Ámbitos Feministas

Revista crítica multidisciplinaria anual de la coalición *Feministas Unidas Inc.*

VOLUMEN MONOGRÁFICO

Feminismo y gynocine

Editora invitada

Irene Melé Ballesteros
University of Massachusetts Amherst

Consejo editorial

Barbara Zecchi, *University of Massachusetts Amherst*
Raquel Medina, *Aston University, UK*
Elisabet Pallas, *University of Massachusetts Amherst*
Eva París Huesca, *Ohio Wesleyan University*
Katarzyna Paszkiewicz, *Universitat de Barcelona*
Maribel Rams Albuisech, *University of Massachusetts Amherst*
Cynthia Tompkins, *Arizona State University*

Ámbitos Feministas

Revista crítica multidisciplinaria anual de la coalición *Feministas Unidas Inc.*
ISSN 2164-0998

EDITOR
Inmaculada Pertusa
Western Kentucky University

ASSOCIATE EDITOR
Carmen de Urioste
Arizona State University

ASSOCIATE EDITOR
Magdalena Maiz Peña
Davidson College

EDITORIAL BOARD
Debra Castillo, *Cornell University*
Flavia Company, *Writer*
Ana Corbalán, *The University of Alabama*
Margaret E. Jones, *University of Kentucky*
Beth E. Jörgensen, *University of Rochester*
Amy Kaminsky, *University of Minnesota*
Candyce Leonard, *Wake Forest University*
Marina Mayoral, *Universidad Complutense de Madrid; Writer*
Kathleen McNerney, *West Virginia University*
Nina Molinaro, *University of Colorado at Boulder*
Geraldine Nichols, *University of Florida*
Marielena Olivera, *Universidad Nacional Autónoma de México*
Maria Payeras Grau, *Universitat de les Illes Balears*
Diana Rebolledo, *University of New Mexico*
María Rey López, *Metropolitan State University of Denver*
Reina Roffé, *Writer*
Ana Rueda, *University of Kentucky; Writer*
Melissa Stewart, *Western Kentucky University*
Cynthia Margarita Tompkins, *Arizona State University*
Ivonne Gordon Vailakis, *University of Redlands; Writer*
María A. Zanetta, *The University of Akron*

OFFICIAL HOST INSTITUTION FOR *ÁMBITOS FEMINISTAS*
Department of Modern Languages, *Western Kentucky University*

COVER DESIGN
Katherine Mitchell

FEMINISTAS UNIDAS Inc.

feministas-unidas.org

Founded in 1979, *Feministas Unidas Inc.* is a non-profit coalition of feminist scholars in Spanish, Spanish-American, Luso-Brazilian, Afro-Latin American, and US Hispanic/Latin@ Studies. As an allied organization of the *Modern Languages Association* since 1981, *Feministas Unidas Inc.* sponsors panels at its annual and regional conventions. As an interdisciplinary alliance, we embrace all fields of study relating to Hispanic women.

***Feministas Unidas Inc.*, Membership fees (**membership.feministas-unidas.org):
Institutions $25, Professors/Associate Prof. $20, Assistant Prof. $15 Students $10 per year.

Revista: *Feministas Unidas Inc.,* publishes a biannual Revista *(Fall and Spring).*
ISSN 1933-1479 (print) ISSN 1933-1487 (on-line) newsletter.feministas-unidas.org

The *Revista*'s editors welcome books for review. Send books and other materials to:
Carmen de Urioste, Book Review Editor
SILC-Spanish Program Box 870202
Arizona State University
Tempe, AZ 85287-0202

Ámbitos Feministas is the official critical journal of the coalition. Printed. ISSN 2164-0998 (print)
Blind Peer reviewed and indexed by the MLA and EBSCO.

Published annually in the fall, with a monographic Issue every 5 years. The Department of Modern Language at Western Kentucky University is the host institution of the journal.
Copyright@ *Feministas Unidas Inc.* <ambitosfeministas.feministas-unidas.org>

EXECUTIVE BOARD 2014-2016

President, Rebecca Ulland, *Northern Michigan University*
Vicepresident, Hilda Chacón, *Nazareth College*
Secretary, Cynthia Margarita Tompkins, *Arizona State University*
Treasurer, Mayte DeLama, *Elon University*

News Moderator
Ana Corbalán, The University of Alabama

Newsletter Editor
Editor, María Alejandra Zanetta, *The University of Akron*

Book Review Editor
Carmen de Urioste, *Arizona State University*

***Ámbitos Feministas* Editors**
Editor, Inmaculada Pertusa, *Western Kentucky University*
Associate Editor, Carmen de Urioste, *Arizona State University*
Associate Editor, Magdalena Maiz Peña, *Davidson College*

Department of Modern Languages
1906 College Heights Blvd. #31029
Western Kentucky University
Bowling Green, KY 42101

CALL FOR SUBMISSIONS
Fall 2016, Volume 6

Ámbitos Feministas

The editors of *Ámbitos Feministas,* a multidisciplinary journal of criticism pertinent to current feminist issues in Spanish, Spanish-American, Luso-Brazilian, Afro-Latin American, Caribbean, U.S. Hispanic and Latino Studies, invite unpublished critical essays in English, Spanish, and Portuguese on literature, film, art, plastic arts, music, gender studies, history, etc., relating to contemporary Hispanic/Luso/Latina women writers and artists. Original unpublished creative work (short stories, poetry) is also encouraged. The accepted papers will appear in the next annual fall volume.

While we accept submissions at any time, in order to be considered for the **Fall 2016 Issue**, originals should arrive to our editorial office by **February 29th, 2016.**

Submit original and cover letter as Word attachments to Carmen de Urioste
<carmen.urioste@asu.edu>

EDITORIAL GUIDELINES FOR SUBMISSIONS

A current membership to the coalition Feministas Unidas Inc. (http://feministas-unidas.org) is required of all authors at the time of submission and must be kept until the end of the process. Membership information

Manuscripts should be double-spaced and between 17-25 double-spaced pages in length, including all notes, as well as the Works Cited. They should be formatted using Times New Roman Size 12 and 1" margins.

For review purposes, originals should contain no reference to the author. Include a one page cover letter with author's information: name, rank, academic affiliation, email, postal address, essay's little, and a brief bio (8-10 lines) with latest publications.

Essays in Spanish, Portuguese or English, need to conform to the most recent versions of the MLA Style Manual and the MLA Handbook for Writers of Research Papers.

The end notes will be at the end of the essay, and they should not be inserted automatically. Please manually use numbers in superscript in the text and then refer to them in the end notes section.

The editors of *Ámbitos Feministas* have the right to reject manuscripts for the Fall volume that do not address the criteria of the journal and of the coalition *Feministas Unidas* Inc. <feministas-unidas.org>

Ámbitos Feministas

Revista crítica multidisciplinaria anual de la coalición *Feministas Unidas Inc.*

Volumen V Monográfico
Otoño 2015

Feminismo y gynocine

ÍNDICE

HACIA UNA NUEVA ETAPA DE ÁMBITOS FEMINISTAS

Inmaculada Pertusa, editora 11

CRÍTICA: FEMINISMO Y GYNOCINE

Irene Melé Ballesteros, editora invitada
Feminismo y gynocine 15

María Cami-Vela
Mujer y cine en Cuba: la peregrina y revolucionaria mirada de Rosina Prado 17

Noelia Dominguez
Lo personal es político en la figura de Pilar Miró. *31*

Lucia Tello Díaz
La mujer en el cine de Isabel Coixet: contra-cine, identidad, trasgresión y sexualidad. *45*

Beatriz Herrero
Deconstruir la ambivalencia: feminismo y postfeminismo en el discurso de Isabel Coixet. *63*

María Castejón Leorza
Mujeres en pie de guerra y *Vindicación*, las propuestas documentales, feministas y combativas de Susana Koska. *81*

Ana María Díaz-Marcos
Mundos de mujeres en la globalización: el diálogo anti-hegemónico en *Katmandú* de Iciar Bollain (2011). 95

Carmen Sanchís-Sinisterra
Disonancias patriarcales en *Te doy mis ojos*: negación de la crisis masculina, y victimización de la mujer como estrategia política. 113

Laurance H. Mullaly
El cine de Albertina Carri: la vulnerabilidad resignificante. *129*

Reyes Lázaro
Pantalones a la luna: "incorporación" visual y poética en "la Desbandá". *147*

CREACIÓN

Claudia Aburto Guzmán
Poesía *167*

Agustina Ortiz
Poesía *173*

Elena Madrigal
Desnudo II *177*

Ana Rueda
De la mesa al suelo *183*

Hacia una nueva etapa de *Ámbitos Feministas*

Estimad@s soci@s de *Feministas Unidas Inc.*:

Este número monográfico dedicado al feminismo y al gynocine marca el final de una etapa y el comienzo de otra. En estas páginas del quinto volumen ceso como editora de *Ámbitos Feministas*, dando así entrada a nuestra colega Carmen de Urioste que, desde el próximo número, llevará las riendas editoriales de nuestra revista crítica multidisciplinaria.

Tal y como expusimos al comienzo de esta primera etapa que concluye este año, el propósito de *Ámbitos Feministas* se ha mantenido firme en cuanto a su empeño por abrir un espacio crítico y creativo a todas las mujeres pensadoras y creadoras que con su voz, su palabra y su inspiración nos han representado y motivado a seguir descubriendo por medio de sus mundos el sentido y la importancia que tiene ser feministas en nuestro trabajo, nuestras vidas y nuestras propias visiones.

Quiero agradecer así desde estas páginas a todas las personas que han contribuido a la creación de cada uno de los hasta ahora cinco volúmenes de vida de *Ámbitos Feministas*: ***gracias*** a nuestro **comité editorial** que año tras año nos ha asesorado en los temas más mundanos y en los más fundamentales, al tiempo que evaluaba con absoluto rigor y profesionalidad los ensayos recibidos; ***gracias*** a tod@s l@s **evaluadores voluntari@s** que contribuyeron con su experiencia a la selección ciega de ensayos para cada número; ***gracias a*** tod@s l@s **contribuyentes** que enviaron sus trabajos para ser considerados para publicación en la revista; ***gracias*** a las **escritoras y artistas** que compartieron su talento narrativo, poético y artístico con nosotr@s; ***gracias*** a quienes trabajaron entre **"bambalinas editoriales",** maquetando la revista, poniendo y quitando los puntos sobre las "i" y sobre todas las demás vocales según procedía, tantas veces como fue necesario; ***gracias*** a las **editoras asociadas** por serlo 24/7 y un día; ***gracias*** a la ***editora invitada*** de este número monográfico y a ***su comité*** por haber iniciado una

tradición que esperamos repetir cada 5 años; y ***gracias,*** muchas ***gracias*** a toda la membresia presente y pasada de la coalición ***Feministas Unidas Inc.,*** por recibir y leer *Ámbitos Feministas* año tras año.

Dedico una **mención especial de agradecimiento** al apoyo institucional y económico del **Departamento de Lenguas Modernas de la Universidad de Western Kentucky** que ha sido la sede de la revista hasta ahora.

Concluyo con la renovada invitación a enviar ensayos críticos y/o textos creativos (cuentos, poesía) para su posible publicación en el número de otoño del 2016. De igual forma, les pido su colaboración para participar en el proceso de evaluación tipo "blind peer review" de los ensayos recibidos. L@s intersad@s en colaborar pueden mandar un correo electrónico, indicando su área de especialización a Carmen de Urioste a quien, desde ya, paso el relevo de *Ámbitos Feministas.*

Inmaculada Pertusa, editora 2011-2015

FEMINISMO Y GYNOCINE

Feminismo y gynocine

El monográfico que aquí presentamos, *Feminismo y gynocine,* surge del deseo de nombrar, situar y analizar un corpus cinematográfico al cual han contribuido tanto las directoras aquí estudiadas, como todas las mujeres que forman parte de la Historia del Cine. Este volumen continúa en la estela de una serie de encuentros y lecturas oficialmente inaugurados en la conferencia *Gynocine: Mujeres, Dones and Cinema*[1], en la cual se debatieron y expusieron de forma crítica cuestiones que afectan a las mujeres en la industria cinematográfica.

El enfoque de este volumen gira alrededor del término «gynocine»[2],neologismo que tomamos de las nuevas propuestas sobre teoría fílmica de Barbara Zecchi (2011, 2013, 2014), como alternativa a las definiciones "en crisis", según Ruby Rich, de "cine feminista", "cine femenino" o "cine de mujeres". Este evoluciona del concepto «gynocriticism» que Elaine Showalter acuña en 1985 con el fin de reivindicar la necesidad de elaborar un marco teórico que, prescindiendo del discurso crítico hegemónico, responda a la especificidad de la literatura escrita por mujeres. El término «gynocine» incluye así a todo el cine realizado por mujeres, independientemente de su postura frente al feminismo, puesto que se basa en la consideración de que todas ellas están oprimidas por el sistema patriarcal. No se limita a considerar exclusivamente el trabajo de las directoras, sino el de todas las mujeres involucradas en la producción cinematográfica, tales como guionistas, actrices, montajistas etc. , distanciándose así muy significativamente de la tradición autorial androcéntrica. El «gynocine» abarca también la producción feminista de los hombres, puesto que este acercamiento teórico considera que son l@s lector@s / espectador@s quienes engendran una lectura feminista del texto más allá de las intenciones –o del género– de quien lo produce. Ejemplo del potencial teórico de la propuesta desarrollada por Zecchi lo encontramos en el trabajo de Eva París-Huesca, quien introduce el término «ginocriminal» para designar el cine noir y neonoir feminista.

La colección de ensayos críticos aquí publicados abarca el trabajo de varias directoras desde los años cincuenta hasta la actualidad. Su recorrido pasa por artículos sobre directoras pioneras en diversas etapas del «gynocine», como Rosina Prado en Cuba (María Camí-Vela), Pilar Miró en España (Noelia Domínguez) y Albertina Carri en Argentina (Laurence H. Mullaly). Estudia también a directoras de reconocimiento internacional como Isabel Coixet (Lucía Tello y Beatriz Herrero) e Icíar Bollaín (Ana María Marcos y Carmen Sanchis-Sinisterra) que han promovido el debate sobre qué es el «cine de mujeres». Asimismo el monográfico ahonda en temas sobre la recuperación de la memoria histórica y la reivindicación de los derechos de las mujeres, con artículos dedicados a las documentalistas Susana Kosca (María Castejón Leorza) y Paula García Pozuelo (Reyes Lázaro) donde se incluyen entrevistas con las directoras.

Todos estos artículos, además de analizar la relación entre feminismo y «gynocine», abordan también las problemáticas de tipo social e histórico planteadas por las películas, como la memoria colectiva, la memoria política o las desigualdades de género tanto en la ficción como en la sociedad.

En conclusión este volumen es el resultado de un trabajo coral que no solo ofrece una oportunidad para el estudio académico del «gynocine» sino que también da cabida al diálogo y al debate entre críticas y directoras, y entre teoría y práctica.

Quiero agradecer el esfuerzo y la ilusión de mis colegas del comité editorial invitado y de la revista *Ámbitos Feministas* que han hecho posible este volumen. Y agradezco también a todas las mujeres que hacen del «gynocine» una realidad, brindando con su trabajo una oportunidad más para continuar la lucha por la igualdad y los derechos de las mujeres.

Irene Melé Ballesteros, editora invitada

NOTAS

1. La primera conferencia *Gynocine: Mujeres, Dones and Cinema* tuvo lugar el mes de octubre de 2011 en la Universidad de Massachusetts Amherst.
2. A pesar de que la norma ortográfica exigiría la escritura de este neologismo en castellano con "i" elegimos conscientemente su escritura con "y" para mantener la conexión que el término establece con la crítica anglosajona.

Mujer y cine en Cuba: la peregrina y revolucionaria mirada de Rosina Prado

María Camí-Vela
University of North Carolina at Wilmington

El Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) fue la primera institución cultural que se fundó en Cuba a partir del "triunfo de la Revolución" (1959) con el fin de crear, producir y distribuir el "nuevo cine cubano"; un cine que, en palabras de su presidente, Alfredo Guevara, rechazaría el "lenguaje balbuciente", el "folclorismo banal" y "la ingenuidad populista" de la etapa anterior (Fornet 32), para dar la bienvenida a un cine que se define como arte, y que según la Ley nº 169, publicada el 24 de marzo de 1959 en la *Gazeta Oficial*, y firmada por el primer ministro de la República, Fidel Castro, y el ministro de Educación, Armando Hart Dávalos, "constituye por virtud de sus características un instrumento de opinión y formación de la conciencia individual y colectiva

María Camí-Vela es profesora de cine y de literatura española en la Universidad de Carolina del Norte Wilmington. Ha publicado los libros *La búsqueda de la identidad en la obra literaria de Carme Riera, Mujeres detrás de la cámara: Entrevistas con cineastas españolas de la década de los 90, Mujeres detrás de la cámara: Entrevistas con cineastas españolas 1990-2004,* y numerosos artículos sobre la mujer en la literatura y el cine. Sus artículos más recientes son: "Directoras de cine en Cataluña: Un recorrido histórico" en *Zeitschrift für Katalanistik/Revista d'Estudis Catalans*, y "Negociar con la Otredad. La mirada fílmica de las directoras españolas del nuevo milenio," en *Directoras de cine en España y América Latina: Nuevas voces y miradas*. Además de su labor como docente e investigadora, Camí-Vela ha realizado diversos trabajos en el cine como actriz, productora ejecutiva del largometraje de ficción *United We Stand* (2003), asistente de producción de los documentales *A grain of sand* (2008) y *Keepers of the Water* (2010) y "editing advisor" del film experimental *The Shift* (2014).

y puede contribuir a hacer más profundo y diáfano el espíritu revolucionario y a sostener su aliento creador" (Berthier 6).

A la creación del "nuevo cine cubano" y su proyecto político se sumaron algunos profesionales extranjeros, entre ellos la española Margarita Alexandre Labarga (León 3-7-1923) y la hispano-soviética (hija de republicanos españoles exiliados en la URSS) Rosina Prado Fernández (Cartagena 1-2-1935). La relevancia de ambas mujeres es significante, no solo por su labor cinematográfica, sino también porque son la primera mujer productora y la primera mujer directora de la historia del cine en Cuba[1].

La importancia de Margarita Alexandre en la transformación de la función del Productor Ejecutivo en el ICAIC es acertadamente comentada por Julio Pérez Perucha, presidente de la AEHC (Asociación Española de Historiadores del Cine): "En el cine cubano Margarita Alexandre impulsó de forma decidida y enérgica la transformación profesional de las hasta entonces meramente funcionariales y rutinarias tareas de Producción Ejecutiva" (Perucha, "Perfil de Margarita Alexandre y Rafael Torrecilla").

Mi primer conocimiento de Margarita Alexandre fue precisamente a través de Pérez Perucha, quien al saber de mi interés por los estudios de cine y género, me propuso hacer la presentación del homenaje que la AEHC le estaba organizando en 2006. A partir de ese momento, me reúno y entrevisto con Alexandre e investigo su labor, no sólo como directora, sino también como actriz, guionista y productora, en España y en Cuba. Fruto de ese trabajo es "Una cineasta española en la Revolución cubana: Margarita Alexandre" en *El viejo topo* (2007), primera publicación-entrevista con Alexandre que constata su relevancia en la historia del cine español y cubano. En el mismo año, aprovechando el homenaje que la Filmoteca de Catalunya le otorga en Barcelona, el crítico teatral Ricard Salvat le dedica también un monográfico que simplemente titula "Margarita Alexandre". Desde entonces, Alexandre ha recibido algo de reconocimiento y visibilidad en España y en los EEUU, en algunos congresos y en festivales. Sin embargo, a mi conocimiento, los únicos estudios críticos sobre su labor cinematográfica son los de Gorka Maiztegui y Barbara Zecchi. El primero, "La adaptación como corrección ideológica: Lejárraga y Alexandre", es un estudio sobre su film *La ciudad perdida* en el libro editado por Barbara Zecchi, *Teoría y práctica sobre la adaptación fílmica*. El segundo estudio es de Zecchi, quien la incluye en el capítulo II de su libro *Desenfocadas. Cineastas españolas y discursos de género*, haciendo hincapié en la importancia de Alexandre en el periodo fundacional del ICAIC.

Es durante mis investigaciones sobre el trabajo de Margarita Alexandre en el ICAIC que descubro el trabajo de Rosina Prado, quien, a pesar de ser la primera mujer directora en Cuba, permanece totalmente desconocida. La única publicación que he encontrado sobre la directora es el breve artículo de Joaquín Cánovas, "Rosina Prado Fernández. Directora del cine documental". El siguiente ensayo es una respuesta a tal injusticia. A través de mi propio análisis y de las entrevistas que realicé en Cuba con su director de fotografía, Julio Simoneau, y su asistente de dirección, Santiago Villafuerte, el propósito de este trabajo es

visibilizar y brevemente analizar la contribución de Prado al revolucionario proyecto cinematográfico en Cuba, exponiendo también las dificultades y desilusiones que la directora sufrió como mujer y como extranjera.

ICAIC

El ICAIC, creado el 24 de marzo de 1959 por el Consejo de Ministros del Gobierno Revolucionario de la República de Cuba, se define desde sus inicios como una institución en la que el cineasta es un intelectual-revolucionario que va a crear un cine que sirva de identidad del pueblo cubano; un cine de calidad al servicio de un público-pueblo-nación con el propósito de educarlo. La nueva educación del pueblo cubano exigía la liberación de la presencia de la cultura norteamericana en el cine para de este modo crear una tradición cinematográfica propia, más cercana a la europea de la Nueva Ola francesa, el Free Cinema inglés, el cine polaco, y principalmente el cine soviético y su corriente estética del realismo socialista (Guevara 93).

Para alcanzar sus propósitos, los fundadores del ICAIC (Alfredo Guevara, Tomás Gutiérrez Alea, Julio García Espinosa y Cabrera Infante) invitaron y contrataron a extranjeros simpatizantes de la Revolución a formar parte de su joven y entusiasta proyecto ya que, excepto Gutiérrez Alea (Titón) y Espinosa que habían estudiado en el Centro Sperimentale di Cinematografia en Roma, los fundadores del ICAIC no tenían formación profesional en el cine. Sin embargo, la presencia de profesionales no cubanos en la primera etapa del ICAIC se tuvo que justificar desde el principio, indicación de que también desde el principio, hubo desacuerdo. Evidencia de ello es la carta que escribe Alfredo Guevara a la revista *Bohemia* el 6 de octubre de 1959:

> En lo que concierne a la contratación de grandes figuras internacionales –(Cesare) Zavatini, Bardem, (Otello) Martelli, (Alain) Resnais, (Gérad) Philippe, (Francisco) Rabal, (María) Casares, Buñuel..., etcétera–creo haber hablado bastante en los últimos días. Ellos no desplazan a nadie... somos revolucionarios, transformadores, creadores, y para serlo hay que ser humildes y aprender de los que saben, de lo que han logrado lo que ahora queremos nosotros para Cuba... junto a cada director o figura extranjera irán dos o más cubanos que aprenderán el oficio. (Guevara 63)

Si los extranjeros cineastas no eran bien recibidos por algunos profesionales del Instituto, igualmente ocurría con las mujeres cineastas, extranjeras o no. A pesar de su carácter revolucionario, el ICAIC era una institución creada por hombres y con un criterio de cine muy "masculino". Sobre la actitud sexista del ICAIC, la realizadora cubana Belkis Vega comenta:

> El ICAIC es un organismo que lo formaron hombres, las pocas mujeres que entraron en su primera época fueron editoras y no se veía una mujer dentro de los equipos de filmación porque el cine ha sido una profesión de

> hombres, con muy pocas excepciones y por contradictorio que parezca, en otros países donde no ha habido una Revolución, se avanzó mucho más rápido que en Cuba. Aquí se siguió manteniendo y se siguió reproduciendo ese carácter "masculino" del cine, creo que con mucho nivel de inconciencia porque si tú le preguntas a muchos hombres cineastas cubanos, no es para ellos una preocupación, ni una inquietud, ni tienen ningún interés en que las mujeres hagamos cine. Y creo que hay prejuicios muy serios y muy enraizados que no los tienen a nivel de la conciencia y si los tienen conscientes, sería peor, así que yo quiero pensar que no los tienen consciente, para poderlos respetar. Quiero pensar así y siento que siempre nos miran con cierto cuestionamiento detrás. (Diéguez, "Solo quería ser cineasta. Entrevista con Belkis Vega")

Rosina Prado era una revolucionaria creadora que podía aportar saber y experiencia en la primera etapa del ICAIC. Y efectivamente, la directora llevó a la pantalla los temas predilectos del cine cubano de la Revolución: la historia y la cultura nacional. Y Prado lo hizo desde la perspectiva de las preocupaciones-obstáculos para la nueva mujer cubana en su proceso de liberación, transformación e incorporación al proyecto revolucionario: la maternidad y la falta de círculos infantiles en los barrios pobres y marginales, la prostitución y el machismo. Sin embargo, como se ha observado por los comentarios de Guevara y Vega, y por lo que se verá en las entrevistas con Simoneau y Villafuerte, el hecho de ser mujer y extranjera, le causó conflictos y desilusiones, y quizás fuera también la causa de su breve labor cinematográfica.

Rosina Prado/ICAIC

Nacida en Cartagena, hija del militar de la Armada republicana Pedro Prado Mendizábal, Rosina Prado emigra con su familia a la URSS al final de la Guerra Civil española. En 1956 entra en el VGIK (Instituto Estatal de Cinematografía de Moscú) donde estudia dirección cinematográfica con prestigiosos realizadores, como el ucraniano Aleksander Dovzhenko y el georgiano Mikheil Chiaureli, y en donde se gradúa con el documental *Prijodiat y ujodiat poezda* (*El ir y venir de los trenes*, 1961).

Prado llega a Cuba por razones personales. El padre había sido contratado por el gobierno cubano para contribuir a la formación de la Nueva Marina de Guerra, y la joven directora le acompaña con su joven hijo (fruto de una relación estudiantil) con la intención de quedarse provisionalmente. Su destino cambia cuando, contratada por dirección del ICAIC, se muda definitivamente a Cuba, en donde residió por diecisiete años. En el ICAIC trabajó solamente de 1961 a 1968 como realizadora de documentales en el Departamento de Divulgación, encargado del apoyo a las campañas ideológicas de la Revolución (Cánovas 61).

Desde el principio, la directora se enfrenta a problemas por el hecho de ser mujer y extranjera. Así lo expresa el documentalista que trabajó como asistente de dirección de Prado, Santiago Villafuerte:

> Rosina llega invitada a Cuba como alguien a quien le faltaba muy poco para graduarse de la Escuela de Cine de Moscú. Trae bajo su brazo un pequeño documental de unos veinte minutos sobre la Terminal de Trenes de Moscú. Como era normal en estos casos, se hizo una proyección para todo el personal de ICAIC para ver, valorar y debatir. Era un documental muy interesante y recibió muy buena aceptación. Después de esta primera presentación, Rosina se incorpora al ICAIC y me asignan como su asistente. Ella quería buscar ideas, temas… pero, tampoco podía hacer lo que ella quisiera porque pertenecía a esta maquinaría. Ella, como extranjera, no conocía, pero debía responder con su producción cinematográfica a los intereses de ese momento del ICAIC. Cuba era una cultura machista, incluyendo al ICAIC, hombres que eran privilegiados y a quienes seguro que no les gustaba recibir órdenes de una mujer. Además no era una mujer convencional. Era una mujer soltera con un hijo y extranjera. Seguro que tendría problemas. Rosina era severa y temperamental. Quizás esta severidad o temperamento se debiera a ese machismo que existía. Ella debía imponer sus criterios, que seguro que no era fácil. En el ICAIC, era una etapa fundacional y ella venía ya de una sociedad con muchos años de Revolución[2].

Julio Simoneau, quien trabajó como director de fotografía de Prado en cuatro documentales, también menciona conflictos de identidad nacional, cultural y de género entre la directora y algunos profesionales del ICAIC:

> El hecho de ser mujer y española con mando, a veces en una cultura machista como era la cubana, había reacciones como: ¡Y esta mujer española me va a decir a mí…! En el personal de cine cubano había gente con mucha experiencia del cine comercial que se hacía durante los años 50. Gente con 10 y 12 películas. Y al llegar la Revolución viene gente de afuera a decirles como hacer las cosas y no les hacía mucha gracia. Y a los hombres les molestaba que les mandara una mujer. Es cuestión de la educación que recibe uno. Yo, como su camarógrafo, apoyaba la posición de Rosina, pero sí que es verdad que a nosotros nos hacía gracia que una mujer fuera directora de cine. ¡Además con su acento! ¡Y cuando se enfadaba! ¡No te digo! Porque ella era muy seria… Luego, había algo más: Nosotros éramos hijos predilectos de Moscú y había una gran admiración de los cubanos por todo lo soviético. Pero ella ya estaba afectada por los eventos represivos que habían ocurrido en Rusia. Me imagino que se preocupaba de que pasara en Cuba lo que allí sucedió. Ella vivió la represión de Stalin y había tenido experiencias que la habían marcado. Primero dejando España como niña, luego que a su padre le tocó la purga que hizo Stalin. Él que había sido alguien importante, un alto cargo en la Marina, sufrió la purga en la que se le retiró de su cargo e hizo trabajos intensivos. Me imagino que tenía miedo que en Cuba pasara lo mismo. A veces había discusiones entre ella y el equipo por cuestiones de obedecer o no obedecer órdenes. Ella argumentaba que no

> se podía obedecer órdenes mecánicamente, sino que había que racionalizarlas, cuestionarlas. Y daba como ejemplo: "Si Fidel manda bombardear La Habana, ¿vas a hacerlo? Y me acuerdo que esta persona del equipo decía que sí, que él obedecería las órdenes. Y ella que: ¡Eso era una locura! ¡Que había que pensar por sí mismo en todo lo que se hace! Claro, viniendo de Rusia, ya estaba cuestionando la autoridad"[3].

Cuando pido a Simoneau que me dé algún ejemplo de conflicto, el director de fotografía me responde:

> Había cuestiones de organización. Un día, en medio de una discusión, me dijo: "Uds. Los cubanos son unos vagos…" No es que fuéramos vagos, sino que carecíamos de organización. También me imagino que las discusiones de ella con el ICAIC debían ser sobre criterios estéticos de cómo hacer una cosa. Había gente aquí que quería hacer cine como el de Antonioni, o la Nouvelle Vague. Ella decía que aquí había que hacer cine que mostrara la realidad cubana, la de la vida cotidiana. Un cine que no fuera elitista, sino un cine de la gente de la calle, documentos históricos de la gente de la calle. Sin embargo, para ella, una hispano-soviética, debía ser difícil porque no entendía de las raíces de Cuba[4].

Las palabras de Simoneau y de Villafuerte me parecen relevantes para entender el cine de Rosina Prado, un cine en el que la "revolucionaria" cámara documenta la realidad de la vida cotidiana del pueblo cubano, pero con una mirada que consciente o inconscientemente se posiciona como mujer y como extranjera.

El ir y venir de los trenes (1961)

El primer film de Prado es el cortometraje documental *El ir y venir de los trenes*. Con un montaje que insiste en la asociación entre la máquina y el individuo, en el que la amigable y humanizada locomotora se convierte en un personaje más, *El ir y venir de los trenes* capta el movimiento del tren y de la gente de la Terminal de Trenes de Moscú. Múltiples planos yuxtapuestos combinan imágenes del tren y de personas en constante movimiento e interacción: gente sola y en grupo; adultos y niños que se abrazan, se tocan, se besan, que se conectan y desconectan. Sin embargo, a pesar del constante y rápido movimiento, la mirada de la cámara, no desprecia el detalle. Desde diferentes lugares de la estación, la cámara observa, para luego subirse ella también al tren, y como una pasajera más desplazarse a otra ciudad.

El ir y venir de los trenes puede entenderse como un film homenaje a varios cineastas: Primeramente, a los hermanos Lumière y su film *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat,* presentado al público en 1895 en Paris. Segundo, al director soviético Alexandre Medvedkin, creador de un cine directo y auténticamente revolucionario: el "cine-tren", una unidad móvil de producción que durante 1932 recorrió Rusia filmando fragmentos de la vida obrera y campesina. Finalmente,

otro director a quien la directora llegó a conocer personalmente en el ICAIC y a quien el film podría rendir homenaje es al holandés Joris Ivens. Como el propio título indica, *El ir y venir de los trenes* capta el continuo ir y venir del tren al estilo de los primeros trabajos de Ivens: *De Brug* (1928), *Regen* (1929) y *Branding* (1929). Me refiero al sistemático análisis del movimiento y de la repetición desde la perspectiva de la experiencia vivida, del trabajo y de la cotidianidad.

La imagen en movimiento y la vida cotidiana en continua transformación que caracteriza el cine de Ivens puede derivarse de su visión personal del mundo como revolucionario y como emigrante, una posición con la que Prado se identifica. En palabras de la directora: "Su situación de emigrante, de constante emigrante, le ha obligado a hacer documentales… A mí me gusta mucho la clasificación que una vez le dieron de Peregrino de la Revolución. Para mí esto es muy acertado y tiene muchas cosas íntimas y personales conmigo" (Cánovas 61).

Conociendo la biografía de Prado, no es de extrañar que para su primer trabajo cinematográfico la directora eligiera al tren como objeto visual y temático; referencia histórica del exilio de miles de españoles durante la Guerra Civil; símbolo-metáfora de la diáspora; de la vida en continuo movimiento y transformación; el tren-experiencia de la propia directora: "Peregrina de la Revolución".

Ismaelillo (1962)

La "peregrina y revolucionaria" mirada de Prado (como ella misma se auto define al identificarse con Ivens) se enfoca primeramente en los problemas de la mujer cuando llega a Cuba. Incluyo un extracto de mi entrevista con Villafuerte sobre *Ismaelillo*, primer film de Prado en el ICAIC:

> Desde el principio, Rosina se enamoró del tema de la guardería, que era una de las instituciones que comenzaban con la Revolución para ayudar a la mujer a que pudiera incorporarse al trabajo. Rosina se entera que acaban de construir un círculo infantil que está en uno de los barrios más pobres y marginales, el barrio de Las Yaguas, donde la gente vivía en una situación infrahumana. Rosina se enamoró de ese círculo y de ese barrio. Se involucró mucho con este proyecto social y lo que significaba para las madres y niños de este barrio. La gente de ese barrio no dejaba pasar libremente a todo el mundo. Dejaban pasar a las mujeres que trabajaban allí y que hacían más bien un trabajo social, porque las madres no trabajaban.
>
> ¿Las madres no trabajaban?
>
> Este círculo infantil tenía unas características muy particulares pues fue un proceso a la inversa. Eran madres que no trabajaban y que por el momento no iban a poder trabajar. Y se da un fenómeno social muy interesante. Los niños no querían marcharse del Círculo y las mamás tampoco los querían recoger porque, como ves en el documental, el Círculo es muy confortable, contrariamente a sus casas. La policía ni siquiera podía entrar en el barrio.

> ¡Y llegamos nosotros! ¡Y nada menos que con Rosina, que era extranjera! Nos dieron una licencia, entre comillas, para que nos respetaran y nos dejaran pasar para hacer la película. Fue un trabajo muy riguroso, con mucho tiempo de investigación y con guion muy riguroso también. Independientemente del valor del documental, vivir esta experiencia fue un proceso social muy interesante para Rosina que venía de un país desarrollado, y para nosotros que estábamos en plena efervescencia social[5].

Una vez más, Villafuerte llama la atención sobre la posición de "extranjera" de Prado, esta vez desde la mirada de los propios personajes del film, los habitantes del barrio de las Yaguas, mirada que capta la directora, como se verá a continuación.

*Ismaelill*o comienza con un travelling panorámico de las instalaciones del centro infantil mientras se escucha una *voz en off* que cita la carta con la que comienza un texto de referencia en la literatura cubana: el libro de poemas *Ismaelillo* que José Martí publicó en 1882 en Nueva York y que dedicó a su hijo José Francisco, de quien tuvo que separarse durante su exilio en Caracas. Dice la *voz en off*:

> Ismaelillo, Ismaelillo. Hijo. Espantado de todo, me refugio en ti. Tengo fe en el mejoramiento humano, en la vida futura, en la utilidad de la virtud, y en ti. Si alguien te dice que estas páginas se parecen a otras páginas, diles que te amo demasiado para profanarte así. Tal como aquí te pinto, tal te han visto mis ojos.

La *voz en off* continúa mientras la cámara en picado entra por los tejados de las chabolas del barrio de Yaguas y con un travelling recorre el aglutinamiento superpoblado de este barrio que vive en condiciones infrahumanas. Entre la inmundicia de las calles y los vertederos de basura, la cámara recorre el barrio captando la cotidianidad de sus gentes. Pero, cuando se dan cuenta de la intrusa mirada, en vez de cooperar y posar para la cámara, la ignoran o tímidamente huyen de ella. Una anciana la mira brevemente y regresa a sus tareas domésticas. Un hombre se esconde tapándose la cara con la mano. Un sorprendido niño desnudo le da la espalda. Otro, más atrevido, la mira directamente y le dispara con una pistola de juguete. La directora no se rinde y a pesar del "desafiante" gesto del niño, la mirada antropológica de la cámara sigue documentando este espacio marginal y fronterizo que separa el centro escolar del casco antiguo de La Habana, símbolo del mundo cubano de antes de la Revolución: la Cuba del imperialismo. Así lo escucha el espectador en la voz en off real de Fidel Castro:

> Sí, muerte al imperialismo. Cómo podrán creer estos ignorados que algún beneficio que venga de tal sangrientas manos, vidas aún desnudas. Otras que en los primeros contactos con la civilización conquistadora, mueren como insectos. Otras que se las destierra, es decir se las echa de sus tie-

> rras. En este triste cuadro, la infancia desvalida, desatendida, la infancia sin porvenir de América.

Con una estructura binaria, el documental alterna planos secuencias de las chabolas con el centro escolar; del barrio, símbolo de marginación, pobreza y subdesarrollo (Cuba de antes de la Revolución) con el Centro escolar Ismaelillo, modelo de integración, modernidad y progreso (Cuba después de la Revolución). La cámara recorre la guardería para mostrar al espectador como las uniformadas trabajadoras cuidan y educan a los niños que felizmente aprenden a construir edificios con bloques de madera, a cultivar plantas y flores en el jardín, y a bailar los ritmos tradicionales de Latinoamérica. Son juegos que simbolizan la construcción de una nueva sociedad en la que el amor a la patria es la razón de la Revolución. Este es el mensaje que memorizan los futuros obreros cubanos que leen en la pizarra bajo la foto de José Martí: "Ama a tu Patria". En la banda sonora, el espectador escucha de nuevo la *voz en off* de Castro: "Las revoluciones no se exportan, las hacen los pueblos. Lo que Cuba puede dar a los pueblos y ha dado ya es su ejemplo. ¿Y qué enseña la Revolución cubana? Que la Revolución es posible. Los pueblos pueden hacerla".

El mensaje final de Castro se conecta con el del libro de poemas de Martí que inicia el documental. En honor a su hijo, el escritor cubano construye su revolucionario imaginario poético y discursivo en un compromiso con la historia como proyecto colectivo. En el *Ismaelillo* de Prado, ese compromiso está también presente. La Revolución socialista ofrece a los niños pobres del barrio de las Yaguas y a sus madres un futuro esperanzador, una oferta con la que se identifica la directora que es también mujer y madre soltera.

Palmas cubanas (1963)

La construcción de una sociedad más justa para la mujer es también el tema de *Palmas cubanas*. Y la directora vuelve a estructurar el documental a través de la oposición de planos secuencias que contrastan las vidas de los cubanos antes y después de la Revolución. También existen *voces en off*. En el presente revolucionario, la cámara desde el interior de un coche recorre un paisaje de palmeras, se detiene en una de ellas y mientras asciende se escucha una *voz en off* femenina que expresa la transformación que ha sufrido su instinto maternal: "Voy a tener un hijo. Siento necesidad de tenerlo. Antes también. Pero entonces era solo el instinto. Ahora es como un deseo de hacer bien". A continuación, el espectador observa imágenes de mujeres trabajando en el campo mientras se escucha el llanto de un bebé y el siguiente diálogo entre un hombre y una mujer. La *voz en off* masculina pregunta: "¿Te sientes segura?" A lo que responde la *voz en off* femenina: "Sí. No sabes lo feliz que me siento".

Contrariamente a la Cuba de "antes", la Cuba de "ahora" no solo ofrece a la mujer seguridad económica y una nueva forma de vivir la maternidad, sino que la libera también de la prostitución. Prado recrea la vida de la prostitución de la Habana pre-revolucionaria, con un film de ficción que inserta en el documental.

Utilizando la estética del film-noir, los cuerpos femeninos deambulan por las calles con vestido ajustado y zapatos con tacón de aguja ofreciendo sus servicios, mientras se escucha una *voz en off* masculina que dice: "Calma, aquello es el pasado".

En *Palmas cubanas*, Prado hace un paralelismo entre la liberación de Cuba y de la mujer. La directora combina imágenes de archivo (entrada de Castro en la Habana con el triunfo de la Revolución) con un discurso feminista (aunque desafortunadamente usa la *voz en off* masculina) que da la bienvenida a la nueva mujer. El espectador escucha: "Nuestro mundo va cambiando. Nuestras fábricas crecen y Uds. las van invadiendo, alegrando… No te canses de caminar…" mientras observa planos panorámicos, medios y primeros planos de mujeres ocupando un espacio social en el ejército, en el campo, en las fábricas y en la universidad.

Con una estructura binaria que contrasta la vieja con la nueva Cuba en proceso de transformación, *Ismaelillo* y *Palmas cubanas* llaman la atención sobre el aspecto feminista-nacionalista de la revolución: en la nueva sociedad marxista, a la mujer se la libera de su estado de esclavitud, pobreza y prostitución, para que pueda ser trabajadora y madre en el proyecto de construcción de una nueva nación. En el aspecto estilístico, *Palmas cubanas* es ejemplo de uno de los principales signos identitarios del cine cubano de la Revolución: el continuo diálogo e intersección entre el documental y la ficción.

