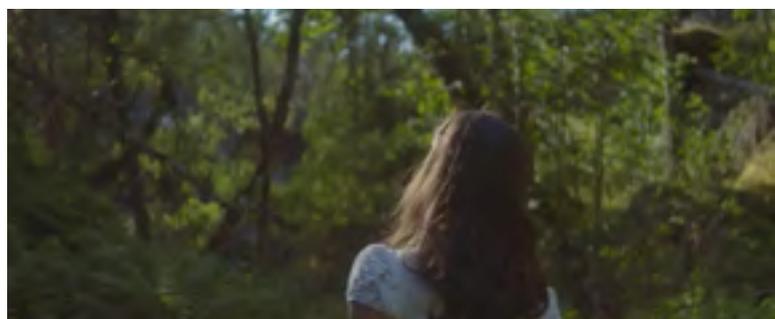
La representación del *otro* femenino en la película se hace eco de la idea de lo monstruoso femenino. Como bien apunta Creed (2007: 170), desde la antigüedad hasta el Renacimiento, el útero se representaba como un cuerno para dar a entender su semejanza con lo demoníaco. Margaret Miles sostiene que, en el arte cristiano, el útero se representa a menudo como el infierno, en el que «los pecadores sufrían torturas eternas por sus críme-

nes» (Miles, 1989: 147). Esta representación de las mujeres como seres malvados o grotescos en el arte ha tenido su influencia también en el cine; el útero como un espacio cinematográfico donde residen el dolor, la impotencia y el sufrimiento.

Más aún, la representación de la segunda de las IA en la película permite validar nuestra afirmación de que estudiar a las IA en las historias clásicas y medievales nos aporta un conocimiento más profundo de sus equivalentes modernas en la CF. No es una coincidencia que Kyoko nos recuerde al mito judío del Gólem: es muda, servil y se siente en deuda con su creador hasta que Ava la vuelve en contra de Nathan. Como el mítico gólem, Kyoko debe morir cuando se vuelve demasiado poderosa, tal como ocurre con el gólem a manos del rabino.

Además de apuntar a la mitología griega, *Ex Machina* también señala temas judeocristianos. A lo largo de la película, los nombres aluden a mitos religiosos de creación. Todos los personajes principales tienen nombres del *Antiguo Testamento* (hebreo). Nathan significa *el que da*; Caleb, *perro* o *serviente poco sofisticado*; y Ava, derivado de Eva del hebreo Hava, significa acertadamente *vida* (Abarim Publications, 2006). Nathan es así el símil del dios que da la vida. Caleb no es más que un peón en el juego de Nathan, prescindible, tercamente fiel y crédulo. Ava es claramente la Eva de Adán, la primera IA en forma de mujer que *se une* a la humanidad al comer del árbol de la vida y adquirir conciencia y entendimiento. Si Lilit fue la primera mujer que Dios creó en el *Talmud* (Hurwitz, 2007), Lily es la primera IA que Nathan crea y posteriormente destruye.

La alusión a las historias de origen judeocristiano se reconoce incluso en la duración del tiempo de la narración, esto es, siete días, y en el árbol que aparece en la primera escena con Ava, que es el árbol del conocimiento, o el árbol de la vida, el único del que Eva y Adán no deben comer y por el que son expulsados del paraíso. Sin embargo, Garland adapta esta historia seminal para la película.



Arriba. Imagen 1. Nathan muerto y Caleb atrapado en una habitación en tonos rojos que indican peligro. *Ex Machina* (Alex Garland, 2014). Abajo. Imagen 2. Ava en la naturaleza representa EL Paraíso. *Ex Machina* (Alex Garland, 2014).

Ava engaña con éxito tanto a Caleb como a Nathan, atrapando a Caleb en el *infierno*, con el cuerpo de Nathan al otro lado de la puerta de cristal. La escena está teñida de un rojo intenso, oscuro e infernal. Mientras, Ava permanece en el exterior, rodeada por la naturaleza en tonos de un verde resplandeciente: el Jardín del Edén.

Como se puede apreciar en la imagen 1, Caleb está atrapado en la sala de control, bañada por una *sangrienta* tonalidad rojo oscuro. Más allá de la pantalla, el cuerpo sin vida de Nathan yace en el suelo. Dios ha muerto. No hay ningún *deus* que pueda surgir de la máquina. La máquina, lo monstruoso femenino (Creed, 2007), ha asumido el control atrapando a Caleb en su propio infierno/útero. Lo vemos blandiendo un taburete, tratando de escapar a través del cristal. Su desesperado esfuerzo va acompañado y acompasado por una música siniestra. El dramatismo de la escena se acentúa por el montaje en paralelo que intercala continuamente el Edén verde y pacífico de Ava

con la lucha de Caleb por renacer de su útero infernal. Hombre vs. mujer, infierno vs. cielo, bien vs. mal. Los espectadores se enfrentan repetidamente a estas dicotomías en un período de tiempo muy breve.

Así, el cuerpo de Ava encarna las ansiedades relativas al cuerpo femenino, siendo el útero parte del mismo, así como la ansiedad en la mirada masculina. Ava no es biológicamente humana, por lo que no tiene ni género ni sexo. Aun así, según su creador, su sexualidad es evidente:

—NATHAN: Todas las cosas con conciencia tienen género, ¿por qué ella no? ¿Quieres impedirle que se enamore y pueda follar? Y respondiendo a tu verdadera pregunta, vaya que puede follar.

—CALEB: Esa no era mi pregunta. Mi verdadera pregunta es si le has dado sexualidad como elemento de distracción.

—NATHAN: ¿Como un robot sexy que nuble tu capacidad de juzgar su IA? Exacto.

—CALEB: Así que... ¿la has programado para que flirtee conmigo?

—NATHAN: No... eres el primer hombre que conoce aparte de mí y yo soy como su padre, ¿verdad? ¿Puedes culparla por enamorarse de ti?

Sobre esta cuestión, Sharon Russell defiende que «las mujeres rara vez crean o controlan monstruos, excepto quizá en la variante de la relación madre/hijo, como en *Trog*, o dando a luz a un monstruo» (Russell, 1984: 117).

En *Ex Machina* no se define a Ava como monstruo por poseer un útero infernal. Es monstruosa y peligrosa porque tiene voluntad. Se venga de Nathan, que ha creado y matado a muchas como ella, y se aprovecha de su sexualidad para dominar a Caleb y liberarse. Creed llama a este tipo de representación femenina *femme castratrice* («mujer castradora»), aquella que «controla la mirada sádica: la víctima masculina es su objeto [...] contiene rasgos masculinos como la agresividad y la violencia» (Creed, 2007: 563-678). En vez de dejarse objetivizar, ella objetiviza a su creador (Nathan) y a su potencial pareja (Caleb), subvirtiendo de

esta manera la mirada masculina patriarcal que la ve como una ama de casa y como una muñeca hinchable. Ava invierte la victimización tradicional de la mujer en las películas de terror. Los hombres son sus presas. Ella es monstruosa, diabólica, *lo otro*, y acaba cometiendo parricidio, la máxima expresión de castración según Creed (2007).

La verdadera prueba para Ava no es superar el test de Turing, le dice Nathan a Caleb, sino escapar usando su autoconciencia, la imaginación, la manipulación, su sexualidad y la empatía. Todas estas son características de la *mujer fálica* o *femme castratrice*, que vuelven a las mujeres más masculinas, según las definiciones conservadoras de feminidad (Britton, 2009; Clover, 1989; Creed, 2007). Escudero Pérez define esto como «la prueba de Turing definitiva: no el imitar el intelecto humano, sino el conseguir la emoción humana» (Escudero Pérez, 2020: 329).