¿Qué es lo bello? (1965)

La estructura y discurso que contrasta la vieja con la nueva Cuba se vuelve a repetir en *¿Qué es lo bello?*, con la peculiaridad de que la *voz en off* es la de un personaje-edificio. La opresiva herencia del pasado se inscribe fílmicamente en la voz del palacio colonial de una de las familias más ricas de Cuba, el Palacio de Brunete: "En Trinidad, yo soy el más viejo. Soy el Palacio de Brunete… Mi vida, hermosa o fea, ha pasado. Ella es la historia vencida. No lo que los hombres viven hoy".

El presente, o "lo que los hombres viven hoy", lo capta la directora explorando con su mirada la ciudad y el pueblo cubano en su singularidad e individualidad. Si se ignora la molestosa *voz en off*, el espectador percibe la mirada poética de una directora que se interesa por el detalle de la feliz cotidianidad de los sujetos cubanos, sin tener que someterlos constantemente a la trama discursiva de la nación. Existe una planificación, pero abundan también los planos improvisados que despiertan ternura en el espectador: parejas de enamorados, una niña comiendo algodón de azúcar, gente tranquila jugando, corriendo, bailando y cantando. Incluyo a continuación algunas partes de mi entrevista con Simoneau sobre la realización del film:

> Era un trabajo que tenía una planificación, pero que en la práctica tuvimos que hacer otras cosas. La realidad de la gente era más fuerte y la incorporamos. Rosina trataba de documentar algo con un mensaje, pero a veces,

lo sencillo es lo que más mensaje tiene. Sus documentales transmitían que, a pesar de la difícil situación que vivía el pueblo cubano, la gente vivía con normalidad.

Yo creo que en todos sus documentales la directora trata de transmitir esperanza, un futuro mejor.

Eso es también parte de la personalidad de Rosina. Hay un mensaje muy sencillo de que siempre podemos alcanzar una mayor felicidad.

Ya que mencionas la felicidad, crees que en Palmas Cubanas, la voz de Rosina podría identificarse con la voz en off cuando dice: "Incluso en el amor tengo esperanza de poder ser feliz".

Yo creo que en el pasado, Rosina no tuvo mucha suerte en el amor. Ella me contaba de una relación con un polaco joven como ella con quien tuvo un niño y que fue un problema traumático en la familia. Yo la veía llorar a veces porque se emocionaba. Era una persona de una sensibilidad muy fuerte que a mí también me transmitió. Yo aprendí mucho de ella a nivel profesional y emocional.

Hay una mirada vulnerable y frágil detrás de esa cámara, una mirada casi infantil, en el buen sentido de la palabra; una inocencia no perdida.

Yo creo que donde esa mirada que mencionas se transmite mejor es en el documental *La llamada del nido* con el niño y las palomas. Hay mucha inocencia y búsqueda de la paz[6].

La llamada del nido (1966) y Zoológico (1968)

Efectivamente, en los dos últimos documentales de Prado, *La llamada del nido* y *Zoológico*, el discurso patriótico va desapareciendo en la búsqueda de una mirada más personal e íntima, coincidiendo con las dudas-desilusión de la directora por el proyecto revolucionario cubano. Con humor e ironía y con el uso de animales como metáfora de reflexión del comportamiento humano, la mirada de Prado se hace por primera vez crítica a nivel personal y social.

La llamada del nido es un documental sobre la profesión de los colombófilos o entrenadores de palomas mensajeras que establece un paralelismo entre el comportamiento de las palomas y las relaciones de pareja a través del recurso de la personificación. La *voz en off* informa al espectador sobre las aves que anidan en "apartamentos para palomas casaderas" y que viven "fielmente" con sus respectivos machos, compartiendo los cuidados de incubar y de criar a los pichones. Un día, las palomas observan que su utópica armonía está en peligro cuando según la voz en off fílmica, aparece un palomo "don Juan". Después de que el espectador observa cómo reaccionan los palomos y palomas ante semejante

disturbio, el film acaba con un primer plano de una pareja de palomas besándose. Inmediatamente después, una de ellas mira directamente a la cámara y con un plano fijo de su mirada, el espectador escucha la pregunta: "¿Triunfo o derrota?"

Evocando el lenguaje patriótico revolucionario, la pregunta irónicamente asocia el comportamiento del palomo "don Juan" con el triunfo-derrota de la pareja-revolución. El mensaje de Prado me parece evidente: el triunfo de la Revolución no es posible si no se alcanza la igualdad entre el hombre y la mujer. Pero, esta igualdad no se puede alcanzar sin la erradicación total del comportamiento machista, tan arraigado en la sociedad cubana, y el cual la directora ridiculiza con humor e ironía en su film con el personaje del palomo "don Juan".

El humor y la ironía aparecen de nuevo en *Zoológico*, el último film realizado por Prado. La directora se aleja totalmente del discurso para solamente a través de la imagen captar de una forma espontánea y sin planificación las acciones de los animales, de las personas, y de la interacción entre ambos. De nuevo, Simoneau comenta sobre el proceso de filmación: "En *Zoológico*, teníamos un plan de trabajo que consistía en que entre semana de lunes a viernes filmábamos la vida de los animales y los fines de semana (fuimos 2 ó 3 fines de semana), filmamos a la gente. Ellos hacían lo que querían y tú filmabas. Nunca sabías lo que iba a salir"[7]. A pesar del improvisado rodaje y de la aparente simplicidad del film, existe en *Zoológico* un meticuloso trabajo de montaje con la intención de crear, solo a través de la imagen, una asociación entre la existencia de los animales y el de los cubanos. La directora no necesita la palabra para transmitir su crítico mensaje: Ambos viven semi-encarcelados en ese zoológico-isla; espacio fronterizo en el que no están enjaulados, pero tampoco en completa libertad.

Cuando en junio de 1961, Fidel Castro pronuncia la ambigua y controvertida frase "dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución nada"[8], en respuesta a las sesiones de debate sobre la libertad de expresión artística, Castro define la Revolución desde conceptos espaciales: dentro-fuera/inclusión-exclusión. Bien observado por Amiot-Gillouet: "ya no hay espacio para existir "fuera" de la revolución, puesto que el contrario de "dentro" llega a ser "contra", en una sutil operación de desplazamiento" (45). En el metafórico zoológico en el que vivía Prado, la "peregrina y revolucionaria" directora, que años atrás había dejado la represiva URSS bajo Stalin, vuelve a iniciar un nuevo proceso de desplazamiento, esta vez dentro de Cuba, pero que la posiciona "fuera" de las fronteras ideológicas de la Revolución. Recordando las palabras de Simoneau, citadas anteriormente, Prado comienza a pensar por sí misma y a cuestionar la autoridad; razón por la que probablemente *Zoológico* fuera su último film.

NOTAS

1. Erróneamente, se reseña a Sara Gómez (Guanabacoa, 8-11-1942 / 2-6-1974) como la primera mujer directora en Cuba y en el ICAIC. Espero que este artículo sirva para revisar y corregir este error.
2. Entrevista no publicada. La Habana, 20/11/2007.
3. Entrevista no publicada. La Habana, 27/11/2007.
4. Entrevista no publicada. La Habana, 27/11/2007.
5. Entrevista no publicada. La Habana, 20/11/2007.
6. Entrevista no publicada. La Habana, 27/11/2007.
7. Entrevista no publicada. La Habana, 27/11/2007.
8. El discurso completo de Fidel Castro, titulado "Palabras a los intelectuales" se puede leer en la web del Ministerio de Cultura de la República de Cuba. <www.min.cult.cu/loader.php?sec=historia&cont=palabrasalosintelectuales.>

OBRAS CITADAS

Amiot-Gillouet, Julie. "Discurso oficial y "punto cero": Un historia en/de cine cubano". *Archivos de la Filmoteca* 59 (2008): 37-51. Print.

Berthier, Nancy. "Cine y revolución cubana: Luces y sombras". *Archivos de la Filmoteca* 59 (2008): 6-13. Print.

Guevara, Alfredo. *Tiempo de fundación*. Madrid: Iberautor, 2003. Print.

Cánovas, Joaquín. "Rosina Prado Fernández. Directora del cine documental". *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Española de Historiadores del Cine.* Córdoba, 2006. 61-67. Print.

Camí-Vela, María. "Una cineasta española en la Revolución cubana: Margarita Alexandre". *El viejo topo* 231 (2007): 101-07. Print.

Castro Ruz, Fidel. "Palabras a los intelectuales". Ministerio de Cultura de la República de Cuba. Web. 26 mayo 2015.

Diéguez, Danea. "Solo quería ser cineasta. Entrevista con Belkis Vega". *Portal del cine y el audiovisual latinoamericano y caribeño* 19 marzo 2007. Web. 22 marzo 2015.

Fornet, Ambrosio. "Del silente al sonoro: la prehistoria del cine en Cuba". *Archivos de la Filmoteca* 59 (2008): 14-33. Print.

Ivens, Joris, dir. *De Brug.* Capi Holland, 1928. Film.

––. *Regen* Capi Holland, 1929. Film.

––. *Branding* Capi Holland, 1929. Film.

Lumière, Auguste y Lumière, Louis, dirs. *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat.* Lumière, 1895. Film.

Martí, José. *Ismaelillo*. Nueva York: Thompson y Moreau, 1882. Web. May 26. 2015.

Pérez Perucha, Julio. "Perfil de Margarita Alexandre y Rafael Torrecilla". *AEHC* enero 2007. Web. 22 marzo 2015.

Prado, Rosina, dir. *Ismaelillo*. ICAIC, 1962. Film.
––. *Palmas cubanas.* ICAIC, 1963. Film.
––. ¿Qué es lo bello? ICAIC, 1965. Film.
––. *La llamada del nido* ICAIC, 1966. Film.
––. *Zoológico* ICAIC, 1968. Film.
Salvat, Ricard. "Margarita Alexandre". *Assaig de teatre: Revista de l'Associació i Experimentació Teatral* 60-61 (2007): 51-67. Print.
Zecchi, Barbara. *Desenfocadas. Cineastas españolas y discursos de género*. Barcelona: Icaria, 2014. Print.
––. *Teoría y práctica sobre la adaptación fílmica*. Madrid: Editorial Complutense, 2012. Print.

Lo personal es político en la figura de Pilar Miró

Noelia Domínguez
Valparaiso University, Indiana

La cronología de la transición española comúnmente aceptada tiene su inicio con la muerte del dictador en noviembre de 1975 y su final con el fallido golpe de estado de febrero de 1981. La realidad social, y sobre todo la relacionada con los cambios que protagonizaron y afectaron directamente a las mujeres, no puede entenderse, en la gran mayoría de los casos, dentro del citado paréntesis cronológico[1]. La aprobación en diciembre de 1976 de la Ley para la Reforma Política, probablemente el mayor logro político de Adolfo Suárez, facilitó la incorporación de las mujeres a las listas de los recién creados partidos. Esta participación política, como cabe esperar, no se dio de forma paritaria y así en las primeras elecciones democráticas tras el franquismo, llegaron a ser parlamentarias veintisiete mujeres frente a quinientos setenta hombres[2]. Además en la misma redacción de la Constitución vigente hoy día ninguna mujer estuvo

Noelia Domínguez es Profesora Asistente de Español en Valparaiso University, Indiana. Obtuvo su doctorado del programa de Hispanic and Luso-Brazilian Literatures & Languages en The Graduate Center, City University of New York con una tesis titulada "Pensamiento político y heterodoxia literaria en Francisco Umbral, cronista de la Transición". Sus últimos artículos han sido "La recepción de la novelística umbraliana: notas para una interpretación" publicado en *Letras Hispanas* 8.2 (2012) y "Entre el consenso y la revancha: Las Constituyentes en el contexto político de la Ley de Memoria Histórica" en *Alba de América* 34 (2014). En la actualidad investiga la contribución de las mujeres al proceso de transición a la democracia desde los ámbitos de la política y la cultura.

invitada, dato que explica la intencionada ambigüedad con que la Carta Magna trata algunos de los temas que afectan los derechos civiles de las mujeres[3].

La minoritaria participación de las mujeres a inicios de la democracia explica su soledad política y que los asuntos relacionados específicamente con la mitad de la población (acceso libre a medios anticonceptivos, aborto, divorcio, o derechos civiles de lesbianas), no formaran parte de la agenda política de los gestores del proyecto democrático. Es bueno recordar a las jóvenes de hoy que hasta el final del franquismo las mujeres necesitaban la firma del esposo para, por ejemplo, abrir una cuenta de banco, conseguir el pasaporte o vender una propiedad heredada de su familia. Es igualmente interesante (y triste) el hecho de que el adulterio estaba incluido en el Código Penal siendo las penas más coercitivas cuando la adúltera era la mujer. Esta situación que para la gran mayoría de la mujeres nacidas ya en democracia puede resultar extrema y aberrante, fue la otra gran lucha política y social que en la actualidad olvidan los políticos e historiadores que defienden la Ley de Memoria Histórica (2007); una ley que pretende hacer justicia a quienes por su ideología fueron torturados, encarcelados o asesinados bajo la dictadura franquista pero que ignora escandalosamente las desigualdades a las que fueron sometidas las mujeres por su género sexual[4].

La historiografía de la transición ha subestimado el papel de la lucha feminista como uno de los motores que favorecieron la modernización social y política de España. Una modernización acaecida en tiempo record -al menos en apariencia- que hizo que España fuese compatible con la realidad geográfica que la circundaba; gracias al trabajo de mujeres políticas y profesionales que ya a inicios de los años setenta comienzan a resistirse a la exclusividad del espacio doméstico al que estaban destinadas, muchos de los derechos civiles existentes ya en la II República fueron reestablecidos. En este ensayo se pretende rescatar la labor de una de estas mujeres, Pilar Miró, quien desde el ámbito político y la dirección de cinematografía luchó con especial coraje contra el continuismo político de aquellos felices años 80. Este estudio pretende ser una lectura complementaria al cúmulo de ensayos publicados en la última década que tuvieron como objetivo hacer una revisión del relato oficial de la transición española[5]. Una versión del proceso político esta última que insistía en la ejemplaridad y diligencia de aquel "pacto entre caballeros" y menospreciaba el rol social y político protagonizado por las mujeres dentro de un marco temporal que se extiende a lo largo de la democracia.

Para empezar diremos que la realidad social en la que vivieron las mujeres al final de la dictadura fue especialmente contradictoria. El país se dividía entre el continuismo de las estructuras del pasado, aquellos quienes se resistían a entender España como estado de derecho, y una mayoría que apostaba por el cambio, la libertad y, necesariamente para las mujeres, la revolución sexual. El propio movimiento feminista incurrió en muchas de estas contradicciones en parte vencido por la urgencia con la que se fueron desarrollando los procesos de cambio (Escario 215); quizá la discrepancia mayor se dio entre quienes confiaron en la militancia feminista desde los partidos políticos liderados por hombres,

lo que se entendió por la doble militancia[6], y un segundo grupo que defendía la creación de un partido feminista independiente. La soledad política de estas militantes feministas se hizo evidente poco tiempo después del periodo de entusiasmo que sobrevino a la muerte de Franco, cuando parecía que todo podía ser posible. Los medios de comunicación dirigidos por hombres insistían no solo en la falta de vertebración del movimiento feminista sino también en la incompatibilidad de las políticas de igualdad con respecto al consenso que hacía posible la transición pacífica hacia la democracia (Radcliff, "Imagining" 514-515). La idea del feminismo como fuerza política que -por lo "desproporcionado" de sus peticiones- venía a desestabilizar la unidad política (y el continuismo de las estructuras patriarcales), hizo que muchas mujeres jóvenes con cierta proyección pública y que empezaban su carrera como escritoras, cineastas e incluso políticas rechazaran su conexión con el ideario feminista (Ballesteros, "La mirada" 19, Martín-Olivella 225, Zaza 77-78). Como veremos a continuación este rechazo fue la consecuencia del conflicto que muchas mujeres sufrieron al intentar definir el nuevo modelo de mujer dentro de la democracia: algunas se resistían a abandonar el rol de la madre ama de casa recluida en el espacio doméstico, frente a quienes apostaron por la ruptura absoluta y defendían un modelo de mujer profesional e independiente presente en los espacios públicos asignados tradicionalmente a los hombres.

Desde mediados de los años sesenta se inicia el fenómeno de las asociaciones de Amas de Casa, que puso de manifiesto la capacidad de autodeterminación de este colectivo dentro de una sociedad que excluía a las mujeres del espacio público. La Federación Nacional de Amas de Casa jugó un papel considerable como consejera en temas relacionados con la maternidad, la nutrición, la economía doméstica y la educación de los hijos, para lo que se organizaban congresos y cursos formativos. La idea de la asociación era fomentar el empoderamiento del ama de casa con el fin de crear un espacio público en el cual sentirse miembros activos de la sociedad (Radcliff, "Citizens", 83). Con el tiempo estas organizaciones fueron ganando terreno dentro de los órganos de poder de sus respectivas comunidades y por medio de presiones a la administración, consiguieron pequeños logros, aunque muy significativos como la apertura de guarderías financiadas con dinero público (Radcliff "Citizens" 88). Si bien es cierto que no todas las amas de casa formaban parte de la federación, tampoco es correcto asociar al colectivo en su totalidad con la imagen retrógrada que la sociedad española tenía de ellas al inicio de la democracia. Según los sondeos eran percibidas como un sector de la población especialmente receloso a los cambios, con mínima educación y poco interés por la política (Radcliff, "Citizens", 90). El trabajo de las asociaciones de amas de casa y su demostrada capacidad de autogobierno no solamente fue ignorado en su momento histórico por los medios de comunicación y la sociedad en general, sino que no estuvo suficientemente recogido dentro de la historiografía feminista. Esto pone de manifiesto, como antes se hacía mención, el carácter contradictorio de la lucha de las mujeres por definirse dentro de una sociedad democrática.

El caso de Pilar Miró es un ejemplo interesante del terreno fronterizo en el que se movían muchas mujeres en la España posfranquista: desde joven rechazó las convenciones asociadas a su sexo y como se explicará con posterioridad, se enfrentó públicamente al ejército y a quienes defendían las prácticas políticas heredadas de la dictadura. Para Pilar Miró el modelo de mujer en democracia tenía que alejarse de la madre y esposa abnegada: "En la vida de Pilar Miró fueron raras sus amistades con mujeres, a las que a menudo detestaba por señoras florero, porque solo ejercían de "esposas de", por ñoñas, por fatuas (…) Sí le caían bien las mujeres de éxito o las que, como ella misma, se habían encontrado con dificultades en un mundo de hombres, o las que, también como ella, habían sido combativas…" (Galán 345). En consecuencia Miró llenó su cine de mujeres protagonistas con una vida profesional intensa que profesan una independencia económica y emocional considerable y encarnan la antítesis de la mujer ideada por el nacionalcatolicismo[7]. Para muchos entonces la conexión entre la vida y la obra de Pilar Miró y la práctica feminista era obvia, sin embargo ella misma mostraba descontento ante esta asociación. Como señala su biógrafo, Diego Galán, a Miró le incomodaba la presencia de otras mujeres; cuando llegó a estudiar a la universidad de derecho "se sintió a gusto en una facultad donde la presencia de mujeres era escasa" (Galán 42); sorprende igualmente que en su tristeza al no ser elegida ministra de cultura por Felipe González tras las elecciones de 1986, le consolara el hecho de que al menos "no habían nombrado a ninguna otra mujer" (253). La sociedad española llevaba décadas aceptando la asignación territorial por géneros, es decir, que los hombres ocuparan los espacios públicos y trabajaran en labores de producción y las mujeres se recluyeran en los espacios privados, reduciendo su trabajo a la reproducción y a los cuidados de la familia. Miró optó por hacerse un hueco dentro del espacio masculino y para ello tuvo que buscar alianzas con los que allí estaban, adoptar sus valores y, con el fin de pasar lo más desapercibida posible, renunciar a aquello que podía asociarla con el género al que pertenecía (Triana-Toribio 235). Algunas militantes feministas como Lidia Falcón, defensora acérrima de la creación de un partido independiente, denunciaron la falta de sororidad de las pocas mujeres que entonces se incorporaron a la política como Pilar Miró: "Antes que establecer una corriente de solidaridad, o simplemente de simpatía, con otras mujeres, las políticas prefieren la amistad y los lazos de compañerismo con los hombres" (457). De esto se desprende el hecho de que, a pesar de los esfuerzos políticos del movimiento feminista para que los derechos civiles de las mujeres fuesen rehabilitados, la realidad es que la velocidad con la que se generaron los cambios en los distintos órganos de Estado no se desarrolló de manera paralela al tiempo que se necesitaba para transformar la ideología de una sociedad; por muy rápido que las jóvenes de entonces quisieran adaptar la práctica vital de sus homólogas europeas, existían fuerzas internas como la diferencia generacional entre madres e hijas y la dialéctica en las formas de vida de grandes ciudades y zonas rurales, que ralentizaban considerablemente el proceso.

La realidad que vivió Pilar Miró como directora de cine es un claro ejemplo de las contradicciones del pasado político de España, sobre todo en estos primeros años en democracia[8]. En 1976 rueda *La petición* largometraje basado en el cuento de Émile Zola, *Pour une nuit d' amour* (1876), lo que ponía de manifiesto el interés de Miró por la adaptación de clásicos de la literatura al cine, algo que haría en cuatro ocasiones más durante su carrera cinematográfica. La película tiene como protagonista a un personaje femenino cuyas escenas de sexo y violencia unidos, palidecieron no solo a quienes desde el Ministerio de Información y Turismo velaban por la salud espiritual de la ciudadanía, sino también a los propios críticos de cine. Como señala Triana-Toribio el cine español del periodo no era ajeno ni a la violencia ni al sexo pero el hecho de que tales escenas las hubiera dirigido una mujer les pareció inaceptable (238). Sorprende saber que aun muerto ya el dictador la cinta fue revisada con especial preocupación por el órgano censor lo que entorpeció considerablemente su estreno y enfureció a Miró. Conocedora entonces de la falta de libertad de expresión existente todavía en aquellos años, sorprende la valentía de Pilar Miró al filmar su segunda película, *El crimen de Cuenca* (1979), donde presenta una imagen lamentable de los procesos de tortura que la guardia civil lleva a cabo con dos hombres sospechosos de matar a un tercero del que nunca apareció el cuerpo. La película basada en un hecho verídico acontecido a inicios del siglo XX, provocó la ira del brazo militar que decidió dictar auto de procesamiento contra la directora. El momento histórico que Pilar Miró había elegido para presentar *El crimen de Cuenca* era especialmente delicado, lo cual dice mucho de su conocido carácter contestatario: una vez muerto Franco, el rey don Juan Carlos máximo representante de las fuerzas armadas, eligió un gobierno civil con Adolfo Suárez a la cabeza para liderar el proceso de transición a la democracia. Este gesto dejó atónitos a los militares defensores del continuismo, que lo vieron como una traición al general Franco quien había depositado su confianza en el monarca antes de morir. Las conspiraciones militares contra el ejecutivo de Suárez fueron contantes desde entonces por lo que, para evitar aún más tensiones, el gobierno decidió secuestrar la película. El procesamiento militar de Pilar Miró irritó a la prensa y a la ciudadanía puesto que ponía en evidencia el hecho de que la muerte del caudillo no había comportado ni el inmediato final de la censura, ni la reforma del Código de Justicia Militar con el que aún se procesaba a los civiles. Así, mientras Pilar Miró podía ser condenada a seis años de prisión militar, un consejo de guerra dictó condenas de entre 6 y 7 meses a los testaferros del plan golpista conocido como Operación Galaxia[9] (Galán 141-142).

El resentimiento político que el estamento militar sentía hacia el gobierno civil se materializó en el fallido golpe de estado del 23 de febrero de 1981, evento que forma parte de la historia política de España de los dos últimos siglos, donde se dieron más de cincuenta golpes de Estado[10]. En esta ocasión la rebelión militar del 23 F no solo no llegó a ejecutarse, sino que fortaleció todavía más el deseo de la ciudadanía hacía un gobierno civil. Poco tiempo después, el procesamiento militar contra Miró fue suspendido y *El crimen de Cuenca* fue presentada con

éxito en cines de todo el país. Para entonces su directora ya se había convertido en "la gran figura simbólica del cine español en lo que se refiere a la lucha por la libertad de expresión" (Sánchez 137-138).

A pesar de su éxito como directora de cine Pilar Miró desarrolla un interés por la práctica política que data de sus años como realizadora en TVE. Por aquel entonces Miró frecuentaba reuniones políticas y asambleas profesionales que ayudaron a definir su perfil ideológico; los discursos de las fuerzas sindicales a favor de los derechos laborales de los trabajadores no le interesaban y los comunistas no parecían convencerla porque "sus discursos le parecían antiguos y sus sueños quiméricos" (Galán 112). Durante años había detestado el franquismo y en especial el estamento militar al que pertenecía su padre, pero nunca se comprometió con ningún movimiento político en su contra. Finalmente, Miró se decantó por la militancia dentro del PSOE atraída no solo por una agenda política renovada sino por los mismos protagonistas del partido a los que "veía más jóvenes, modernos y ágiles" (Galán 113). El sentir de Miró pareció ser la tónica general del total de la ciudadanía. El mismo Francisco Umbral, cronista de esa España en transición, describe con su particular estilo la imagen que proyectaban los líderes políticos del postfranquismo:

> Carrillo era la izquierda histórica, la guerra civil y el señorito de Chamberí. González era el socialismo renovado, la generación del rey y el hombre de Europa. Carrillo tenía el prestigio de haber gobernado durante muchos años la clandestinidad desde Madrid, París y Moscú. González se iluminaba con los prestigios de lo nuevo, la revelación de Suresnes y la melena yeyé de los Beatles. (33)

En 1982 el PSOE ganó las elecciones generales por mayoría absoluta con una campaña electoral dirigida por Pilar Miró; en ella se prometía un cambio profundo de la administración del Estado y la creación masiva de puestos de trabajo. La experiencia como realizadora en TVE desde 1960, su capacidad de liderazgo y su interés por asuntos relacionados con la cultura y sobre todo con el cine llevaron a Felipe González a otorgarle primero la Dirección General de Cinematografía, organismo dependiente del Ministerio de Cultura, para el que trabajó de 1982 a 1985; segundo, la Dirección General de Radio Televisión Española (RTVE) puesto que ocupó de 1986 hasta 1989.

Desde sus inicios Pilar Miró fue un *rara avis* dentro de la arena política del postfranquismo. La historiografía feminista considera que las mujeres han justificado su interés por la práctica política con dos argumentos: "uno, que aportamos nuevos valores que pertenecen intransferiblemente a nuestro sexo; dos, y derivado del anterior, que formamos un colectivo homogéneo de características esenciales diferenciadas" (Valcárcel 230). Sin embargo, el caso de Pilar Miró escapaba a estas justificaciones puesto que su desempeño para el gobierno socialista no estaba vinculado directamente con asuntos de la mujer, sino que concernía al conjunto de la ciudadanía. Su invitación a formar parte del gobierno

socialista se debió sobre todo a su valía como profesional de los medios de comunicación, capitaneados mayoritariamente por hombres y, en parte, a su imagen pública como símbolo de la resistencia frente al continuismo franquista[11]. El nombramiento de Pilar Miró como Directora General de Cinematografía fue bien recibido por la industria. La eliminación de la cuota de pantalla antes de su llegada había tenido como consecuencia la proyección en masa de películas estadounidenses en detrimento de las producciones nacionales. Así, el interés de Miró por conciliar industria y cultura hizo que su gestión se centrase en tres elementos principales: la producción de un cine de calidad, la proyección internacional del cine español y la creación de un estatuto que regulase las relaciones entre productores y televisión pública (Sánchez 138). El compromiso de Pilar Miró por la proyección de una España moderna pasó por renovar los contenidos y la estética de la producción cinematográfica heredados del gobierno anterior, que seguían fomentando la doble moral y la pobreza intelectual. No hay que olvidar que dentro de los objetivos principales del gobierno socialista estaba la incorporación del país al conjunto europeo por lo que, mostrar al resto del mundo la superación de la España de Franco era una necesidad. Pilar Miró comenzó su ejercicio reduciendo la producción de películas S que desde la muerte del dictador habían contado con el aplauso masivo de un público -entendemos en su mayoría masculino- entusiasmado ante la naturaleza erótica de los contenidos. Entre 1978 y 1983 la creación de películas eróticas se multiplicó considerablemente debido al bajo costo de producción y los excelentes resultados en taquilla. Eran películas de escasa calidad, cuyos desnudos integrales casi siempre protagonizados por mujeres, presentaban una imagen extremadamente denigrante para la mujer a la par que insistían en el modelo de sexualidad heteronormativa[12]. El corpus legislativo que más tarde se llamaría "Ley Miró" cortó de raíz con las ayudas a la producción de este subgénero y, siguiendo la legislación francesa entonces vigente, introdujo el modelo de cine financiado con dinero público; se favoreció la producción de películas de mayor calidad, lo que se entiende por cine de autor, y otras muchas de claro contenido didáctico, como adaptaciones de los clásicos literarios o de contenido histórico[13]. Por primera vez desde 1978, año en que se celebra el I Congreso Democrático del Cine Español en el que Pilar Miró formó parte activa de la Comisión Permanente, se ponía en práctica la teoría que definía el rol del cine en la democracia:

> El cine es un bien cultural, un medio de expresión artística, un hecho de comunicación social, una industria, un objeto de comercio, enseñanza, estudio e investigación. El Cine, es pues, una parte del patrimonio cultural de España, sus nacionalidades y sus regiones. (Montes Fernández 599)

Siguiendo esta premisa las medidas implementadas por Miró protegían el cine producido en España no sólo a través de la financiación sino a través de la firma de convenios entre RTVE y productores cinematográficos que garantizaban que el veinticinco por ciento de los largometrajes emitidos en la televisión pública

fuesen españoles. Rosa Montero destaca que, a la muerte de Franco, el interés de los españoles por la cultura era muy deficiente; se leían pocos periódicos y menos libros y se acudía poco al teatro. En contraposición, el fútbol como entretenimiento nacional y el bar como espacio "sagrado" describían con bastante exactitud el patrón a seguir de una mayoría de españoles en su tiempo libre (316-317). De ahí el interés del Partido Socialista por sensibilizar a la ciudadanía con otras formas de cultura que habían sido especialmente perseguidas durante la dictadura. A este respecto, la política cinematográfica de Pilar Miró también favoreció la creación de salas de "arte y ensayo" en las que se emitían películas experimentales y de alto contenido artístico producidas no solo en España sino en el resto de países europeos. Estas últimas se mostraban en versión original o estaban subtituladas, lo cual supuso igualmente un paso adelante con respecto al *modus operandi* del gobierno franquista que doblaba al castellano todas las películas extranjeras, con el fin de modificar aquellos guiones que se salieran del marco ideológico del régimen.

El segundo de los objetivos de Pilar Miró como Directora General de cinematografía fue multiplicar esfuerzos para dar a conocer el cine español a nivel internacional, haciendo ella misma de embajadora en diversos certámenes. Su idea no solo era mostrar la calidad artística de las películas sino también convencer a la clase política internacional de la intención del país por superar un pasado traumático de violencia y barbarie[14]. Sus esfuerzos dieron resultado; en 1983 Pilar Miró envió a la carrera por los Oscars la película *Volver a empezar* de José Luis Garci que resultó ser la ganadora del primer Oscar del cine español, lo que supuso una inyección moral para el sector y el país en general. Dos años después, con Diego Galán como director del Festival Internacional de Cine de San Sebastián, se recuperó la categoría *A* perdida durante el franquismo haciendo que el certamen estuviese en igualdad de condiciones con los grandes festivales del mundo (Galán 252). Pilar Miró dimitió de su cargo en 1985, en gran parte por la vehemencia con la que se criticó su ley de cine desde varios sectores, pero antes había convertido la Dirección General de Cinematografía en el Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICCA) como se sigue conociendo en la actualidad. Con el cambio de nombre vino también mayor autonomía. Su interés por la proyección internacional del cine español le hizo rodar en inglés y con protagonistas británicos, una de sus películas más aplaudidas, *Beltenebros* (1991), basada en la novela homónima del escritor Antonio Muñoz Molina.

A pesar de su interés en dedicarse por completo a la dirección de películas, Pilar Miró volvió a sucumbir ante el encanto político cuando en 1986 Felipe González le pidió que dirigiera RTVE, puesto que desempeñó hasta 1989. Era la primera mujer en ocupar semejante cargo y lo hacía en una etapa clave para la televisión en España. El gobierno socialista desde su elección en 1982 había tenido como objetivo primordial reconfigurar el mapa territorial del Estado siguiendo los propósitos acordados en la Constitución de 1978; en otras palabras, había que reconocer la diversidad cultural y lingüística de las regiones periféricas, las insulares y los territorios del continente africano. De ahí nació la España de

las diecisiete comunidades autónomas y las dos ciudades autonómicas de Ceuta y Melilla. La televisión pública tenía que responder a las necesidades de configuración identitaria de las nuevas autonomías, de ahí el surgimiento de las televisiones autonómicas que a inicios de los años ochenta se consolidaron bajo la Federación de Organismo de Radio y Televisión Autonómicos (FORTA). Durante los tres años que trabajó para el ente público, Pilar Miró fortaleció el concepto de la televisión autonómica con el surgimiento de cuatro canales más: Tele Madrid, Canal 33 (Cataluña), Canal Sur (Andalucía) y Canal 9 (Valencia) los cuales apoyaron la cohesión social de los territorios y la recuperación de su identidad como pueblo.

Además de la expansión del modelo de televisión autonómica, la declaración de intenciones de Pilar Miró al ser nombrada directora del ente público por el Consejo de Ministros fue la de crear una televisión "culta y divertida" lo que superaría las carencias del modelo televisivo postfranquista. Importante para el periodo fue modernizar los contenidos de la televisión pública con el fin de que fuese competitiva ante la llegada de los canales privados, por lo que apostó por programas de entretenimiento que superaron con creces la batalla de las audiencias; sus contenidos no pasaron por ser originales sino más que eso trasgresores debido a la cota de libertad que otorgaba a sus directores. Formarán parte de la historia del imaginario cultural colectivo el programa de fin de año de los humoristas *Martes y Trece* o el transgresor "Viaje con nosotros" de Javier Gurruchaga donde se parodiaba al mismísimo presidente del gobierno Felipe González o a la propia directora del ente público Pilar Miró. Fue considerable el aumento de audiencia de la TVE 2 gracias a los programas deportivos, musicales y espacios dedicados a la cultura. Pilar Miró demostró ser, desde sus inicios profesionales, una gran defensora de la libertad de expresión lo cual en muchas ocasiones le llevó a tener problemas con los miembros de su propio partido. Una de sus mayores obsesiones en estos años fue independizar los informativos, algo imprescindible para el saneamiento de un sistema democrático que arrastraba los "vicios" del autoritarismo. Esto le llevó a despedir casi en su totalidad a la plantilla de RTVE por lo que fue duramente criticada. Además cuando el PSOE empezó a perder las simpatías de los votantes, algunos miembros del partido acusaron a Miró de no compartir los intereses del partido desde la información difundida en los telediarios. Para entonces el bipartidismo dentro del PSOE generó una guerra abierta que hizo que Pilar Miró ya no fuese bien recibida en el partido. Dimitió de su cargo tras ser acusada por un caso de malversación de fondos públicos del que fue absuelta poco después.

A modo de conclusión cabría señalar que el interés actual por el revisionismo de la transición tendría que articularse desde la recuperación igualitaria de la labor de hombres y mujeres en un proceso político y social extremadamente complejo que, a pesar de las deficiencias en las que hoy se insiste[15], ha permitido la convivencia democrática durante casi cuarenta años. Aunque el trabajo de Miró no estuvo limitado a asuntos de la mujer y su interés consciente por la práctica feminista fue nulo, lo cierto es que su propia historia vital y su carrera política

proyectaron una imagen de aquello que muchas mujeres jóvenes de entonces querían imitar. Mientras las feministas en la calle gritaban aquello de "lo personal es político" con el fin de exigir al gobierno derechos civiles que otras mujeres de Europa llevaban disfrutando desde inicios de siglo, el trabajo cinematográfico de Pilar Miró y su labor como funcionaria pública suponía un taconazo en la cabeza a las formas culturales de un franquismo trasnochado interesado en la perpetuación de un orden patriarcal que, hoy por hoy, se enfrenta sin dificultades a los embates de la lucha por la equidad.

NOTAS

1. Dos de los ejemplos más destacados son la aprobación y puesta en marcha de la ley del divorcio ya en el verano de 1981 y la despenalización del aborto en julio de 1985.
2. Dato extraído del artículo "27 mujeres y 570 hombres" publicado en *El País* el 15 Junio 2007. <elpais.com/diario/2007/06/15/espana/1181858420_850215.html>
3. En concreto nos referimos al artículo 15 de la Constitución para el que se redactaron dos versiones: La primera versión "Todas las personas tienen derecho a la vida y a la integridad física y moral…" resultó motivo de un profundo debate debido a que el artículo 30 del Código Civil vigente entonces, entendía por *persona* al "feto que tuviese figura humana y viviera veinticuatro horas desprendido del claustro materno". Esta versión hubiera hecho posible una de las grandes reivindicaciones del movimiento feminista: la despenalización del aborto. El rechazo de muchos de los políticos de derecha y la opinión de la Iglesia hizo que se votara la segunda versión "Todos tienen derecho a la vida y a la integridad física y moral…". El uso del "todos" sin especificar quienes dejaba vía libre a los futuros partidos políticos para definir una legislación a favor o en contra del aborto (Estévez 2).
4. La Ley de Memoria Histórica discrimina injustamente a las españolas que emigraron puesto que no reconoce su derecho a trasmitir la ciudadanía española ni a sus hij@s ni a sus niet@s. Debido a una ley de 1889 las mujeres que emigraban y se casaban con un ciudadano no español perdían la nacionalidad algo que no se aplicaba a los españoles que se casaban con extranjeras. La ley de Memoria Histórica no corrige este sinsentido. Véase "Las abuelas olvidadas de la Memoria Histórica se rebelan en Cuba" <elpais.com/diario/2010/01/03/espana/1262473207_850215.html>
5. Véanse los trabajos de Carmen Martínez Ten y María Ángeles Larumbe.
6. "En el PSOE, la Comisión 'Mujer y Socialismo', dependiente de la Secretaría Federal de formación, se creó en enero de 1977 a instancia de un grupo de militantes del partido que también formaban parte del movimiento feminista autónomo, especialmente Frente de Liberación de la Mujer. La Secretaría de Participación de la Mujer, creada finalmente en septiembre de 1985, se integró hasta 1990 en la Secretaría de Movimientos Sociales y Participación Ciudadana, año en el que se constituiría finalmente en Secretaría de Área Federal, consiguiendo así un rango mucho mayor en la estructura orgánica del partido (desde 2000, Secretaría de Igualdad)" (Verge 172).
7. La crítica feminista ha elogiado la originalidad del cine de Miró al introducir el universo femenino en las pantallas de un cine que, hasta el momento, se había creado por hombres y para hombres. Las protagonistas del cine de Miró son mujeres reales despojadas del ornamento estético de las actrices del cine clásico hollywoodiense. Frente al desnudo femenino tan presente en el cine español de la transición, Miró optó por el desnudo de espíritu buscando con ello la complicidad con el público, en especial el femenino. (Ballesteros, La mirada 19-20)

8. Para ampliar conocimientos en relación al cine de mujeres dentro del contexto del feminismo véanse los trabajos de Susan Martín- Márquez y Bárbara Zecchi.
9. "Galaxia" era el nombre de la cafetería madrileña en la que los golpistas se reunieron para maquinar su ataque planeado para el 17 de noviembre de 1978.
10. El desprestigio entre la sociedad civil del estamento militar por su resistencia a la constitución del sistema democrático, hizo que uno de los objetivos primordiales de la legislatura de Calvo Sotelo fuera una inversión considerable de los presupuestos del Estado en reformar las Fuerzas Armadas, remodelar la política interna del ejército y los servicios de inteligencia, y hacer una purga importante de la parte más corrosiva de la institución militar (Cercas 424).
11. El cumplimiento de cuotas para favorecer la paridad en los órganos de partido y las listas electorales no ocurriría en el PSOE hasta 1996 (Boix).
12. Muchas mujeres profesionales de la sanidad estuvieron encargadas de campañas en las que no solo se educaba a las mujeres en relación a los métodos anticonceptivos, sino que se intentó dar carácter normativo a otras conductas sexuales en un intento por defender los derechos de minorías gais, lesbianas y transexuales (Montero Corominas 284).
13. Es justo señalar que para que la subvención fuese concedida había primero que presentar el proyecto a la Comisión de Calificación designada a dedo por Pilar Miró, lo cual alimentó las críticas iniciales a la ley y a su directora por tráfico de influencias (Sánchez 139). En contra de la ley también se posicionaron los productores de cine más comercial debido, principalmente, a que las subvenciones concedían mayor capacidad de acción a los directores, y reducía la dependencia de estos últimos con respecto a los primeros. Jorge Semprún, que ocupó el cargo de director en 1988, fue igualmente duro al señalar que la ley Miró había fallado en dos aspectos concretos: el primero en haber "hecho una ley para directores de cine, y no para proteger la industria", y el segundo en haber "descuidado las cuentas del Estado" (Sánchez 141-142).
14. Con frecuencia se comenta que la dictadura franquista rebajó la represión política a partir de principios de los años sesenta, pero la realidad es que Franco se mantuvo firme en su cometido hasta dos meses antes de su muerte. En septiembre de 1975 mandó fusilar a cinco disidentes del régimen ante la incredulidad de la comunidad internacional y el propio Vaticano, quienes habían pedido clemencia para los condenados.
15. Véase el trabajo de Juan Carlos Monedero.