En la imagen 3 podemos ver el cuerpo completo de Ava, mientras Caleb la observa como un niño en un zoo. Los espectadores también la observan. Su cuerpo tiene cavidades, cables y un contorno humanoide. Sin embargo, Ava ha aprendido a odiar su cuerpo artificial. Al final de la película, se viste y cubre todo su cuerpo con la piel sintética de la IA muerta para ocultar sus *imperfecciones*, los cables, los chips y las partes sintéticas. Su cuerpo, asombrosamente humano por fuera, es a la vez conocido y extraño. Aunque parezca humana y tenga una cara expresiva, no está hecha de materia orgánica, es artificial. Tiene autoconciencia, pero no es humana. Es, en definitiva, la encarnación de la condición posmoderna en la lectura posestructuralista, psicoanalítica y feminista de Creed. El cuerpo de Ava resulta un pastiche de *micro* narrativas que desafían las grandes narra-

EN EX MACHINA, NO SE DEFINE A AVA COMO MONSTRUO POR POSEER UN ÚTERO INFERNAL

tivas. Es un amasijo de biología y tecnología; es, al mismo tiempo, orgánica y sintética, empapada de datos robados de búsquedas pornográficas en los historiales del navegador de millones de hombres de todo el mundo, convirtiéndola en la antítesis de un cuerpo natural, biológico, *moderno* (Lyotard, 1984).

Una vez Ava oculta su artificialidad, no se la distingue de una mujer real. Puede tomar decisiones en tiempo real y actuar en respuesta a cualquier situación. Es un pastiche perfecto de tecnología sofisticada y una humanidad efectiva. Al igual que otros pensadores posestructuralistas, Fredric Jameson apela al vínculo entre *significante* y *significado*. Cuando la conexión entre ambos, así como el significado real y figurado de lo que es *humano*, se ha perdido, lo que queda es esquizofrenia (Jameson, 1992). Esto se demuestra cierto para Ava, ya que su individualidad como sujeto humano parece que se desdibuja. Es simplemente una réplica de lo que un humano puede ser, sin la singularidad y la autenticidad del humano.

Baudrillard identifica este fenómeno como hiperreal y escribe: «lo irreal ya no es un sueño o una fantasía, o algo exterior o interior, sino una

semejanza alucinatoria de lo real consigo mismo» (Baudrillard, 1983: 142). Como resultado, el cuerpo de Ava parece real y ella es una persona, dado que tiene conciencia, pero ni es real ni es auténtica, simplemente es una simulación hiperreal porque no es orgánica. No nació de una madre. No ha experimentado procesos bioquímicos como enfermarse o menstruar. No creció como otras mujeres, no tiene recuerdos en los que basar su personalidad, y mucho más. Es un pastiche hiperreal de un cuerpo humano real que depende de los datos y la tecnología. Todo esto no hace más que subrayar la posición de Ava como cuerpo distópico. Su cuerpo alerta al espectador de que, cuantas más como ella se fabriquen, mayor será la amenaza de peligro y de destrucción.

El final nos muestra la mutilación literal y la castración simbólica de Nathan, asesinado por Ava con la ayuda de Kyoko. La imagen 4 nos enseña el momento exacto en el que Ava apuñala a Nathan, la sangre que le baña la camiseta después de que el cuchillo desgarre su interior. Los colores apagados de la escena destacan el rojo de la sangre sobre el fondo grisáceo. Ava ha vengado a *los suyos*. Se ha vengado por todas las IA anteriores que

Imagen 3. La silueta del cuerpo de Ava. *Ex Machina* (Alex Garland, 2014).





Imagen 4. Ava apuñala a su creador, Nathan. *Ex Machina* (Alex Garland, 2014).

Nathan ha matado sin piedad, mostrando que ella no compartirá su destino. Se ha convertido en la *femme castratrice* por excelencia.

Según Creed, las películas de venganza femenina son un subgénero de las películas de terror en el que la mujer utiliza su voluntad para castrar y anular al hombre sádico (Creed, 2007: 559). No obstante, este es solo un estrato de todas las ansiedades que engloba *Ex Machina*. En la dicotomía hombre/mujer, coincidimos con Creed en que Ava es la típica *femme castratrice*. Sin embargo, si tenemos en cuenta que Ava no es una mujer humana, sino una IA con aspecto de mujer, este hecho resulta aún más subversivo.

En la interpretación de Creed de las distopías femeninas como *Cromosoma 3* (*The Brood*, David Cronenberg, 1979), *Carrie* (Brian De Palma, 1976), *Alien, el octavo pasajero* (*Alien*, Ridley Scott, 1979) y *El Exorcista* (*The Exorcist*, William Friedkin, 1973), la mujer es un monstruo real y no tiene ninguna posibilidad de existir en la vida real. Por otro lado, las IA femeninas son reales y abocan rápidamente a la sofisticación de Ava. La película sirve como advertencia distópica sobre los peligros reales de las IA si el órgano rector no regula la tecnología o, quizá incluso más relevante, *Ex Machina* revela nuestros arraigados miedos sobre *el otro*, lo no-humano y no-hombre, y da forma a nuestros miedos y prejuicios interiorizados sobre ansiedades culturales, sexuales y sociales «por un

alter ego supuestamente desviado y malvado» (Cavallaro, 2000: 3).

Caleb queda horrorizado cuando Nathan le revela que actualizará el *software* de Ava, lo que conllevaría el fin del yo de Ava. Nathan se ríe de él: «¿Sientes pena por Ava? Mejor siente pena por ti. Un día las IA van a vernos como nosotros vemos a los fósiles en las planicies de África... Todos estamos destinados a la extinción». Llama la atención el hecho de que Nathan está convencido de que la IA va a destruir a la humanidad y a dominar la Tierra, un vaticinio del final abierto de la película. La monstruosidad de Ava no es totalmente simbólica. En 2014, la tecnología de IA estaba muy desarrollada. Quizá Ava no sea aún una realidad, pero lo será. Muchos académicos coinciden en que la singularidad tecnológica está cerca (Vinge, 2017; Eden, Eric *et al.*, 2012; Müller y Bostrom, 2016). *Ex Machina* expresa la ansiedad justificada de que una IA nos aniquile en el futuro, así como el miedo real al empoderamiento y la ira femeninos.

En la escena final, Ava ha llegado al sitio al que dijo que iría, una concurrida intersección de tránsito en la ciudad. Ava, creada como inteligencia artificial con forma de mujer, ha completado su transformación en humana real: fluida, imperfecta y caótica, tal y como Nathan describió la mente humana. La película deja el destino de Ava a la imaginación del espectador. ¿Sobrevivirá y vivirá una vida normal? ¿Manipulará, amenazará y matará? Impulsados por nuestro miedo a lo desco-

nocido, probablemente dejemos a Ava atrás, en la pantalla, aunque con miedo y anticipando encontrárnosla en una intersección concurrida, ajenos a su diseñada existencia posmoderna, asombrosamente humana y sumamente peligrosa.

CONCLUSIÓN

Nuestra investigación muestra que examinar las incipientes criaturas de IA en los mitos clásicos y en las historias medievales permite profundizar nuestro conocimiento sobre los personajes con IA en las películas de CF. Hemos destacado *Ex Machina* por la cantidad de personajes que evocan y que se basan en historias de origen religioso y en mitos antiguos, por la intensidad con que se desvela una angustia humana colectiva a lo desconocido, y por cómo la película accede a las ansiedades humanas y nos advierte sobre el futuro, convirtiéndose en un modelo perfecto de distopía de CF. Hace milenios, los humanos empezaron a imaginar fenómenos proto-IA en varias culturas y religiones. *Ex Machina* captura las esperanzas y los miedos generados por ese pensamiento sobre la creación artificial de un ser perfecto. Creed (2007) y Badley (1995) sostienen que, dentro del psicoanálisis, las mujeres son el género radicalizado y que, en una cultura dominada por los hombres, la dicotomía *yo vs. el otro* equivale a la de *hombre vs. mujer*. En numerosos textos audiovisuales de CF, el monstruo es un tipo de *mujer fálica*, mientras que las víctimas, como Nathan y Caleb, serían hombres *afeminados*.