OBRAS CITADAS

Ballesteros, Isolina. "La mirada femenina en el cine de la transición: *Gary Cooper que estás en los cielos* (1980) de Pilar Miró y *Función de noche* (1981) de Josefina Molina." *Journal of Iberian and Latin American Studies* 5.1 (1999): 5-26. Print.

Boix, Montserrat. "La representación de las mujeres y la lucha por la paridad, aproximación histórica." *Mujeres en red. Periódico feminista*, n. d. Web. 17 October 2015.

Cercas, Javier. *Anatomía de un instante*. Barcelona: De bolsillo, 2010. Print.

Escario, Pilar. "Lo personal es político." *El movimiento feminista en España en los años 70*. Ed. Carmen Martínez Ten. Madrid: Cátedra, 2009. 213-218. Print.

Estévez, José Lois. "El artículo 15 de la Constitución ¿Una trampa lógica?." n. d. Web. 17 August 2014.

Falcón, Lidia. *Mujer y poder político*. Madrid: Vindicación Feminista, 1992. Print.
Galán, Diego. Pilar Miró. *Nadie me enseñó a vivir*. Barcelona: Plaza & Janes, 2006. Print.
Larumbe, María Ángeles. *Las que dijeron no: palabra y acción del feminismo en la Transición*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004. Print.
––. *Una inmensa minoría: influencia y feminismo en la transición*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2002. Print.
Martí-Olivella, Jaume. "Regendering Spain's Political Bodies: Nationality and Gender in the Films of Pilar Miró and Arantxa Lazcano." *Refiguring Spain: Cinema/Media/Representation.* Ed. Marsha Kinder.United States: Duke University Press, 1997. 215-38. Print.
Martín-Márquez, Susan. *Feminist Discourse in Spanish Cinema. Sight Unseen*. Oxford: Oxford University Press, 1999. Print.
Martínez Ten, María del Carmen, et al. *El movimiento feminista en España en los años 70*. Madrid: Cátedra, 2009. Print.
Monedero, Juan Carlos. *La Transición contada a nuestros padres. Nocturno de la democracia española*. Madrid: La Catarata, 2011. Print.
Montero, Rosa. "Political Transition and Cultural Democracy: Coping with the Speed of Change." *Spanish Cultural Studies. An Introduction.* Helen Graham and Jo Labanyi. New York: Oxford University Press, 1995. 315-20. Print.
Montero Corominas, Justa. "Las aspiraciones del movimiento feminista y la transición política." *El movimiento feminista en España en los años 70.* Carmen Martínez Ten, Purificación Gutiérrez López, Pilar González Ruiz eds. Madrid: Cátedra, 2009. 275-81. Print.
Montes Fernández, Francisco José. "Recordando la historia del cine español." *Anuario jurídico y económico escurialense XLIV* (2011): 597-622. Print.
Radcliff, Pamela Beth. "Citizens and Housewives: The Problem of Female Citizenship in Spain's Transition to Democracy." *Journal of Social History* 36.1 (2002): 77-100. Print.
––. "Imagining Female Citizenship in 'New Spain': Gendering the Democratic Transition 1975-1978)." *Gender & History* 13.3 (2001): 498-523. Print.
Sánchez, Sergi. "Programa doble para un cine incierto. Notas para entender el cine español de los últimos veinte años (y pico)." *Más es más. Sociedad y cultura en la España democrática, 1986-2008*. Madrid: Iberoamericana, 2009. 121-52. Print.
Triana-Toribio, Núria. "In Memorian: Pilar Miró (1940-1997)." *Film History* 10 (1998): 231-40. Print.
Umbral, Francisco. *Madrid, tribu urbana*. Barcelona: Planeta, 2000. Print.
Valcárcel, Amalia. "Feminismo y poder político." *Feminismo, ciencia y transformación social. Granada: Universidad de Granada*, 1995. 223-33. Print.
Verge Mestre, Tania. "Mujer y partidos políticos en España: las estrategias de los partidos y su imparto institucional, 1078-2004." *Reis: Revista española de investigaciones sociológicas* 115 (2006): 165-96. Dialnet. Web. 5 Oct. 2014.

Zaza, Wendy Llyn. *Mujer, historia y sociedad. La dramaturgia española contemporánea de autoría femenina*. Barcelona: Edition Reichenberger, 2007. Print.
Zecchi, Barbara. *Desenfocadas. Directoras españolas y discursos de género*. Barcelora: Icaria, 2014. Print.

La mujer en el cine de Isabel Coixet: contra-cine, identidad, trasgresión y sexualidad

Lucia Tello Díaz
Universidad Internacional de La Rioja

Pocos autores han mostrado mayor interés respecto a la figura de la mujer en la industria cinematográfica como Isabel Coixet (Barcelona, 1963). Sabedora de que las imágenes fílmicas nunca son neutrales, la cineasta ha cimentado una carrera basada en la necesidad de dignificación y reedificación de la figura de la mujer. Consciente de que el arte cinematográfico actúa como maquinaria para la creación de significados y asociaciones por parte del espectador, la directora presenta una perspectiva realista de la mujer, tanto desde el punto de vista narrativo, como desde la dirección: "proporcionando alternativas al discurso fílmico falologocéntrico" (Zecchi 205). Dado que en la sociedad actual "devenimos seres generizados dentro del aparato ideológico del género" (De Salvador), en el cine de Coixet esa "generización" de los personajes discurrirá por derroteros alejados de la imaginería del *mainstream*, intentando no ya "producir una nueva

Lucía Tello Díaz es Licenciada y Doctora en Ciencias de la Información por la Universidad Complutense de Madrid, habiendo obtenido tanto el Premio Extraordinario de Licenciatura como el de Doctorado, y el Premio Nacional Fin de Carrera. Ha sido investigadora de Excelencia por la Comunidad de Madrid y en la actualidad es Profesora Asociada de Cine y Medios Audiovisuales en la Universidad Internacional de La Rioja (UNIR). Autora de varios libros y manuales universitarios, también ha realizado artículos científicos para publicaciones *JCR, Scopus y Arts and Humanities Citation Index*. Su interés por el cine de Isabel Coixet le ha llevado a publicar varios artículos sobre su figura, así como ha realizado al alimón con la cineasta el libro de entrevistas *Con 'C' de Coixet*.

imagen" de la mujer, sino "provocar, facilitar y solicitar una nueva manera de ver" (Minh-ha 13). Esta realidad está claramente retratada tanto en la configuración de sus personajes femeninos como en la de los masculinos; sin caer en maniqueísmos de bondades y maldades absolutas, el crisol de matices de sus personajes se aleja de la mera repetición de arquetipos convencionales. Así, los seres creados por Coixet son tan dispares que sitúan a su autora lejos de condicionamientos panegíricos o demonizadores. Y es que, cuando consumimos cine, también nos adscribimos a un determinado punto de vista, asimilando un contenido que nada tiene de casual. Toda producción cinematográfica, como artificio, tiene una intencionalidad, responde a una construcción. La constante asunción de las imágenes cinematográficas como reales coadyuva, junto a otros factores, a la desvirtuación de la realidad social. En este sentido, los arquetipos femeninos son de por sí elocuentes respecto a los requerimientos sociales solicitados a las mujeres: "en las industrias culturales de hoy las decisiones las siguen tomando los hombres y sus productos los conciben, diseñan o producen los hombres o algunas mujeres colonizadas o asimiladas al punto de vista masculino" (Gubern 33). Esta configuración, reduccionista en tanto que representa una perspectiva ciclópea de la sociedad, determina los tres tipos de mirada del cine, a saber: cámara, personajes y espectador: "a quien se induce a identificarse vouyerísticamente con una mirada masculinizada" (De Almeida 16). De este modo, "el cine dominante asume entonces las convenciones patriarcales al privilegiar al hombre en la narración y al convertir a la mujer en espectáculo" (De Almeida 16). Esta espectacularización de la mujer está fuertemente entroncada con el hecho de que la perspectiva femenina esté diluida en una nebulosa de convencionalismos que se alejan del mundo real que experimenta y vive la mujer. Reivindicar el papel de ésta en la industria del celuloide se convierte entonces, bajo la perspectiva feminista, en una acción política, en la que las mujeres deben encontrar no solo su vía de expresión, sino también una imagen que supere la brecha entre la mujer representada, en términos de Teresa de Lauretis, y la mujer real. De este modo, se pueden "construir nuevas representaciones acerca de lo femenino", o lo que es más importante: "un modo propio de enunciación fílmica" (Laguarda 1). Al igual que muchas cineastas coetáneas, Isabel Coixet se adscribe a esta búsqueda, mostrando en su trabajo una reacción contra la primacía masculina, representando una de tantas "luchas ya milenarias de las mujeres por desarrollarse como seres humanos y ser visibilizadas en la historia de la humanidad" (Valle 4).

Metodología

Para estudiar la filmografía de Isabel Coixet, hemos establecido un modelo de análisis configurado *ad hoc* para el diseño de esta investigación. Aunque hablaremos de 23 producciones de la cineasta, de las cuales 11 son largometrajes de ficción, cinco cortometrajes y siete documentales (dos de ellos cortos y/o publicitarios), nos basaremos en aquellas películas de ficción en las que se evidencie el compromiso de la autora con respecto a la imagen femenina o la lucha de la mujer. Esto hace que descartemos documentales de índole ecológica o política

como *Aral. El mar perdido* (2010), *Escuchando al Juez Garzón* (2012) o *Marea Blanca* (2012), pero que incluyamos dentro de nuestra reflexión cortometrajes y documentales como *Viaje al corazón de la tortura* (2003), *Cartas a Nora* (2007), *50 años de: La mujer, cosa de hombres* (2009), *Por ser niñas* (2010), *La huella de tu voz* (2011) o *Hablando de Rose* (2015). Asimismo, junto a las cintas mencionadas, en este trabajo abordaremos el contenido y perspectiva de las producciones *Mira y verás* (1984), *Demasiado viejo para morir joven* (1989), *Cosas que nunca te dije* (1996), *A los que aman* (1998), *Mi vida sin mí* (1999), *La insoportable levedad del carrito de la compra* (2004), *La vida secreta de las palabras* (2005), *Bastille. Le trench rouge* (2006), *Elegy* (2008), *Mapa de los sonidos de Tokio* (2009), *Ayer no termina nunca* (2013), *Mi otro yo* (2013), *Aprendiendo a conducir* (2014) y *Nadie quiere la noche* (2015). Para acometer el análisis de su filmografía, nos centraremos en el estudio, desde una perspectiva de género, de tres elementos consustanciales al cine de Isabel Coixet, a saber: su adscripción al contra-cine como realizadora, la identidad y trasgresión que definen a sus personajes y el modo en que se expresa su sexualidad. Con estos tres ítems (contra-cine, identidad y trasgresión, y sexualidad), comenzaremos nuestro recorrido por la obra de la cineasta catalana.

El recurso al contra-cine: compromiso en el campo de la dirección

Isabel Coixet ha conformado un cine que transita por una senda contracorriente, tanto en la configuración de sus personajes como en la asunción de un punto de vista analítico y crítico. Esta postura opuesta a las convenciones del cine generalista, hace que su obra entronque con el "contra-cine" acuñado por Claire Johnston en los setenta, un término que resalta "valores contrapuestos a los del cine ortodoxo" (Wollen en Nichols 502). En este sentido, el contra-cine desde la perspectiva feminista se opone "a los géneros y a la sexualidad" (CSGS 2015) propios de la tradición cinematográfica. Según la Universidad de Chicago, el contra-cine puede ser entendido tanto como "una oposición activa a los códigos, a los usos y a la ideología generalista del cine", como a "un conjunto de reglas para construir un significado, una narrativa y una representación visual [alternativos]" (CSGS 2015). Desde el punto de vista creativo, la temática alejada de los géneros prototípicos, la asunción del protagonismo por mujeres o una perspectiva dispareja a los modelos establecidos, son rasgos que definirán el contra-cine. Del mismo modo definiremos la obra de Isabel Coixet, quien propone "el cuestionamiento, la subversión o el desafío abierto a los códigos básicos y convenciones del cine clásico" (Goldberg). Esta ruptura es substancialmente evidente en lo vanguardista de su composición, en su personal manera de dirigir a los actores, en el modo en que opera la cámara y en el sentido artístico de su puesta en escena, lo que en definitiva la convierte en una estimulante y polivalente *metteur-en-scène*.

El contra-cine como mirada transformadora en el cine de ficción y el documental

Los códigos cinematográficos son altamente susceptibles a la manipulación, siendo históricamente empleados para la inoculación de determinadas consignas y para el mantenimiento del statu quo. La perspectiva desde la que se narra el discurso es determinante para la difusión de patrones y estereotipos, especialmente patente en el caso femenino. Tanto por su conocimiento técnico como por su profundo calado humanístico, Isabel Coixet sabe que es "la mirada lo que define el cine y rige la representación de la mujer" (Mulvey, 1975: 11), y así su enfoque intenta subvertir el orden establecido, dando una vuelta de tuerca a la identificación que el espectador establece con el fenómeno cinematográfico, en términos de Christian Metz. Este fenómeno, que se realiza tanto con la cámara como con los protagonistas, nos empuja a asumir el punto de vista dado, contribuyendo a "perpetuar el funcionamiento del sistema, los valores hegemónicos de una sociedad concreta, naturalizarlos, indicar a cada individuo de una comunidad cuál es su lugar y su papel en el entramado social" (Colaizzi, 2001: VI). Por ello el factor fundamental para subvertir el orden de cosas reside en la mirada de quien ejerce la dirección, quien puede trasgredir esas estructuras patriarcales invisibilizadas "mediante la manipulación de los códigos cinematográficos", a través de los cuales se ha precipitado la formación de "una mirada, un mundo y un objeto a la medida del deseo patriarcal" (Calderón 10). De esta manera, Isabel Coixet se revela como una figura fundamental en la creación de un cine contracorriente, en el que la reformulación de los usos acostumbrados, tanto en la expresión como en el contenido, no es tomada como seña de militancia, sino como ilustración de un nuevo orden en el que la acción de la mujer es tan determinante como la del hombre:

> Ambos planos, expresión y contenido, están implicados a la vez en la relación de significado. Así, parece estar muy cercana a la noción de aparato cinematográfico en cuanto tecnología social: no es un mecanismo técnico o *dispositivo* (la cámara o la "industria" del cine), sino una *relación* entre lo técnico y lo social que implica al sujeto como (inter)locutor, instaura al sujeto como lugar de esa relación. (De Lauretis, 1984: 60)

La mujer queda entonces incorporada como sujeto dentro del engranaje cinematográfico, no solo a través de la perspectiva de la cámara, sino también como expresión de la realidad más allá de los márgenes de la representación habitual. La mirada de Coixet logra no solo definir su punto de vista, sino también revelar su actitud ante la realidad. Su perspectiva, así como la creación de personajes dotados de dignidad y honorabilidad, consigue focalizar su atención hacia la realidad de la mujer, tanto dentro de la maquinaria cinematográfica como a través de la imagen que de ella se da en el médium audiovisual. Sus documentales muestran tanto en formato de largometraje como de cortometraje, un interés explícito por la situación de la mujer: la tortura en *Viaje al corazón de la tortura*,

la vulneración de los derechos de la salud y la precariedad laboral en *Cartas a Nora*, el cáncer de mama en *La huella de tu voz*, la pobreza y el maltrato en *Por ser niñas*, o la violación de los derechos fundamentales en *Hablando de Rose*. En sus producciones de ficción, ninguna de ellas carece de un trasfondo crítico, una postura que sin duda sitúa a la mujer en una posición de igualdad y no de subordinación respecto al hombre. La perspectiva desde la que está narrada su filmografía (*Mira y verás*, *Cosas que nunca te dije*, *Mi vida sin mí*, *La vida secreta de las palabras*, *Elegy*, *Mapa de los sonidos de Tokio*, *Aprendiendo a conducir*, y *Nadie quiere la noche*), la concepción de sus personajes y la actitud de éstos (*Demasiado viejo para morir joven*, *A los que aman*, *La insoportable levedad del carrito de la compra*, *Bastille*, *Ayer no termina nunca*, *Mi otro yo*), subvierten en definitiva esa dominación androcéntrica hegemónica que ha lastrado la industria cinematográfica desde sus comienzos.

El contra-cine como eliminación de la alteridad: protagonismo femenino

Vivimos en un contexto en el que las diferencias biológicas devienen en diferenciación cultural. Lejos de establecer un equilibrio entre los sexos, la polarización ha convertido lo femenino en no-masculino, una otredad o alteridad que constituye todo un corpus que aleja posturas y establece estatutos irreconciliables basados en "la oposición radical entre lo masculino y lo femenino" (Castañeda 35). El cine se ha encargado de propalar esta polarización sin ambages, patentizando e incluso *patetizando*, sus límites y concretizándolos en el género, un fenómeno "cultural inserto en un sistema político-ideológico, cuya función es la creación y naturalización de las nociones opuestas [...] de feminidad y masculinidad" (Colaizzi, 2011: X). Como resultado de este moldeamiento, se obtiene el antagonismo entre lo femenino y lo masculino, en cuya ecuación la mujer es el elemento "diferente" (González 162). Esta querencia por la diferencia desemboca en el consabido machismo, cuya base radica en dos presupuestos elementales: el que los sexos "no solo son diferentes sino mutuamente excluyentes", y "la superioridad de lo masculino en las áreas consideradas importantes por los hombres" (Castañeda 26). Dado que el conjunto de la industria cinematográfica está consagrada a la perspectiva y deseo masculinos, es necesario elaborar una relectura de la alteridad de la mujer en el cine desde un enfoque feminista, sabiendo que:

> El feminismo no es el extremo opuesto al machismo como algunos quieren hacer creer. No es el machismo de las mujeres. Se puede ser hombre y no ser machista, como ser blanco sin ser racista, o adinerado sin ser clasista. Depende de la sensibilidad que cada uno muestre hacia los problemas de su prójimo. De su concepto de la justicia. (Querol)

La representación cinematográfica de mujeres y hombres se establece con arreglo a este antagonismo, en el que unas y otros deben asumir unos presupuestos básicos identificables de antemano por la audiencia. De este modo se plantean

hombres protagonistas y mujeres subordinadas, "débiles y secundarias, sin ambición o autonomía narrativa" (Colaizzi, 1995: 15), siempre expuestas al escrutinio y voluntad del varón. El protagonismo masculino hegemónico no solo ejerce una gran violencia simbólica sobre la mujer, sino que obliga a la mujer a identificarse con un punto de vista que no le es propio. De este modo "al ser los protagonistas hombres, nuestra identificación/proyección no se hace según nuestro género –desde luego no necesariamente sino también –y a veces casi exclusivamente- según el punto de vista de la cámara o de la diégesis" (Pilar Aguilar 2). En el cine de Isabel Coixet no encontramos, empero, esta construcción simbólica que otorga unas determinadas directrices a la identidad sexual; estas tecnologías de género, en términos de Teresa de Lauretis, son construcciones artificiales ajenas al interés de la cineasta, quien además deja ver la artificiosidad de su planteamiento subvirtiéndolo y desmantelándolo. Dado que la representación de la mujer no ha sido "sino el reflejo de una determinada concepción de la realidad que se manifiesta como lo real absoluto" (Gómez 4), Isabel Coixet ha conmovido el orden establecido, ofreciendo una filmografía repleta de personajes femeninos protagonistas fuertes y dinámicos. En este sentido, la cineasta lleva décadas:

> Luchando por demostrar que el arte no atiende a género ni número, y que el cine hecho por mujeres es, ni más ni menos, igual que el de los hombres. Su compromiso para con la situación de la mujer en el mundo se trasluce a través de toda su obra; sabe que, como apuntaba Amelia Valcárcel, "ser individuo no es un asunto individual" y por ello ha generado todo un universo cultural que muestre la realidad sin desvirtuarla, una verdad a secas. No necesita hacer panegíricos, ni enarbolar pancartas de una u otra posición; el camino lo demuestra andando. Sus mujeres son fuertes, todas. Sus hombres los compañeros reales para sus mujeres reales. No hay inquina, ni tampoco ajuste de cuentas, porque entiende que el mundo está diferenciado pero no dividido. (Coixet y Tello 33)

Esta diferencia la refleja Coixet en cifras a lo largo de toda su filmografía. En términos absolutos, de los 15 largometrajes de ficción que la cineasta ha realizado, 9 están protagonizados por mujeres (60%), 4 por hombres (26,6%), y 2 por ambos (13,4%). De los 8 documentales rodados por la directora, 4 están protagonizados por o centrados en problemática social, política o cultural de la mujer (50%), 3 estarán protagonizados por hombres y por mujeres (37,5%), y uno por hombres exclusivamente (12,5%). Estos datos subvierten la realidad cinematográfica global evidenciada por las últimas investigaciones, de las que derivan resultados tan elocuentes como el hecho de que "la desigualdad de género es desenfrenada en las películas de manera global. Ningún país está cerca de representar la realidad" (Smith, Choueiti y Pieper 4). Incluso en las películas de la cineasta protagonizadas por hombres, la presencia femenina eclipsa el protagonismo masculino. Así en *La insoportable levedad del carrito de la compra,* el núcleo central de la preocupación que inspira el cortometraje radica en la situación de las mujeres mayores,

siendo a la postre el protagonista un sujeto vehicular para hacer visible la paulatina depauperación de las pensionistas. También *Elegy* parece centrarse en la exitosa carrera de un profesor universitario (Sir Ben Kingsley), cuando en realidad no es sino un retrato de la fascinación que siente por su alumna (Penélope Cruz); así como en *Bastille, Le trench rouge,* un marido (Sergio Castellitto), muta en abnegado esposo cuando se hace consciente de la enfermedad mortal de su mujer. Por ello el protagonismo femenino es consustancial al cine de Coixet. Este hecho es consonante con numerosos estudios internacionales, en los que se hace patente la tendencia a asignar relevancia argumental a las mujeres cuando son ellas quienes firman la dirección y/o el guion de la cinta:

> En las películas con al menos una mujer directora y/o guionista, las mujeres componen el 39% de los *protagonistas*, los hombres el 35% de los protagonistas, y el conjunto de hombres/mujeres protagonistas el 26%. En las películas exclusivamente dirigidas o escritas por hombres, las mujeres alcanzan un 4% de los protagonistas, los hombres el 87% de los protagonistas, y el conjunto de hombres/mujeres el 9% de los protagonistas. (Lauzen, 24)

Si tal como menciona De Lauretis, estas representaciones tienen "implicaciones concretas o reales, tanto sociales como subjetivas, para la vida material de los individuos" (1989: 3), Coixet encarna esas "resistencias" (1989: 20), que constituyen la mejor vía para impulsar la participación de la mujer en el cine, y mejorar su imagen en la industria. Esta propuesta:

> No pretende apuntar a una cualidad intrínseca al hecho de ser mujer que pueda marcar sustancial u ontológicamente la relación con la cultura de los sujetos históricos identificados con el género femenino, sino pretende focalizar la atención hacia los procesos históricos y culturales que han excluido sistemáticamente a las mujeres de la esfera de la producción cultural. (Colaizzi, 2001: VIII)

Con una mayoritaria participación de mujeres en el audiovisual, podrá incluirse una visión que supere "los patrones ejemplares que nos muestran cómo debe ser una mujer y cómo debe comportarse" (Herrera).

El contra-cine como eliminación de los roles tradicionales: el fin del maniqueísmo

El cine de Isabel Coixet es plural. Lejos de adscribirse a una determinada línea protagónica, las múltiples formas que adquieren sus personajes y tramas permiten una completa diversidad de caracteres, pensamientos, actitudes y reacciones. Ningún personaje de Coixet se parece a otro, es más, en ocasiones no se parecen ni tan siquiera a sí mismos a lo largo del trascurso de la narración. En este epígrafe trataremos de dar cuenta de la trasgresión de la directora con respecto no solo al rol estandarizado, sino al maniqueísmo establecido en torno

a los personajes con arreglo a su sexo. Y es que la imaginería audiovisual no solo reproduce roles maniqueos, sino que se adscribe de manera canónica a unas prácticas discursivas que remiten a arquetipos constituidos como inamovibles, formados por binomios excluyentes de bien/mal, fortaleza/debilidad o femenino/masculino. Además de los papeles limitados en contenido y dimensión, ha de añadirse la estandarización del público masculino como prototípico, privilegiando entonces "a los hombres en la contemplación de las imágenes porque les permite disfrutar de un espectáculo creado exclusivamente para ellos, convirtiéndoles en los voyeurs por excelencia" (Murría, 10). Asimismo, el personaje masculino ostenta "el privilegio de ser él, el sujeto deseante, quien lleve a cabo la acción del filme" (Murría, 10), lo cual desemboca en que "la actriz tenga que conformarse con ser el objeto de ese deseo, quien participe de un modo más o menos activo del desarrollo argumental y resulte objetualizada por la cámara y por el protagonista que lleva el peso de la acción" (Murría, 10). En este sentido, la obra de Isabel Coixet no puede ser más trasgresora. Desde el comienzo de su carrera, los presupuestos del cine convencional quedan subvertidos y, en ocasiones, consumadamente desterrados. En su primer cortometraje, *Mira y verás* (1984), la protagonista adquiere el rol de voyeur con respecto al objeto mirado, en este caso, el personaje masculino que interpreta al vecino contiguo: "cuando descubrí aquel maldito agujero, fue el colmo", sostiene su protagonista: "me estaba convirtiendo una vulgar voyeur", a lo que añade: "pero yo seguía mirando por el agujero, sintiéndome cada vez peor". Al igual que el personaje de Emma Suárez en *Demasiado viejo para morir joven*, también la protagonista de *Mira y verás* conduce una Vespa, vehículo en el que ambas transportan a sus respectivas parejas, rompiendo el binomio mujer/pasiva-hombre/activo. Precisamente la alusión a la conducción se empleará como metáfora en *Learning to Drive*, en la que su protagonista reestablece su autoconfianza a través de su capacitación para conducir su coche y su propia vida. El maniqueísmo vuelve a subvertirse en *Mapa de los sonidos de Tokio* por múltiples razones, aunque quizá la más evidente sea el hecho de que Ryu (Rinko Kikuchi), sea una asesina a sueldo, acabando con el arquetipo de mujer/víctima, convirtiéndose en mujer/ejecutora. Su aparente fragilidad contrasta con su pulso inconmovible, algo que asimismo es patente en *La vida secreta de las palabras.* De nuevo encontramos un personaje roto (Sarah Polley), quien sin embargo perturba los arquetipos de mujer/víctima, mujer/débil y mujer/pasiva, encontrando una posición protectora con respecto a Josef (Tim Robbins), quien yace en una cama inmóvil (hombre/pasivo), lastrando un pasado que le convierte en hombre/víctima. Semejante argumentación podría aducirse en el caso de *Mi otro yo,* con un padre/marido (Rhys Ifans) postrado en silla de ruedas y confinado al hogar, entorno históricamente asignado a la mujer; así como también en el caso de Dan (Andrew McCarthy) en *Cosas que nunca te dije*, quien personifica la sensibilidad y la quebradura emocional, siendo un hombre/débil/pasivo, mientras Ann (Lili Taylor) intenta reconducir su vida adquiriendo un rol asertivo, al igual que Josephine Peary (Juliette Binoche) quien en *Nadie quiere la noche* asume el rol de mujer/fuerte/activa. Por supuesto, esto no significa que

en el cine de Coixet encontremos a hombres pusilánimes y mujeres castradoras y violentas, sino todo lo contrario, su trasgresión de roles implica la repartición de protagonismo más acorde con la vida real y con los patrones democráticos. Así lo sostiene Sarah Kernochan, la guionista de *Aprendiendo a conducir*, cuya opinión respecto a la dicotomía hombre/mujer es de por sí elocuente: "no creo que todas las mujeres sean poderosas, inteligentes, o algo así. Solo requiero de los personajes femeninos que sean reales, que tengan las dimensiones que los personajes masculinos tienen" (Kernochan en Grossman). Y es que crítica y audiencia se han cansado de personajes femeninos que son "son meras "perchas", bien "inaccesibles", bien "dominadas" y "neuróticas, enfermas o locas" mostradas en "una atmósfera irrespirablemente misógina" (Marías en Murría 19). Por ello la obra de una cineasta como Isabel Coixet se presenta imprescindible, porque los roles masculinos deben ser superados para asegurar también la desaparición del rol adherido a su compañera femenina, y así poder desdibujar el histórico "antagonismo tradicional entre los sexos" (Castañeda 34).

La configuración de los personajes y sus mundos: identidad y trasgresión

La identidad de las mujeres en el cine de Coixet nunca está sometida a la satisfacción de los deseos masculinos, así cuando deben reclamar sus propios derechos, lo hacen sin ambages o retraimiento. Incluso quienes inician su andadura sucumbiendo ante la resignación y el silencio, terminan virando su rumbo para obtener la necesaria auto-reafirmación personal. Sin embargo, no es esta perspectiva la única que resulta relevante a efectos de esta investigación, sino una subversión más sutil que la cineasta ejerce con destreza inconmensurable. Porque las protagonistas del cine de Isabel Coixet son, ante todo, mujeres tangibles, y lo son por una pulcra elección del cásting, en la que la propia directora se involucra decididamente eligiendo personas reales para personajes realistas. Este elemento es vertebral a la hora de entender la obra de Coixet, ya que demuestra el "divorcio existente entre los estereotipos femeninos conformistas y tradicionales difundidos por la cultura de consumo masivo" (Gubern 33), ejemplificados por el cine ortodoxo, en comparación con "las propuestas atípicas y desconvencionalizadoras ofrecidas en ciertos segmentos periféricos o minoritarios de la cultura de masas" (Gubern 33). Como la propia cineasta sostiene: "si no la siento como un ser humano, cómo la voy a mostrar llevando una vida cotidiana" (Coixet y Tello 37). Por ello sus personajes no tienen la edad, el físico, la profesión o la clase social acostumbrados, mostrando un realismo verdaderamente notable.

Subversión de estereotipos: edad, profesión y clase social

Dado que el cine de Coixet subraya la importancia de la mujer real, no es de extrañar que sus intérpretes tengan una edad por encima de la media cinematográfica. Es evidente que la industria cinematográfica vive de la imagen, y es en este terreno donde las mujeres siguen siendo las más perjudicadas, ya que según los últimos estudios de los personajes femeninos son más jóvenes que

los masculinos. En cifras, encontramos que un 23% de los personajes femeninos en el cine mundial se enmarcan en la década de los 20 años, así como un 30% en la de los 30. Los hombres, sin embargo, distribuyen su edad entre los 30 (27%), y los 40 (28%) (Lauzen, 2), un dato impensable para las mujeres actrices. No en vano, "las mujeres mayores no disfrutan de la 'prima de experiencia' de la que disfrutan sus compañeros masculinos" (Gullette 25), por lo que se puede afirmar que "la combinación de los estereotipos de edad con los estereotipos de género es otro de los aspectos dominantes y perniciosos de nuestro contexto cultural" (Barnett 26). En la filmografía de Coixet encontramos actrices de todas las edades, mujeres que al hacer sus respectivas películas, superaban los 20 ó 30 años. Como media, la edad de las protagonistas de Coixet es de 38,8 años; si a éstas añadimos personajes femeninos fundamentales para la trama, como la vocalista de Blondie, Deborah Harry en *Mi vida sin mí*, o Julie Christie en *La vida secreta de las palabras*, la media asciende a 53,42 años. Asimismo, todos sus protagonistas, hombres y mujeres, son trabajadores. Ninguno de sus personajes femeninos es ocioso o sucumbe ante la inactividad. Este hecho es relevante porque, de nuevo, las mujeres "componen menos de un cuarto de la fuerza laboral en las películas internacionales, lo que está muy por debajo del mundo real del trabajo" (Smith, Choueiti y Pieper 8). Asimismo, la clase social de sus protagonistas suele ser media o media-baja, siendo frecuente que sus tareas se restrinjan al sector servicios, a las labores de limpieza, o bien a estudiantes o trabajadores de bajo salario. Tal como menciona la propia realizadora: "normalmente las mujeres de mis películas son trabajadoras –siempre-, nunca he hecho, salvo en *Elegy,* una película sobre gente rica, y no fue un guión que yo escribiera sino una obra de Philip Roth" (Coixet y Tello 37-38). Cabe puntualizar que también en *Learning to Drive* encontramos el protagonismo de una persona adinerada, Wendy (Patricia Clarkson), una historia escrita por Sarah Kernochan, basada a su vez en los relatos de Katha Pollitt en *The New Yorker*. La querencia de Isabel Coixet por las mujeres "reales", se puede encontrar en la diferencia entre clases que se establece en el terreno lingüístico. Para Debbie Cameron, no es lo mismo llamar a alguien "señora" (*lady)* que "mujer" (*woman*), dado que ambas pertenecen a dos clases sociales diferenciadas. Según la autora, *lady* se referiría a la "feminidad" mientras que *woman* sería la "corporización de lo femenino" (Cameron). Una mujer sería susceptible de poseer funciones corporales, como el parto, la menstruación, sudar u otros procesos biológicos básicos, mientras que el concepto de señora (*lady*) estaría cercano a la deificación. Cualquier referencia sexual, reproductiva, o cualquier daño físico compartible biológicamente con el hombre, quedaría entonces fuera de su órbita. Así se puede afirmar que el cine de Coixet es un cine de mujeres, porque ha conseguido eliminar el halo místico de la naturaleza femenina del cine convencional, para trasladar a sus personajes al universo de lo tangible.

La contrapartida esencial: personajes masculinos compañeros y femeninos colaboradores

Quizá el rasgo más sedicioso del cine de Coixet resida en el retrato plural y cismático de sus personajes masculinos. Si desvincular a las mujeres de "las estructuras objetivas y asimiladas que se les imponen" es necesario, también lo es el "liberar a los hombres de esas mismas estructuras que hacen que ellos contribuyan a imponerlas" (Bourdieu 138). Y es que los personajes de la cineasta se han desligado del peso de una tradición que les coerce como a ellas. El arco emocional de sus protagonistas se desplaza desde el esquema masculino tradicional, hasta la superación de estas estructuras (*Elegy, Bastille, Mapa de los sonidos de Tokio*), lo que se traduce en hacer prevalecer el compañerismo por encima del dominio; con ello se rompe la paradoja de las relaciones de género, en la cual "la dominancia masculina coexiste con la íntima interdependencia de la mujer", lo que genera "actitudes que simultáneamente idealizan y subordinan a la mujer como dependientes de los hombres" (Glick 4). En la gran pantalla, estamos acostumbrados a personajes masculinos encerrados en esquemas restringidos que les empujan a adoptar roles maniqueos, en los que el binomio violencia/dominio subyuga al de pasividad/sumisión otorgado a los personajes femeninos. Esto se ha hecho no solo enfocando el sexismo desde una perspectiva hostil sino desplegando, como en la vida real, una actitud benevolente, la cual representa a las mujeres "de manera estereotipada y en roles restringidos", que sin embargo parecen "positivos en el tono (para el que lo percibe) y que además tienden a provocar comportamientos categorizados típicamente como pro-sociales (como de ayuda) o de búsqueda de intimidad" (Glick y Fiske 491). En el cine de Isabel Coixet, la violencia hacia las mujeres (benevolente, simbólica, pasivo-agresiva u hostil en cualquiera de sus formas) no rige las relaciones entre los personajes, lo que no es óbice para que descubramos elementos que, aun estando representados desde una perspectiva crítica, muestran el panorama real al que se enfrenta la mujer en la sociedad contemporánea. Así Hanna (Sarah Polley), en *La vida secreta de las palabras,* narra las vejaciones a las que fue sometida durante la guerra de los Balcanes, mientras su paciente Josef (Tim Robbins), escucha horrorizado la hilera de atrocidades que ha padecido. También Amalia (Carme Elías), aparece humillada en *Demasiado viejo para morir joven* ante un joven por el que muestra una dependencia emocional de la que él sabe aprovecharse. En *Mapa de los sonidos de Tokio*, Ryu (Rinko Kikuchi), viaja en un vagón de metro "Women-only", debido a la alta tasa de acoso sexual que sufren las viajeras en el suburbano tokiota, y en *A los que aman*, Jonás (Albert Plà) no duda en castrarse tras cometer un terrible crimen contra una niña. También en *Cosas que nunca te dije*, Ann (Lili Taylor), reconoce que en ocasiones hubo de fingir ignorancia solo para que su pareja no se sintiese ofendida por su inteligencia: "a veces me hacía la tonta, fingía no saber cosas que sí sabía, me daba un poco de vergüenza porque muchas mujeres lo hacen, solo para retener a alguien a mi lado". Por supuesto, con su siguiente pareja Dan (Andrew McCarthy) no solo no tendrá que fingir, sino que será su forma de ser lo que más le atraiga. En *Mi vida sin mí,* también Lee (Mark

Ruffalo) es un hombre íntegro, capaz de declarar su amor a Ann (Sarah Polley), y reconocer que la ama tanto, que incluso desea encontrarle un "trabajo decente" a su marido para que ella no sufra. En este sentido, los hombres de Coixet han renunciado a muchos de "los privilegios mantenidos durante milenios por un sistema androcéntrico, patriarcal y machista" (González 154), mostrándose ante todo amigos y compañeros de sus equivalentes femeninas. Incluso en *Mi otro yo*, Don (Rhys Ifans) conoce la infidelidad de su mujer Ann (Claire Forlani) y, lejos de recriminárselo, le recomienda que lo haga menos evidente a ojos de su hija. Este compañerismo y la consiguiente posibilidad de amistad entre dos protagonistas de sexo opuesto, es paradigmática en *Aprendiendo a conducir*, en la que Darwan (Ben Kingsley) y Wendy (Patricia Clarkson), establecen una relación basada en el respeto y el mutuo apoyo, sin que tenga por qué mediar la intimidad sexual. Esta representación inusitada, entronca igualmente con otro fenómeno excepcional en el cine de Isabel Coixet: la solidaridad entre mujeres. En una sociedad en la que la competitividad marca la agenda, sus mujeres son "aliadas y no rivales" (Biáin 34), una realidad que da al traste con siglos de socialización en la confrontación. Esta es, quizá, la manera más patente que tiene la cineasta de subvertir el orden patriarcal de la cultura audiovisual, favoreciendo que los personajes femeninos puedan, y de hecho sean, colaboradoras. Esta elección es una propuesta innovadora, ya que en nuestra cultura "cualquier mujer es amenazante de quitar el sitio a la otra: compiten por los espacios sociales y por los vínculos con los hombres y las instituciones a partir de los cuales pueden existir" (Lagarde 82). Esta tendencia no es en absoluto baladí, ya que determina una forma de enfrentarse a las relaciones cinematográficas francamente revolucionaria. Así las cosas, en la mayoría de sus cintas una mujer aparece como colaboradora o auxiliar, en términos de Vladímir Propp, ya sea una madre, una colega del trabajo, una amiga, una hija, una hermana, una peluquera, una desconocida en un supermercado, una compañera de celda, una niña o incluso una inuit. Situando a la mujer en el papel de amiga y no de contendiente, Isabel Coixet ha roto con siglos de socialización en la rivalidad femenina, un alejamiento en el que la competitividad suplanta la colaboración, creando un mundo en el que los hombres pueden ser amigos de sus semejantes, pero las mujeres solo viven ancladas al reconocimiento y favor masculinos, lo que significa: "la condición patriarcal de género que hace opuestas a las mujeres entre sí" (Lagarde 82).

El afrontamiento de la sexualidad en el cine de Isabel Coixet

Desde que *Ecstasy* (1933, Gustav Machatý) inaugurara la recreación de escenas sexuales en el cine, éstas han sido una constante en el universo cinematográfico, y una fuente de placer voyeurístico y vicario para gran parte de la audiencia. Pese a que no hay nada de indecoroso en mostrar una realidad consustancial a la naturaleza humana, es el andamiaje ideológico subyacente a estas escenas, el que pone en solfa el mantenimiento de un orden que nada tiene, ahora sí, de natural. Y esto sucede porque la representación sexual en el cine adolece de un fuerte desequilibrio, convirtiendo a la mujer en "espectáculo, un fetiche en tanto

cuerpo aislado, embellecido y expuesto a la mirada del espectador" (Mulvey 25). A menudo la sexualidad es representada mediante la fragmentación del cuerpo femenino, desnudo y objetivizado, al contrario de las figuras masculinas, siempre tratadas con mayor dignidad:

> La mujer exhibida como objeto sexual es el leitmotiv del espectáculo visual en el cine dominante: ella es observada y significa el deseo. Pero a pesar de su objetivación sigue evocando la amenaza de la castración, por lo que se emplean dos estrategias para neutralizarla: convertirla en fetiche (fetichismo) o tratar de resolver su misterio para finalmente devaluarla, castigarla o redimirla (sadismo). La espectadora [queda] acorralada entre la mascarada (adoptar el punto de vista masculino) y el masoquismo (aceptar la posición femenina de objeto). (Calderón 10-11)

En este aspecto, las escenas sexuales de Coixet muestran una suerte de "estética oposicional" (Mulvey 22), basadas en la trasgresión de los usos cinematográficos comúnmente aceptados, trasmutándolos hacia posiciones menos simplistas que también incluyen el placer femenino. La mostración de las escenas sexuales no es rápida, ni falocéntrica, al tomarse sus tiempos y dar primacía al placer compartido por encima de la satisfacción exclusivamente masculina, rompe con la centralización del placer sexual en torno a la figura del hombre.