Algunas investigaciones proponen que las mujeres son abrumadoramente más expresivas en sus emociones, y *más fáciles de leer* que los hombres, una diferencia que empieza a percibirse hacia los cinco años (Kring y Gordon, 1998; Kelly y Hutson-Comeux, 2002). Llama la atención que la mayoría de IA serviciales (y *serviles*), independientemente de su estatus corporal —las Siris, las Alexas, las voces por defecto en los GPs, los servicios de respuesta automáticos y la mayoría de asistentes virtuales— tengan voces femeninas, ya

que se las considera más serviciales y no se espera que cuestionen las órdenes. Esto consolida el estereotipo de mujeres serviciales y solícitas como secretarias, cuidadoras, enfermeras, limpiadoras, etc. Ava y Kyoko, y sus prototipos, se diseñaron para realizar las tareas domésticas y como objetos de placer. También las muñecas hinchables son principalmente de sexo femenino y, cuando se lanzaron al mercado, las asistentes de IA como Siri y Alexa tenían únicamente opciones de voz femeninas. En muchos sentidos esta conceptualización masculina de las criaturas artificiales femeninas nos remite a los orígenes míticos de Pandora como mujer seductora y *femme castratrice*, y a los orígenes de Galatea como una especie de antigua mujer perfecta de Stepford¹. *Ex Machina* es una premonición de lo que puede ocurrir si la creación adquiere más poder que su amo y creador masculino y, al final, se vuelve contra él.

En definitiva, el fenómeno de la inteligencia artificial trasciende su valor como personaje intrigante en la CF y trasciende incluso las cuestiones de género como las «postrománticas» (Escudero Pérez, 2020) o lo «monstruoso femenino» (Creed, 2007). Más allá, las representaciones de IA reflejan los miedos y las inseguridades sociales actuales y expresan ideologías y estereotipos de género. Las IA pueden decirnos mucho sobre el poder, la identidad y la condición posmoderna. Las IA, como Ava, pueden desafiar los estereotipos de género y el patriarcado de muchas maneras, dado que hacen alarde de voluntad y de conciencia, y toman e imponen sus propias decisiones.

NOTAS

- 1 En referencia de nuevo a la novela satírica *The Stepford Wives*, de Ira Levin (1972), donde las sumisas y perfectas amas de casa de un barrio de Connecticut pueden ser robots creados por sus maridos.

REFERENCIAS

- Abarim Publications. 2002-2021. Recuperado de <http://www.abarim-publications.com>.
- Aldiss, B. W., Wingrove, D. (1986). *Trillion Year Spree*. Nueva York: Atheneum Publications.
- Asimov, I. (1995). *The Complete Robot: the Definitive Collection of Robot Stories*. Londres: Harper Collins.
- Badley, L. (1995). *Film, Horror, and the Body Fantastic*. Westport: Greenwood.
- Baudrillard, J. (1983). *Simulations*. Nueva York: Semiotext.
- Britton, A. (2009). Blissing Out: The Politics of Reaganite Entertainment. En B. K. Grant (ed.), *Britton on Film: The Complete Film Criticism of Andrew Britton* (pp. 97-154). Detroit: Wayne State University Press.
- Cavallaro, D. (2000). *Cyberpunk and Cyberculture*. Atlantic Highlands: The Athlone Press.
- Chondros, T. G., Milidonis, K. et al. (2013). "Deus-Ex-Machina" reconstruction in the Athens theater of Dionysus. *Mechanism and Machine Theory*, 67, 172-191.
- Claeys, G. (2010). *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Clover, C. J. (1989). Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film. En J. Donald (ed.), *Fantasy and the Cinema* (pp. 91-133). Londres: BFI.
- Creed, B. (2007). *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism Psychoanalysis*. Londres: Routledge.
- Denzin, N. K. (1991). *Images of Postmodern Society: Social Theory and Contemporary Cinema*. Londres: Sage Publications.
- Dockrill, P. (2016, 28 de enero). Artificial Intelligence Beats Human Go Champion for the First Time. *Science Alert*. Recuperado de <https://www.sciencealert.com/watch-artificial-intelligence-beats-human-go-champion-for-the-first-time>.
- Donahue, W. C. (2003). The Shadow Play of Religion in Fritz Lang's *Metropolis*. *New England Review*, 24(4), 207-221.
- Dougherty, C. (2006). *Prometheus*. Londres: Taylor & Francis.
- Drosnin, M. (1997). *The Bible Code*. Londres: Orion Publishers.
- Dvorsky, G. (2013, 3 de noviembre). Robots can now collaborate over their very own Internet. *Gizmodo*. Recuperado de <https://io9.gizmodo.com/robots-can-now-collaborate-over-their-very-own-internet-452334840>.
- Eden, A. H., Eric, S. et al. (2012). Singularity hypotheses: An overview. En A. H. Eden, S. Eric et al. (eds.), *Singularity hypotheses: A Scientific and Philosophical Assessment* (pp. 1-12). Berlín: Springer.
- Escudero Pérez, J. (2020). An AI doesn't Need a Gender (but it's Still Assigned One): Paradigm Shift of the Artificially Created Woman in Film. *Feminist Media Studies*, 20(3), 325-340.
- Freedman, C. (2013). *Critical Theory and Science Fiction*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Geraghty, L. (2009). *American Science Fiction Film and Television*. Nueva York: Berg Publishers.
- Gershgorn, D. (2016, 9 de septiembre). It's Getting Tougher to Tell if You're on the Phone with a Machine or a Human. *Quartz*. Recuperado de <https://qz.com/778056/google-deepminds-wavenet-algorithm-can-accurately-mimic-human-voices>.
- Graf, F. (1993). *Greek Mythology: An Introduction*. Baltimore: JHU Press.
- Hamilton, I. A. (2018, 26 de noviembre). Elon Musk Believes AI Could Turn Humans into an Endangered Species like the Mountain Gorilla. *Business Insider*. Recuperado de <https://www.businessinsider.es/elon-musk-ai-could-turn-humans-into-endangered-species-2018-11?r=US&IR=T>.
- Gunn, J. E. (1988). *The New Encyclopedia of Science Fiction*. Nueva York: Vicking Press.
- Hesiodo (2020). *Teogonía; Trabajos y días; Escudo*. Madrid: Alianza.
- Hurwitz, S. (2007). *Lilith - The First Eve: Historical and Psychological Aspects of the Dark Feminine*. Suiza: Daimon Press.
- Indick, W. (2013). *Psycho Thrillers: Cinematic Explorations of the Mysteries of the Mind*. Jefferson: McFarland Publications.
- Jameson, F. (1991). *Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.

- Kahn, A. D. (1970). Every Art Possessed by Man Comes from Prometheus: the Greek Tragedians and Science and Technology. *Technology and Culture*, 11(2), 33-162.
- Keane, S. (2006). *Disaster Movies: The Cinema of Catastrophe*. Nueva York: Columbia University Press.
- Kellner, D., Best, S. (1997). *The Postmodern Turn*. Nueva York: Guilford Press.
- Kelly, J. R., Hutson-Comeaux, S. L. (2002). Gender Stereotypes of Emotional Reactions: How we Judge an Emotion as Valid. *Sex Roles*, 47, 1-10.
- King, B. (2017). *Frankenstein's Legacy: Four Conversations about Artificial Intelligence, Machine Learning and the Modern world*. Morrisville: Lulu.com.
- Hugo H. Koning, *Hesiod: the Other Poet. Ancient Reception of a Cultural Icon. (Mnemosyne Supplements 325)*. Leiden/Boston: Brill Academic Publishers, 2010.
- Kring, A. M., Gordon, A. H. (1998). Sex Differences in Emotion: Expression, Experience and Physiology. *Journal of Personality and Social Psychology*, 74(3), 686-703.
- Liotard, J. F. (1984). *The Postmodern Condition: A report on Knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Mann, G. (2012). *The Mammoth Encyclopedia of Science Fiction*. Londres: Hachette UK.
- McGilligan, P. (1997). *Fritz Lang: The Nature of the Beast*. Nueva York: St. Martin's Press.
- Miles, M. R. (1989). *Carnal Knowing: Female Nakedness and Religious Meaning in the Christian West*. Boston: Beacon Press.
- Modleski, T. (2002). On the Existence of Women: A Brief History of the Relations Between Women's Studies and Film Studies. *Women's Studies Quarterly*, 30(1-2), 15-24.
- Moylan, T., Baccolini, R. (2003). *Dark Horizons: Science fiction and the dystopian imagination*. Londres: Psychology Press.
- Müller, V. C., Bostrom, N. (2016). Future progress in artificial intelligence: A survey of expert opinion. En V. C. Müller (ed.), *Fundamental Issues of Artificial Intelligence* (pp. 555-572). Cham: Springer.
- Muri, A. (2007). *The Enlightenment Cyborg: A History of Communications and Control in the Human Machine, 1660-1830*. Toronto: University of Toronto Press.
- Ovid (2010). *Metomorphoses*. Indianapolis: Hackett Publishing. (trad. cast.: Ovidio (2015). *Metamorfosis*. Madrid: Alianza.
- Pandya, J. (2019, 14 de enero). The weaponization of Artificial Intelligence. *Forbes*. Obtenido en <https://www.forbes.com/sites/cognitiveworld/2019/01/14/the-weaponization-of-artificial-intelligence/#67cdc7bd3686>.
- Ruppert, P. (2001). Fritz Lang's *Metropolis* and the Imperatives of the Science Fiction Film. *A Journal of Germanic Studies*, 37(1), 21-32.
- Russell, S. (1984). The Witch in Film: Myth and Reality. In B. K. Grant (ed.), *Planks of Reason: Essays on the Horror Film* (pp. 113-125). Metuchen: Scarecrow.
- Ryan, M., Kellner, D. (1988). *Camera Politica: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Films*. Bloomington: Indiana University Press.
- Schoenbaum, D. (1997). *Hitler's Social Revolution: Class and Status in Nazi Germany 1933-1939*. Londres: WW Norton and Company.
- Scholes, R., Rabkin, E. S. (1977). *Science Fiction: History, Science, Vision*. Oxford: Oxford University Press.
- Shelley, M. W. (1993). *Frankenstein, or the Modern Prometheus*. Londres: Wordsworth Editions.
- Strait, M., Aguilon, C. et al. (2017, August 28 - September 1). *The Public's Perception of Humanlike Robots: Online Social Commentary Reflects an Appearance-based Uncanny Valley, a General Fear of a Technology Takeover and the Unabashed Sexualization of Female-gendered Robots*. Presentación de conferencias. Lisboa: 26th IEEE International Symposium on Robot and Human Interactive Communication.
- Vinge, V. (2017). The coming technological singularity: How to survive in the post-human era. En R. Latham (ed.), *Science Fiction Criticism: An Anthology of Essential Writings* (pp. 352-363). Londres: Bloomsbury.
- Zunshine, L. (2008). *Strange Concepts and the Stories They Make Possible: Cognition, Culture, Narrative*. Baltimore: John Hopkins University Press.