Mujeres no idealizadas ni asexuadas ni fálicas ni antagónicas

Otro de los argumentos de la imaginería audiovisual conlleva convertir a la mujer en un ser polarizado en dos extremos, por un lado, el personaje idealizado, casi mitificado y cuya naturaleza es cercana a la asexualidad y, por otra, la *femme fatal* con una sexualidad desaforada, antagónica en la medida que está igualada a la figura masculina, y fálica, en tanto que es asertiva como sus compañeros varones. En el cine, esta mujer resulta "peligrosa y amenazante [por lo que] debe ser controlada y castigada" (De Almeida 16). En otras palabras "el argumento es que ella es la que excita, por lo tanto es la culpable de los actos 'irracionales' de los varones relacionados con el sexo" (Garcí, 187). En el cine de Isabel Coixet, esta expiación femenina no solo desaparece, sino que se hace del todo patente su incompatibilidad con las relaciones íntimas sanas. Lejos de mostrar "imágenes donde el cuerpo de las mujeres es cosificado y sexuado, presa de la violencia por servir de tentación a la lujuria" (Aguilar 53), Coixet transforma esa objetivación para mostrar la humanidad de la mujer, haciendo evidentes las cicatrices que va dejando la enfermedad y el dolor (*Elegy*), la degradación a que es capaz de llegar el sistema con ella (las mujeres-bandeja de sushi en *Mapa de los sonidos de Tokio*), e incluso la barbarie de la guerra (*La vida secreta de las palabras*). En su cine la mujer ya no se convierte en "un producto prostituido, simple y vulgar", donde es "violada, golpeada, humillada, degradada y asesinada impunemente" (Biaín 20), sino que es un ser humano capaz de suscitar empatía en sus compañeros varones, alejados ya de una pulsión cercana a la animalidad.

Cuerpos no fragmentados, desnudos no sexualizados

Dos aspectos fundamentales en la representación cinematográfica de la mujer son la fragmentación de su cuerpo y la sexualización de su desnudo, un hecho que reflejan con exactitud los estudios de género, los cuales indican que las mujeres: "tienen el doble de probabilidad que los hombres de ser mostradas en actitud sexualmente atrevida (un 24.8% contra un 9.4%), delgada (un 38.5% contra un 15.7%), y desnuda parcial o totalmente (un 24.2% contra un 11.5%)" (Smith, Choueiti y Pieper 8). Estos cánones estrictos a los que se somete el cuerpo femenino, fomentan la auscultación constante de las mujeres hacia sí mismas, dudando de su propia identidad. Como sostiene John Berger, la mujer "tiene que escrutar todo lo que es y todo lo que hace por cómo aparece ante los hombres" (45-47), y es que esta inspección constante de su propio físico no deja de ser una forma "de controlar la libertad de las mujeres" (Biáin 34). El cine no es un mero propalador de imágenes estereotipadas, sino que además contribuye a la cosificación de la mujer en la manera en que se muestra su cuerpo, su desnudo y su rol en las relaciones íntimas: "nos han transformado en escaparates, nos han cosificado, sexualizado [y] han reducido nuestra riquísima sexualidad femenina al coito" (Mayorga). Si bien es cierto que en el cine de Isabel Coixet muestra un porcentaje nada baladí de desnudos femeninos (un 38,4% de sus títulos de ficción), también lo es que lo que diferencia estas escenas es la mirada desde la que se contemplan, una mirada que trata el desnudo desprovisto de toda lubricidad: "nunca lo empleo como instrumentalización de la mujer ni como reclamo. Mi mirada no va por ahí, en mi cine el desnudo nunca es obsceno ni gratuito" (Coixet y Tello 44). Esto no significa, en absoluto, que el sexo no constituya una parte fundamental en el cine de Coixet, al contrario, películas como *Elegy* poseen comentarios tan explícitos como "no me dice nunca que anhela mi polla" o "¿Se pude conocer a alguien tan encantador sin que medie el sexo? Imposible". Sin embargo, las escenas íntimas no responden a estándares establecidos ni contribuyen a la cosificación del cuerpo femenino. Es más, éste no es exhibido de manera fragmentada, ya que "un cuerpo dividido es un cuerpo sin individualidad y poder. Es un cuerpo intercambiable" (Miyares en Cobo 116). Las mujeres de Isabel Coixet son un todo, sus cuerpos forman parte de su ser. Asimismo la sexualidad, cuando se expresa, se hace en términos de respeto y dignidad, como sucede en las escenas de *Cosas que nunca te dije, A los que aman*, *Mi vida sin mí* o *Mi otro yo.* En *Mapa de los sonidos de Tokio,* Coixet nos presenta una cinta en la que el contenido sexual forma parte imprescindible de una trama que explota la sensualidad a través de todos los sentidos. Opuesta al cine ortodoxo "en el cual las escenas de sexo aluden a penetraciones y felaciones, en *Map of the Sounds of Tokyo* se representan principalmente escenas de cunnilingus" (Zecchi 208). Sin embargo, la intimidad no solo muestra prácticas sexuales encaminadas a la búsqueda del placer femenino, sino que exhibe planos explícitos de desnudez tanto femenina (Rinko Kikuchi) como masculina (Sergi López), algo que contraviene la tendencia general del cine ortodoxo, tal como se enuncia con la pregunta "¿Por qué la sociedad falo-centrista oculta el pene o lo desaparece de sus imágenes?".

La respuesta que emerge parece obvia, y es que "el cuerpo masculino no se ha construido culturalmente para la contemplación y el deseo, no así el femenino" (Castellanos y Hernández, 113). Rompiendo con una tendencia convertida en tabú del cine comercial, en el que "el pene permanece escondido en público" (Miyares en Cobo 116), Coixet no solo lo muestra, sino que con ello, lejos de cosificar al hombre como objeto sexual, democratiza las escenas sexuales normalizando su presencia en el contexto de la narración.

Conclusiones

A lo largo del presente ensayo hemos comprobado cómo el cine de Isabel Coixet ha conseguido trasgredir la ortodoxia cinematográfica aportando un punto de vista contracorriente, aproximándose al contra-cine tanto desde la perspectiva de la inclusión de personajes femeninos, como desde su compromiso con la situación de la mujer. Esta apelación a la democratización social la lleva a cabo con sus producciones documentales y, especialmente, en la configuración de sus personajes de ficción. La mirada crítica de Coixet también incluye mostrar mujeres protagonistas en la generalidad de sus cintas, así como trasgredir los roles estandarizados, máxime en lo referido a la polarización de personajes masculinos y femeninos. En un segundo bloque, hemos demostrado cómo la trasgresión de sus personajes radica también en la configuración de su identidad, subvirtiendo estereotipos no solo físicos (edad o cuerpo), sino también de clase social y profesión. Sus mujeres además son autosuficientes, no solo en el terreno laboral o económico, sino también afectivo. En esta insubordinación hacia las identidades preconcebidas, destaca la constitución de sus personajes masculinos, los cuales muestran una solidaridad inusitada en el cine convencional, así como el recurso al compañerismo femenino, sustituyendo rivalidad por compañerismo. Por último, hemos comprobado cómo la cineasta catalana muestra una alternativa radical con respecto a la sexualidad, presentando unos personajes no idealizados, asexuados, fálicos ni antagónicos. Sus frecuentes desnudos no muestran la fragmentación y objetivación de la que adolece la generalidad de las escenas sexuales del cine convencional, así como su inclusión de desnudos no sexualizados (elocuentemente mostrado en *La vida secreta de las palabras*), en contextos que no implican erotismo sino humanidad, son de por sí llamativos respecto a la mirada que aporta a su filmografía. En definitiva, todo un retrato de la mujer en el cine de una directora capaz de subvertir el canon establecido, dignificando una industria que cambia a marchas forzadas gracias a cineastas que, como Coixet, apuestan por un nuevo orden de cosas.

OBRAS CITADAS

Aguilar, Pilar. "Una mirada crítica sobre el cine español". *Labrys, Études féministes. Estudos Feministas*. Junio-Diciembre, 2006. <cdd.emakumeak.org/ficheros/0000/0331/Una_mirada_cr%C3%ADtica_sobre_el_cine.pdf Junio-Diciembre, 2006>. Web. 25 mayo 2015.

Aguilar, Thaís. *Palabras de cambio*, Costa Rica: UNIFEM, 2004. Print.

Barnett, Rosalind. "Ageism and Sexism in the Workplace". *Generations,* 29(3), 25-30, 2005. <www.brandeis.edu/barnett/docs/ageism.pdf > Web, 24 mayo 2015.

Berger, John. *Modos de ver.* Barcelona: Gustavo Gili, 2002 [1972]. Print

Biaín, Elena. Los modelos masculinos y femeninos en el cine y la televisión. *Unidades didácticas coeducativas II*. Gijón: Universidad de Gijón, 2001. <www.juntadeandalucia.es/averroes/.../files/modelos_coeducacion.pdf>. Web, 24 mayo 2015.

Bordieu, Pierre. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama, 2000. Print.

Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de identidad*. México DF: Universidad Nacional Autónoma de México-Paidós, 2001. Print

Calderón, Orianna A. *Intervenciones feministas en el cine documental. Conocimientos situados y (auto) representaciones de género en películas de Alina Marazzi y Maricarmen de Lara*. Granada: Universidad de Granada, 2013. Print.

Castellanos, Vicente; Elvira Hernández. "Estereotipos sexistas en personajes humanos y no humanos de la película *Beowulf*. Una mirada desde el género". *Revista científica de la Asociación Mexicana de Derecho a la Información*, nº 4/7. México DF: AMEDI, 2012. <www.derechoacomunicar.amedi.org.mx/pdf/num4/7-castellanos.pdf> Web, 25 mayo 2015.

Castañeda, Marina. *El machismo invisible regresa*. México: Penguin Random House, 2007.

Cameron, Debbie. "Call Me Woman". *Language: A Feminist Guide*, 16 mayo 2015. <debuk.wordpress.com/2015/05/16/call-me-woman/> Web, 25 mayo 2015.

Cobo, Rosa (ed.). *Educar en la ciudadanía: perspectivas feministas*. Madrid: Catarata, 2008. Print.

Coixet, Isabel; Lucía Tello Díaz. *Con "C" de Coixet. Ética y compromiso en el cine de Isabel Coixet.* Barcelona: Proteus, 2013. Print.

Colaizzi, Giulia, ed. *Feminismo y teoría fílmica*. Valencia: Episteme, 1995. Print.

––. "El acto cinematográfico: género y texto fílmico". *Lectora*. Nº 7. Valencia: Universitat de València, 2001. V-XIII. <www.raco.cat/index.php/Lectora/article/viewFile/205418/281342> Web, 14 mayo, 2015.

CSGS. "Counter Cinema". Def. la. *Center for the Study of Gender and Sexuality*.. The University of Chicago, 2015. <gendersexuality.uchicago.edu/projects/counter_cinema/> Web. 26 mayo. 2015.

De Almeida, Fátima C. *Representación de la mujer en el cine comercial del siglo XXI. Análisis de los años 2007-2012.* Instituto de Investigaciones feministas. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2012. Print.

De Lauretis, Teresa. *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction.* London: Macmillan, 1989. Print.
––. *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Madrid: Cátedra, 1992 [1984]. Print.
De Salvador, Saleta. "Tecnologías digitales del género: de la revisión a la borrosidad en los ciberfeminismos". *Memorias IX Congreso Iberoamericano de Ciencia, Tecnología y Género.* Sevilla: Universidad de Sevilla, 2012. <www.oei.es/congresoctg/memoria/pdf/DeSalvador.pdf> Web, 29 mayo, 2015
García, Ainhoa. *Sobre sexismo en los medios de comunicación: enfoque pragmático discursivo.* Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2014. Print.
Glick, Peter; Susan T. Fiske. "The Ambivalent Sexism Inventory: Differentiating Hostile and Benevolent Sexism". *Journal of Personality and Social Psychology*, Vol. 70, N° 3, 1996. <474miranairresearchpaper.wmwikis.net/file/view/Glick_Fiske%5B1%5D.pdf >Web, 17 mayo 2015.
Glick, Peter. "BS at Work: How Benevolent Sexism Undermines Women and Justifies Backlash. Backlash and the Double Bind". *Gender & Work. Challenging Conventional Wisdom. Harvard Business School.* 1-7. Boston: Harvard Business School, 2013. Print.
Gómez, Francisco. "El cine como (re)productor de imaginarios: la doble trama de representación e imposición de un modelo genérico". Castellón: Universidad Jaume I, 2001. <apolo.uji.es/fjgt/modelgen.PDF> Web, 23 mayo, 2015.
Goldberg, Michael. Def. al. "Counter Cinema". The University of Washington Bothell. <faculty.washington.edu/mlg/> Web, 24 mayo, 2015.
González, Fernando. "Del discurso machista a la violencia de género. Juventud y violencia de género". *Revista de Estudios de Juventud.* N° 86. Septiembre 2009. <www.injuve.es/sites/default/files/RJ86-11.pdf> Web, 17 mayo 2015.
Grossman, Pam. "Girls School Rules". *Salon* 17 de mayo. 2000. <www.salon.com/2000/05/17/kernochan/> Web, 25 mayo 2015.
Gubern, Román. "Estereotipos femeninos en la cultura de la imagen contemporánea". *Anàlisi* 9, 1984. 33-40. Print.
Herrera, Sonia. "Arquetipos de género y cine". *La lente violeta*, 2015. <lalentevioleta.files.wordpress.com/2012/06/arquetipos-de-gc3a9nero.pdf> Web, 25 mayo, 2015.
Lagarde, Marcela. *Género y feminismo*. Madrid: Las horas y horas, 1997. Print.
Laguarda, Paula. "Cine y estudios de género: Imagen, representación e ideología. Notas para un abordaje crítico". *Aljaba*. Vol. 10, 2006. 141-156. <www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1669-57042006000100009&script=sci_arttext> Web, 17 mayo 2015.
Lauzen, Martha. "It's a Man's (Celluloid) World: Female Characters in the Top 100 Films of 2014". *On-Screen Representations.* <womenintvfilm.sdsu.edu/files/2014_Its_a_Mans_World_Report.pdf> Web, 25 mayo, 2015.
Lema, Eva Victoria. *Los modelos de género masculino y femenino en el cine de Hollywood, 1990-2000.* Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2003.

Murría, Alicia. *"Artecontexto. Arte, cultura, nuevos medios"*. Nº 18, 2008. <www.revistasculturales.com/revistas/107/artecontexto-arte-cultura-y-nuevos-medios-revista-digital/> Web, 24 mayo 2015.

Mayorga, Elena. "Evitemos la cosificación e hipersexualización de nuestras hijas". *Mente sana,* 2013. <www.mentelibre.es/?p=2126> Web, 27 mayo 2015.

Metz, Christian. *El significante imaginario: psicoanálisis y cine*. Madrid: Paidós, 2001. Print.

Minh-Ha, Trinh T. *The Digital Film Event*. Nueva York: Routledge, 2005. Print.

Mulvey, Laura. "Visual pleasure and narrative cinema". En Mandy Merck y Creed, Bárbara, eds. *The sexual Subjet: A Screen Reader in Sexuality*. 6-18. Londres: Ruteldge, 1975. Print.

––. "Cine, feminismo y vanguardia. Ciclo: Mujeres y literatura". *Youkali*, *Arte(s)-Feminismo(s),* 11, 2001. <www.youkali.net/youkali11-a-LMulvey.pdf > Web, 28 mayo 2015.

Nichols, Bill, ed. *Movies and Methods: an Anthology*. Vol. 2. London: University of California, 1985. Print.

Querol, Ricardo de. "También es cosa de hombres". *El País*, 1 de diciembre 2014. <elpais.com/elpais/2014/11/28/eps/1417195145_917177.html> Web, 26 mayo 2015.

Rodríguez, Carmen (coord.). *Diosas del celuloide. Arquetipos de género en el cine clásico*. Jaguar Ediciones, 2007. Print.

Smith, Stacy L., Marc Choueiti; Katherine Pieper. "An Investigation of Female Characters in Popular Films Across 11 *Countries*. *Gender Bias Without Borders*. Geena Davis Institute on Gender in Media. California: University of Southern California, 2015. <seejane.org/wp-content/uploads/gender-bias-without-borders-executive-summary.pdf > Web. 21 mayo. 2015.

Valle, Norma; Berta Hiriart; Ana María Amado. *El ABC de un periodismo no sexista.* Frempress, 1996. Print

Zecchi, Barbara. *La pantalla sexuada*. Madrid: Cátedra, 2014. Print.

Deconstruir la ambivalencia: feminismo y postfeminismo en el discurso de Isabel Coixet

Beatriz Herrero Jiménez
Universidad Rovira i Virgili

Dentro del panorama cinematográfico español actual, la figura de Isabel Coixet emerge de manera notoria, tanto por su dilatada experiencia detrás de la cámara como por su personalidad e imagen reconocible. Desde que presentara su primera película en 1989 y hasta la fecha de cierre de este artículo, la directora ha llevado a la pantalla once largometrajes de ficción, así como otras nueve obras fílmicas, entre documentales y cortos de ficción. Estos datos, vistos desde una perspectiva nacional, pueden calificarse de exultantes dentro de una industria en la que los directores de cine –y con más énfasis las directoras, tal como se verá a lo largo del artículo– tienen graves problemas para desarrollar sus proyectos.

Beatriz Herrero Jiménez es profesora visitante en la Universidad Rovira i Virgili en Tarragona. También trabaja como investigadora y consejera del proyecto de investigación "INFOCORE: The Role of Media in Violent Conflict" fundado bajo el Séptimo Programa Marco de la Comisión Europea. Se doctoró en Comunication por la Universidad Complutense de Madrid, donde defendió su tesis doctoral titulada: "La construcción de las identidades femeninas en el Woman's Film de Isabel Coixet: género, autoría y géneros cinematográficos". Sus áreas de investigación incluyen los Estudios de los géneros cinematográficos, Estudios de Género, así como el análisis de discursos mediáticos. Entre sus más recientes publicaciones figuran "Los estudios de género y la teoría fílmica feminista como marco teórico y metodológico para la investigación en cultura audiovisual" (co-autora: Francisco A. Zurian) en Area *Abierta* 14-3, y "Cuando la tierra tiembla: performatividad identitaria y melodrama en *Lola* (María Novaro, 1989)", publicado en el libro *De cierta manera: cine y género en América Latina*, París: L'Harmattan.

La capacidad de esta cineasta para mantenerse en la dirección parece derivar de una cuidada estrategia cuyos puntos clave pueden resumirse en tres: una inquebrantable búsqueda de su propia voz así como una puesta en escena temática y estética reconocible que señalan indefectiblemente hacia la noción de autoría; una buena gestión de su visibilidad en la esfera pública que le ha granjeado la etiqueta de directora mediática (Triana-Toribio 259-276), y, por último, la transnacionalidad de su cine. Isabel Coixet ha rodado en múltiples idiomas y países con actores de diferentes nacionalidades; de hecho, es habitual su presencia en los festivales internacionales de cine. Coixet, así, fue la encargada de inaugurar la última edición del Festival de cine de Berlín (2015), un honor que, hasta la fecha, no había logrado ningún cineasta español y únicamente otra mujer directora, Margarethe von Trotta, en 1995.

En este artículo, precisamente, se tomará como tema principal la cuestión del género en el propio discurso de la cineasta con la intención de conocer la postura que Isabel Coixet adopta de cara tanto a lo femenino como al feminismo. No es ésta, sin embargo, una tarea sencilla, pues, como se observará, Isabel Coixet manifiesta una profunda ambivalencia en este territorio. Así, y con idea de desmontar dicha ambivalencia, en las páginas que siguen se estudiará el material discursivo desplegado por la directora, dentro de un contexto nacional e internacional que hemos convenido en denominar como postfeminista.

Palabra de Coixet: el género en disputa

Como puede vislumbrarse a partir de las tres características principales que se han señalado sobre Isabel Coixet, se trata de una cineasta que, como objeto de estudio, resulta singular e interesante. Cabe añadir, además, que se trata de una persona de raíces obreras, cinéfila aunque no estudió cine sino Historia Contemporánea en la Universidad de Barcelona, y fue en la publicidad donde aprendió a dirigir y el lugar en el que se refugió tras el fracaso de crítica y taquilla de su primera película, *Demasiado viejo para morir joven* (1989). Si bien los problemas de dirección de su primer largometraje son evidentes, el guión que rodó distaba sobremanera del que la cineasta originalmente había escrito. La introducción de una serie de crímenes sobre un guión de naturaleza coral que versaba sobre una generación de jóvenes perdidos se debió, como señala la propia Coixet, a que uno de los productores consideró que en su historia "no pasaba nada" (Heredero 311).

Tras este varapalo, Coixet tardó siete años en presentar su segunda película. Fue el Festival de Berlín el único escenario que encontró para exhibir *Cosas que nunca te dije* (1996), una película que ella misma había financiado y rodado en Estados Unidos. Su calurosa acogida allí le abrió las puertas hasta entonces cerradas de la distribución en el circuito español así como en el internacional.

Isabel Coixet es, por tanto, una directora hecha a sí misma que, desde el principio de su carrera, tuvo que lidiar con las cuestiones derivadas del género. Éstas se reflejan en palpables obstáculos de producción –pues, como hemos visto que le sucedió a Coixet, los productores parecen más reacios a producir

géneros e historias considerados convencionalmente como femeninos– pero también en el nivel del reconocimiento y del sentimiento, lo cual apunta hacia el concepto de violencia simbólica (Bourdieu 12). Así lo afirma la propia Coixet, quien, ante la pregunta sobre si ser mujer había supuesto un obstáculo en su carrera, contesta afirmativamente. Según su experiencia, "[l]a industria te hace ver que eres una rareza por ser mujer y dirigir, y que en realidad molestas. A veces me he encontrado con que se empieza a hablar de la perspectiva femenina de alguna de mis películas antes incluso de que llegara a hacerse […]" (Bujalance "Mantengo la intención").

Con esta frase, Coixet no sólo confirma los prejuicios en materia de narración fílmica a los que se ha enfrentado sino también una sensación de rechazo que parece haberse mantenido a lo largo de su carrera en la industria y desde sus inicios, cuando, tal como advierte, "el hecho de ser joven, tener veinticuatro años, haber hecho una película y ser mujer era como una suma de horrores" (Camí-Vela 67). Todavía hoy en día, cuando la igualdad en muchos ámbitos se da –erróneamente– por alcanzada, y la carrera de Coixet se encuentra sobradamente consolidada, la cineasta señala con rotundidad que "en este oficio no puedes permitirte el lujo de ser débil ni cinco minutos, y menos siendo mujer" (Bujalance "En este oficio").

Estas palabras de Coixet apuntan sin ningún atisbo de duda hacia una consciencia de la desigualdad por razón de género, sin embargo no significan el alineamiento voluntario de la directora con el feminismo. Así, en materia de igualdad, afirma aspirar únicamente a "encontrarme con las mismas dificultades que los hombres[,] no menos. Es el tipo de igualdad que espero como mujer" (Llopart). En esta misma línea parece hablar cuando puntualiza que "[s]i digo que me paguen igual que un hombre entonces sí soy feminista. Hablamos mucho de género y no de cosas más importantes" (Hoyos).

Por la forma de expresarse de Coixet, quien trata de restarle importancia a un reconocido eje de poder, resulta evidente que quiere distanciarse de la etiqueta de feminista, así como de lo relacionado con el género y lo femenino, un alejamiento que mantiene también en lo que respecta al denominado 'cine de mujeres' [Woman's Film]. Si bien este término es bastante ambiguo –pues hace referencia a películas dirigidas a y por mujeres[1]– Isabel Coixet lo rechaza al considerar que "hay mucho cuento en esto de la mirada femenina […] Si hiciéramos la prueba del ciego, no creo que nadie distinguiera si las películas están hechas por un hombre o por una mujer" ("Isabel Coixet: 'La felicidad'"). Esta resistencia de Coixet contrasta, tal como afirma Morales, con la generación anterior de cineastas españolas, donde sí existía una conciencia reivindicativa de lo femenino (501).

Si bien la ambigüedad discursiva de Coixet con respecto a las cuestiones de género ha quedado ya suficientemente demostrada, el estudio de sus declaraciones señala que dicha ambigüedad alcanza un estadio superior en algunos episodios puntuales de encuentros con la prensa. De todos, el más contundente data de 2008 en el marco de la Berlinale, donde la cineasta participaba en la sección oficial con su película *Elegy*. En la que fuera su primera película de encargo –hasta

entonces todos los guiones de sus películas los había firmado ella– el personaje femenino principal, Consuela, se somete a una mastectomía. Este giro argumental le lleva a Coixet a exhortar que no se lo ha "dicho a nadie. Pero me da igual, aunque sé que a las feministas les molesta. No nos engañemos: la feminidad son las tetas. Las tetas importan" (Ruiz Mantilla). Con estas declaraciones, Isabel Coixet no sólo vuelve a distanciarse de las feministas –a quienes parece entender como un colectivo homogéneo– sino que iguala los conceptos de sexo y género, vinculando la feminidad con los genitales y negando así uno de los constructos teóricos más importantes del feminismo de la segunda ola.

Entorno postfeminista

Para comprender y tratar de resolver las contradicciones de la cineasta que nos ocupa, quien se sitúa en una suerte de *terra nullius* entre la consciencia de la discriminación y el rechazo del feminismo, se hace necesario integrar sus declaraciones en su propio entorno, así como ampliar el análisis de su discurso al ámbito fílmico.

Cuando Isabel Coixet rodó su primera película, en 1988, en España sólo se habían puesto detrás de la cámara apenas una docena de mujeres: Elena Cortesina, Rosario Pi, Isabel Roi, Ana Mariscal, Margarita Aleixandre, Josefina Molina, Pilar Miró, Cecilia Bartolomé, Isabel Mulá, Virginia Nunces, Pilar Távora y Cristina Andreu, de las cuales sólo algunas salen en los libros de Historia del cine en España y, de todas ellas, tal como insiste Coixet, "parecía que Pilar Miró tenía un monopolio de hacer cine y las demás éramos hijas que intentábamos seguir" (Camí-Vela 67-68).

Es precisamente a finales de los ochenta cuando empieza a percibirse una evolución en la industria cinematográfica. Los motivos de esta transformación pueden hallarse, por un lado, en las subvenciones que, de manera intermitente, se otorgaron a los nuevos realizadores y que conllevaron el estreno de 51 filmes de cineastas mujeres entre los años 1988 y 2000[2]. Por otro lado, y entre otras razones, fruto del movimiento feminista, "[s]ociety was officially changing, as demonstrated for instance by the creation in 1983 of the Instituto de la Mujer to support women against gender discrimination" (Bentley 255). En los años 90, por tanto, tal como afirma Barbara Zecchi (326), se produce una mayor visibilidad de la mujer en la industria fílmica.

La llegada del nuevo siglo, sin embargo, no supuso la continuidad del periodo positivo que experimentaron las mujeres cineastas sobre todo a partir de la segunda mitad de los noventa. Si entre 1995 y 2000 veintitrés mujeres debutaron detrás de la cámara, entre 2000 y 2004 sólo lo hicieron ocho, aunque bien es cierto que, por lo general, las directoras de los años noventa consiguieron seguir trabajando (Camí Vela 309). En la actualidad, en la industria cinematográfica española, las mujeres dirigen el 8% de las películas, escriben el 15% de los guiones y producen el 21% de los filmes. Además, si el presupuesto medio de los directores varones ronda los dos millones de euros, el de las mujeres directoras es de 800.000 euros (Furtivos).

Ante una realidad tan elocuente, que apunta hacia un evidente techo de cristal, es inevitable interrogarse acerca de las razones que se encuentran detrás de las manifestaciones públicas que comunican un cierto rechazo del feminismo, un movimiento político que busca, precisamente, esa igualdad tan necesaria aún hoy en día. Para contestar esta pregunta hemos de hacer referencia a un concepto de gran actualidad: el del postfeminismo. Como este término no tiene una única lectura[3], procedemos a aclarar que, en este artículo, se entiende tal y como lo hace Angela Mcrobbie, para quien éste consiste en

> a process by which feminist gains of the 1970s and 1980s are actively and relentlessly undermined. […] [B]y means of the tropes of freedom and choice which are now inextricably connected with the category of young women, feminism is decisively aged and made to seem redundant. Feminism is cast into the shadows, where at best it can expect to have some afterlife, where it might be regarded ambivalently by those young women who must, in more public venues, stake a distance from it, for the sake of social and sexual recognition. (11)

Lo que Mcrobbie propone va un paso más allá del postfeminismo comprendido como un mero contragolpe, tal y como se teorizó en los años noventa. Según lo recoge en su libro *The Aftermath of Feminism,* el feminismo no es atacado de manera directa sino que se da por hecho y de esta manera se legitima su desarticulación. El postfeminismo se basa en la afirmación de que el feminismo ya ha alcanzado sus objetivos y que, además, algunos de sus postulados eran más asfixiantes que libertarios, por lo que se rebela contra ellos. De esta manera se articula todo un sistema por medio del cual el movimiento político feminista es sustituido por un cierto sentido común en materia de igualdad que las administraciones afirman haber incorporado, a la par que se traslada la responsabilidad al individuo. Gracias a la modernidad, la nueva mujer –que se configura como blanca, joven, estéticamente cuidada, independiente y cualificada– ha sido otorgada de libertad para desarrollar actitudes y actividades anteriormente comprendidas como masculinas –sin, por tanto, enunciar ninguna crítica. Esta libertad implica la sustitución del feminismo por el individualismo femenino, donde cada mujer –y habida cuenta de que la igualdad se da por alcanzada y no se perciben obstáculos ni diferencias estructurales– ha de valerse por sí misma para garantizar su autonomía. Con esta estrategia, tal y como afirma Holmund, el postfeminismo "denies class, avoid race, ignores (older) age, and 'straight'-jackets sexuality" (117).

El nuevo sujeto femenino del postfeminismo, configurado en un nuevo contrato sexual, se materializa mediante formas específicas de 'luminosidad', según la definición dada por Deleuze[4]. "This luminosity captures how young women might be understood as currently becoming visible. [...] Within this cloud of light, young women are taken to be actively engaged in the production of self. They must become harsh judges of themselves" (Mcrobbie 60). Así, la mujer

moderna debe reconocerse y constituirse a través de estas tecnologías del yo que, poniendo el peso en el individuo y exigiéndole un holístico y exigente plan de vida basado en una supuesta todopoderosa meritocracia, parecen implementar el concepto de biopolítica teorizado por Michel Foucault (151).

Como parte de esta nueva biopolítica de la era postfeminista, esta nueva mujer, blanca y joven "is, despite her freedom, called upon to be silent, to withhold critique in order to count as a modern sophisticated girl. Indeed this withholding of critique is a condition of her freedom" (Mcrobbie 18). Se entiende entonces, como hemos visto anteriormente, que el feminismo, aunque sea mirado de reojo y ambivalentemente en el ámbito personal, en la arena pública haya de ser refutado en aras del reconocimiento social. Este aspecto parece revelarse como una de las variables que configuran el alejamiento del feminismo articulado en el discurso público de Coixet. No cabe duda de que el reconocimiento social es una cuestión fundamental en la profesión que desempeña, y más aún si se tiene en cuenta cómo empezó la cineasta en el oficio y los obstáculos que manifiesta haberse encontrado a lo largo de los años. La visibilidad y un cierto grado de aceptación son cuestiones vitales para Coixet –y casi para cualquiera– y es por ello que el postfeminismo se cuela en su discurso, como lo hace en el de la mayoría de la sociedad[5].

Por todo lo revelado hasta el momento, el postfeminismo se configura como una tecnología que colabora en la construcción de la subjetividad y que, por tanto, debe ser constantemente implementada. Es aquí donde entra en juego "el poder referencial de la imagen fílmica, que hace del cine un medio extremadamente eficaz de representación y persuasión" (Colaizzi 37). El sujeto, por tanto, es interpelado en el postfeminismo a través de las representaciones de carácter cultural y mediático. Así lo comprende también Mcrobbie, quien señala que, "through an array of machinations, elements of contemporary popular culture are perniciously effective in regard to this undoing of feminism" (11).

Este proceso de deshacer el feminismo se caracteriza, tal y como postulan Tortajada y Arauna (26), por la representación de las mujeres como sujetos sexuales cuyo empoderamiento individualizado proviene tanto de su agencia sexual como de la manifestación de agresividad en sus comportamientos. Así, si bien en las representaciones se pone énfasis en la diferencia natural entre los sexos, a la vez se legitiman roles que, hasta entonces, se vinculaban con la masculinidad. En este mismo sentido se expresa Mcrobbie, para quien

> [l]uminosity falls upon the girl who adopts the habits of masculinity including heavy drinking, swearing, smoking, getting into fights, having casual sex, flashing her breast in public, getting arrested by the police, consumption of pornography, enjoyment of lap-dancing clubs and so on, but without relinquishing her own desirability to men, indeed for whom such seeming masculinity enhances her desirability since she shows herself to have a similar sexual appetite to her male counterparts. (83-84)

Al mismo tiempo que las mujeres mantienen su atractivo y asumen comportamientos y acciones hasta ahora masculinas, "[h]aving a well-planned life emerges as a social norm of contemporary femininity" (Mcrobbie 77). Este obligatorio plan de vida debe abarcar tanto el plano profesional –donde la mujer tiene que convertirse en una trabajadora exitosa y competitiva– como el familiar –donde la maternidad debe ser retrasada lo suficiente pero no demasiado, y la elección de la pareja debe ser rigurosa y acertada. El postfeminismo, en aras de la elección personal, legitima placeres –y sus consecuentes ansiedades– supuestamente desacreditados por el feminismo. En el plano cultural esto se traduce en la configuración del sujeto femenino como "the savvy woman who no longer needs political commitment, who enjoy feminine consumerist choices, and whose preoccupations are likely to involve romance, career choices, and hair gels" (Mizejewski 121).

En el ámbito cinematográfico esto ha supuesto una renovación de los géneros cinematográficos y televisivos considerados como femeninos, pero no exclusivamente. Tasker and Negra señalan "the wider currency of postfeminism and postfeminist themes and archetypes in such genres as crime and noir and in independent as well as mainstream films" (107). Quizás aquí se halle una de las razones por las cuales Coixet se distancia del cine de mujeres del que afirma que, en tanto forma parte del cine "mainstream", basado en estereotipos, entre otros los de género, le da "ganas de vomitar" (Europapress).

Si, como conclusión general, el sujeto del postfeminismo emerge establecido y estabilizado en una identidad configurada rígidamente tanto por las luminosidades postfeministas como por un específico y holístico plan de vida, a la hora de deconstruir la ambivalencia discursiva de Coixet, resulta de interés estudiar los sujetos femeninos que pone en escena. Con este objetivo, en las siguientes páginas se analizará la construcción de una identidad femenina precisamente en uno de los Woman's Film de la directora.

Mi vida sin mí

Si existe un sujeto femenino por excelencia en la filmografía de Isabel Coixet es la protagonista de *Mi vida sin mí* (2003), la cuarta película de la directora y la que supuso su consolidación en el ámbito nacional e internacional. Este filme, producido por El Deseo, la empresa de los hermanos Almodóvar, narra la historia de Ann, una joven que trabaja como limpiadora en la universidad y que a sus 23 años está casada, es madre de dos hijos y vive en una caravana en el jardín de su madre.

La temática de la película es la búsqueda y la reconstrucción de la identidad del personaje femenino principal —una de las características principales de los Woman's Film. Cuando Ann descubre que tiene cáncer y que va a morir en el plazo de dos meses experimenta "la sensación de que tu vida ha sido un sueño y que sólo ahora estás despertando" (Coixet 2003: 35). Este despertar se revela como el escenario perfecto para analizar la construcción de la identidad

femenina que lleva a cabo la cineasta y tratar de resolver, de esta manera, la ambivalencia discursiva que presenta en materia de género y feminismo.

El sujeto femenino de Coixet, igual que el sujeto femenino del postfeminismo, establece para su vida, para lo que queda de ésta, un plan de vida de diez puntos que denomina como "Cosas que hacer antes de morir" y que sintetiza sus deseos:

1. Decirles a mis hijas que las quiero varias veces al día.
2. Buscarle a Don una nueva esposa a la que le gusten los niños.
3. Grabarle a mis hijas mensajes de cumpleaños hasta que cumplan dieciocho años.
4. Ir todos juntos a Whalebay beach y hacer un gran picnic.
5. Fumar y beber todo lo que quiera.
6. Decir todo lo que se me pase por la cabeza.
7. Hacer el amor con otros hombres para ver cómo es.
8. Hacer que alguien se enamore de mí.
9. Ir a ver a mi padre a la cárcel. […].
10. Ponerme uñas de porcelana […].
11. Hacer algo con mi pelo. (Coixet 2003: 42-43)

En esta lista de deseos de Ann, Isabel Coixet empieza a establecer las bases de la identidad de su protagonista femenina. Se trata de una mujer que se distancia de manera clara de la identidad ocupacional tan importante para el postfeminismo en tanto que supone la habilitación de los sujetos para la sociedad del consumo. No hay ninguna referencia al ámbito laboral, quizás porque no se considera configurador de la subjetividad, quizás porque el trabajo de Ann se desliga, con mucho, de los trabajos competitivos y meritocráticos que muestra el postfeminismo.

Desde el punto de vista del postfeminismo, Ann, hasta el advenimiento del cáncer, no había sido capaz de establecer un plan de vida y de ajustarse a él. Ha sido madre joven, lo cual se considera un error imperdonable pues conlleva habitualmente el descenso de la energía invertida en el ámbito laboral. Es más, "young motherhood, across the divisions of class and ethnicity now carries a whole range of vilified meanings associated with failed femininity". Esto supone "the reappearance of hierarchy, class disdain, indeed hatred, in regard to the habits and appearance of low-income women" (Mcrobbie 85, 72).

Si bien las mujeres con una vida perfectamente planeada y con un empleo bien remunerado se constituyen como los sujetos privilegiados del postfeminismo, la cámara de Coixet privilegia una mujer cuya identidad no cumple con las expectativas de la era 'post'. La cineasta configura a este personaje como el centro absoluto de la narración, en una película en la que sólo existe una escena en la que su imagen o su *voz en off* no guían la acción. Además, el guión y la cámara de Coixet muestran todo un entramado de relaciones de poder –entre las que destaca la imbricación del género y la clase– que desmontan la idea

ilusoria postfeminista de que la igualdad ya ha sido alcanzada. Así, si en el ámbito postfeminista "the impact of class inequalities, racism and the sheer persistence of insurmountable obstacles for girls growing up in poverty are eclipsed by the emphasis on improvement, success and the significant increase in the numbers of young women going to university" (Mcrobbie 73), Coixet se esfuerza por sacar a la luz esos ejes de poder que continúan incidiendo en la configuración identitaria de las mujeres.

La habilidad de la cineasta para trasladar mediante el guión y la puesta en escena las particularidades biográficas, de clase y de género de su protagonista permite que el reduccionismo de la proposición del postfeminismo 'esfuerzo + capacidad = éxito' sea deconstruido. Por mucho esfuerzo y habilidad que Ann tenga, su identidad se configura alrededor de una maternidad experimentada a los dieciocho años y de una pobreza acentuada por el estigma y las consecuencias de tener un padre en la cárcel. Esta mujer, que se encuentra en las antípodas identitarias del sujeto femenino del postfeminismo, es, al mismo tiempo, la heroína por excelencia de la cineasta[6].

Es interesante señalar cómo la clase marca inevitablemente el límite de los deseos de Ann, para quien una de sus máximas aspiraciones es hacer un picnic con su familia en la playa o fumar y beber tanto como desee. Precisamente este punto de la lista de tareas de Ann, junto con el deseo de decir lo que piensa sin importar lo que otros puedan sentir, el de hacer el amor con otros hombres para saber cómo es, el de ponerse uñas de porcelana o el de hacer algo con su pelo, parecen poner en escena algunos de los espacios de luminosidad del postfeminismo, concretamente el del complejo moda-belleza o el de la chica fálica (Mcrobbie 54-93).

Resulta revelador observar, sin embargo, cómo, a lo largo de la diégesis, el pelo de Ann se mantiene exactamente como estaba, se pinta las uñas aunque sin mucho convencimiento y sin disfrutar de la experiencia, no fuma ni bebe apenas nada, ni dice lo que piensa sobre alguien en voz alta –más allá de la voz *over*– más que una vez en toda la película y parece arrepentirse al instante del daño causado. Además, la única vez que mantiene una relación con un hombre desconocido no se reconoce a sí misma en dicho acto[7]. En este sentido, la puesta en escena de la performatividad identitaria que parece construir Coixet no supone la internalización de estos rasgos identitarios, algunos de los cuales son habitualmente desplegados por la chica fálica.

En cambio, lo que Ann sí hace es mantener de manera deliberada una relación extramatrimonial, a pesar de tener dos hijas –una de las excepciones que el postfeminismo impone a la libertad de las mujeres (Mcrobbie 85). Dicha relación, de hecho, sólo concluirá con su muerte y sin ser jamás descubierta. Esta violación de la matriz heterosexual no es, por tanto, castigada, como sí ocurre en las representaciones postfeministas. Es más, la última de las cintas grabadas por Ann y que escuchan los espectadores es la dedicada a Lee, su amante. Éstas serán, además, las últimas palabras de Ann y las últimas de todo el largometraje, lo cual continúa apuntando hacia la validación de la relación por parte de la directora.

En definitiva es posible afirmar que si Coixet despliega en su narración las luminosidades postfeministas, en ningún caso somete la construcción de la identidad de su personaje femenino principal a sus reglas de juego. De hecho, estas luminosidades son puestas en escena con el aparente objetivo de ser rechazadas a lo largo de narración.

Para completar este análisis y comprender no sólo lo que Coixet rechaza sino también lo que propone, se considera de gran utilidad estudiar la primera escena de esta película. El largometraje comienza *in media res,* ya que, aunque se trata del primer contacto del público con la película, esta escena se localiza en la historia una vez que Ann –y no así el espectador– es consciente de su próxima muerte.

Esta secuencia es clave para nuestro objetivo en este artículo debido a que se configura como una escena fundadora del sujeto, una suerte de bautismo en el que Ann se reconoce a sí misma. Este reconocimiento, no obstante, no será análogo al del rito religioso por el que se instaura la pertenencia a un colectivo o institución determinada, sino que lo que Ann establecerá será su propia posición como sujeto.