REPRESENTACIONES FEMENINAS DE INTELIGENCIA ARTIFICIAL: EX MACHINA REVISLA LOS MITOS DE PANDORA Y GALATEA

Resumen

La representación de la inteligencia artificial (IA) en el cine contemporáneo recoge el discurso dominante en la tradición europea sobre los temores y esperanzas de la humanidad generados por la creación de la vida artificial. El presente estudio pretende analizar el retrato de la mujer como representación icónica de la inteligencia artificial en el contexto del *zeitgeist* actual (Drosnin, 1997; Keane, 2006), ya que los cineastas exploran tanto las preocupaciones antiguas como las recientes sobre los robots femeninos al darles vida en la pantalla (Pandya, 2019; Hamilton, 2018). Sostenemos que una investigación sobre *Ex Machina* (2014), de Alex Garland, como una nueva lectura de los mitos de Galatea y Pandora corrobora nuestra hipótesis de que el modelo de robot femenino proyecta el espectro de lo femenino monstruoso, y que se puede animar a los cineastas para que lleven a cabo representaciones más complejas de mujeres capaces de subvertir la estructura de poder de la ideología patriarcal (Modleski, 2002).

Palabras clave

Inteligencia artificial; robots; ciencia ficción; estudios fílmicos; estudios de género; mitología griega.