Las imágenes de apertura de la película aparecen en fundido encadenado desde blanco en lo que parece ser una metáfora del nacimiento o del inicio de un viaje. Mientras la voz *over* de Ann empieza a hablar, la cámara de la cineasta muestra primeros planos y planos medios de la protagonista empapada bajo la lluvia. El cuerpo de Ann es mostrado en fragmentos tomados en constante movimiento por la cámara al hombro de Coixet: el vello de la piel del brazo erizado por el frío, su perfil izquierdo apostado a la derecha de la pantalla, su torso y su cabeza recogidos en un plano más largo ésta vez a la izquierda, los pies sobre la hierba, los ojos de Ann recorridos por gotas de agua o su nuca y su pelo escondiendo su rostro son algunas de las imágenes de una escena que apenas tiene un minuto de duración.

Así, este bautismo, tal como lo hemos denominado nosotros, se completa tanto por la lluvia que empapa el cuerpo de Ann –igual que en los diversos ritos religiosos, donde el agua entra en contacto con el cuerpo del bautizado como simbolización de su purificación– como con las palabras de la propia Ann, quien afirma:

> ANN *(OFF)*.— Ésta eres tú. Con los ojos cerrados, bajo la lluvia. Nunca pensaste que estarías así, nunca te viste, como lo dirías… como… , como esas personas que disfrutan mirando la luna, que se pasan horas mirando las olas o los atardeceres o, o el viento en los sauces, supongo que sabes de qué clase de personas hablo, a lo mejor no. Pero resulta que te gusta estar así, pelándote de frío, notando cómo el agua traspasa tu chaqueta, te llega a la piel. Y el olor. Y el tacto de la tierra que se ablanda. Y el sonido del agua chocando contra las hojas. Todas las cosas de las que hablan los libros que no has leído. Ésta eres tú, quién iba a pensarlo. Tú. (Coixet 2003: 15)

El discurso de Ann, sin embargo, se aleja con mucho del que se usa en los ritos estandarizados, pues se encuentra plagado de puntos suspensivos, de frases cortas y algunas inconexas que connotan tanto su perplejidad como la construcción en ese momento de un discurso que parece estar en progreso. Es de esta forma que la propia Ann se nombra a sí misma, de manera análoga –aunque distinta– a lo que se produce en el rito cristiano del bautismo. Este gesto dispuesto por Coixet parece apuntar y a la vez subvertir el significado del bautismo, como sacramento convencional, que lleva a cabo el personaje del cuento de Nancy Kincaid en el que está inspirado Ann[8]. Así, si el bautismo que narra Kincaid tiene como objetivo "[to] ask for forgiveness" (241), las palabras de Ann están alejadas de toda idea de culpa y de petición de absolución de pecados. Esto se manifiesta también en la ubicación de las escenas en la narración. Mientras que en la historia de Kincaid supone su clausura, en la de Coixet se erige como su apertura. De esta manera dispone así un escenario en el que su protagonista adopta la situación de control, de agencia, para configurarse a sí misma.

La subversión y profanación de este sacramento, sin embargo, se produce también en otros niveles. Para empezar, tal como apunta Judith Butler en *Cuerpos que importan*,

> Considerada en un plano crítico, esta escena del bautismo [inicial], que retroactivamente llegará a ser el modelo de todo nombre como designación rígida, constituye el modo de fijarle un referente a una persona mediante la interpelación de esa persona en un linaje religioso, un 'nombramiento' que inmediatamente lo introduce en un patrilinaje que se remonta al nombramiento original que Dios padre le confirió a Adán. (299)

Este nombramiento estable, fijo, al que hace referencia Butler no se reproduce como tal en la escena del bautismo de Ann. No existe un significante que le sea atribuido a la protagonista más que como sujeto personal en segunda persona –'tú', ni siquiera en primera persona–, o como determinante demostrativo, 'ésta'. Ann nunca pronuncia su propio nombre ni se describe con adjetivos que la califiquen de forma estable. En su nombramiento se hace referencia, incluso, a 'todas las cosas de las que hablan los libros que no h[a] leído', es decir, a todo aquello que desconoce y que, aun así, la configura. Tal como afirma Butler,
[l]a medida de esa constitución no se encuentra en una apropiación reflexiva de dicha constitución, sino más bien en una cadena de significación que excede el circuito de conocimiento de sí mismo" (2004: 58).

Como consecuencia de este excedente de significación, la indefinición, la parcialidad y la inestabilidad se configuran como el núcleo de la identidad de Ann, que resulta ser una sorpresa y una incógnita incluso para sí misma, tal como ella atestigua cuando afirma: "[é]sta eres tú, quién iba a pensarlo".

Esa parcialidad constitutiva que Ann también comunica al hablar del olor, del tacto y del sonido, es, asimismo, apoyada en las imágenes por planos

de corta duración y que la representan fragmentada, construida por partes, y, sobre todo, en constante movimiento, dando muestra de una inestabilidad que, sin embargo, no le impide establecerse como sujeto de su discurso, de su propio nombramiento.

La segunda subversión que Ann lleva a cabo está relacionada con los agentes de la interpelación que se ponen en juego en el bautismo. Si bien en el sacramento tradicional un sujeto investido con la autoridad, en tanto cita la autoridad de Dios, introduce a otro en el patrilinaje religioso, en el bautismo de Ann es la propia Ann quien inicia el rito y quien se introduce a sí misma dentro del discurso. Se produce así un reconocimiento que no se basa tanto en la interpelación sino en lo que podemos llamar la 'intrapelación' o 'interpelación reflexiva'. El yo se externaliza en un proceso en el que se pregunta a sí mismo '¿quién soy, quién eres tú?', y se responde tal como Ann lo hace: "[é]sta eres tú. [...] Tú". La distancia entre este escenario y el escenario freudiano del 'problema' de la feminidad es evidente[9]. Ann adopta el lugar del sujeto que pregunta y del sujeto que contesta y, en su respuesta, no da ningún significado sólido, inamovible, sino, más bien, significantes iterativos, que pueden transformarse y desplazarse. De esta manera se elimina toda posibilidad de esencialismo.

La subversión definitiva, no obstante, la lleva a cabo Ann en la producción del bautismo como escena performativa. Su frase 'ésta eres tú' no puede considerarse una afirmación descriptiva sino, antes bien, un acto de habla performativo. Según lo concibe Butler, "[e]n el marco de la teoría del acto de habla, se considera performativa a aquella práctica discursiva que realiza o produce lo que nombra. [...]. De acuerdo con una reformulación crítica, Derrida aclara que este poder no es la función de una voluntad que origina, sino que es siempre derivativo" (2002: 34).

Según esta conceptualización, la producción de Ann de sí misma no puede entenderse como consecuencia de su propia voluntad originadora sino derivada de otra instancia de autoridad. Dentro del marco del bautismo, ésta vendría derivada de Dios. Así, este acto de autoconstitución y autorreconocimiento que la protagonista lleva a cabo reiteraría miméticamente "la performatividad divina" (Butler 2002: 300). Sin embargo, esta repetición no resta fuerza ni convierte en fallida su ruptura con el sueño que hasta ese momento era su vida, dentro del cual ella no se había posicionado como sujeto de su deseo y de sus acciones. Esta citación es la condición del éxito de la subversión que lleva a cabo el performativo, pues, según señala Butler: "un enunciado puede obtener su fuerza precisamente a partir de la ruptura con el contexto en que se ha generado. Estas rupturas con un contexto previo o, incluso, con el uso ordinario, son cruciales para la operación política del performativo" (2004: 236).

Es, precisamente, en la usurpación de la autoridad y en el desplazamiento del contexto original en el que habitualmente se produce esta citación, así como en el uso que la protagonista le otorga al rito, que Ann subvierte los significados del bautismo y se reconoce y se nombra a sí misma –sin nombre pero sí como sujeto– con éxito. La autoconstrucción de Ann la transforma desde una posición

de Otro para sí misma hasta la del Yo de quien depende el resto del relato. En esta escena, Coixet define, sin definir, al sujeto de su relato.

Si, como hemos visto, el plan de vida de Ann era mostrado primero por Coixet para subvertir los significados que habitualmente le acompañan en el postfeminismo, la identidad femenina que construye en su discurso fílmico se aleja sin duda de esos sujetos fijos, estabilizados, creados por las luminosidades. El sujeto femenino construido por Coixet muestra las diferencias entre las mujeres a partir de los numerosos ejes de poder que configuran su matriz identitaria, pero, lo que es más importante, su personaje femenino es capaz de re/producirse a sí misma una y otra vez a través de sus palabras así como de dar cuenta de sus propias contradicciones, de sus propias diferencias internas. El sujeto femenino de Coixet puede, por tanto, ser leído como el sujeto del feminismo teorizado por Teresa de Lauretis.

> By the phrase 'the subject of feminism' I mean a conception or an understanding of the (female) subject as not only distinct from Woman with the capital letter, the representation of an essence inherent in all women (which has been seen as Nature, Mother, Mystery, Evil Incarnate, Object of [Masculine] Desire and Knowledge, Proper Womanhood, Femininity, etcetera), but also distinct from women, the real, historical beings and social subject who are defined by technology of gender and actually engendered in social relations. The subject of feminism I have in mind is one not so defined, one whose definition or conception is in progress […]. (1989: 9-10)

No cabe duda de que el sujeto Ann es siempre un sujeto en progreso, y más cuando hemos visto que se está produciendo performativamente a través de sus palabras, construyéndose en ese darse en palabras, en esa elaboración de la experiencia y en esa construcción de significados temporales e inestables sobre su propia subjetividad. Si para el feminismo, "el sujeto mujer no es 'unificado', sino múltiple, no [es] dividido, sino más bien contradictorio" (Colaizzi 34), no cabe duda de que Ann, el sujeto femenino de Coixet, es el sujeto del feminismo.

Una vez finalizado el análisis del discurso fílmico de Coixet, parece claro que el distanciamiento con respecto al feminismo que la directora manifiesta ante los medios de comunicación no se traslada a sus obras fílmicas, como tampoco a otros de sus actos. Coixet forma parte de la Asociación de Mujeres Cineastas y del Audiovisual (CIMA), constituida para luchar por la paridad en materia de creación audiovisual. Es más, desde sus orígenes y durante varios años, fue su vicepresidenta primera. Además, uno de los capítulos de su libro *La vida es un guión* (2004) es un alegato en contra de la violencia machista y en 2010 realizó el documental *La mujer, cosa de hombres* para Televisión Española (TVE). En este documental la cineasta combina imágenes de archivo de TVE para elaborar un discurso crítico en el que señala a los medios de comunicación como un bastión fundamental del discurso patriarcal que busca la sumisión de las mujeres.

Para comprender y, por tanto, deconstruir la ambivalencia de Coixet en materia de género, es necesario señalar que, en un entorno postfeminista que da por sentado los logros y a la vez rechaza el feminismo, la negación del feminismo, tal como afirma Zecchi "se puede interpretar como un legítimo mecanismo autodefensivo[,] […] una estrategia de supervivencia […] para evitar la automarginación" (336-337). Sin embargo, la verdadera voz de Coixet se eleva por encima de sus propias palabras y, aunque a veces sorprenda con sus declaraciones, su verdadero discurso, el cinematográfico –aquel desde el que puede hablar sin tanto miedo al rechazo y al que desde la crítica se ha de prestar más atención, pues es el que tiene mayor recorrido–, se alinea con el feminismo.

NOTAS

1. A menudo, además, se pasa por alto el hecho de que desde la Teoría Fílmica Feminista se ha desarrollado todo un corpus teórico sobre el género denominado Woman's Film. Este género hace referencia al gran conjunto de películas que, entre la década de los años treinta y los cincuenta, Hollywood produjo destinadas exclusivamente a la audiencia femenina. La asimilación habitual del Woman's Film al melodrama familiar es también un error, ya que no se trata de un género puro, sino que, como aclara Doane, "[i]t is crossed and informed by a number of other genres or types –melodrama, film noir, the gothic or horror film– and finds its point of unification ultimately in the fact of its address" ("The 'Woman's Film'" 284). Para conocer más sobre este tema, se recomienda el libro de Mary Ann Doane *The Desire to Desire*.
2. El Real Decreto de 28 de diciembre de 1983, denominado 'Ley Miró', sobre protección a la cinematografía española no introdujo un sistema de discriminación positiva a favor de las mujeres, sino un sistema de subvenciones anticipadas para, entre otros, nuevos realizadores. Tras la derogación de este decreto en 1989, estas subvenciones no se recuperaron hasta 1994. Esto explica que "sólo haya catorce filmes realizados [por mujeres] entre 1988 y 1995, en comparación con los 37 que hay en la segunda mitad de la década" (Camí-Vela 25).
3. Dentro del ámbito académico, el postfeminismo a veces se teoriza como un movimiento dentro del propio feminismo de crítica a los postulados de la segunda ola que eran considerados ajenos a la diversidad de las experiencias femeninas y al resto de ejes de poder constitutivos de opresiones, como la raza, la clase, la religión o la sexualidad. Esta evolución que nace en la década de los 90 y rompió con las construcciones binomiales y las identidades fijas ha sido llamada también como la tercera ola del feminismo, denominación esta con la que sí se concuerda en este artículo.
4. Deleuze, teorizando sobre lo que Foucault denominó como visibilidades, señala que éstas no son "forms of objects, nor even forms that would show up under light, but rather forms of luminosity, which are created by the light itself and allow a thing or object to exist only as a flash, sparkle or shimmer" (Mcrobbie 60).
5. Según un estudio del Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS) realizado en España a partir de una muestra de 2.479 entrevistas, ante la pregunta de: "¿cómo se definiría usted en términos políticos?", sólo el 1,8% de la población respondió "feminista" en primer término, y el 2,5% en segundo puesto. Así, es posible afirmar que, en España, sólo el 4,3% de la población se considera feminista.
6. Así lo expresa la propia cineasta quien afirma que Ann es la mujer valiente que ella querría ser y que nunca será. Declaraciones recogidas por la autora del artículo en el coloquio abierto al público que se produjo con la directora durante las "II Jornadas de Mujer y Cine: la construcción de una mirada propia" organizadas por el Seminario Permanente de Investigación

'Género, Estética y Cultura Audiovisual (GECA)' de la Universidad Complutense de Madrid en colaboración con la Fundación Autor y CIMA (Asociación de Mujeres Cineastas y del Audiovisual) entre el 4 y el 14 de marzo de 2013.

7. Esta escena fue eliminada del montaje final por consideraciones externas a la directora, para quien, por el contrario, sí era importante. De hecho, fue la primera escena que rodó de toda la película. En cualquier caso es posible verla en las escenas eliminadas del DVD (Mi vida sin mí) y en el guión de la película. En medio del acto sexual con el joven desconocido, Ann afirma: "No puedes creer lo que estás haciendo, pero lo estás haciendo" (Coixet 2003: 53).

8. El guión escrito por Coixet está inspirado en el cuento de Nancy Kincaid "Pretending the Bed Is a Raft". La directora reconoce que le debe a Kincaid despertar en ella "unas ganas, una urgencia por contar esa historia" (Andreu 64), pero que las diferencias entre el cuento original y el guión que ella mismo escribió son amplias.

9. En "Rereading Femininity" (1981), Shoshana Felman señala que en la pregunta de Freud sobre el enigma de la feminidad en su ensayo "Femininity" (1933), las mujeres "are considered merely as the objects of desire, and as the objects of the question. To the extent that women 'are the question', they cannot enunciate the question; they cannot be the speaking subjects of the knowledge or the science which the question seeks" (De Lauretis 1984: 111).

OBRAS CITADAS

Andreu, Cristina. *Isabel Coixet. Una mujer bajo la influencia.* Madrid: Ediciones y Publicaciones Autor S. R. L., 2008. Print.

Bentley, Bernard P. E. *A Companion to Spanish Cinema.* New York: Tamesis, 2008. Print.

Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Trans. Joaquín Jordà. Barcelona: Anagrama, 2010. Print.

Bujalance, Pablo. "En este oficio no te puedes permitir el lujo de ser débil ni cinco minutos". *Diario de Almería* 30 Jan. 2015: n. pag. Web. 20 May 2015.

––. "Mantengo la intención de que la gente se sienta menos sola con mis películas". *Diario de Almería* 25 April 2015b: n. pag. Web. 19 May 2015.

Butler, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Trans. Alcira Bixio. Buenos Aires: Paidós, 2002. Print.

----. *Lenguaje, poder e identidad*. Trans. Javier Sáez y Beatriz Preciado. Madrid: Síntesis, 2004. Print.

Camí-Vela, María. *Mujeres detrás de la cámara. Entrevistas con cineastas españolas de la década de los 90.* Madrid: Ocho y medio, 2005. Print.

Coixet, Isabel. *La vida es un guión.* Barcelona: Quinteto. El Aleph, 2004. Print.

––. *Mi vida sin mí. Guión cinematográfico de Isabel Coixet. Basado en el cuento Pretending the Bed Is a Raft de Nancy Kincaid*. Madrid: Ocho y medio, 2003. Print.

Colaizzi, Giulia. La *pasión del significante. Teoría de género y cultura visual*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007. Print.

De Lauretis, Teresa. *Alice Doesn't: Feminism, Semiotic, Cinema.* Bloomington: Indiana University Press, 1984. Print.

––. *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction.* Londres: Macmillan Press, 1989. Print.
Doane, Mary Ann. *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s.* Indiana University Press: Bloomington and Indianapolis, 1987. Print.
––. "The 'Woman's Film'. Possession and Address". *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman´s Film.* Ed. Christine Gledhill. Londres: British Film Institute, 1987. 283-98. Print.
Europa Press. "Isabel Coixet: 'El cine de estereotipos me da ganas de vomitar'". *Europa Press* 6 May 2010: n pag. Web. 23 May 2015.
Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber.* Trans. Ulises Guiñazú. Madrid: Siglo XXI, 2006. Print.
Furtivos. "Mujeres invisibles (también) en el cine". *El Confidencial* 9 March 2015: n. pag. Web. 21 May 2015.
Heredero, Carlos F. *Espejo de miradas. Entrevista con directores del cine español de los años 90.* Madrid: Festival de cine de Alcalá de Henares, Caja de Asturias, Fundación Autor y Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1997. Print.
Holmund, Chris. "Postfeminism from A to G". *Cinema Journal* 44.2 (2005): 116-21. Print.
Hoyos, Guido. "Nadie quiere la noche y todos queremos a Juliette Binoche". *Esquirre. Colombia* Feb. 2015: n. pag. Web. 20 May 2015.
"Isabel Coixet: 'La felicidad es muy poco fotogénica'". *Diario Vasco* 23 May 2009: n. pag. Web. 20 May 2015.
Kincaid, Nancy. *Pretending the Bed Is a Raft.* North Carolina: Algonquin Books of Chapel Hill, 1997. Print.
"La mujer, cosa de hombres". *50 años de...* Dir. Isabel Coixet. Online video. Television Española, 2010.
Llopart, Salvador. "Coixet abre la Berlinale con 'Nadie quiere la noche'". *La Vanguardia* 5 Feb. 2015: n. pag. Web. 20 May 2015.
Mcrobbie, Angela. *The Aftermath of Feminism. Gender, Culture and Social Change.* London: SAGE, 2009. Print.
Mi vida sin mí. Dir. Isabel Coixet. 2003. DVD. El Deseo/Filmax Home Video, 2004.
Mizejewski, Linda. "Dressed to Kill: Postfeminist Noir". *Cinema Journal,* 44.2 (2005): 121-27. Print.
Morales, Ángela. "La crisis de identidad femenina en el cine posmoderno e independiente realizado por españolas: *Mi vida sin mí*, de Isabel Coixet". *Moenia. Revista lucense de lingüística y literatura.* 16 (2010): 473-514. Print.
Ruiz Mantilla, Jesús. "Las tetas importan aunque les moleste a las feministas". *El País* 13 Feb. 2008: n. pag. Web. 20 May. 2015.
Sociology Investigation Center (CIS). "Barómetro de abril 2015. Estudio nº 3080". Madrid: CIS, 2015. Web. 22 May 2015.
Tasker, Yvonne and Diane Negra. "In Focus: Postfeminism and Contemporary Media Studies". *Cinema Journal* 44.2 (2005): 107-10. Print.

Tortajada Giménez, Iolanda and Nuria Araüna i Baró. "Mujeres, violencia y posfeminismo en los vídeos de Madonna". *Area Abierta* 14.3 (2014): 23-41. Print.

Triana-Toribio, Nuria. "Auteurism and Commerce in Contemporary Spanish Cinema: directores mediáticos". *Screen* 49.3 (2008): 259-76. Print.

Zecchi, Barbara. "Mujer y cine: estudio panorámico de éxitos y paradojas". *La mujer en la España actual: ¿evolución o involución?* Ed. Jacqueline Cruz and Barbara Zecchi. Barcelona: Icaria, 2004: 315-50. Print.

Mujeres en pie de guerra y *Vindicación*, las propuestas documentales, feministas y combativas de Susana Koska

María Castejón Leorza
Investigadora independiente, profesora y escritora

El siguiente artículo se propone analizar la obra documental de la cineasta Susana Koska, formada por sendas propuestas documentales, ***Mujeres en pie de guerra*** *(2003) y* ***Vindicación*** *(2010) y que tienen como principal objetivo la recuperación de la memoria histórica de las mujeres y la memoria de la lucha feminista.*

El artículo, que tiene un formato mixto de análisis y de entrevista se estructura en dos partes. Por un lado, una breve introducción teórica sobre el documental feminista acompañado de una reseña sobre los documentales de Koska y, por otro, una entrevista realizada a la cineasta en la que dialogamos sobre su obra, sobre qué supone ser una cineasta y de las implicaciones del cine de mujeres o lo que Bárbara Zecchi define como ***ginocine*** *(Zecchi 2014). Nos ha*

María Castejón Leorza es Doctora en Historia por la Universidad de Salamanca. Profesora, escritora, investigadora y bloggera, ha publicado diversos artículos sobre cine español y representaciones de género en obras colectivas y revistas especializadas. Fue Codirectora de la Muestra Internacional de Cine y Mujeres de Pamplona. Es integrante del equipo editor de la revista on line Pikara Magazine donde tiene la sección sobre cine #pikagramas. Ha escrito dos libros sobre cine: *Fotogramas de género. Representación de feminidades y masculinidades en el cine español* (1977-1989) (Sinídice, 2013) y *Más fotogramas de género. Representación de feminidades y masculinidades en el cine español de los 90* (Sinídice, 2015). Tiene un alter ego digital en el blog *Las princesas también friegan* donde escribe sobre cultura y feminismos.

parecido interesante y relevante incluir la entrevista realizada a la cineasta ya que la consideramos una fuente de primer orden para poder completar el estudio de su producción documental.

A modo de introducción. El documental feminista

Resulta complicado definir cualquier manifestación artística bajo criterios académicos, y el documental o el cine de no ficción feminista no es una excepción. En primer lugar, por la propia dificultad de definir los límites entre lo real y su representación; y, en segundo lugar, por la heterogeneidad de las propuestas de lo que se ha dado en denominar documental feminista. A continuación, recogemos las definiciones que ofrecen diversas teóricas, las cuales coinciden en la importancia del registro documental en la creación de nuevas posibilidades de expresión que cuestionen y aspiren a desmontar el androcentrismo imperante en gran parte de las representaciones cinematográficas.

Para Elena Oroz las prioridades del documental feminista desde sus orígenes, que se establecen en la década de los 70 del siglo XX, se basarían en comunicar la experiencia, las necesidades y las luchas de mujeres "reales", asuntos que hasta entonces habían permanecido invisibles a las pantallas cinematográficas; y también con la que fuera su primera articulación formal: el uso de las convenciones realistas del cine directo y del cinéma vérité, las prácticas dominantes en las décadas de los sesenta y setenta, cuando surgió un cine plenamente feminista que tomó el documental como forma privilegiada de expresión (Oroz 23). Para Marta Selva el documental feminista crea un doble ejercicio: el desmontaje de la lógica tradicional del documental cinematográfico y la construcción de otra forma de referir lo real, que incluye tanto el protagonismo de una nueva mirada o punto de vista sobre el mundo, como el reconocimiento de la importancia de los mecanismos de significación de los sistemas de representación propios de la cultura patriarcal, en la percepción e interpretación del mismo (Selva 71). Sophie Mayer –a propósito del documental de la cineasta norteamericana Michel Citron y su documental *DaughterRite* (1979)– resalta el empleo (y, en concreto la reconfiguración) de las películas domésticas como elemento de las prácticas autobiográficas (…) y el uso de la voz *over* en primera persona como dos aspectos importantes del documental feminista. Así si la autoridad de los documentales clásicos, en mayor o menor medida, descansa en un narrador masculino –y este es un rasgo que persiste todavía hoy en los documentales políticos o en los comerciales– esta autoridad fue subvertida por la voz femenina que hablaba personalmente (Mayer 14).

De estas definiciones destaca el hecho del documental como un espacio nuevo y privilegiado para poder narrar –y también cuestionar– experiencias femeninas hasta entonces sin visibilidad en los relatos hegemónicos (masculinos) y la posibilidad de la creación de un nuevo punto de vista interpretativo que además de desafiar el androcentrismo, o precisamente por ello, no sólo completa, sino que enriquece las representaciones. Por lo tanto, el documental feminista se erige como un espacio conquistado y un nuevo lugar de expresión

y de creación que puede construir un nuevo paradigma de interpretación de la realidad en el que las cineastas ocupan un lugar privilegiado y protagonista en la narración. Un espacio desde el que las creadoras pueden dinamitar los límites de la representación con innumerables posibilidades de experimentación, ya que no podemos obviar que el documental feminista se define por gestarse fuera de la industria cinematográfica mayoritaria, lo que favorece la libertad creadora y la posibilidad de ofrecer nuevas formas de expresión, aunque al mismo tiempo este hecho limita la distribución y el impacto. No obstante, respecto a esta última apreciación, no podemos olvidar el potencial de la Internet y de las Redes Sociales para la difusión de estos trabajos, aunque en la mayor parte de los casos implica que se trate de una difusión no remunerada.

No tenemos los datos de distribución y recepción suficientes como para valorar de forma certera el impacto real del documental feminista. No es un ámbito reconocido ni apoyado. Este escaso reconocimiento y apoyo industrial al documental feminista a su vez le ha permitido tener una gran capacidad creadora y rupturista, pero esta libertad a su vez le ha condenado a un no reconocimiento.

El documental feminista en España

La presencia de las mujeres tras la cámara no es muy representativa en España. La mayor parte de personas que dirigen cine de ficción o de no ficción son hombres. Como recogía Fátima Arranz, entre los años 2000 y 2006 únicamente el 7 % de las personas que habían dirigido una película habían sido mujeres (Arranz; 2011). Los datos referentes a las directoras de documentales aún son más bajos. De las cuatro mil seis entradas que tiene registradas el Ministerio de Cultura para la búsqueda genérica del término documental hasta el año 2000, tan solo ochenta y siete están dirigidos por mujeres, por lo que el porcentaje es únicamente del 2% (Castejón 2015).

Es a partir de finales 90 cuando observamos un uso consciente de recuperación de la memoria y de experimentación por parte de las directoras de documentales[1]. Destacan las obras de Cecilia Barriga *Ni locas, ni terroristas* (2005) y *Granada 30 años después. 5.000 feminismos y más* (2011) y trabajos como *El tren de la memoria* (Marta Arribas, Ana Pérez, 2005), *Resistencia* (Lucinda Torre, 2006) o los cortos documentales *De monstruos y faldas* (Carolina Astudillo, 2008), *Bata por fuera mujer (mujer por dentro)* (Claudia Brenlla, 2008) o *Indefinida Plural* (Bárbaro Boyero, Roser Mateos y Lidia Ruiz, 2008). No podemos dejar de mencionar el trabajo de la documentalista Virginia García del Pino de forma especial *Sí, señora* (2012).

En este contexto de acceso a la dirección y de necesidad de construir un hilo narrativo que tenga a las mujeres como eje desde diversos puntos de vista y múltiples temáticas, destaca el trabajo de Susana Koska como un proyecto sincero y necesario de recuperación de la memoria histórica y de dialogo crítico con nuestro pasado más cercano para poder situarnos en el presente.

La obra de Susana Koska: Mujeres en pie de guerra; memoria, compromiso y lucha y Vindicación; feminismos contemporáneos

En 2008 Koska aseguraba que *Mujeres en pie de guerra* nacía como una búsqueda personal que fue evolucionando y creciendo, transformándose en una necesidad, la de contar la historia de las mujeres que lucharon desde diferentes frentes y lugares desde la Guerra Civil española hasta la muerte de Franco. Y que obedecía a la necesidad de responder a preguntas que la Transición no se planteó ni respondió[2].

La sinopsis del documental es toda una declaración de intenciones que revela un viaje personal de la cineasta –de forma significativa el documental comienza con Koska en un tren iniciando con toda la dimensión simbólica que ello tiene– y una intencionalidad por dar voz a un determinado grupo de mujeres protagonistas de alguno de los acontecimientos esenciales de los años que van desde la II República (1931) y la Guerra Civil española (1936) hasta la muerte del dictador Francisco Franco (1975). Las protagonistas son Sara Berenguer (Barcelona, 1919 – Montady, Francia, 2010), militante anarquista, dirigente del grupo Mujeres Libres y poeta; María Salvo, (Sabadell, 1920), activista antifranquista, víctima de la represión durante la dictadura; Rosa Laviña (Palafrugell, 1918 – Tolosa, 2011), militante anarquista prisionera en el campo de Argelès y exiliada; Rosa Díaz (San Sebastián, 1925), niña de la guerra; Neus Català (ElsGuiamets, 1915), militante comunista y única superviviente española del campo de concentración nazi de Ravensbrück; Teresa Buigas (Teulada, 1944), sindicalista y militante comunista; y Merçona y Carme Puig Antich, hermanas de Salvador Puig Antich, anarquista ejecutado por la dictadura franquista.

Las entrevistas que la directora realiza, en las que ella está presente y se coloca dentro del plano, incidiendo en la implicación personal en el proyecto, se intercalan con material de archivo que crea una nueva forma de interpretar e interpelar a la historia en la que las mujeres son agentes. En este sentido, se cumple el potencial transformador que tiene el documental si asumimos como revelador el conjunto de disidencias que se expresan frente al arquetipo viril universal, protagonista de la historia (Selva 70). Y es que aquí reside una de las grandes aportaciones de *Mujeres en pie de guerra* en centrarse en las vivencias de las mujeres, experiencias que han estado sepultadas por la historia oficial en un momento histórico marcado por el compromiso, la heroicidad cotidiana y la militancia. Todo ello dentro de la búsqueda personal de Koska, que como veremos en la entrevista combina la búsqueda de sus propias raíces familiares con la necesidad colectiva de narrar la vida y circunstancias de las mujeres que ha seleccionado con un objetivo muy claro, el de no llegar muy tarde.

Vindicación comienza donde *Mujeres en pie de guerra* termina, con el final de la dictadura y los inicios de la democracia[3]. En su segundo documental, Koska sigue el mismo formato, el de intercalar entrevistas de las que ella forma parte, y el uso de alguna imagen de archivo y de forma especial publicidad de los años 80 y 90. En esta ocasión las entrevistadas son Carmen Alcalde, periodista, escritora y fundadora junto a Lidia Falcón de la revista *Vindicación Feminista* hilo conductor

del documental[4]; Montserrat Fernández Garrido, abogada y fundadora del Partido Feminista; Mertxe Agúndez, abogada defensora de una de las mujeres del juicio por aborto de Bilbao; Antonina Rodrigo, historiadora; Elena Arnedo, ginecóloga, primera Presidenta de la Asociación Española de Planificación Familia; Carme Freixa, psicóloga clínica y periodista; Manuela de Madre, Vicepresidenta del PSC; Mabel Cañada, activista, antimilitarista y fundadora de Lakabe; y Sonia Ruiz, politóloga.

Todas ellas tejen un documental que desde la experiencia del pasado interpela al presente y al futuro desde un punto de vista didáctico –uno de los principales objetivos de Koska– que huye de cualquier posible complacencia y que, además, con un tono muy crítico, disecciona las claves de la lucha feminista de principios de siglo.

El punto de partida de nuevo es la justicia de género de intentar paliar el olvido histórico de la Transición Española impuso sobre una lucha ya organizada de las propias mujeres que han tomado conciencia como grupo de la desigualdad por lo que ya podemos hablar de movimiento feminista. Movimiento que Koska disecciona a partir de diversos bloques temáticos que inciden de forma especial en desmontar el imaginario de las feministas como seres monstruosos y horrendos.

Dialogando con Susana Koska sobre su obra

En el año 2003 diriges tu primer largo documental Mujeres en pie de guerra. Antes de llegar hasta la dirección ¿cuáles han sido tus trabajos en el mundo audiovisual? ¿Cuál ha sido la vía de acceso a la dirección?

Yo siempre había estado al otro lado, delante de la cámara. Estudié Arte Dramático y siempre quise y todavía quiero ser actriz (risas). Sin embargo, estaba un poco desanimada sobre lo que se me ofrecía o podía conseguir. Tal vez la culpa era y es de mi propia imagen, ya que, como me dijo en un casting María Ripoll, tengo cara de mujer de película de Ingmar Bergman, cosa que no parecía adecuada en los 90, ni ahora tampoco.

Me decidí a dirigir por otra cuestión. Con una compañera, Nuria Catalá, tenía una pequeña compañía de teatro llamada Kaa con la que hicimos un montaje sobre un texto de Bernardo Atxaga que tuvo un éxito aceptable para una ciudad teatral como Barcelona. La idea era hacer un montaje teatral con historias de milicianas (la mayor parte de las historias que aparecen en el documental estaban ya en la idea teatral). Me puse en contacto con la historiadora Antonina Rodrigo y ella me dijo "están vivas, habla con ellas". Les escribí y en seguida me contestaron. Entonces pensé que ninguna actriz estaría a su altura, era de ley y justicia que fuera sus propias voces.

¿Por qué un proyecto como Mujeres en pie de guerra?

Por justicia de género. En aquel momento el único papel que conocíamos de las mujeres en la Guerra Civil era el de madres, hijas, novias, mujeres de presos, víctimas, llorosas, sufridoras. Nunca activistas, nunca militantes, nunca milicianas. No comprendía por qué, habiendo tantas, no se habían ocupado de ellas.

Menos aún con historias tan fascinantes; claro que las mujeres no cuentan historias de soldaditos... contamos historias de vida como la de Sara Berenguer, que guardó el hueso de un jamón en su mochila por si podían hacer un caldo para el bebé. Para mí eso es tan heroico como volar puentes.

Se intuye desde el principio que también es un viaje personal de búsqueda de huellas. De hecho eres tú con tu presencia quien articula el documental ¿Qué hay de todo esto?

Siempre buscamos explicaciones sobre nosotras ¿no? Mi familia no vivió una guerra en el lado vencedor. Mi tía (Rosa Díaz) aparece en el documental dando testimonio sobre las criaturas que salieron a un exilio involuntario desde el puerto de Bilbao. Para mí fue encontrar datos que explicaban también la historia de las mías, documentos, noticias en los diarios, el historial penitenciario de mi abuelo, o los nombres de mi tía y mi tío como pasajeros en el barco que los llevo a Francia.

¿Cómo fue el proceso de documentación?

Yo soy muy obsesiva, todavía sigo con la Guerra Civil, con las mujeres, descubriendo voces fabulosas que merecen un lugar y que no lo tienen. El trabajo de campo me fascina, revolver en las fotos, encontrar documentos inesperados, desgarradores, escuchar historias, zambullirme en los álbumes de fotos y en la propia historia fue algo que me cambió del todo.

Usas imágenes de archivo. ¿Cómo accedes a ellas? ¿Qué función cumplen en el documental?

En realidad hay 5 metros de imágenes de archivo; no había dinero para pagarlas, tienen precio de oro, cosa que no comprendo. Hay mucho material y es carísimo, muy visto y carísimo. Se hizo lo que se pudo rompiendo la hucha. Encontramos un archivo magnífico y le sacamos algunas chispas, pero en comparación con otros documentales, mis dos películas tienen millones de fotos básicamente. Lo cual tiene su valor y también su disfrute, porque la búsqueda de esas fotos en ambos casos fue de lo más excitante.

Entrevistas a mujeres como Sara Berenguer, María Salvo, Rosa Laviña, Rosa Díaz, Neus Català, Teresa Buigas. ¿Por qué ellas? ¿Cómo las seleccionas? También están Merçona y Carme Puig Antich, ¿cómo piensas en ellas?

Es un abanico que abarca a casi todas: hijas, activistas, militantes comunistas y anarquistas, exiliadas, resistentes a Hitler y a Franco, prisioneras de Hitler y Franco. Las hermanas de Salvador eran todas mujeres; eran la representación de la solidaridad femenina, todas a una junto a él. Aunque ellas no eran militantes, estuvieron con él hasta el último momento. Fue la última ejecución a garrote.

Todas hablan de cosas terribles: exilio, tortura, miedo, campos de exterminio. ¿Cómo te enfrentas como directora a esta realidad? ¿La tamizas? ¿El horror condiciona la memoria?

No solo la memoria, sino a la entrevistadora. Me obsesioné mucho, creo que esa obsesión todavía no me ha soltado... Mi formación es de actriz, así que mucho Stanislavski.

Se visibiliza una realidad muchas veces olvidada y las españolas en los centros de exterminio nazis. Son tremendos los testimonios de Neus Català. Se te ve muy afectada cuando visitas Ravensbrück…

Yo necesitaba ir a Ravensbrück para entender lo que Neus contaba, para respirar su mismo aire. Situarme allí. Todo sigue en pie. Alemania ha sido valiente con sus atrocidades. La historia de Neus es de un desgarro atroz. No conocemos nada más descarnado que un campo de exterminio. Ravensbruck lo era, con horno y chimenea. Para mí fue demoledor comprender que quien sobrevivió a aquel frío está por encima del bien y del mal.

Otra escena muy conmovedora es cuando Rosa Laviña vuelve a la playa de Argelès. Pocas veces hemos visto una restitución de la memoria en esos términos ¿La venganza de las resistentes, de las vivas?

La historia de Rosa Laviña es conmovedora porque es una historia de amor dentro de un campo; ella y su pareja se conocieron ¡a través de una alambrada! Es vivir, amar por encima de todo. Ella era una mujer muy solidaria de familia de gran creencia anarquista; ambos fueron militantes de SIA (Solidaridad Internacional Antifranquista), lo que los colocaba en una posición de lo que hoy entendemos más como movimiento social o ONG que como militantes de partido.

Neus Català afirma que "dónde había mujeres había resistencia". Todas ellas se muestran como incansables e imbatibles a pesar de tantas adversidades. ¿Qué pueden aportar las mujeres a su época histórica?

Yo creo que la grandeza de todas ellas es que fueron consecuentes con su tiempo, comprometidas con su historia; sabían que debían pasar el testigo, que debían contar su historia. Yo me siento afortunada de haber tenido esa oportunidad primera de hablar con ellas

Teresa Buigas dice que "la mujer cuando lucha es terrible." Da la impresión de que las mujeres somos invencibles. ¿El verdadero problema es que somos pocas o que no nos dejan?

Ellas vivieron un tiempo distinto al nuestro; fue la primera vez que las mujeres se convertían en agente social. Tomaron la fuerza de la militancia y la palabra. Tal vez hay cierta ensoñación romántica, una evocación de un pasado que para ellas fue el de su juventud heroica; hay poca crítica hacia los hombres de sus partidos y grupos políticos, hacia sus compañeros. Eran otros tiempos; tal vez por eso también hice *Vindicación*, donde el tono de la crítica es otro bien distinto, donde ya hay un marcado discurso feminista.

Las despedidas son muy emotivas…

Es que fue muy emotivo para mí. Fueron generosas, dulces, abiertas, me entregaron sus recuerdos y sus fotos, su historia, sabiendo que para mí era la primera vez, sin tener en cuenta que tal vez no llegaríamos a nada con el documental. Me recibieron con una ternura infinita y posiblemente yo pasé la frontera de la investigadora. Seguimos escribiéndonos hasta el final de sus días. Para mí, fueron mis abuelas. Mi hijo que entonces tenía apenas seis años, las llamaba las yayas (en catalán abuelas)

¿Qué balance harías diez años después del documental?

Es un trabajo arduo, hecho sin medios, sin experiencia. Sobre esa base, me siento orgullosa porque está trabajado desde el corazón y no tanto desde la historia con H mayúscula; por eso hoy todavía nos conmueve. Para mí, a nivel personal, fue muy grande, me lanzó a un tiempo nuevo, me dio claves, me dio confianza. Yo creo que *Mujeres en pie de guerra* fue un trabajo excelente. Es verdad que llegamos tarde a contar la historia de las heroínas, pero han quedado ellas y me siento muy orgullosa.

Tanto en Mujeres en pie de guerra como en Vindicación la música es vital.

Yo vivo con un músico. Eso facilitó que las canciones se escribieran para *Mujeres en pie de guerra* y que algunas encajaran en *Vindicación* (la BSO de ésta podría haber sido magnífica pero los derechos de autor son demoledores...) En *Mujeres en pie de guerra* la música es un personaje más, que habla cuando no hay palabras, cuando no hay imágenes de archivo. En *Vindicación* nos pone en movimiento. *La vida es de los que arriesgan* es una canción escrita originalmente en género masculino, que está incluida en el álbum *Balmoral* (2008), pero pedí a Gabriel Sopeña que le diera una vuelta; a mí me sigue gustando más en femenino.

Vindicación comienza con la canción Yo no soy esa de Mari Trini. ¿Qué son, o mejor dicho, qué no son las mujeres que retrata Vindicación?

No son conformistas, ni lo eran con su presente, ni lo son con el pasado. No son débiles, no son unas románticas precisamente. Son activistas, batalladoras, exigentes con su tiempo y con la historia. Fueron agentes que movieron la historia, lo saben, lo siguen siendo. Son conscientes de que sus palabras y sus respuestas ilustraban un momento de la historia. Creo que fueron muy cuidadosas al responder porque en este caso tampoco es que la Transición haya sido muy justa con la lucha feminista.

¿Cómo llegas a poner de pie este proyecto? ¿Vindicación comienza donde Mujeres en pie de guerra termina?

Sí. Aunque no siempre salen las cosas como quieres. Todo fue en contra con *Vindicación* y es algo que sigo sin explicarme. Fue rechazado en todas las subvenciones. Cuando tiramos para delante no había imágenes de archivo y quienes tenían fotos también tenían recelos. Escuché demasiadas veces eso de "si sale esta porque no sale aquella, si no salen estas no hay fotos". No encontró distribución; no lo quiso ninguna televisión. Silencio sobre él. Desde las redes se me exigía que lo colgara gratis, cuando yo no pude pagar a los editores. En fin, ¿por qué no decirlo?, fue un pequeño e inesperado desastre, esa es la verdad; no tengo ganas de endulzar el pasado. No fue a ningún festival, hubo un cierre de fronteras. Lidia Falcón se subió por las paredes porque no salía, y con ella muchas otras que me lo expresaron no muy cálidamente.

Entrevistas a figuras como Antonina Rodrigo, Elena Arnedo, Montserrat Fernández Garrido, Mabel Cañada, Manuela de Madre, Carme Freixas, Merche Agúndez, Carmen Alcalde o Sonia Ruiz. ¿Por qué las seleccionas?

Yo quise hacer un documental para adolescentes, en ningún momento contar a las protagonistas lo que ocurrió. Quería dar claves a jóvenes para entender un término denostado como el feminismo. Las entrevistadas no se centraron sólo en los grandes temas. Elena Arnedo puso en movimiento los centros de planning desde un partido político que acabó llegando al poder. Manuela de Madre fue la primera mujer alcaldesa del Cinturón Rojo barcelonés y era presidenta del PSC cuando la entrevisté. Mertxe Agúndez defendió a las abortistas de Bilbao que fue la causa de que la legislación sobre el aborto cambiara. Mabel afrontó la insumisión cuando a las mujeres no les tocaba ir a la mili y puso en pie Lakabe, un proyecto de vida que considero de estudio. Antonina Rodrigo fue la primera en escribir monografías sobre mujeres desconocidas, olvidadas por la historia. Carmen Alcalde fue la directora de *Vindicación Feminista*, la revista emblemática de la época. Montserrat F. Garrido es abogada de divorcios y mediadora de parejas, y el divorcio fue una de las causas abiertas de esos años. Carme Freixas es sexóloga y, como tal, fue educadora en centros de planning y colegios. Y Sonia Ruiz representa una mirada a una nueva forma de entender el feminismo a través de las redes y con la palabra corresponsabilidad como lema. Lo escribo y me sigue pareciendo una idea estupenda, ¿a ti no? Era también dar las pautas en los grandes temas: divorcio, sufragio, aborto, sexo, violencia de género, representación política y también medios de comunicación.

Las claves para transitar por Vindicación son sufragistas, feministas, Vindicación Feminista, igualdad, divorcio, píldora, aborto, insumisas, redes, violencia machista y sexo, una estructura que nos hace transitar por las temáticas que más han afectado a las mujeres y por extensión a la sociedad. Hay mujeres que muestran cierto escepticismo y hastío. ¿Han cambiado tanto las cosas? ¿Qué balance podemos hacer? ¿Da mucha pereza estar reivindicando las mismas cosas?

Lamentablemente seguimos hablando de lo mismo, en algunos temas, pero también en los generales, no sólo en temas feministas. A mí lo que me da rabia es que no podamos lavar nuestra imagen y sigamos alimentando una imagen perversa de nosotras mismas. En el feminismo están todas las contradicciones; porque la vida es pura contradicción. No vivimos solas, por lo tanto creo que vamos a tener que batallar con esta realidad me temo mucho tiempo más... A mí lo que más rabia me da es el enfrentamiento que puede existir en un momento dado y sobre temas concretos entre nosotras. No da una imagen de unidad que el resto -todos y todas esas enemigas que nos acechan y que siempre van a aprovechar cualquiera de nuestras desavenencias o debates- aprovechan para atacarnos y debilitarnos. Ese debate es sano y muy necesario, y creo que las feministas somos de las pocas que estamos siempre dispuestas a enfrentarlo. Se puede percibir como una no unidad, y no aunar es un fallo, bajo mi punto de vista.

En el documental se habla de la necesidad de acabar con la demonización de las feministas. A saber, que somos feas, amargadas… Hay mucha autocrítica y se asume que no se ha sabido vender bien el feminismo. ¿Tiene que ver con que hemos sido un "ejército invisible" o hay también otros factores?

Yo creo que en la respuesta anterior está ésta. Creo que algunos colectivos feministas no ayudan nada, que no podemos conseguir consenso total, y no podemos olvidar que la vida es negociar. Cerrando grupos no sé si hacemos bien, como por ejemplo en las Jornadas Feministas de Granada.

Vindicación habla de las Redes. Incluso causa cierta ternura ver cómo se habla de su potencial antes del boom definitivo y de que no nos imaginemos la vida sin la dimensión online. ¿Qué aportan las redes para la difusión de tu trabajo? ¿Qué ventajas e inconvenientes tienen?

Tienes razón en lo de la ternura. La red es como el río de la vida, te lo da todo, difusión de trabajos pequeños, llegar a todos... pero también te lo quita. Hace poco me encontré con *Vindicación* colgada de la red. Teniendo en cuenta las pocas copias que hice y lo poco que se movió fue alguien de dentro (de nosotras me refiero) quien lo colgó. Bien ahora es de todos y todas, pero para mí es también una falta de respeto ¿no? Fuimos muchos y muchas las que trabajamos gratis en este proyecto sin ver un euro (se hizo con una subvención del Ayuntamiento de Barcelona de 12.000 euros) y si exigimos derechos por la remuneración de nuestro trabajo, ya sabes arriba parias de la tierra, pues no sé qué pensar... A mí lo de las redes me recuerda un poco a *Star Wars*: estamos descubriendo una galaxia y queda mucho por conquistar y también por aprender a respetar a los demás habitantes de la galaxia.

¿Hay alguna entrevista que te hayan hecho en la que te hayas librado de la pregunta típica de si existe un cine de mujeres?

Llevo el suficiente tiempo alejada del mundanal ruido para haberla olvidado... Si existe, no me parece mal que exista: dirigimos, escribimos, vivimos, cantamos y contamos de manera distinta, aunque no sea distante. No lo veo peyorativo, dependiendo de quién sea quien ponga la etiqueta claro.

Vale, es una pregunta muy cansina, pero es verdad que las cineastas sois minoría aunque en el documental este número ha aumentado. ¿A qué crees que se debe?

A que hacer documentales es muy barato. Con una buena idea, un buen editor o editora, una buena cámara de fotos y un micro puedes hacer un doc. ¡Eso es bueno! Pero las grandes ligas son otra cosa. Como no juego en ellas, mejor no digo nada, puesto que nada sé.

Tus documentales tratan temas de mujeres. ¿Pesa la falta de genealogía? ¿Pesa la responsabilidad?

Pesa que me gustan las mujeres, que tenemos un estilo de vivir y entender la vida, de escribir, de dirigir, de contar, de mantener la vida entre la propia muerte que me interesa y que me miro en ello como en el espejo espejito. No sé, ni me he parado a pensar mucho si lo hago solo por militancia, que también.

Acabas de publicar el libro Tópico de cáncer (Ediciones B, 2014) tras haber pasado por un cáncer. Es un libro inmisericorde, corrosivo y lúcido de esos que están escritos con las vísceras.

Y una consecuencia muy lógica de lo anterior ¿no? Es coherente. Yo hice una investigación sobre las mujeres en la historia. *Tópico de cáncer* es una investigación sobre un protocolo habitual en un cáncer de mama; nada excepcional,

excepto porque nadie ha contado el miedo y el asco y el susto y lo miserable y asustada que te sientes. Está escrito en tiempo real, por lo tanto cargada de tóxicos; era la única manera de mantenerme viva, siendo yo misma, de no volverme del todo loca, puntualizando que a mí el tóxico me volvió loca. Pero todo es verdad; igual hay que estar loca para contarlo, pero nada de lo escrito es fantasía.

Una de las referencias más importantes de resistencia en el libro son las mujeres de Mujeres en pie de guerra. ¿Son las mejores referencias para resistir?

Porque yo me lo tomé como un tiempecito en un campo de exterminio; mi cáncer es mi Ravensbrück y las palabras de mis *Mujeres en pie de guerra* fueron un talismán.

¿Qué proyectos tienes?

Yo quiero seguir escribiendo; no sé vivir sin escribir. También es verdad me gustaría mucho volver al documental, con una historia de una fotógrafa en la Guerra Civil; ya ves que no me separo del tema. Pero los tiempos son difíciles y me estoy volviendo rara, tímida, incapaz de armar yo sola todo lo que conlleva una película por pequeña que sea; claro que si aparece una productora y yo me dedico al trabajo de campo y las entrevistas, ¡encantada! En cualquier caso, he aprendido a dejarme llevar, sin forzar, todavía estoy en modo convalecencia. Y mi energía (aunque suene egoísta) por el momento está en sacar adelante mi salud y en el teclado.

A modo de conclusión

Susana Koska asume la creación femenina, al menos en su caso, como un hecho diferencial. No considera este aspecto como algo negativo, aunque tiene en cuenta las diferentes implicaciones de la etiqueta según quién la defina. Para ella, por lo tanto, sí que existe un cine de mujeres (Castejón 2011) o un ginocine (Zecchi, 2014). Es de las pocas cineastas que lo vive como tal, lo reivindica y trabaja de forma directa en temáticas que afectan a las mujeres, dándoles a éstas una privilegiada voz que nos acerca a un punto de vista marcadamente femenino.

Susana Koska indica que comenzó el proyecto de *Mujeres en pie de guerra* por justicia de género, para recuperar las historias de mujeres que fueron activas en su época y que participaron en los duros acontecimientos que les tocó vivir. Si realizamos una lectura conjunta de sus dos documentales, nos encontramos con un retrato –construido desde un punto de vista muy personal en el que la cineasta se implica de forma clara– de dos generaciones de mujeres: la primera marcada por la lucha republicana, la guerra, el exilio, la tortura y la dictadura; la segunda marcada por las consecuencias de esta dictadura y por la lucha directa y consciente por los derechos de las mujeres.

Koska, con la voz y la visibilidad que da a estas mujeres, las rescata del olvido histórico que las invisibiliza y sepulta, condenándolas a roles y funciones secundarias como madres, esposas o novias, y relegándolas al espacio doméstico. *Mujeres en pie de guerra* es un ejercicio de historia oral; de historias de la vida de las mujeres que desde la militancia política en partidos o sindicatos –y es que nunca asumieron una lucha específicamente feminista, salvo el colectivo

anarquista Mujeres Libres, entre sus prioridades– subvirtieron con su participación en los procesos políticos, culturales y sociales los mandatos de género. *Vindicación* tiene un tono marcadamente y conscientemente más político, consecuencia de la preparación de otra generación de mujeres más próxima a la cineasta.

En ambos casos, la cineasta asume un uso político y feminista del documental que se relaciona de forma directa con las definiciones recogidas en el primer apartado, las cuales inciden en la importancia de la narración femenina en primera persona que desplaza al omnipresente narrador masculino, en la recuperación de las experiencias femeninas, y en la construcción de un nuevo punto de vista.

Además del análisis de la obra de Koska, sus palabras nos han posibilitado adentrarnos de manera especial en el proceso de gestación de *Vindicación* y de una manera privilegiada hemos conocido que es un documental que no gozó de una aceptación en el movimiento feminista por diversas suspicacias. Creemos que sus palabras, que inciden en el no apoyo al documental y muestran una fragmentación del movimiento feminista español, en definitiva rompen con el imaginario del documental feminista como una genealogía lineal feliz, integradora y satisfecha, y creemos que la fragmentación, los rechazos y las debilidades han de mostrarse como un escollo a superar.

La difusión de *Vindicación*, una difusión vía internet sin el consentimiento de la autora, creemos que es un aspecto a tener en cuenta y que nos debe hacer reflexionar sobre la difusión de los documentales feministas.

Nos quedamos con la reflexión sobre el documental feminista en España, donde sin duda la producción de Susana Koska nos debe hacer reflexionar sobre la militancia, la memoria y el compromiso detrás de las cámaras.

NOTAS

1. Anteriormente, cineastas como Margarita Alexandre con *Cristo* (1953) codirigida con Rafael Torrecilla y Ana Mariscal con *Los duendes de Andalucía* (1965) realizan sendas incursiones en el género en los años 50 y 60. En la década de los 70 destaca la figura de la cineasta Helena Lumbreas, quien produjo una serie de documentales que trataban temas con una importante carga social y política, claro reflejo de la coyuntura histórica del momento. España 68, *El hoy es malo pero el mañana es mío* (1968) y *El cuarto poder* (1970-1972) los dirigió en solitario. *El campo para el hombre* (1973), *O todos o ninguno* (1975-1976) y *A la vuelta del grito* (1977-1978), los dirigió junto a Mariano Lisa. También en el año 1977, la actriz Enma Cohen dirige el cortometraje documental *La Chari se casa*. En la década de los 80, además del documental de Cecilia Bartolomé *Después de…* (1981), codirigida con su hermano José Juan, Mireia Ros dirige el corto documental *Un adiós a Steve MacQueen* (1980) y Eva Lesmes dirige *Al borde. Imágenes de Madrid* (1985), en Castejón (2015).
2. Sinopsis dvd: "*Mujeres en pie de guerra* nació como una búsqueda personal y fue evolucionando y creciendo, transformándose en una necesidad, la de contar la historia de las mujeres que lucharon con valentía y compromiso en las trincheras y las huelgas, desde la cárcel y el

exilio, desde la guerra civil española hasta la muerte de Franco. De cómo afectó en lo personal a la historia colectivo. Es la necesidad de responder preguntas que se nos borran del mapa sepultadas por el túmulo social y político que fue la transición pacífica. Es la necesidad de dar color a las fotos en blanco y negro, de devolverle poesía a la historia. *Mujeres en pie de guerra* es un collage de ideas y de opiniones, consignas, fotos, recuerdos, canciones, fundidas en la propia vida, la historia oficial contada desde el otro lado. Es un arma cultural, un deber de memoria y expresión artística. Una voz nueva y una voz más".

3. "Yo quería volver a España a hacer la revolución..." Estas palabras de Teresa Buigas cierran mi primer documental *Mujeres en pie de guerra*, pero son solo una invitación a continuar contando la historia política de las mujeres españolas del siglo XX. (…) En nuestro país, mucho antes de la muerte del dictador, la lucha en la que está inmersa la mujer no es únicamente la lucha por la democracia, es una lucha específicamente feminista. ¿Cuál fue esa revolución? qué fue el llamado nuevo feminismo? ¿Quiénes fueron sus militantes? ¿Cuáles sus reivindicaciones? ¿Cuál fue el precio de la búsqueda de la libertad y la igualdad? La reflexión personal y política es el objetivo de *Vindicación. Vindicación* es un espacio para mirar hacia atrás con o sin ira, que nos hará repasar los años convulsos del fin de siglo" (Koska 2011). Extracto de presentación documental escrito por Susana Koska en web del documental. <vindicacion-koska.blogspot.com.es/2010_05_23_archive.html> [Consultado enero 2015].

4. Página web de *Revista Vindicación Feminista* <vindicacionfeminista.blogspot.com.es/> [Consultado enero 2015]

OBRAS CITADAS

Arranz, Fátima. *Cine y género en España*. Madrid: Cátedra, 2011. Print.

Castejón Leorza, María: "Directoras de cine. Entre el cine de mujeres y el punto de vista de género". En 25 *años de cine. Muestra Internacional de Cine y Mujeres de Pamplona*. María Castejón Leorza, María, ed. Pamplona: Ipes Elkartea, 2011. <www.muestracineymujeres.org>. Web. 4 marzo 2015.

"Genealogía de cineastas españolas del siglo XX. El acceso a la educación superior como eje de análisis". En *¿Mujeres sabias? Mujeres universitarias en España y América Latina. Josefina* Cuesta, Mª Luz de Prado y Francisco J. Rodríguez, coords. Limoges: Presses Universitaires de Limoges, 2015. Print.

Mujeres en pie de guerra. Dir. Susana Koska. DroAtlantic, 2008. Film.

Oroz, Elena: "Los documentales feministas de Kim Longinotto. Subjetividad, compromiso y cambio". En 25 *años de cine. Muestra Internacional de Cine y Mujeres de Pamplona*. María Castejón Leorza, María, ed. Pamplona: Ipes Elkartea, 2011.<www.muestracineymujeres.org>. Web. 4 marzo 2015.

Mayer, Sophie: "Cambiar el mundo film a film". En *Lo personal es político: feminismo y documental Sophie* Mayer y Elena Oroz, eds. Pamplona; Gobierno de Navarra, 2010. Print.

Selva, Marta: "Desde una mirada feminista: los nuevos lenguajes del documental". En *Documental y Vanguardia.* Casimiro Torreiro, y Josetxo Cerdán, eds. Madrid: Cátedra, 2005. Print.

Zecchy, Bárbara: *Desenfocadas. Directoras de cine en España y discursos de género.* Barcelona: Icaria, 2014. Print.

Vindicación. Dir. Susana Koska. Autoedición. 2010. Film.
Vindicación.<vindicacion-koska.blogspot.com.es/2010_05_23_archive.html> Web. 11 enero 2015.
Vindicación Feminista. <vindicacionfeminista.blogspot.com.es/>. Web. 5 mayo 2015.

Mundos de mujeres en la globalización: el diálogo anti-hegemónico en *Katmandú* de Icíar Bollaín (2011)

Ana María Díaz-Marcos
University of Connecticut

La película *Katmandú* se rodó en Nepal en el año 2011, dirigida por Icíar Bollaín sobre un guión escrito por ella misma en colaboración con Paul Laverty.[1] El guión, según reconocen los créditos, está "libremente inspirado" en la obra de Victoria Subirana[2] *Una maestra en Katmandú* (2002), que se sitúa a medio camino entre la autobiografía y el libro de viajes. *Katmandú* constituye un excelente ejemplo de la prominencia que adquiere en el cine español de las últimas décadas el análisis de la subjetividad de género dentro de un entramado de cuestiones étnicas, religiosas, regionales, sexuales y de clase enmarcadas en los procesos de globalización (Martín-Vázquez 291)[3]. Las tres últimas películas dirigidas por Bollaín –los largometrajes *También la lluvia* (2010) y *Katmandú* y el documental *En tierra extraña* (2014)– dibujan escenarios transnacionales y cosmopolitas

Ana María Díaz-Marcos es profesora titular de literatura y cultura española en el Departamento de Literaturas, Culturas y Lenguas de la Universidad de Connecticut. Ha publicado la monografía *La edad de seda: representaciones de la moda en la literatura española* (Cádiz: Universidad de Cádiz, 2006) y *Salirse del tiesto: escritoras españolas, feminismo y emancipación* (Oviedo: Krk, 2012). Es autora de ediciones de *La casa de muñecas de Rosario de Acuña* (Sevilla: Arcibel, 2006) y *Un loco hace ciento de María Rosa Gálvez* (Biblioteca Virtual de Andalucía, 2012). Ha publicado también numerosos artículos sobre la obra de autoras como Concepción Arenal, Rosario de Acuña, Carmen de Burgos, Concepción Gimeno de Flaquer y María Rosa Gálvez. Sus dos líneas de investigación más recientes se centran en la posición de la mujer en materia de heterodoxia religiosa y en la cultura visual y el performance político en la España contemporánea.

–Bolivia, Nepal, Escocia y sus vínculos con España son centrales en esta *trilogía*– que ponen en evidencia la imposibilidad de abordar las dinámicas del presente global "sin referirse a la lucha de género, clase y raza" (Serra 172).

Katmandú constituye un ejemplo del enfoque trasatlántico y transcultural (Haro 99) que aborda los movimientos *diaspóricos* en el mapa global. Este tema tiene una presencia importante en el ginocine[4] dirigido y producido en España desde finales de los noventa. Películas como *Flores de otro mundo* (1999), de Icíar Bollaín; *Extranjeras* (2003), de Helena Taberna; *Retorno a Hansala* (2008), de Chus Gutiérrez; los cortos que forman parte de la colección *Ellas son... África* (2010)[5]; y el reciente documental *Manzanas, pollos y quimeras* (2013), de Inés París; son ejemplos de trabajos que abordan la experiencia migratoria de las mujeres, sus conflictos y luchas diarias. La mayor parte de estas películas se centran en cuestiones de género y emigración al narrar la vivencia de mujeres extranjeras que se han desplazado a España desde sus países de origen por motivos económicos, familiares y profesionales. En cambio, filmes como *Katmandú* o los cortos documentales de *Ellas son... África* giran sobre los mundos de las mujeres y sus experiencias en países de África y Asia. *Katmandú* muestra una vocación de romper fronteras cinematográficas y lingüísticas –la película fue rodada por un equipo internacional en español, inglés y nepalí– poniendo en evidencia una perspectiva transnacional centrada en temas de género y exclusión y, en concreto, en la existencia de comunidades femeninas de resistencia y cambio en el espacio global (Lawrence 418).

Con *Katmandú* Bollaín retoma el tema de los derechos humanos[6], otorgando un énfasis especial a la problemática de género en los países del "tercer mundo"[7]. La película se abre con una nota que anuncia esa vocación y advierte que está "especialmente recomendada para el fomento de la igualdad de género." *Katmandú* evidencia su compromiso feminista enmarcado en un propósito de denuncia política y social internacional. Bollaín reconoce la responsabilidad social del cineasta al considerar que el cine, por su valor documental y su forma audiovisual de narrar es "un medio fabuloso para denunciar, y si no para denunciar, por lo menos para hacer reflexionar" (Camí-Vela 53) pero también advierte el riesgo de caer en el "panfleto" y esa es una de las trampas que debe sortear para contar esta historia. *Katmandú* huye de la propaganda social y lleva a cabo una lúcida negociación que reta los modos dominantes de representación y, al mismo tiempo, propone una mirada plural que se articula sobre el diálogo intercultural para crear un discurso fluido y polifónico.

Katmandú presenta una vocación y visión trasnacional que aparta la mirada del territorio español para analizar problemáticas sociales y políticas que, en principio, se presentan como externas. El filme da testimonio de varias formas de abuso y explotación en el Nepal de los años noventa: los niños pobres permanecen sin escolarizar para poder trabajar, existe un mercado sexual de niñas, se practica el castigo corporal en las escuelas, la situación de las mujeres es precaria y los miembros de las castas más bajas sufren la exclusión social. No obstante, el filme elude por todos los medios que la cámara perpetúe la explotación del

subalterno evitando proyectar una mirada etnocéntrica, salvadora y magnánima. El reto que presenta un filme de estas características se deriva de una actitud que ha sido criticada por un sector amplio del feminismo: la "primacía" del feminismo occidental empeñado en medir el mundo según su propio rasero –Occidente representa el tiempo de la modernidad democrática y todo lo demás es "atraso"– aferrándose a la obligación de liberar a las demás mujeres y denunciar las lacras de sus culturas y países de origen.[8] El pensamiento hegemónico se articula sobre un sistema binario de oposiciones que necesita constantemente ubicar al otro para compararse con él: hombre/mujer; primer mundo/tercer mundo; colono/esclavo; emancipada/sometida; moderno/tradicional, centro/periferia, en un conjunto de pares que se prolonga hasta el infinito. *Katmandú*, en este sentido, niega la validez de los binomios y se hace eco de las palabras de Victoria Subirana al reclamar la necesidad de quitarse las gafas occidentales parar mirar al resto del mundo y abandonar la actitud paternalista. Según esto, la comparación es un método inadecuado que obstruye la posibilidad de un diálogo intercultural efectivo: "se trata de aceptar humildemente que lo que los europeos creemos que necesita el Tercer Mundo, a menudo no coincide con las expectativas y necesidades reales de los destinatarios" (Subirana 5398).

Este artículo se centra en analizar el modo en que *Katmandú* narra su historia, presentando al espectador los peligros de la mirada eurocéntrica y del feminismo blanco burgués. La vocación del filme no es convertirse en producto de consumo para un público *voyeur* postmoderno fascinado por las oscuras violaciones de los derechos humanos en la era digital (Moorti 246), sino que apela a una "comunidad de sentimiento" (Appadurai 8) de carácter transnacional. Se trata, por tanto, de un público que no atiende a fronteras geopolíticas, caracterizado por su capacidad para imaginar y sentir las cosas como grupo solidario ante los problemas y abusos globales. Los espectadores, en este caso, son testigos de las violaciones de los derechos humanos y se espera una toma de conciencia ante esa situación. La narración que nos presenta *Katmandú* articula los atentados contra esos derechos y las condiciones de explotación en Nepal y clama por el olvido de los más pobres entre los pobres en un país marginado incluso dentro de la categoría del "tercer mundo"[9].

En el año 2011, cuando se rodó la película, se aprobó en Nepal una ley que prohibía la discriminación de los "intocables" o "Dalits", aquellos ciudadanos "sin casta" que conforman el estrato más bajo de la sociedad, por lo que eran desplazados a la fuerza, explotados y privados de todo derecho o posibilidad de mejora debido a la inmutabilidad del sistema de castas dominante. Sin embargo, el filme se ambienta en el Nepal de los años noventa, época en la que el país inició su andadura democrática[10] inspirándose en el activismo y el proyecto pedagógico llevado adelante por Victoria Subirana en esos años. La película se centra en el programa educativo y humanitario de su protagonista: Laia es una cooperante catalana que concibe la idea de crear una escuela gratuita para los parias de esa sociedad que viven en las chabolas del Sukumbasi, el barrio de los "sin tierra" que se hacinan en el extrarradio de la ciudad (Svenningsen)[11]. El proyecto

de Laia trata de cubrir las necesidades educativas de los más desfavorecidos en una nación pobre y marginada. Para llevar a cabo su tarea la protagonista contará con apoyos locales: su compañera Sharmila (también maestra de escuela) y su marido Tsering, con quien se casa por conveniencia para poder quedarse en el país cuando no consigue renovar su permiso de trabajo a causa de la lentitud burocrática. El mensaje central, como subraya Bollaín en el documental "The making of *Katmandú*", es "el valor de la educación como manera de cambio personal y una herramienta de cambio social", de forma que la evolución individual de los niños repercute directamente en la comunidad que se beneficiará de esos cambios. El objetivo no es transformar el sistema social, religioso o político sino proporcionar una educación que favorezca la movilidad laboral y económica de esos desfavorecidos y sus familias para que no sigan condenados a ser parias. Katmandú aboga por "la igualdad de oportunidades en el acceso a la educación (…) y lanza un mensaje poderoso y pertinente sobre la fuerza transformadora (…) de la pedagogía" (Costa). Laia se dará cuenta pronto de que no es posible "construir una escuela de espaldas a su realidad" y de que no se puede enseñar nada ni lograr cambios si no se hacen "desde dentro", es decir, teniendo en cuenta la realidad y el contexto de la cultura y la sociedad nepalíes.

El papel de Laia en el filme, su relación con Sharmila y Tsering, los diálogos y los pactos que establecen permiten articular una mirada plural sobre el espacio global y un discurso feminista que muestra "fe en las mujeres como agentes sociales políticamente conscientes que hacen coaliciones con otras mujeres" (Lawrence 418). Las interacciones entre Laia, Tsering y Sharmila enuncian un diálogo intercultural explorando las tensiones que se generan entre las dinámicas de cambio y el peso de la tradición, aspectos que Bollaín ha explorado en otros filmes como *Hola, ¿estás sola?* y *Flores de otro mundo* (Martín-Vázquez 269). La cineasta presenta aquí una visión que da vuelta a los modos dominantes de representación que se lleva a cabo a varios niveles: en la construcción del personaje de Laia como líder y sujeto protagonista y en las dinámicas que se establecen entre ella, Sharmila y Tsering. En este sentido, el documental "The making of *Katmandú*" recoge el incisivo comentario de Victoria Subirana que alude al papel de las mujeres ante la cámara y a su capacidad para captar los proyectos y dar testimonio de las luchas de otras comunidades de mujeres: "Con los respetos a todos los directores buenos que hay en el mundo pero necesitaba que una mujer entendiera a otra mujer y es Icíar Bollaín".

La película se centra así en el personaje de Laia y la cámara adopta su punto de vista, que irá evolucionando en buena medida al hilo de sus diálogos e intercambios con Sharmila. *Katmandú* ofrece el retrato de una mujer autoritaria, independiente, aventurera, esforzada e idealista que aparece en escena sin maquillaje –excepto cuando asiste a una boda–, con ojeras, sudando, con el pelo recogido en una coleta, mirando al espejo olvidada de sí misma y desplazándose con soltura en bicicleta por Katmandú para intentar resolver asuntos burocráticos como su permiso de trabajo o la licencia de la escuela. Esta centralidad de Laia como heroína de la narrativa propone una alternativa a la *anulación*

simbólica de la mujer en muchas producciones cinematográficas, como subraya Pilar Aguilar al estudiar el protagonismo femenino en el cine español de los primeros años del siglo XXI:

> No consideramos inocuo que las mujeres tengan tan escasa presencia en el relato audiovisual. Ni que en los filmes de los directores la mayoría de las figuras femeninas sólo interesen en tanto en cuanto forman parte de una historia ajena, la de un varón. Y, por lo mismo, los personajes femeninos resulten, a menudo, muy desdibujados y parcializados. No suelen tener presencia ni importancia en la trama, no son personajes de los que se atisbe una vida propia al margen de su relación con los varones. (2010: 270)

Katmandú proyecta la imagen de una mujer con altura mental, moral y social que tiene iniciativa, opina y actúa (Aguilar 270), como la cineasta comentaba con respecto a su primera película *Hola, ¿estás sola?* (1995) reconociendo que quiso llevar a la pantalla algo que no había visto antes: "Dos chavalas que, desde su punto de vista, haciendo las cosas, no son la novia, ni la hermana ni la hija de nadie" (Camí-Vela 53). El retrato de Laia en *Katmandú* elude conscientemente cualquier indicio de sensualidad o glamour y la cámara sigue al personaje pero no lo erotiza. Si el cine obliga a compartir una mirada (Aguilar 1998: 47) en este caso los ojos deben identificarse con Laia y centrarse en sus acciones y esfuerzos, su peripecia y compromiso con los desfavorecidos y, sobre todo, en su relación con otra mujer para llevar adelante su proyecto social. La escena amorosa que tiene lugar entre Laia y Tsering, muestra una secuencia donde se atisba un segundo uno de sus pechos. El brevísimo plano parece un guiño alusivo de la directora a sus propias reflexiones sobre la mirada femenina detrás de la cámara y su convicción de que las películas filmadas por mujeres suelen mostrar bastantes menos desnudos que en el cine masculino: "En esta película no se ve una teta (…) hay escenas de cama en las que se supone que follan, pero aquí no se ve una teta" (Camí-Vela 60).

En la primera escena de *Katmandú* Laia está en el patio jugando con los niños y llevando a cabo una actividad pedagógica que combina lo lúdico, el ejercicio físico y la geografía (los ríos de Nepal). Se la presenta como una joven cercana a los niños, asociándola a un arquetipo conocido de maestra/madre/mentora pero, en la escena siguiente, aparece desde las alturas, en la ventana de su clase en el primer piso de la escuela, gritándole a otro maestro nepalí, en un aula del piso bajo, para exigirle que deje de castigar físicamente a los niños con una vara. Ante sus voces y tono autoritario, el maestro cesa de inmediato el castigo y entra en la clase: la maestra extranjera del primer piso sabe hacer valer su voz ante los hombres y frente a los educadores locales. Esta primera secuencia no es un caso aislado puesto que la protagonista se enfrenta constantemente a los hombres con actitud enérgica durante el filme. Le plantea a Bemba, el director de la escuela, su deseo de crear una clase nueva con el método Montessori, increpa al

funcionario que busca un soborno a cambio del permiso de trabajo llamándole "cucaracha" e interroga sin escrúpulos a Tsering en su primer encuentro para descubrir si éste, en realidad, busca sexo o un visado en ese matrimonio arreglado, en vez de ser el "hombre bueno que te ayude" propuesto por un amigo común para regularizar su residencia en Nepal. El riesgo de ofrecer la imagen de una europea privilegiada en un entorno *atrasado* se vadea mediante dos breves *flashbacks* que nos presentan el pasado de Laia, estableciendo lazos que circulan por el tiempo y el espacio para subrayar similitudes y para denunciar que "dentro de cada primer mundo hay un tercero y viceversa" (Trinh 21). El pasado de Laia se pone de manifiesto al principio de la película cuando se muestra una infancia marcada por la violencia doméstica, el miedo, la escasez, el alcoholismo paterno y la educación coercitiva del franquismo, simbolizada en la monja que la excluye del coro por no haber hecho sus deberes y firme en su idea de que solo pueden cantar "las niñas buenas y obedientes". El personaje infantil de Laia se dibuja como una niña pobre y rebelde que se ve marginada socialmente por su situación económica.[12] Cuando Laia y Sharmila descubren que los niños del Sukumbasi en Katmandú ni siquiera pueden ir a la escuela gratuita –deben trabajar extrayendo arena del río para contribuir a su manutención– la lectura del espectador está por fuerza marcada por los recuerdos de la propia Laia y por el hecho de que ella fue también explotada a esa edad. La película destaca, así, no tanto las diferencias como las *correlaciones* entre la experiencia de Laia, una paria en la España franquista, y la vivencia diaria de los niños del Sukumbasi. Esas correspondencias permiten establecer puentes culturales que remiten a una experiencia compartida de marginación y desigualdad. Esta dinámica muestra que los países "desarrollados" como España no son ajenos a la explotación, el analfabetismo y la desigualdad sino que estos temas están frescos en la memoria colectiva. Laia viene del entorno del proletariado catalán, pero ha logrado mejorar su posición y oportunidades adquiriendo una educación universitaria. La película baraja constantemente paralelismos, diferencias y sintonías que permiten establecer puentes de comprensión que apuntan tanto a las similitudes como a los contrastes.

El segundo *flashback* remite a la juventud de Laia como trabajadora de una fábrica destacando la explotación laboral, la falta de apoyo de su primer marido que está "hasta los cojones (…) de tus putos libros", la tremenda voluntad necesaria para graduarse en la universidad y también el recurso a un aborto clandestino. Este último punto refiere una experiencia que afecta radicalmente a muchas mujeres: el embarazo juvenil no deseado que puede trastornar irremediablemente el proyecto vital femenino. En este sentido, Inés París y Daniela Fejerman, guionistas y directoras de la comedia *A mi madre le gustan las mujeres* (2002), plantean abiertamente en una entrevista que muchos filmes ofrecen una visión del aborto como una tragedia para la mujer pero "nunca vemos películas en las que una mujer aborta y se siente enormemente liberada (…) que una mujer que no tenga hijos se sienta feliz" (Camí-Vela 372). Las súplicas de Laia en la película cuando pide ayuda para interrumpir su embarazo con el fin de que sus planes de vida no se trunquen muestran una aguda conciencia de su situación

desprotegida: "me quedan dos años de carrera, quiero viajar, enseñar y si tengo este niño se acabó." La cita da testimonio de cómo la maternidad no deseada, en situaciones de desventaja económica y social, puede suponer el final de la trayectoria de la mujer como sujeto y su exclusión del ámbito laboral y profesional para restringirla al papel exclusivo de "madre". Al mismo tiempo, esa petición de ayuda a otra mujer en un entorno doméstico –su conversación tiene lugar en una cocina– y el énfasis en la necesidad de fingir alegría ante el embarazo para que nadie sospeche que el aborto no haya sido natural ponen en evidencia que éste se lleva a cabo en la clandestinidad, sin garantías sanitarias, con riesgos considerables para la salud de la mujer. Este tema, al que regresaré más adelante, permite establecer un vínculo de experiencia compartida entre las mujeres españolas y nepalíes, entre el "tercer" mundo y el "primer" mundo, dado que la interrupción voluntaria del embarazo sigue siendo un tema enormemente controvertido. En el caso específico de España el aborto ha generado tremendas discusiones y conflictos en la arena política reciente y en el caso de Nepal existe desde el año 2002 una legislación más abierta que derogó la arcaica ley del aborto que existía antes de esa fecha.[14]

Bollaín, además de representar a Laia como una mujer independiente y con iniciativa, muestra en este filme dinámicas de pareja que destacan la domesticidad del hombre y lo retratan haciendo tareas caseras y "secundarias", una representación bastante inusual en el cine. Tsering, su marido, aparece como un hombre pacífico, que accede a un matrimonio de conveniencia para ayudarla con sus papeles y que no espera sexo ni beneficios económicos de la relación. En el primer encuentro, él es quien plantea la posibilidad de que surja el amor después del matrimonio y enuncia la atracción sexual en un plano de igualdad: "¿qué pasa si te gusto o me gustas?". Tsering es un hombre de las montañas que trabaja como sherpa y aparece en varias escenas cocinando dentro de la casa, en entornos domésticos, repartiendo comida o calculando los alimentos que quedan para los niños de la escuela mientras Laia se ocupa de tareas más "intelectuales" como llevar la contabilidad, dar clases u organizar la escuela. La película dibuja así una masculinidad que sobresale por los rasgos de domesticidad, compañerismo y apoyo a las mujeres. Laia es quien establece, al principio, las reglas de la relación, pero luego deberán negociar la diferencia sexual y cultural como pareja transnacional. Cuando Laia necesita una licencia para abrir la escuela no puede conseguirla sin la ayuda de su esposo que es a la vez hombre, ciudadano nepalí y hablante del idioma que ejerce como traductor y mano derecha de Laia. Tsering propone a su esposa ir juntos a la administración pero permite que hable él. Laia, una mujer española independiente, se niega al principio pero terminará por acceder a quedarse en la sombra de las salas de espera, mientras Tsering navega la tediosa burocracia de su país y soborna con botellas de whisky y chaquetas de cuero a los funcionarios que resultan siempre ser hombres. Esta negociación de cuestiones de género y ciudadanía en el contexto de Nepal encarna la única posibilidad de éxito y, finalmente, Tsering consigue de un funcionario la licencia para la escuela. El papel del esposo como ayudante, acompañante y colaborador de

Laia en la película supone emparejar a la mujer fuerte-heroína con un compañero que la apoya, dándole la vuelta al prototipo tan frecuente en el cine comercial: *grandes hombres* de éxito, héroes valerosos, machos fuertes acompañados de mujeres jóvenes y atractivas. Uno de los problemas que presenta la película es, de hecho, el cambio abrupto que se opera en el sherpa en la segunda parte después de enamorarse de Laia, cuando empieza a sentir celos ante el hecho de que ella "prefiera" a sus alumnos frente a la posibilidad de crear una familia tradicional con él. El cambio en la personalidad de este personaje masculino se presenta en el filme de forma tan brusca –"tú ya has elegido tu familia"– que hace plantearse al espectador si la película no recurre así a la única vía de escape para evitar el *final feliz* estereotipado y convencional del discurso romántico al uso.

En el caso de Sharmila, la amiga de Laia, su esposo no aparece nunca en escena, pero ella repite dos veces a lo largo de la película que él siempre la ha apoyado animándola a que trabaje. El personaje de Sharmila se inspira en el de Maya en *Una maestra en Katmandú*, una mujer que sufre abusos por parte de su marido. El guión de Bollaín elude de forma consciente el tema de la violencia masculina en el entorno doméstico. Las razones de esto probablemente tienen que ver con el hecho de que la cineasta ha abordado ese tema en profundidad en el contexto español en el largometraje *Te doy mis ojos* (2003) y en el falso documental *Amores que matan* (2000) y con la conciencia de que la violencia contra las mujeres es un problema global que afecta a todas las naciones aunque sea más "aceptable" o esté menos criminalizado en unas que en otras. En el caso de *Katmandú* la ausencia de violencia masculina directa permite una visión más compleja de la estructura familiar y comunitaria de familias extendidas en Nepal. La vigilancia, el poder y el control que se ejercen en el filme sobre Sharmila, en tanto que mujer joven y recién casada, no proceden del esposo sino de la suegra, que la increpa cuando vuelve tarde de trabajar, la amenaza con buscar otra esposa para su marido y la expulsa de la casa cuando descubre que ha estado en contacto con los intocables. *Katmandú* muestra así que el discurso hegemónico y la violencia simbólica operan a todos los niveles de la sociedad y, si cuesta tanto lidiar con esto, es precisamente porque todos estamos insertos en su entramado: la hegemonía tiene tal arraigo que la visión del mundo de los que mandan es también la de los que obedecen (Trinh 21). La película documenta con esmero esas estructuras de poder mostrando cómo la suegra espera a Sharmila para regañarla primero y, acto seguido, ponerse a servir con ella la comida familiar, cuando la golpea y luego pide a sus hijas que laven con agua de oro aquello que Sharmila ha tocado. El filme no muestra hombres ejerciendo control y violencia sobre las mujeres –y el esposo de Sharmila está llamativamente ausente– sino que nos presenta otras estructuras más complejas y sutiles: las mujeres mayores mandan en la familia, dominan e instruyen a las más jóvenes sobre lo que está bien y mal, su papel en la familia y la forma en que deben actuar, presentarse y vivir en esa sociedad.