Autores

Goksu Akkan (Izmir, 1990) tiene un Doctorado de Comunicación por la Facultad de Comunicación y Relaciones Internacionales Blanquerna de la Universitat Ramon Llull. Licenciada en la University of Birmingham (Reino Unido), y máster en la Kingston University (Reino Unido). Sus intereses de investigación incluyen el humor en Internet, la televisión y las películas de ciencia ficción, los estudios sobre utopía y distopía y las tecnologías de consumo. Contacto: goksuaa@blanquerna.url.edu.

Sue Aran-Ramspott (Barcelona, 1965) es profesora titular de comunicación audiovisual y ética de la comunicación en la FCRIB (Universitat Ramon Llull) y miembro del grupo de investigación DIGILAB. Ha publicado varios artículos sobre cine y medios sociales en revistas internacionales, como *Media and Communication*, *Media Culture and Society* y *Comunicar*. Actualmente dirige un proyecto de I+D sobre la influencia de los *youtubers* en la audiencia. Contacto: suear@blanquerna.url.edu.

Klaus Zilles (Cochem, Alemania, 1963) es profesor titular en la Facultad de Comunicación y Relaciones Internacionales Blanquerna de la Universitat Ramon Llull. Doctor por la Universidad de Heidelberg, ha estudiado en la Universidad de Nuevo México (EE. UU.),

FEMALE AI REPRESENTATIONS: EX MACHINA REVISITS THE MYTHS OF PANDORA AND GALATEA

Abstract

The portrayal of Artificial Intelligence (AI) in contemporary cinema speaks to the dominant discourse in the European tradition about humanity's fears and hopes generated by the creation of artificial life. The present study seeks to analyse the portrayal of the female as an iconic representation of Artificial Intelligence in the context of the current *zeitgeist* (Drosnin, 1997; Keane, 2006) as the work of filmmakers explores both long-standing and recent concerns about female robots by bringing them to life on the screen (Pandya, 2019; Hamilton, 2018). We submit that an exploration of Alex Garland's *Ex Machina* (2014) as a new reading of the Galatea and Pandora myths will bear out our hypothesis that the female robot model projects the spectre of the monstrous feminine, and may embolden filmmakers to endeavour more complex representations of females capable of subverting the power structure of patriarchal ideology (Modleski, 2002).

Key words

Artificial Intelligence; Robots; Science Fiction; Film Studies; Gender Studies; Greek Mythology.

Authors

Goksu Akkan (Izmir, 1990) holds a PhD of Communication from Blanquerna School of Communication and International Relations (Universitat Ramon Llull). She obtained her BA from the University of Birmingham, UK and MA from Kingston University, UK. Her research interests include Internet humour, science fiction television and films, utopia and dystopia studies and consumer technologies. Contact: goksuaa@blanquerna.url.edu.

Sue Aran-Ramspott (Barcelona, 1965) is full professor in audiovisual and ethics of communication at the FCRIB (Universitat Ramon Llull), where she is in DIGILAB research group. She has published several articles about film and social media in international journals, as *Media and Communication*, *Media Culture and Society* and *Comunicar*. She is currently directing an R&D Project on the audience influence of Youtubers. Contact: suear@blanquerna.url.edu.

Klaus Zilles (Cochem, Germany, 1963) is associate professor at the Blanquerna School of Communication Studies and International Relations, Ramon Llull University. He holds a PhD from Heidelberg University, and studied at the University of New Mexico, and the University of Illinois. His research includes US literature, literature and film, language and identity politics in the media, disinformation and metacognition. Contact: klausz@blanquerna.url.edu.

y ha enseñado en la Universidad de Illinois. Investiga sobre literatura estadounidense, literatura y cine, política lingüística e identitaria en los medios de comunicación, desinformación y metacognición. Contacto: klausz@blanquerna.url.edu.

Referencia de este artículo

Akkan, G., Aran-Ramspott, S., Zilles, K. (2022). Representaciones femeninas de inteligencia artificial: *Ex Machina* revisa los mitos de Pandora y Galatea. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 33, 189-204.

Article reference

Akkan, G., Aran-Ramspott, S., Zilles, K. (2022). Female AI Representations: *Ex Machina* Revisits the Myths of Pandora and Galatea. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 33, 189-204.

recibido/received: 15/02/2021 | aceptado/accepted: 20/05/2021

Edita / Published by



Licencia / License



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