Esta estructura vigilante y opresiva está detrás del segundo aborto al que se hace referencia en el filme. Sharmila se queda embarazada tras pedir mucho

tiempo un hijo a los dioses y, cuando está de cuatro meses, una ecografía prueba que espera una niña, por lo que decide abortar por presiones familiares. El aborto de fetos femeninos es una práctica común en Nepal e India (Pradhan) y se relaciona con la preferencia por un hijo varón que obedece a numerosas motivaciones culturales y espirituales: el primogénito cuidará y proveerá cuando sus padres sean ancianos (su "pensión", por tanto, dado que las hijas vivirán con la familia del esposo), está encargado de encender la pira funeraria de los padres[15] y, además, la familia necesita dar una dote para casar a sus hijas y esto supone una carga económica cuando hay muchas hermanas. Sharmila, ante la presión de la suegra para que dé a la familia un hijo varón, decide abortar y "librarse de esta niña" porque es consciente del rechazo familiar y la frustración que acompañará al nacimiento de una primogénita. El problema, de nuevo, se presenta en términos claros de hegemonía internalizada: la suegra que la controla y castiga es quien exige un varón, no el marido. La desviación del guión sobre la historia que cuenta Subirana en su libro (en el que se narra cómo Maya es maltratada por su esposo y su suegra) tiende a resaltar las relaciones de poder de unas mujeres sobre otras para adiestrarlas en la aceptación y reproducción de ese mismo sistema. El hecho de que tanto Laia como Sharmila realicen un aborto de forma clandestina pone de manifiesto su vivencia común pero, al mismo tiempo, se contextualiza la distinción: Laia no puede tener un hijo si quiere tener una profesión y labrarse un futuro y Sharmila tiene que tener un hijo varón –y abortar los fetos femeninos– para garantizar el equilibrio de las estructuras familiares centenarias.

Katmandú muestra la dificultad de lograr un cambio sustancial en la cultura que lleve a una sociedad más igualitaria desde el punto de vista de género y clase. Laia, por ejemplo, no puede comprender que las familias manden a sus hijos a trabajar y que no sean conscientes de que la explotación laboral infantil en Nepal es una grieta que abre paso muchas veces al comercio sexual de niños. Tsering le sugiere que se ponga en el lugar de los padres y considere lo que significa pasar hambre. Laia declara que ella conoce esa realidad porque *sabe* lo que no es tener nada y recuerda la pobreza de su casa, pero su marido sherpa le enseña que esa medida de las cosas no sirve en Nepal: Laia no tenía *nada,* pero los intocables de Nepal tienen, en palabras del sherpa: "menos que nada". El sistema métrico occidental no sirve para tomarle la medida al tercer mundo y la película impone una lúcida visión de estos hechos. *Katmandú* advierte que la mirada eurocéntrica no permite entender las complejidades culturales de la globalización pero, además, muestra una aguda conciencia de que muchas veces ni siquiera utilizamos el mismo sistema de valores cuando nos encontramos ante el tercer mundo. Este riesgo se conjura de forma explícita en el filme a través de una escena que ha sido modificada notablemente del libro de Subirana al guión. Cuando llegan a la escuela algunos niños con piojos, Laia insiste en llamar a un barbero y afeitar el pelo de una niña mientras los alumnos asisten al espectáculo del rapado con curiosidad y vergüenza ante la mirada incómoda de Sharmila. El diálogo breve entre ambas muestra no solamente la agencia de la mujer del tercer mundo en

el entorno educativo, sino también su desprecio del *doble estándar*[16] que se practica con frecuencia:

> Sharmila- ¿Esto es lo que haces en tu país cuando los niños tienen piojos?
> Laia. No.
> Sharmila. ¿Entonces por qué lo haces aquí?

Desde ese momento Sharmila empieza a ejercer como traductora, puente cultural, compañera e interlocutora en el diálogo de Laia, un sujeto que debe aprender a mirar de otra forma en ese nuevo entorno. Existen, por supuesto, numerosos riesgos implícitos en proyectos de cambio derivados del contacto entre culturas y de la intervención de los países del primer mundo en los procesos de desarrollo de otras naciones. El riesgo de presentar a Laia como protagonista, una maestra española que trabaja en Nepal, podía favorecer que el filme cayera en la trampa de la "supremacía" feminista europea presentando su trabajo y su relación con su compañera nepalí Sharmila en términos binarios reduccionistas: Laia/sujeto/modernidad/primer mundo frente a Sharmila/objeto/atraso/tercer mundo. El logro del filme reposa precisamente en el rechazo de semejante perspectiva etnocéntrica –la posición de que parte Laia al principio del filme– que se sustituye por el diálogo constante entre ambas en una coalición que implica no sólo reconocer sus semejanzas sino también sus diferencias. Esa polifonía y toda la sucesión posterior de pactos y acuerdos sugieren una "nueva ética de la mirada" (Moorti 247) basada en la confluencia de perspectivas. El filme alude simbólicamente a esto al cuestionar la necesidad del rapado de la alumna: el "error" de Laia se subsana con la mediación de Sharmila ante las madres propiciando el acuerdo entre ambas de hacer una ofrenda conjunta a los dioses. A partir de ese momento y durante todo el filme Sharmila y Laia conversan y pactan, con lo que el espectador es testigo de sus desencuentros y desacuerdos, así como de las avenencias y proyectos comunes.

Al principio de la película Laia y Sharmila exponen sus visiones encontradas de la enseñanza, que para la primera se centra en una perspectiva individualista que consiste en "ayudarles a ser libres, a elegir, a ser ellos mismos", al tiempo que cae en la trampa de utilizar su propio rasero y criticar aquello que ella *piensa* que les va a enseñar Sharmila: "obediencia, estúpidas tradiciones que les atan y no les dejan crecer". Con esta actitud Laia enfoca los derechos humanos desde una perspectiva humanista e individualista, mientras que Sharmila los centra en el interés de las familias y la comunidad: "que se cuiden entre sí, que respeten a los mayores. Mi comunidad coloca a cada uno en su lugar pero cuida de sus miembros". A este respecto Sujata Moorti ha subrayado cómo el concepto occidental de los derechos humanos tiende a enfatizar los derechos políticos y civiles del individuo mientras que las comunidades del tercer mundo se orientan más bien en los derechos colectivos, el desarrollo económico y la autodeterminación (236). *Katmandú*, por tanto, apuesta por la negociación de ambos puntos de vista a la hora de abordar los derechos humanos y muestra la voluntad consciente de

inscribir los derechos de las mujeres dentro de ese discurso de la liberación y la libertad que muchas veces las excluye y las deja fuera (Moorti 236). La propuesta de Sharmila anula así una lectura fácil que sugiere la idea de modernidad frente a tradición en favor de otra más compleja que destaca los lazos del individuo con su familia y su comunidad. Para Laia la subjetividad es individual y la educación es la llave que abre la puerta para liberar al individuo, sin embargo, Sharmila cree que la subjetividad se relaciona con el concepto hindú de "bhumika", que resalta el papel social y familiar del sujeto. Según este concepto hindú, el individuo no es identificado con su nombre propio sino con su función en la red familiar; es decir, en este caso las personas de su familia no se dirigen a ella como "Sharmila" sino como "hermana", "hija", "tía", en razón de su papel en la familia y los vínculos de parentesco (Arora 301).

La exposición de esas distintas visiones del mundo permitirá a Laia y Sharmila reevaluar sus posiciones personales dentro del entramado social, comunitario y familiar. Ambas mujeres se alían en un pacto que negocia esas posturas diferentes y emprenden su labor para ayudar a los niños más desfavorecidos. Laia aprenderá a aceptar que algunas cosas "son así" en Nepal, al mismo tiempo que Sharmila cuestionará que lo sean, como muestra el hecho de que ya no se refiera a los "intocables" como tales sino como "gente pobre que necesita ayuda". Una y otra aprenderán a navegar por espacios que les son ajenos e incómodos al principio: Sharmila se atreverá a cruzar sus fronteras mentales y descenderá con Laia al infierno de los olvidados e intocables que habitan del Sukumbasi, pero, de la misma forma, Laia también acompañará a Sharmila a visitar a un adivino antes de tomar decisiones[17]. La idea de hermandad y el diálogo intercultural activo propicia una evolución en la identidad de ambas mujeres y muestra su capacidad para coaligarse. Su alianza se pone de manifiesto cuando están elaborando el censo de niños para su escuela y una madre del Sukumbassi les dice "Aquí nadie abre una escuela", a lo que Laia responde con un tajante "NOSOTRAS sí".

Siendo Nepal una cultura marginal dentro del propio tercer mundo, *Katmandú* nos muestra el tráfico de esclavas sexuales desde Nepal a países más "prósperos", como India, para mostrar que las dinámicas de explotación femenina son un fenómeno complejo en el espacio global poscolonial y no pueden explicarse según el discurso tradicional centrado en nociones de centro/periferia. La nueva economía cultural global no puede ya evaluarse según ese modelo, sino que gira sobre un orden complejo de superposiciones y disyunciones (Appadurai 32) y solo puede entenderse en el contexto de esos flujos. Mumbai, en el tejido espacial de *Katmandú*, resulta ser un "centro de comercio y poder" (Arora), receptor de carne humana destinada al comercio sexual, un núcleo urbano que atrae a los más desfavorecidos que gravitan desde otras ciudades y zonas más pobres. Mumbai y Katmandú mantienen una relación que reproduce imágenes de centro/periferia que responden a procesos de globalización y a patrones propios. El caso de la joven Kushila –una alumna aventajada que quiere ser maestra– epitomiza el vínculo entre desigualdad económica y de género: la joven y su

familia quedan en una posición económica precaria tras la muerte del padre, lo que les obliga a abandonar su casa en el centro de Katmandú. La madre viuda se desplaza con su familia a vivir en las chabolas del Sukumbasi, Kushila debe dejar la escuela porque tiene varios hermanos más pequeños y empieza a trabajar en una fábrica de alfombras. La niña cae entonces en las redes del tráfico humano: la venden al propietario de un bar, la sacan del país y la prostituyen en un burdel en India de donde volverá traumatizada y destruida como persona. Su "rescate" se lleva a cabo por parte de la policía nepalí con la intervención de una ONG pero la reinserción social del personaje solamente se logra con la "adopción" de Laia que la reclama –un ejemplo de cómo se puede *ser madre* sin parir– y le ofrece en la escuela la oportunidad de ocupar el lugar vacío dejado por Sharmila leyendo a los más pequeños durante el recreo. El caso de la alumna Bimala también representa la discriminación objetiva contra la mujer: cuando Laia le pregunta su nombre ella se define como "la niña que cuida a Jaram", en alusión a la idea de que ha "olvidado" su propio nombre al nacer su hermano, es decir, ha dejado de ser un individuo para convertirse en la cuidadora de otro con mejor estatus. La niña, a los ojos de su familia y entorno, no es un "sujeto", sino la niñera de su hermano pequeño. Bimala y Kushila ofrecen un ejemplo del poder de la educación para redimir y empoderar. "La niña que cuida a Jaram" finalmente recupera su identidad cuando va a la escuela: primero, mirándose en un espejo; después dibujando su retrato y, por último, pronunciando su nombre. Su incapacidad para verse a sí misma, nombrarse y reconocer incluso las partes de su propio cuerpo constituye una metáfora radical de la posición subalterna de la mujer y del valor de la educación como la única herramienta para salir de su precariedad (Subirana 4194). La identificación de la mujer con la oscuridad y con el estatus de "paria social" se hace explícita en el filme a través de la imagen y la historia que Sharmila comparte con Laia: las mujeres están aisladas y se vuelven intocables por ser "impuras" durante la menstruación, de ahí que su primera regla venga marcada por un periodo de aislamiento en el que no pueden cocinar, ni hacer ofrendas o circular por el espacio doméstico. A pesar de que el origen de la costumbre en el hinduismo responde en parte a la idea de garantizar el descanso de la mujer durante esos días, la presentación del tema por parte de Sharmila incide en la idea de reclusión, en imágenes de luz y sombra y en su deseo de "no ser mujer, para escapar de esa oscuridad". La película refleja el estatus de la mujer como ciudadana de segunda fila, como el ser impuro e intocable dentro de un sistema de valores patriarcal y ancestral.

La historia de *Katmandú* se ubica y explica así en su contexto específico del Nepal de los años noventa y evita convertirse en *otra historia más* de opresión que podría tener lugar en cualquier parte del mundo. La dinámica de diálogo y agencia compartida que genera un "nosotras" frente a los abusos que sufren "ellas" permite al filme ensayar con éxito un nuevo régimen de mirada. La visión de *Katmandú* responde a las condiciones contemporáneas de globalización, enfatizando la "radical heterogeneidad de los derechos, violaciones y activismos" para articular un nuevo *cosmopolitismo* que huye de la idea de

universalidad abstracta (Moorti 247), pero que también resiste la misma noción de *diferencia* (Trinh 22). Esta diferencia se gestiona desde distintas instancias: la protagonista española, Laia, y la protagonista nepalí, Sharmila, no son iguales, ni comparten la misma cultura, son "diferentes", pero la forma en que se articula su relación y la agencia común de ambas viene a mostrar que esa "diferencia" no coloca a Sharmila en la posición de "la otra"; es decir, el filme no la presenta como la *típica* mujer pobre y oprimida de un país atrasado que necesita ser rescatada y educada en el feminismo por la mujer española emancipada. El filme, al tiempo que mantiene la diferencia de religión, cultura e ideología, muestra de forma efectiva aquello que une a ambas mujeres y hace posible su proyecto. Al mismo tiempo, se pone de manifiesto que su experiencia compartida viene a crear puentes y limar diferencias sin borrarlas. Bollaín ha conseguido así navegar con éxito por el campo minado definido por la cineasta de origen vietnamí Trinh T. Minh-ha: "la diferencia siempre implica la interdependencia entre las dos caras de un gesto feminista: aquel que afirma "yo soy como tú" mientras que apunta insistentemente a la diferencia y aquel que recuerda "yo soy diferente" mientras hace tambalearse la misma noción de otredad" (23).

Katmandú presenta una narrativa en la que no domina la visión de la mujer blanca europea-sujeto que contempla a la mujer del tercer mundo-objeto desde las alturas. El monólogo ha sido sustituido por un diálogo y el punto de vista único por la polifonía: la narración no ofrece solo una perspectiva sino que abarca todo un prisma de posibilidades. El filme da la vuelta, por ejemplo, al poderoso estereotipo cultural de la mujer del tercer mundo como conservadora y atrasada y ofrece una secuencia que resulta chocante porque el guión se separa de la novela para poner en boca de Sharmila los consejos y comentarios de una doctora en yoga con conocimientos sobre sexo tántrico. En esta secuencia Sharmila bromea con Laia sobre la convivencia matrimonial y le ofrece como regalo de boda una copia del *Kamasutra*[18], al tiempo que le dice que debe conocer cómo es su vagina y cómo se complementa sexualmente con Tsering. Laia reacciona con cierto reparo a la pregunta y se muestra incómoda a la hora de hablar de su sexualidad. La secuencia, poco creíble desde el punto de vista de la cultura femenina nepalí, contribuye a retratar a Sharmila y, por ende, al hinduismo, como una cultura más flexible, tolerante y sofisticada en materia sexual que el catolicismo, por ejemplo. La escena adolece de realismo, pero trasmite un contenido relevante al mostrar que Occidente se construye con frecuencia como bastión de la modernidad y del discurso "liberal" a pesar de sus propias contradicciones. El hecho de que sea Sharmila quien instigue a Laia a volver a España para recaudar fondos y poner en marcha la escuela, así como quien tome la decisión unilateral de decirle a las madres que los niños que asistan a la escuela tendrán un plato de comida asegurado, muestra su agencia constante en el filme. Si el personaje de Maya en la novela sobrevive a un aborto, el filme *Katmandú*, en cambio, elige representar la muerte a Sharmila. Esta cesión al recurso efectista melodramático y la idea de que el eje narrativo reposa sobre la escena de la cremación de Sharmila y el rito funerario exótico, como insistentemente apunta el documental "The making of"

al subrayar que sin esa escena "no hay película", genera grietas en la resolución del filme. El sujeto femenino del tercer mundo, que era activo, agente y comprometido desaparece para dejar la tarea en manos exclusivas de su "hermana" occidental. Laia será quien pueda traer la luz a los niños de Nepal, mientras la voz de Sharmila queda condenada a la oscuridad y el silencio de la muerte. El filme capitula entonces ante la seductora imagen del yo colonial como poseedor de la llave que abre todas las puertas, capaz de ilustrar y redimir al otro. Desde una lectura del *ginocine* este cierre constituye el fallo más llamativo de la película que, hasta ese momento, había articulado con éxito un diálogo antihegemónico entre mujeres. El problemático final de *Katmandú*, con Tsering abandonando a Laia y la muerte de Sharmila, sin duda tiene mucho que ver con el reto de articular una historia diferente, con papeles de género invertidos, espacios transnacionales y perspectivas múltiples. La resolución evita el final feliz que no parece adecuarse a la historia: Tsering y Laia no pueden permanecer juntos porque ese cierre no funciona en esta narrativa. Sharmila, por su parte, muere a consecuencia de su aborto clandestino y ese final melodramático, incluida la despedida de Laia en el hospital, subraya la indefensión de la mujer del tercer mundo ante el poder hegemónico que el mismo personaje había enfrentado con éxito hasta ese momento. Uno de los retos para este tipo de producción lo constituye, sin duda, no solo la creación de otros personajes, argumentos e historias sino la invención de *otros* cierres posibles a esos discursos que pasarían por cuestionar la necesidad de un final *taquillero* tan propio de las grandes narrativas. La renuncia a cerrar la historia, abriendo una puerta al conflicto de Sharmila en este caso, implicaría también una ruptura con los patrones hegemónicos que *Katmandú* revela y disecciona con precisión forense.

NOTAS

Agradecimientos: Quiero dar las gracias a mi amiga Mamta Saxena, del Departamento de Family Studies de UConn por nuestras conversaciones sobre cuestiones de género en la cultura hindú. Sin su ayuda no habría podido escribir este artículo. Estoy en deuda también con Abhishek Thakur, presidente de la Asociación de Estudiantes de Nepal en UConn que, con suma generosidad, se puso a mi disposición para contestar cualquier pregunta sobre la cultura de Nepal y me ofreció su análisis de una secuencia del filme. Cualquier error de interpretación en temas de hinduismo y cultura nepalí en este artículo es responsabilidad mía en exclusiva.

1. Laverty está casado con Icíar Bollaín y fue el guionista de su largometraje previo *También la lluvia*, filmado en Bolivia en el año 2010.
2. Conocida como Vicki Sherpa, maestra y cooperante catalana e impulsora de un método educativo basado en la "pedagogía transformadora." Subirana ha trabajado desde 1998 en proyectos educativos en Katmandú. Es la fundadora de la organización EduQual que tiene

como objetivo ofrecer una educación de calidad para todos que favorezca el empoderamiento de las mujeres y los niños marginados de Nepal.

3. Son mías todas las traducciones de citas que están en inglés en el original.

4. Utilizo el útil neologismo propuesto por Bárbara Zecchi que enfatiza una perspectiva ginocéntrica y resulta más flexible que el de "cine feminista" o "cine de mujeres" (Zecchi).

5. Los cortos están dirigidos por Chus Gutiérrez (Namibia: *Las que viven en la niebla*), Inés París (Mali: *La radio de Batuma*), Laura Mañá (Mozambique: *A+B+C)* y Patricia Ferreira (Etiopía: *El amanecer de Misrak*)

6. Bollaín ha explorado estas cuestiones al abordar la problemática de la "Guerra del agua" en Cochabamba en 2002 en su filme de denuncia social *También la lluvia* donde se expone cómo se le niega a esa comunidad hasta el derecho a recoger el agua de la lluvia. Esta película incluye también una aguda autocrítica al revelar cómo la explotación del otro no es exclusiva de las grandes corporaciones sino que la industria cinematográfica en el espacio global puede ejercer los mismos abusos.

7. Reconozco que el término "tercer mundo" puede resultar inadecuado pero es difícil de sustituir. Comparto con Amy Lawrence no solo su idea de que el "tercer mundo" constituye la mayoría del mundo (410), sino la conciencia de que cuando lo adoptamos es preciso siempre tener en cuenta *en qué posición* se coloca el que utiliza el término y *a quién* nos referimos con él.

8. Este aspecto ha sido analizado con enorme lucidez por Fatima Mernissi, quien propone, por ejemplo, una lectura radical de la norteamericana talla 6 (la 40 española) como una forma de violencia simbólica que excluye a la mujer condenándola a permanecer siempre joven, bella y delgada de la misma forma que algunos sectores del mundo musulmán la "velan" para apartarla del espacio público (213).

9. Nepal es un país pobre y relativamente pequeño en la región del Himalaya. Los ingresos más importantes proceden de la industria de alfombras y del turismo atraído por los picos más altos del mundo (como el Everest), por el reclamo espiritual del hinduismo y el budismo y por la fascinación que despierta en occidente el imaginario cultural asociado al Tíbet. En el contexto asiático, Nepal permanece un tanto a la sombra de otros países vecinos con más relevancia política y cultural como India y China.

10. En 1990 se estableció un sistema de partidos y un parlamento y, tras abolirse la monarquía, Nepal se convirtió en 2007 en una república federal.

11. En las "Obras Citadas" se incluye el vínculo a un archivo fotográfico del Sukumbasi recogido por el fotógrafo y periodista danés Morten Svenningsen.

12. Victoria Subirana ha expresado con claridad su conciencia de paria confesando en su libro que con nueve años "tenía la conciencia clara de que el mundo de Ripoll estaba dividido en dos partes bien diferenciadas: los que podían y los que no podían. Yo pertenecía a los que no podían. No podía jugar, no podía estudiar, no podía disfrutar, no podía ser una niña como aquéllas... tan arregladitas y tan guapas (Subirana 49). En una entrevista la autora confiesa a su vez las dificultades para salir de su exclusión: "Yo tuve que luchar con uñas y carne para salir del estigma social y económico al que Franco me había destinado por ser pobre, por ser mujer, por ser de un pueblo, y por pertenecer al círculo de la emigración" (López Soto 44).

13. Esta correspondencia se pone de manifiesto también cuando Laia muestra a Tsering los libros de lectura que ha recibido y le explica que usó ese mismo texto para enseñar a leer a su abuela porque muchas mujeres de su época tampoco tenían la oportunidad de estudiar.

14. En España el aborto era una práctica totalmente prohibida hasta que empieza a regularse en 1985 cuando se despenaliza en tres casos: riesgo para la vida de la madre, malformación del feto o violación (García Gallego). En diciembre de 2013 se "aprobó la norma más restrictiva de la democracia que eliminaba incluso la malformación como supuesto para abortar" (Cué). La controversia generada fue tal que motivó la dimisión del impulsor de la reforma, Alberto Ruiz-Gallardón, dado que muchos de los votantes de su propio partido estaban en desacuerdo. El único cambio introducido en la ley fue finalmente la obligación de que las menores de edad cuenten con el permiso paterno a la hora de interrumpir su embarazo. En cuanto a Nepal, en 2002 se pasó una ley que despenalizaba el aborto que, desde el año 2003, es permisible hasta la semana duodécima de gestación (la decimoctava en el caso de violación o incesto) y

también si se dan condiciones médicas que hacen peligrar la vida de la madre. El aborto selectivo en función del sexo del feto está prohibido en Nepal.

15. Durante los ritos funerarios del hinduismo, las mujeres de la familia no pisan el suelo donde se lleva a cabo la cremación ni pueden ser ellas quienes encienden el fuego. Este ritual es importantísimo porque si se realiza de forma inadecuada el fallecido no tiene la posibilidad de acceder al nirvana. Aunque la incineración pueden realizarla otros hombres de la familia la preferencia absoluta es que sea el hijo varón mayor el que prenda fuego a la pira de sus padres.

16. Esta idea se relaciona intensamente con un comentario de Subirana que también aparece recogido en el filme en el que se hace mención al hecho de que muchas veces los países desarrollados consideran que los países del tercer mundo se merecen una educación "barata", "una educación pobre para los pobres", como declara Laia cuando trata de obtener fondos y defiende el derecho y la necesidad a proporcionar una educación de calidad para los marginados de Nepal.

17. El espacio resulta crucial en este filme que enfatiza la existencia de márgenes dentro de los márgenes, desplazamientos de ida y vuelta, fronteras locales y nacionales que se cruzan una y otra vez, viajes dentro del viaje. Es emblemático el que llevan a cabo Laia y su marido Tsering a las montañas y los paseos de Sharmila y Laia por el Sukumbasi. Estos movimientos dibujan un mapa mental de migraciones y traslados que anula la dicotomía entre el núcleo y el margen para cuestionar la propia noción de espacio: dónde estoy yo y dónde está el otro, quién soy yo y quién es el otro, para plantear una necesidad perentoria de entender al otro y verlo en su propio contexto. Esto se hace evidente hacia el final del filme cuando, la protagonista reclama desde Barcelona que su lugar en el mundo es Nepal proponiendo una idea de "nacionalidad" espiritual que no tiene que ver tanto con el pasaporte y el estatus administrativo como con la idea de ser ciudadana del mundo, contribuyendo así a definir un espacio transnacional nuevo.

18. Subirana se expresa en esa misma línea al comentar su reacción a las escenas de contenido sexual en las paredes de los templos de Katmandú: "Para los hindúes, el sexo es una de las vías por las que se puede acceder al nirvana. A diferencia del cristianismo, los hindúes no creen que el placer sexual entre los esposos sea una fuente de perdición, sino que, trascendiendo al terreno espiritual, la unión sexual es una práctica más relacionada con el paraíso que con el infierno" (2559).

OBRAS CITADAS

Aguilar, Pilar. *Mujer, amor, sexo en el cine español de los 90.* Madrid: Fundamentos, 1998. Print.

––. "La representación de las mujeres en las películas españolas: un análisis de contenido." En Fátima Arranz, dir. *Cine y género en España: una investigación empírica.* Madrid: Cátedra, 2010. 211-74. Print.

Appadurai, Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996. Print.

Arora, Poonam. "The Production of Third World Subjects for First World Consumption: Salaam Bombay and Parama." Diane Carson; Linda Dittmar; Janice R Welsch, eds. *Multiple Voices in Feminist Film Criticism.* Minneapolis: U of Minnesota Press, 1994: 293-304. Print.

Bollaín, Iciar. *Katmandú: un espejo en el cielo*. Barcelona: Mediafilms, 2012.

Camí-Vela, María. *Mujeres detrás de la cámara: entrevistas con cineastas españolas 1990-2004*. Madrid: Ocho y Medio, 2005. Print.

Costa, Jordi. "Para los que saben que la educación es la primera lucha." *Fotogramas*.<www.fotogramas.es/Peliculas/Katmandu-un-espejo-en-el-cielo#critFG> Web.

Cué, Carlos E. "La dimisión de Gallardón. La ley del aborto: la historia de un fiasco". *El País* 24 Septiembre 2014. <politica.elpais.com/politica/2014/09/24/actualidad/1411510577_143104.html> Web.

García Gallego, García. "La práctica del aborto en España." *Página Abierta*. Julio 2008. <www.pensamientocritico.org/fragar0708.html> Web.

Haro, Mari-Paz. "Realizadoras españolas de los noventa: un enfoque transatlántico y transcultural." *Letras Femeninas* 31.1 (2005): 99-106. Print.

Lawrence, Amy, "Women´s Voices in Third World Cinema." Diane Carson; Linda Dittmar; Janice R Welsch, eds. *Multiple Voices in Feminist Film Criticism.* Minneapolis: U of Minnesota Press, 1994: 406-18. Print.

López Soto, Ángel. "Victoria Subirana: todo por Nepal." *Yo Dona* 14 (2012): 43-47. Print.

Martín-Vázquez, Susana. *Feminist Discourse and Spanish Cinema.* Oxford: Oxford UP, 1999. Print.

Mernissi, Fatima. *Scheherezade Goes West.* New York: Washington Square Press, 2001. Print.

Moorti, Sujata. "Digital Cosmopolitanisms: The Gendered Visual Culture of Human Rights and Activism." Radha Hegde, ed. *Circuits of visibility: Gender and Transnational Media Cultures.* New York: New York UP, 2011: 231-49. Print.

Pradhan, Suman. "Rights Nepal: Female Foeticide Thrives Under Archaic Laws." *Inter Press Service*. 30 January 2000. <www.ipsnews.net/2000/01/rights-nepal-female-foeticide-thrives-under-archaic-laws/>

Serra, Fátima. "Identidades trasatlánticas en transición: la otredad magrebí en *Retorno a Hansala* (2008) de Chus Gutiérrez." En Fátima Serra de Renobales; Helena Talaya Manso, eds. *Agentes de cambio: perspectivas cinematográficas de España y Latinoamérica en el siglo XXI*. Madrid: Pliegos, 2014. 162-80. Print.

Subirana Rodríguez, Victoria. *Una maestra en Katmandú* (Spanish Edition). Penguin Random House Grupo Editorial España. Kindle Edition. 2012.

Svenningsen, Morten. "Sukumbasi - Landless but not Homeless". <www.mortensvenningsen.com/photos/asian-slum/Sukumbasi+-+Landless+but+not+Homeless.jpg.html> Web.

Trinh, Minh-Ha. "Questions of Images and Politics." *The Independent*, 10: 4 (May 1987). 21-23. Print.

Zecchi, Barbara. "¿Qué es el ginocine?" (2011) <digitalhumanities.umass.edu/gynocine/node/31> Web.

Disonancias patriarcales en *Te doy mis ojos*: negación de la crisis masculina, y victimización de la mujer como estrategia política

Carmen Sanchis-Sinisterra
Graduate Center, City University of New York

Te doy mis ojos acaparó todos los premios del cine español en 2004[1] y tuvo, además, un gran éxito de público. Aunque el año anterior los espectadores españoles habían optado masivamente por el escapismo comercial de *Mortadelo y Filemón* y *Piratas del Caribe* (con 5 millones de espectadores cada una), también acudieron al encuentro del doloroso realismo social de *Te doy mis ojos* (con un millón de espectadores[2]),una película culturalmente prestigiosa sobre un tema novedoso en las pantallas y de gran actualidad en la sociedad española: la violencia de género o violencia machista. Fue por lo tanto un ejemplo de éxito comercial y artístico poco común en el campo cinematográfico español.

La película cuenta la etapa final del matrimonio de Pilar y Antonio, una joven pareja de Toledo. Debido a la violencia que sufre por parte de su marido, Pilar se refugia en casa de su hermana con su hijo, a consecuencia de lo cual,

Carmen Sanchis-Sinisterra es estudiante del Graduate Center, CUNY, en la ciudad de Nueva York donde vive. Pertenece al programa de doctorado del Hispanic and Luso-Brazilian Literatures and Languages Department, donde se encuentra finalizando su tesis doctoral. En su tesis examina la representación de masculinidades en crisis en las obras de Rosa Montero, Almudena Grandes, Belén Gopegui, Gracia Querejeta, Iciar Bollaín e Isabel Coixet. Enseña español y literatura española de los siglos XIX y XX en Hunter College, CUNY.

Antonio se une a un grupo de terapia para maltratadores. La película narra los esfuerzos de ambos por seguir juntos, el inicio de la etapa laboral de Pilar como guía de museo y, en paralelo, los preparativos de la boda de su hermana, y las reacciones de esta y de su madre ante la situación de Pilar. Finalmente, cuando las esperanzas de cambio de su marido se agotan, Pilar se marcha con su hijo a Madrid a empezar una nueva vida.

El final de los años noventa y principios de 2000 fue una etapa especialmente fecunda para el cine realista o social español. Distintos tipos de problemas sociales fueron trasladados a las pantallas en películas de excelente factura: la adolescencia en los grandes bloques de viviendas sociales en *Barrio* (Fernando León de Aranoa, 1998), la inmigración de mujeres lationamericanas en *Flores de otro mundo* (Iciar Bollaín, 1999), la vida difícil de las mujeres de clase trabajadora en *Solas* (Benito Zambrano, 1999), el maltrato infantil en *El bola* (Achero Mañas, 2000), el desempleo en *Los lunes al sol* (F. León de Aranoa, 2002). Cuando Iciar Bollaín escribe[3], dirige y participa en la producción[4] de *Te doy mis ojos*, la alerta hacia la violencia contra las mujeres en España es máxima. Al final de cada año se hace balance de las mujeres muertas a manos de sus parejas o ex parejas; los medios de comunicación están pendientes del problema; y el gobierno lanza frecuentes campañas para animar a las mujeres a denunciar casos de maltrato. El *Observatorio de la Violencia de Género*[5] le otorga a la película el "Premio a la labor más destacada para la erradicación de la violencia doméstica y de género", y los críticos cinematográficos la aclaman como película de calidad desgraciadamente necesaria. La cinta es alabada por complicar la visión del maltratador al presentarlo como un hombre que intenta cambiar, pero no puede porque no tiene control sobre sus actos ni sobre sus emociones; y por contribuir a visibilizar un problema social de gran calado como la violencia contra las mujeres.

Estas dos estrategias, sin embargo, deben ser examinadas con detenimiento por acarrear implicaciones en disonancia con el proyecto feminista de la película. Junto con la presentación de la complejidad psicológica del maltratador, encontramos dos inercias patriarcales: el no aceptar que el hombre pueda "estar en crisis", es decir, que sea vulnerable, débil, que no tenga control, ni poder, ni éxito; y el tratar de restaurar al varón a su posición dominante. La estrategia de visibilización del maltrato a las mujeres en la película, supone la victimización de la mujer como estrategia política de liberación, un dispositivo que parte del pensamiento feminista cuestiona por contribuir a perpetuar la identidad de víctima limitando las posibilidades de emancipación de la mujer. Para realizar este análisis nos apoyaremos en los estudios de Kaja Silverman sobre la representación de masculinidades marginales en el cine, y de Wendy Brown acerca del uso de las identidades "heridas" como herramienta de lucha política.

Silverman, en *Male Subjectivity at the Margins,* analiza un grupo de películas de Hollywood de los años cuarenta sobre el trauma de la Segunda Guerra Mundial en las que el hombre que regresa del frente no puede readaptarse a sus funciones de marido o de padre, no da la talla a nivel laboral, o sufre una mutilación física. Silverman concluye que, pese a que el centro de la trama en

estas obras es la masculinidad intensamente en crisis, esta intenta ser restaurada a su estado hegemónico, es decir, el hombre recupera su posición de coherencia y control. La autora interpreta esta estrategia como síntoma de la dificultad de nuestra sociedad para asimilar la debilidad y la vulnerabilidad de los varones, dado que en nuestras sociedades circula el relato de que si los varones muestran debilidad, cualquier estructura que supuestamente ellos sostengan se tambalea. Partiendo de la conceptualización del maltratador como hombre en crisis, este artículo estudiará cómo *Te doy mis ojos* usa la mirada y el deseo sexual de la mujer, y la representación de la institución de la familia para participar de esta misma estrategia, pese a que el hombre protagonista sea, en este caso, tan destructivo.

Como se ha dicho anteriormente, Bollaín conecta mediante su película con la sensibilidad del público, las instituciones y los críticos quienes valoraron de manera altamente positiva el hecho de que *Te doy mis ojos* proporcionara una plataforma para la visualización de la violencia de género, y que favoreciera el abrir el debate sobre la situación de las mujeres víctimas de maltrato con el objetivo de avanzar en la solución. Si bien es cierto que la protagonista de *Te doy mis ojos* termina aprendiendo el oficio de guía de museo y marchándose a Madrid, una estrategia central en la película consiste en etiquetar a la mujer como "mujer maltratada". Bollaín matiza el efecto de esta potente etiqueta mediante el empoderamiento de la protagonista, quien al final de la película puede actuar de acuerdo a lo que quiere y no de acuerdo a la identidad dada. Brown analiza los riesgos de presentar a la mujer como víctima como estrategia de liberación, y en *States of Injury,* examina cómo ciertos bien intencionados proyectos políticos contemporáneos y ciertas posturas teóricas refuerzan las configuraciones del poder que tratan de eliminar. Brown reclama pasar del "I am" al "I wish", priorizando no la identidad de víctima o subordinada, sino los deseos de las mujeres. Esta sección examinará cómo en el personaje de Pilar conviven el "yo soy" (víctima) y el "yo quiero", y de qué manera Bollaín equilibra estas dos facetas en su representación de la mujer maltratada.

Hombres en crisis en "la ficción dominante"

Al fijar la mirada en la representación del género, buscamos esas rupturas que denotan la ambigüedad, la complejidad o, incluso las contradicciones que nos permitan hacer un análisis más riguroso de los artefactos culturales que manejamos y, en última instancia, de la realidad en la que vivimos. Bollaín crea en *Te doy mis ojos* un artefacto potentísimo por su calidad y su capacidad de conexión con un público amplio, y lo pone al servicio de una causa crucial como es la lucha contra el maltrato a las mujeres. No obstante, en aras de esa complejidad buscada, nos interesa poner el acento también en los dispositivos que en la película refuerzan los valores de coherencia y control masculinos que el hombre en crisis socava, léase, legitimación del matrimonio como institución, énfasis en la familia tradicional como estructura de organización social o la heterosexualidad como norma, es decir, valores estrechamente vinculados al orden social en

el que el varón es la figura hegemónica; lo que Silverman denomina "la ficción dominante".

En *Male Subjectivity at the Margins* Silverman analiza la representación de masculinidades que ella denomina marginales desde la teoría psicoanalítica; de este modo la autora lee la vulnerabilidad y la precariedad del varón como síntomas de esa falta primordial con la que está condenado a vivir todo ser humano. Ahí donde se produce nuestra subjetividad existe el vacío, y sobre ese vacío en el nivel del subconsciente actúan múltiples fuerzas que dan forma a nuestra manera de pensar y de desear. El ejercicio de Silverman es doble; por un lado, reconfirmar mediante el aporte de pruebas provenientes de textos culturales que la falta masculina está presente en el ámbito de la representación; y por otro, desenmascarar algunos de los mecanismos que intentan diluir o camuflar esa falta en el varón modelando nuestra subjetividad con el propósito de restaurar o reforzar la "ficción dominante". Silverman toma este concepto de Jacques Rancière quien en una entrevista con los editores de *Cahiers du Cinéma* lo define como "el modo de representación privilegiado por medio del cual la imagen del consenso social se ofrece a los miembros de una formación social y con la cual se les pide que se identifiquen" (17) (mi traducción); se trata de las imágenes e historias mediante las cuales las sociedades construyen consenso; en este caso esa ficticia ideología según la cual nuestro mundo solo puede progresar adecuadamente si el varón continua siendo el depositario de la coherencia y el control.

El proyecto de Silverman consiste en teorizar el modo de enfrentarse a la ficción dominante, *locus* no solo de la dominación, sino también de la contestación ideológica (48). Sin embargo, la autora reconoce, desde su posición lacaniana, la existencia de limitaciones poderosas, ya que las creencias ideológicas operan fuera de la conciencia en la esfera del subconsciente, la psique es conservadora y está aliada con el pasado, y no hay ningún sujeto cuya identidad y cuyos deseos no hayan sido forjados en cierta medida por la ficción dominante. Además reconoce que otras ideologías, como el capitalismo, apoyan la ficción dominante y que un orden simbólico dado seguirá en funcionamiento mientras disponga de sujetos –el orden simbólico por sí mismo no tiene la capacidad de producir sujetos. No obstante, y aun reconociendo obstáculos que parecen insalvables, Silverman elabora un proyecto:

> The ideology of sexual difference and the family must remain a crucial site of political struggle […] we need to work at the level of representation and theory to renegotiate our relationship to the Law of Language, and thereby to challenge the dominant fiction at its most vulnerable and yet most critical site: the phallus. (50)

Para ello, Silverman aclara, deberíamos darnos cuenta colectivamente al nivel más profundo de nuestra psique de que nuestra identidad y nuestros deseos nos son dados desde fuera y se fundamentan en un vacío. Esta renegociación de nuestra subjetividad giraría alrededor principalmente de la confrontación del

sujeto varón con esas condiciones que definen toda subjetividad y que la mujer se ve obligada a representar, pero sobre cuya negación se fundamenta la masculinidad tradicional: la falta, la especularidad, y la alteridad. En otras palabras sería necesario "dismantling the images and undoing the projections and disavowals through which phallic identification is enabled" (51).

"La falta" en el maltratador

En *Male Subjectivity at the Margins* la autora estudia la representación de masculinidades marginales en múltiples textos, entre ellos, varias películas de Rainer Werner Fassbinder, novelas de Henry James, *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust, y tres películas de Hollywood producidas inmediatamente después del fin de la Segunda Guerra Mundial: *It´s a Wonderful Life*, *The Guilt of Janet Ames* y *The Best Years of Our Lives*, su análisis de esta última es el que abre una vía muy productiva para examinar *Te doy mis ojos*. Como ya hemos visto, Silverman defiende que la mayoría del cine clásico de Hollywood colabora en el esfuerzo de mantener la ilusión de coherencia y control del sujeto masculino, como resultado de la creencia de que "la ecuación entre pene y falo" juega un rol fundamental en el mantenimiento de una cierta "realidad" (65). Las tres películas nos muestran unos protagonistas masculinos extremadamente vulnerables, individuos en crisis, y al margen de la sociedad porque no pueden funcionar en ella de acuerdo con los parámetros esperados. En *It´s a Wonderful Life* y *The Guilt of Janet Ames* la hegemonía masculina es finalmente restaurada mediante diversos mecanismos, siendo uno de los fundamentales, el uso del punto de vista del personaje femenino. La mirada de la mujer sobre el héroe caído en desgracia es utilizada para mostrar la aceptación de su vulnerabilidad y de su incapacidad; esa mirada, a veces cargada de deseo erótico, acaba por negar la "castración" o la "falta" del varón. El hecho de mostrar al hombre al borde de la "desintegración psíquica" con la mujer como incondicional aliada a su lado, refuerza, en opinión de Silverman, esa ilusión de coherencia y control que la cultura pretende siempre asociar al sujeto masculino (62). La toma de iniciativa de la mujer –en el nivel formal ejecutada mediante la inversión del paradigma escópico– es últimamente justificada por la restauración física o psíquica del sujeto masculino herido (64). *The Best Years of Our Lives*, sin embargo, es enormemente perturbadora porque sostiene la correlación de masculinidad y castración hasta el final. El protagonista ha regresado de la guerra con dos ganchos en lugar de manos –es un hecho extraordinario que el actor que lo interpreta haya perdido sus dos manos en la vida real. La película, al repetidamente reclamar de la mujer que mire al varón en crisis con aceptación, la está obligando a aceptar y abrazar su castración, es más, se desvía de la ortodoxia al incumplir la promesa de que la mujer puede curar al hombre (69).

Te doy mis ojos también deja de creer en las premisas convencionales de la masculinidad y nos muestra un hombre con una tara enorme –no física, al contrario, el actor Luis Tosar posee una presencia física imponente–, sino emocional; Antonio sufre una pérdida de control sobre sí mismo que lo lleva al uso de la

violencia física y verbal sobre su mujer. No hablamos de fracaso profesional, de colapso ideológico, de enfermedad o de marginación, este es un hombre deshumanizado y el espectáculo de su visión es no solo perturbador, sino para muchos espectadores, imposible de ser mirado. Esta falta está conectada con otras o, tal vez, deriva de otras. En la película se muestran las posibles causas de la personalidad abusiva de Antonio y, de este modo, Bollaín nos lo muestra siendo ninguneado en su entorno más cercano por sus hermanos con los que trabaja. Antonio trabaja en el negocio familiar de venta de electrodomésticos y en una conversación con Pilar, descubrimos que un proyecto largamente pospuesto es el de dejar a su familia y buscar trabajo en otro lugar, incluso en otra ciudad. El seguir vinculado a su familia le genera un gran complejo de inferioridad. Durante una comida de domingo con la familia de Antonio, vemos a este humillado por su hermano mayor y, en consecuencia, tremendamente frustrado e irritado en el trayecto en coche de vuelta a casa; hasta el punto de que su ira se descontrola y tiene uno de los accesos más violentos contra Pilar y su hijo. Antonio detiene el coche, sale del mismo, y lo golpea chillando mientras, en su interior, Pilar y su hijo se abrazan aterrorizados. Antonio también expresa su complejo de inferioridad en varias ocasiones en las que se queja a Pilar de que, como ella ahora –desde que ha dejado el hogar familiar– vive en el centro de Toledo (en la casa de su hermana) piensa que él ya no es suficiente para ella. Los mismos pensamientos verbaliza a propósito de los avances profesionales de su mujer y las buenas perspectivas laborales que se le presentan a esta. Antonio contempla el progreso de Pilar como una amenaza a su masculinidad.

El maltratador aparece representado, también como víctima de su propia psique dañada, e impotente ante sus propios accesos de agresividad que no es capaz de dominar. Antonio acude a un grupo de terapia con otros hombres en su misma situación. Por medio de estas escenas Bollaín nos muestra otras limitaciones de los maltratadores, como su gran dificultad para empatizar con sus parejas y el sufrimiento de estas. Y también los vemos carentes de un lenguaje eficaz para expresar sus emociones; son analfabetos emocionales. A este respecto, Bollaín explica en el dossier informativo que acompañó el estreno de *Te doy mis ojos* que "los hay (hombres) que son también víctimas de si mismos, que no saben solucionar sus conflictos si no es mediante la violencia, que necesitan tener a la persona que quieren controlada, que tienen mucho miedo [. . .], y ese es el hombre de nuestra película, alguien que tiene posibilidades de verse a sí mismo y cambiar". En contraste, la película nos permite conocer en gran detalle a un varón opuesto al maltratador, el prometido de la hermana de Pilar, que ni siquiera es español, sino escocés -detalle que algunos autores han criticado por poder contribuir a reforzar el estereotipo del "macho ibérico" - conciliador, amable, cariñoso, sin afán de dominio ni de control sobre su novia, más bien todo lo contrario, se deja llevar con facilidad por ella. Su presencia sirve para agudizar la falta de Antonio, problematizando esa simpatía en ciernes que nos ha suscitado la revelación de las circunstancias familiares que, se supone, han causado su patología.

Rendición de la mirada femenina

El título de la película hace referencia a la entrega metafórica que Pilar hace a Antonio de cada parte de su anatomía en la única escena de sexo de la película. En el momento del orgasmo, Pilar le susurra "te doy mis ojos y mis labios". Es un momento de pérdida de control y de "entrega" a su marido que se ve reforzada con el lenguaje verbal que, se nos da a entender, es un código compartido entre los dos. Como es sabido, desde antiguo los ojos se asocian al conocimiento; conocemos a través de la mirada. En este caso parece que, al menos verbalmente, y tal vez desde su subconsciente, Pilar le está entregando su mirada sobre su masculinidad, su interpretación de la violencia, su visión de la desintegración psíquica y moral de Antonio; es decir, su mirada sobre su falta. Silverman afirma que, en general, en el cine de Hollywood el sujeto femenino tiene un acceso privilegiado al espectáculo de la falta masculina, y añade que si esa mirada va acompañada de deseo sexual, ella está "invirtiendo" no solo en un hombre fracasado, sino en la desintegración psíquica que él está representando (78).

La rendición de su mirada es un mecanismo potentísimo en la película, y en la escena mencionada es explícito, literal, y hasta aparece como un acto ritualizado cargado de significado, una especie de rito sacramental en el que la acción se ejecuta mediante la expresión de la palabra, como en el matrimonio católico, por ejemplo, en el que los que se casan son los contrayentes al manifestar sus votos; no "los" casa el sacerdote. El acto de entrega de Pilar es perturbador porque el espectador sabe bien que su marido la maltrata y la trata con violencia psíquica y física, pero esta perturbación se amplifica al tener lugar en el contexto de la expresión del deseo sexual de Pilar. No es frecuente que el cine español contemporáneo nos muestre el deseo de las mujeres, su necesidad y su búsqueda de placer sexual. Curiosamente, es en esta historia de maltrato y abuso donde aparece uno de esos escasos ejemplos. El espectador ve el deseo de Antonio sobre Pilar, y el deseo de Pilar sobre Antonio, de hecho es ella la que expresa lo mucho que prefiere sus relaciones sexuales furtivas de ahora a escondidas de los demás, "como cuando eran novios". Pilar quiere como ingrediente en su vida el romance, la fantasía, el deseo. Es este un componente fascinante, observar a una mujer deseante, no solo deseada, pero el contexto enturbia el potencial del hecho: Pilar desea al hombre que la agrede. En este sentido, Bollaín nos permite acceder a una representación compleja del mundo interior de esta mujer y, por extensión, de cualquier mujer. Y el efecto es ambiguo; por un lado vemos a una mujer afirmar y reclamar algo que quiere, pero por otro dudamos de si su deseo no será más bien esclavitud afectiva masoquista, o dependencia emocional y física. Paul Julian Smith lee esta escena como una insinuación por parte de Bollaín de que en el terreno de las relaciones amorosas las lecciones no se aprenden tan fácilmente, es decir, al maltrato no le sigue directamente la búsqueda de libertad.

> [T]he most disturbing aspect of *Te doy* is the possibility that sexual sur render and domestic abuse are inextricable, at least in Pilar's case. It is in

a graphic sex scene that Antonio demands, and Pilar passionately offers, her eyes. The final reversal of the plot (the revelation that the husband is as traumatized as his wife) falls flat. But the unintended suggestion that lovemaking and wife battering can be difficult to tell apart goes beyond dull didacticism, implying that the lessons of love are not so easy to learn as this well-meaning feature would have us believe.

Son también muy poderosas las miradas de aprobación que se suceden a escenas de violencia o desprecio hacia Pilar. Tras una escena en la que vemos a Antonio expresarse con enrome agresividad ante el psicólogo acerca de Pilar tras espiarla en el museo, los encontramos a los dos en casa. Él saca el cuaderno y escribe en las páginas sus emociones como le ha recetado el terapeuta. Al rato, Pilar se acerca con una mirada de orgullo y confianza en él y corre las cortinas porque ya es hora de irse a la cama. Pilar también corre la cortina sobre su relación de abuso doméstico reforzando la idea de que Antonio va a cambiar. No obstante, no todas las miradas de Pilar son aprobadoras y de perdón, la película está constantemente salpicada de miradas de temor que Pilar dirige hacia la puerta de su casa en las varias escenas en las que está haciendo los deberes con su hijo de noche y oye que Antonio abre la puerta. Y pese a ello, la diégesis desea todo el tiempo proteger a Antonio y curar su falta, recomponerlo, restaurarlo y darle una oportunidad. Muchos esfuerzos dedica el estado español a intentar solucionar este problema. Tal vez porque lo que está en juego, a diferencia de con otros crímenes, es el matrimonio y la familia tradicional, pilar del régimen patriarcal y capitalista.

La familia y la ecuación pene/falo

Hasta llegar a la conclusión de la película, el espectador es testigo de los intentos desde varios ámbitos para que Antonio supere su problema, recupere el control sobre sus acciones y pueda mantener a su familia intacta; la paradoja cinematográfica es que esto, es decir, que el matrimonio no se rompa, que él se controle, que pueda ser esposo y padre ejemplar, que no tenga complejo de inferioridad, que se sienta valioso, fuerte, querido y capaz de querer, supone que se restaure la ecuación pene/falo y la posición hegemónica vuelva a ocuparla el varón. La erosión a la masculinidad dominante que el retrato del maltratador aporta se ve compensada por el énfasis en la familia como célula social básica. Silverman afirma que la coherencia y el control del varón se viven dentro de la institución de la familia "the family provides the dominant fiction with its primary image of unity" (75). La familia es el espacio primordial en el que el varón afirma su hegemonía; es más: "Hegemony can only be achieved by those ideologies which successfully articulate themselves in relation to it (the family)" (75). Por consiguiente, para mitigar la castración, el hombre debe empezar por estar inserto en la unidad familiar.

En *Te doy mis ojos* la célula básica de organización social es la familia y los personajes principales se conectan por vínculos familiares. El centro de la

estructura lo ocupan la familia que forman Pilar, Antonio y su hijo; en directa conexión con ellos está el grupo formado por Pilar, su madre, el padre difunto, y su hermana; su hermana y su pareja forman ya un ente independiente cuya formalización en forma de boda se está preparando; en una posición más distante aparece como conjunto compacto la familia de Antonio que incluye a sus padres, su hermano, y su cuñada, y que queda para el espectador como un grupo abierto que puede incluir otros individuos que no nos son presentados. Las disfunciones familiares abundan en la pantalla. En mi opinión, el personaje de la madre de Pilar es una caricatura, una parodia de la madre española tradicional, que parece extemporánea a la sociedad española en 2003. La madre ni ve, ni quiere ver el sufrimiento de su hija, sino que defiende la necesidad de marido de toda mujer, y considera que una mujer no puede, ni debe estar sola. Ella defiende el matrimonio religioso, "como Dios manda," está en contra del divorcio, y no quiere ni plantearse la posibilidad de que sea conveniente dejar al marido ni en caso de maltrato.

La familia de Antonio aparece en la pantalla solo una vez, y a ella se hace referencia en escasas, pero muy reveladoras ocasiones en las que descubrimos que Antonio trabaja en un negocio familiar de venta de electrodomésticos con su padre y su hermano, contra los que alberga gran resentimiento. Como ya queda dicho, se siente inferior y humillado, y piensa que estos lo desprecian y lo ningunean. Vemos, por tanto, representada la disfuncionalidad de la relación padres-hijos y, a la vez, una cierta idealización matrimonial en la pareja que forman la hermana de Pilar y su novio. Lo que es patente es una insistencia en contar la historia desde la familia y teniendo como modelo la pareja heterosexual que podríamos denominar "saludable." Finalmente, Pilar tiene que desligarse de sus lazos familiares y marcharse de Toledo a Madrid con el objetivo de reconstruir su vida; la película, no obstante, la ha intentado mantener el mayor tiempo posible dentro del esquema y la estructura familiar, y le (nos) ha propuesto la pareja heterosexual como el ideal a alcanzar, incluso en el caso de la hermana y el novio escocés, aún con un hombre nuevo no fálico. Pese a tener relevancia en la diégesis la relación de Pilar con sus nuevas amigas y compañeras de trabajo quienes, algunas sin pareja, viven su independencia de manera positiva, el modelo de la hermana de Pilar y su novio es de mayor peso y calado en la historia.

Crisis no resuelta

La crisis del varón no puede resolverse; los ganchos no pueden convertirse en manos, la falta es en el sentido material, irreparable. Silverman concluye afirmando lo perturbador de dicha falta, y cómo esta resulta incluso difícil de mirar.

> (The movie) opens the curtain on male castration. However, unlike the other two films it never resolves the crisis it sets in motion. *The Best Years* sustains its traumatic revelation for 160 minutes, progressing from one spectacle of loss to another. Male lack is so fully displayed in that film that. . . it remains profoundly disturbing, and at times almost unwatchable. (67)

La película es perturbadora porque mantiene la ecuación masculinidad-castración; es desasosegante porque no ofrece antídoto contra el trauma. *Te doy mis ojos* participa en esta estrategia al no permitir el cambio del maltratador; su falta es imborrable; Antonio y los demás hombres como Antonio seguirán siendo unos monstruos, a pesar de la etiología psíquica que se bosqueja para ellos con cierto ánimo de humanizarlos; unos monstruos circulando peligrosamente en la sociedad. El protagonista de *The Best Years* nos llena de zozobra porque nos deja solos, huérfanos de padre en el que poder refugiarnos. Antonio nos deja solos igualmente, pero además carga el futuro de amenaza. En ambos casos la mujer tiene que dar un paso adelante y ejercer autonomía; ya que no se puede cambiar al hombre en crisis, la mujer debe invertir en sí misma. Además hombres y mujeres, como expresa Silverman, deben aceptar la falta en el hombre: "My wish is that the typical male subject, like his female counterpart, might learn to live with lack" (65). Pero aprender a aceptar la crisis, la vulnerabilidad y la falta en los varones es un reto difícil como los dispositivos cinematográficos demuestran. Tras años de investigación sobre la vulnerabilidad desde la disciplina del Trabajo Social, Brené Brown lo afirma contundente al referirse a una actitud general que detecta ante la vulnerabilidad de los hombres: "We can not stomach it".

La mujer como víctima, y la crítica

La mujer en posición de víctima, sin embargo, forma parte del discurso social y es comúnmente asumible por la ficción dominante; por eso la crítica que examinó *Te doy mis ojos,* al analizar su potencial político, alabó su valentía al abordar un aspecto tan oscuro y doloroso de las vidas de muchas mujeres, y confió, más o menos esperanzada, en que la película "sirva para algo". En el ámbito de la crítica académica Jacqueline Cruz espera que, sobre todo, la película por su éxito de crítica y público, ayude "a que algunas mujeres se vean a sí mismas" en el personaje de Pilar. Desearía también que algunos hombres se reconocieran en los maltratadores y "se vieran estimulados a modificar sus conductas", aunque reconoce no albergar demasiadas esperanzas (78). Paul Begin empieza por cuestionarse el impacto social del arte, y del cine en particular. Recoge declaraciones de Bollaín al respecto, quien hace la distinción entre cine como experiencia voyeurística y cine como foro para empatizar con el dolor de los otros y crear consenso (42); este es, según Begin, el objetivo del "cine social", y el poder del cine frente a otras artes. Beguin une el análisis sociológico y el análisis formal al examinar –siguiendo a Bazin[6]– el artificio que hace de la película un artefacto de cine realista. El argumento de Begin es que *Te doy mis ojos* usa las convenciones del cine, pero subvierte las expectativas voyeurísticas del cine de masas con el objetivo de afirmar la capacidad del medio para fomentar el discurso social y la concienciación. Duncan Wheeler parte asimismo de la premisa de que el cine tiene poder para cambiar subjetividades, pero cuestiona la influencia del medio desde el concepto de *habitus* de Bourdieu para asegurar que "films are potential weapons of masculine power" mediante la dominación simbólica ejercida por los mismos por debajo del nivel de las decisiones conscientes y el control de la

voluntad. Wheeler hace un repaso muy crítico de la representación de la violencia doméstica en el cine español y denuncia que en estas películas se muestra el poder masculino y el masoquismo femenino (447), que el sufrimiento de la mujer ha sido y es tratado como espectáculo (449), y que las mujeres son representadas tolerando comportamientos intolerables a cambio de recibir "emotional attention and nourishment" (451). El autor disiente de los artículos mencionados y también de la prensa española.

En la crítica cinematográfica de los medios de comunicación españoles, el consenso estuvo también dirigido a valorar la visibilización de un problema social, y a denunciar la violencia de género. Mirito Torreiro en *Fotogramas* escribió: "Hay que agradecerle (a Bollaín) la meridiana claridad de su exposición . . . la fuerza, en suma, de su atroz diagnóstico. Lo mejor, la coherencia con que dibuja a sus personajes. Lo peor, que se tengan que aún hacer películas como esta". En *El País* Ángel S. Harguindey pasa por alto el retrato caricaturesco de la madre de Pilar, y la idealización de la pareja que forman la hermana de esta y su novio extranjero para, en su lugar, valorar el "tratamiento intimista y sensible en el que las simplistas dicotomías, los maniqueísmos a los que tan proclives son los detentadores de la verdad absoluta, quedan fuera de lugar", y aprovechar el espacio del texto para intercalar un párrafo de denuncia a la violencia de género, con algún dato estadístico: "Ejercida en el ámbito de las relaciones amorosas (la violencia física) es deleznable y, sin embargo, el número de víctimas mortales en una sociedad desarrollada, y en el siglo XXI, aumenta del orden de un 30% anual pese al feminismo y al auge de las convicciones de la igualdad de género". Carlos Boyero en la Cadena Ser afirma que "es una película que deberían de ver todos los hombres" y una película "necesaria". Por consiguiente existe una contradicción muy evidente entre la gran mayoría de la crítica y la posición de Wheeler, que desarrollaremos en el apartado teórico siguiente.

De "yo soy víctima" a "yo quiero"

Bollaín es una creadora que no rehúye el calificativo "feminista". La película tiene un vínculo directo con el pensamiento feminista que busca la igualdad de derechos para las mujeres; es este un feminismo que busca el cambio mediante el esfuerzo y la lucha política, y a él se le deben el sinnúmero de derechos conseguidos en España desde finales de los años setenta. Este movimiento que aúna pensamiento y activismo podría, fácilmente, reclamar la película como suya, ya que esta contribuye a visibilizar la violencia contra las mujeres como forma de concienciación social. No obstante, esta estrategia no está libre de problemas. Brown en *States of Injury. Power and Freedom in Late Modernity* (1995) examina cómo ciertos bien intencionados proyectos políticos contemporáneos y ciertas posturas teóricas recrean las configuraciones del poder que tratan de eliminar. Por ejemplo, le resulta paradójico que se apele al estado para conseguir justicia de género, cuando el poder del estado moderno tiene claros sesgos de género. Aunque Brown aclara que no es el estado el único poder al que temer, la autora "deconstruye" el estado y revela toda una serie de poderes análogos: "[T]he

state´s gender could be traced in its mediations of capitalism, welfarism, and militarism, as well as in the specific liberal and bureaucratic discourses through which legislation, adjudication, policy execution, and administration transpire". Además del *locus* estatal, la autora constata que uno de los espacios más ricos de agitación democrática radical en la última década han sido prácticas bajo la rúbrica de políticas culturales ("cultural politics"), cuya premisa es que ni la dominación ni la resistencia democrática se limitan al espacio del estado. Por este motivo, la autora lleva a cabo un análisis profundo de la filosofía detrás de los "proyectos liberacionistas" y es aquí donde muchas de sus reflexiones son aplicables a *Te doy mis ojos*.

Lo primero que denuncia Brown es que vivimos en una sociedad donde la agenda política progresista consiste en conseguir "más cosas", en lugar de más democracia; "cosas" para las mujeres, las especies animales en peligro de extinción, los homosexuales, o las tierras amenazadas:

> [M]uch of the progressive political agenda in recent years has been concerned not with democratizing power but with distributing goods, and especially with pressuring the state to buttress the rights and increase the entitlements of the socially vulnerable or disadvantaged: people of color, homosexuals, women, endangered animal species, threatened wetlands, ancient forests, the sick, and the homeless [...] [T]he dream of democracy –that humans might govern themselves by governing together– is difficult to discern in the proliferation of such claims of rights, protections, regulations, and entitlements. (5)

Seguidamente, Brown nos previene de que las luchas colectivas borran las diferencias individuales en favor de un nosotros totalizador en forma de identidad compartida desde la que reclamar: "The I is subordinated to the we by "abstracting from itself in its political representation, thus trivializing its "difference" so as to remain part of the "we" [...] or accepting its construction as a suplement, complement, or partial outsider to the "we"" (56). Es más, el estado crea nuevos sujetos y nuevas identidades organizados en las categorías que se dedica a regular y por las que se dedica a velar: "[T]he welfare state´s production of welfare subjects –themselves subdivided through the socially regulated categories of motherhood, disability, race, age, and so forth– potentially produces political identity through these categories" (58). "Mujer maltratada" sería una de estas categorías. El tercer punto que la autora aborda es que la política basada en la identidad se fundamenta en un resentimiento de clase que necesita ser mantenido activo y con él, las identidades de opresor y oprimido:

> [I]dentity politics may be partly configured by a peculiarly shaped and peculiarly disguised form of class resentment, a resentment that is displaced onto discourses of injustice other than class, but a resentment, like all resentments, that retains the real or imagined holdings of its reviled subject

> as objects of desire. In other words, the enunciation of politicized identities through race, gender, and sexuality may require –rather than incidentally produce– a limited identification through class. (60)

A la vez, las identidades basadas en la opresión por un enemigo requieren que ese enemigo siga existiendo, del mismo modo que las identidades politizadas bajo la premisa de la exclusión de un ideal universal, requieren que ese ideal (opresor, de la clase media, blanco) exista. Y después de su análisis, Brown lanza la pregunta inevitable: ¿por qué este proyecto tan anti-emancipatorio surge de la izquierda? Y le responde: por un impulso de limitar la libertad, en lugar de imaginar un futuro con poder. ¿Y esto, por qué? Por la naturaleza del resentimiento:

> [I]t is symptomatic of a feature of politicized identity´s desire within liberal-bureaucratic regimes, its foreclosure of its own freedom, its impulse to inscribe in the law and in other political registers its historical and present pain rather than conjure and imagined future of power to make itself. To see what this symptom is a symptom of, we need to return once more to a schematic consideration of liberalism, this time in order to read it through Nietzsche´s account of the complex logics of resentments. (66)

¿Cómo superar, entonces, las limitaciones que ofrece la política basada en la identidad? Brown propone pasar "del yo soy, al yo quiero esto para nosotras".

> What if it were possible to incite a slight shift in the character of political expression and political claims common to much politicized identity? What if we sought to supplant the language of "I am" - with its defensive closure on identity, its insistence on the fixity of position, its equation of social with moral positioning- with the language of "I want this for us"? [...] What if we were to rehabilitate the memory of desire within identificatory processes, the moment in desire –either "to have" or "to be"– prior to its wounding. (75)

En la película ese "yo quiero esto para nosotras" aparece representado por la red de relaciones entre mujeres formada alrededor de Pilar, que acaba siendo fundamental para la emancipación de la protagonista. Por medio de su hermana, Pilar empieza a trabajar en la tienda de recuerdos de la iglesia de Toledo que alberga el cuadro *El entierro del Conde de Orgaz*, del Greco; y gracias a la amistad que entabla con sus compañeras de trabajo, Pilar consigue formación y un empleo como guía del museo. Esta red de mujeres le proporciona a Pilar apoyo material y emocional. Por un lado, su hermana la acoge en su casa, y el nuevo trabajo le da independencia económica; y por otro, pese a ciertas diferencias iniciales de parecer, la hermana de Pilar la quiere y se preocupa por ella, y las compañeras de trabajo se convierten pronto en amigas. Entre ellas Pilar puede ser ella misma y encontrar el cariño y la complicidad que le falta en su casa. Tanto

la hermana como las compañeras-amigas le ofrecen a Pilar espejos en los que mirarse como mujer y como esposa. Las amigas le presentan un modelo de mujer libre, que prioriza las amistades sobre la pareja, que se comporta con autoridad ante los hombres, que busca el sexo y lo disfruta cuando puede. En su hermana, y en la relación de esta con su prometido escocés, Pilar ve una mujer profesional e independiente que vive una relación igualitaria en su pareja y que se aproxima al matrimonio desde la libertad, y desde su individualidad como persona y como mujer, sin ningún tipo de coacción ni coerción. Finalmente, en una escena al final de la película después de que Pilar ha vuelto a ser maltratada por su marido, las amigas la acompañan a su casa y se encargan ellas mismas de hacerle la maleta mientras Antonio observa atónito la escena. Cualquiera de ellas podría haberle mirado a los ojos y haberle dicho "yo quiero esto para nosotras". Y el "yo quiero" último lo afirma Pilar finalmente al marcharse sola con su hijo a Madrid.

El enfoque de Brown presenta el compromiso sociopolítico del que Silverman quiere defenderse. Al citar a las dos intentamos responder de las dos facetas, el falo (psíquico, metafórico) y el pene (físico, material).

Conclusión

En una entrevista publicada en *El País semanal* en 2010 para conmemorar sus treinta años de carrera, Bollaín defiende la necesidad de la existencia de *Cima* –la asociación de mujeres cineastas y de medios audiovisuales– ante la sugerencia de la periodista de lo anacrónico de una asociación de mujeres.

> PERIODISTA: ¿Cree que, a estas alturas, es necesario un colectivo de este tipo?
>
> BOLLAÍN: Lo que creo es que la imagen que el audiovisual y los medios ofrecen de las mujeres no se corresponde con cómo somos. Nos presentan, demasiado a menudo, como víctimas, o como guapas… Y luego nos sorprenden encuestas como la que decía que las chicas piensan que deben complacer al chico, y que el chico debe protegerlas. ¿Cómo no si siguen creciendo con estos modelos? El audiovisual tiene que estar contado por todos; si no, será cojo. La asociación no es antigua, lo que es antiguo es la imagen que se sigue dando de nosotras. (34)

Bollaín relaciona la representación de las mujeres en el cine con los roles de género que adoptan en sociedad. Ante la acusación de anacronismo de una asociación de mujeres, la directora responde acertadamente que la lucha es necesaria porque el problema de la representación de la mujer como inferior al hombre se sigue dando. La defensa de los intereses de las mujeres no es, pues, una cuestión de moda o tendencia, de igual modo que no lo son la defensa de los derechos humanos, o la lucha contra el hambre en el mundo. Este artículo reflexiona acerca de la dificultad de *Te doy mis ojos* de eludir el sesgo patriarcal,

pese a su agenda feminista, al intentar restaurar al varón, y al representar a la mujer como víctima.

Kaja Silverman, desde la Teoría del cine, afirma que este cae una y otra vez en una demanda fundamental del patriarcado: restaurar al hombre y sacarlo de sus crisis o, en términos psicoanalíticos, negar su falta. Wendy Brown desde la Ciencia Política denuncia que la representación de la mujer como víctima sirve, con frecuencia, a intereses patriarcales, al generar y consolidar categorías en las que la mujer ocupa una posición de inferioridad, por ejemplo, la categoría "mujer maltratada". Brown defiende que no es viable luchar por la liberación de la mujer desde la victimización de la misma y propone un *locus* distinto: aquel en el que, no sus heridas, sino sus deseos sean visibilizados. Felizmente pero como hemos visto, no sin disonancias patriarcales, Bollaín sitúa en este *locus* de deseo a Pilar, su protagonista, cuando al final de la película la sitúa sola con su hijo camino de empezar una nueva vida en Madrid.

NOTAS

1. Entre los premios que acaparó están los *Goya* a mejor película, dirección, guión original, actor, actriz, actriz de reparto y sonido. Los premios más importantes entregados por el Círculo de Escritores Cinematográficos, y los premios al mejor actor y a la mejor actriz en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián 2003. Aunque era una de las favoritas, recibió la Concha de Oro a la mejor película entre abucheos la alemana *Schussangst*, (estrenada en inglés como *Gun-shy*). El crítico de *El País* tituló su crónica sobre la entrega de premios "Schussangst, una escandalosa Concha de Oro" (28 sep, 2003. Ángel S. Harguindey).
2. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
3. Escrita colaboración con la guionista Alicia Luna.
4. Producida por Alta Producción S. L. Unipersonal y Producciones La Iguana S.L., productora en la que Bollaín participa desde su fundación en 1991.
5. Fundado en 2005 por la organización no gubernamental Fundación Mujeres, recopila y difunde información sobre la violencia de género en España, y promueve estudios y actuaciones contra la misma.
6. Bazin, A. "What is Cinema?", 2005. "Realism in art can only be achieved in one way – through artifice".

OBRAS CITADAS

Begin, Paul. "Regarding the Pain of Others: The Art of Realism in Icíar Bollaín's *Te Doy Mis Ojos*". *Studies in Hispanic Cinemas* 6 (2010): 31-44. Print.

Boyero, Carlos. <www.cadenaser.com> September 10 2003. Web.

Brown, Brené. <www.onbeing.org> November 22 2012. Web.

Brown, Wendy. *States of Injury : Power and Freedom in Late Modernity.* Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1995. Print.

Cruz, Jacqueline. "Amores que matan: Dulce Chacón, Iciar Bollaín y la violencia de género". *Letras Hispanas: Revista de Literatura y Cultura* 2 (2005). [sp] Print.
Brown, Wendy. *States of Injury : Power and Freedom in Late Modernity*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1995. Print.
Rancière, Jacques. "Interview: The Image of Brotherhood". *Edinburg Magazine* 1977: 26-35. Print.
Sánchez Mellado, Luz. "El viaje de Iciar". *El país semanal* N° 1842 01/15 2012: 31-35. Print.

Silverman, Kaja. *Male Subjectivity at the Margins.* New York: Routledge, 1992. Print.
Smith, Paul Julian. <www.//sites.google.com/site/pauljuliansmithfilmreviews/Home/te-doy-mis-ojos-take-my-eyes-dec-2004> December 2004. Web.
Torreiro, Mirito. "*Te doy mis ojos*." *Fotogramas.* October 9 2003. Print.
Wheeler, Duncan. "The Representation of Domestic Violence in Spanish Cinema". *Modern Language Review* 107 (2012): 438-500. Print.

El cine de Albertina Carri: la vulnerabilidad resignificante

Laurence H. Mullaly
Universidad Bordeaux Montaigne, Francia

> Hacer es el verbo de la resistencia, hacer sin metáfora, con el cuerpo y desde el cuerpo; con el sudor manchando los materiales, la acción como única coherencia fiel a la pulsión que la desencadena. (Albertina Carri 2014: 251)

En nuestra era posmoderna de la sospecha, se cuestionan los enunciados universales, supuestamente objetivos, y se revisitan y desmitifican los saberes y sus jerarquizaciones, no sin resistencias y reticencias. La nostalgia por la universalidad, es decir por lo que se sigue considerando como un ideal fundacional, queda violentada por la reconfiguración de nuestra visión del mundo y de nuestro lugar en ese mundo. En efecto, la tarea de mantener una unificación idealizada y construida por los "grandes" relatos y las "grandes" verdades inamovibles cede el paso a la emergencia y la legitimación de las experiencias y *los saberes situados* (Haraway, Femenías y Soza Rossi). Desde los años 70 se produjeron revoluciones

---

Laurence H. Mullaly es Profesora Titular en la Universidad Bordeaux Montaigne desde 2007, con un doctorado de la Universidad de La Sorbona. Su investigación se centra en el cine hispanoamericano y en particular en los temas de la memoria y las identidades, los cuerpos y las sexualidades, la subjetividad y las (re)escrituras del yo, desde el prisma de los estudios feministas, de género y culturales. En torno al cine y género, tiene publicados artículos sobre Lucrecia Martel, Lucía Puenzo, María Luisa Bemberg, Natalia Smirnoff, Albertina Carri, Pilar Miró, Icíair Bollaín, entre otr@s. Dirigió y editó, junto con Michèle Soriano, *De cierta manera: cine y género en América Latina*, L'Harmattan, Paris, 2014.

y rupturas epistemológicas que dieron lugar a una fragmentación y hasta una disolución de los modelos heredados del ideal platónico; se generaron nuevos discursos, nuevas prácticas y nuevas normas. Como ejemplo de ello tenemos la mobilización por una reformulación de la exclusiva concepción de los "derechos del Hombre", todavía vigente aunque denunciada desde 1789 por Olympe de Gouges en la *Declaración de los derechos de la mujer y de la ciudadana*, que abogaba por una concepción integradora de los derechos humanos[1]. Más de dos siglos después, el ideal de la Ilustración, si bien cumplió una función reguladora, sigue inconcluso (Femenías, 2007: 52) y formal en muchas partes del mundo y en muchos aspectos de la ciudadanía. A las mujeres se las continua considerando como subalternas, "cuerpos para otros" dedicados al cuidado, la reproducción y el placer, sin que ni siquiera se les reconozca, retribuya y valore esas capacidades, por otra parte ejercidas sin voz propia. Las mujeres siguen luchando para que la igualdad entre los seres humanos se realice de verdad y para que ellas puedan elegir y ser elegidas, según una visión paritaria de la República de Platón (Amorós 2007).

Según Femenías, un paso decisivo se dio alrededor de la década de los 90 con las teorías *pos* y la autoafirmación por grupos inferiorizados de las diferencias como el conjunto de rasgos específicos de cada ser humano. Los estudios postcoloniales y los estudios feministas de la tercera ola en adelante, a su vez actualizados por los estudios subalternos, operan en la actualidad en una compleja negociación entre lo global y lo local, eso es dentro de las dimensiones *glocales*[2] del capitalismo tardío, de la era informativa y de la comunicación, de la fragmentación y flexibilidad, o sea en medio de las incertidumbres que acarrea la "modernidad líquida", tal y como la denominó Zygmunt Bauman. Retomando los mecanismos de exclusión estudiados por Michel Foucault, María Luisa Femenías propone analizar lo que calificó de *variables de exclusión* en función de las condiciones reales de ejercicio del poder y la situación de opresión.

En la era de la globalización y el auge de nuevas y cambiantes tecnologías, se observan verdaderas mutaciones socio-culturales que se benefician de la emergencia de prácticas militantes y artísticas alternativas de agentes sociales que pretenden intervenir en los debates para modificar y revalorar las representaciones, los derechos y las oportunidades de los seres humanos oprimidos y alienados. Intelectuales y artistas políticamente comprometid@s en defender y mejorar la existencia de las mujeres y demás minorías se empeñan en pensar y crear nuevas configuraciones humanas encarando y/o asumiendo los matices sexuales, culturales, raciales, étnicos y religiosos, de género, edad y clase, etc. pensados desde su capacidad y su performatividad y no desde su determinismo excluyente. Se trata de un entrecruzamiento generador de nuevas identidades no cerradas sino mutantes, inestables, autoafirmativas y emancipadoras dentro de la sociedad en la que le toca vivir a un@. Femenías y Amorós coinciden en aclarar que la conciencia del carácter transitorio e insatisfactorio de la interseccionalidad no les resta a estos enunciados estratégicos su potencia política. "Las políticas de la identidad y de la posicionalidad permiten concebir un sujeto surgido

de la experiencia histórica, al conjugar los aspectos performativos del deseo en términos de agentes cuyas prácticas discursivas los potencien" (Femenías, 2011: 114). Es a partir de ese proyecto feminista y político que propone recomponer las coordenadas de nuestras vidas precarias y aboga por la subjetividad nómada (Rosi Braidotti) de un movimiento emancipador del falocentrismo historicizado, que se evocará la trayectoria de la artista argentina Albertina Carri. Mi hipótesis es que tanto en su vida como en su obra, ella adscribe a la llamada de Femenías de situarnos como otros *inadecuados* u otros *dislocados* que "rehúsan adoptar la forma y el lugar que las narrativas hegemónicas les confieren" (194). Albertina Carri es una figura relevante del llamado Nuevo Cine Argentino, pero más que enmarcarla en una generación o un movimiento artístico, quisiera centrarme, desde una visión ginocéntrica (Zecchi 2013, 2014), sobre los vínculos que existen entre su trayectoria vital y sus proyectos artísticos preguntándome de qué manera su conciencia de la otredad vulnerable se combina con su deseo de encarnar y representar esa otredad en su diversidad y pluralidad.

Hija de la desmemoria

En la conferencia que dio la cineasta en marzo de 2012 en el marco del coloquio internacional celebrado en Toulouse, *De cierta manera : Identidades plurales y normas de género en los cines latinoamericanos*, aclaró:

> soy mujer, latinoamericana, huérfana, madre lesbiana e hija de desaparecidos –entre otras tantas cosas– y todas esas identidades me pertenecen, soy todas y cada una de ellas, todas identidades vulnerables, que a mí me afianzaron como persona y me estructuraron como ciudadana, me dieron un lugar (vulnerable) en la realidad, reflejo de la televisión. Y en esa realidad es que estas identidades se configuran como vulnerables porque para hablar de ellas, cuando no se las menciona de forma despectiva, se habla de convivencia, se las menciona aclarando que se incluyen o se aceptan, dando por sentado que son identidades de las que se puede prescindir o sencillamente no aceptar. (Carri 2014: 248)

Partiré de esa declaración de identidad plural para esbozar un retrato de ella y de su pasión por el significante, que es, según Giulia Colaizzi "tanto la fuerza incontrolada del lenguaje, que nos determina –del que somos objeto– como el universo pulsional del sujeto, ese sujeto encarnado que habla, escucha, lee, ama, sufre, lucha; que es significado, pero que, a la vez, significa" (2007: 20).

Hija menor de Ana María Caruso y Roberto Carri, intelectuales de la organización guerrillera de la izquierda peronista Montoneros, Albertina Carri dejó de ver a sus padres a los tres años, cuando fueron secuestrados y luego desaparecidos en 1977, durante el autollamado Proceso de Reorganización Nacional. Creció con su ausencia y la maldición de un apellido que "implicaba peligro y rechazo" (Carri, *Los rubios*) y hasta el día de hoy, el acoso de la pérdida le genera

un conflicto personal del cual intenta deshacerse a través de su obra. Quiso acordarse de sus padres pero se dio cuenta de la fragilidad de su memoria y de la trampa que son los recuerdos y esa certeza fundamenta una postura ética y poética muy singular dentro de la generación de la posmemoria (Hirsch 1997). Según la etimología latina, el verbo acordarse (a: proximidad y cor, cordis: corazón) significa unir los corazones pero también despertar, dejar de dormir, salir del sueño, espabilarse, y en su acepción actual, traer a la memoria algo, hacer presente a alguien. En toda su obra se hallan huellas de su cuestionamiento sobre la memoria y la necesidad de salir de la amnesia tanto como del sueño del recuerdo. Para ello inventó un nuevo formato fílmico.

Los rubios (2003) es un ensayo fílmico híbrido sobre la memoria de la desaparición de sus padres que no se parece a ningún otro documental o ficción y se caracteriza por su irreverencia hacia la generación de l@s supervivientes que, por lealtad y para contrarrestar la historia oficial de la posdictadura, se congeló en una visión idealizada de las víctimas del terror de Estado y de la militancia montonera. A raíz de una recepción inédita tratándose de un documental sobre la memoria de la dictadura, Carri publicó en 2007 *Los Rubios. Cartografía de una película*, donde volvió a analizar lo que significó el proceso de realización.

> Me gusta andar a caballo, es algo que aprendí en el campo, de pequeña. Mientras esperaba a que mis padres aparecieran […] muchas veces vi a mis padres llegar, vi el auto entrando en el campo. […] Por eso me parece imposible, con tanta acumulación de fantasías, poder diferenciar lo que viví de lo que pensé, y así como me pasa a mí supongo que les sucede a otros: el recuerdo termina siendo un gran entramado formado por años de inventos y deseos incumplidos. (18)

La pérdida es el motor de *Los Rubios*, pero la cineasta intentó desprenderse de las representaciones memorialistas que suelen buscar una identificación emocional, exhumar testimonios y pruebas de la ejemplaridad de quienes son retratad@s y conducir un relato unificador en primera persona. Carri recurrió entonces al desdoblamiento: es la actriz Analía Couceyro –su alter ego desde No quiero volver a casa (2000)– la que hace de Albertina Carri, por otra parte presente en el documental. El objetivo de ese extraño desdoblamiento era establecer, desde la eununciación, un distanciamiento necesario para poder enfrentarse con su tragedia personal y evitar que se recuperara políticamente su experiencia. Con el mismo propósito, integró escenas de animación en *stop motion*, protagonizadas por figuras de PlayMobil intercambiables que remiten primero a los juegos de la infancia, cuando esperaba el retorno tan deseado de sus padres, y también le permiten poner en escena la violenta separación de la que fue testiga y que tan profundamente la impactó. Utilizó distintos formatos (35mm, 16mm), alternó el color con el blanco y negro, intervino en imágenes de archivo –como las fotografías– y hasta rayó a mano negativos, el *scratching* siendo para ella "la metáfora vital de la violencia que los humanos podemos ejercer sobre las cosas" (Carri

2007: 27). Las entrevistas, contradictorias, la aparente fragmentación del relato y la dimensión reflexiva de la película, participan de su voluntad de escamotear la idealización y de cuestionar la representación desde sus conflictos y tensiones. Esos juegos y experimentos expresan la quiebra ontológica producida por la confusión, las dudas, el terror, el odio, el amor y el dolor de quien sobrevivió a una generación desaparecida y se pregunta sobre la presencia de la ausencia, sobre cómo seguir viviendo y recordando, y sobre cómo el arte *hace* memoria (Ricoeur 2000). La película se cierra sobre la versión de Charly García de la canción *Influencia* que suena mientras los miembros del equipo de filmación, que llevan todos una peluca rubia –último guiño irónico a la equivocada designación por los vecinos de los padres de la cineasta que dio su título al documental– se alejan juntos. Nos dan la espalda, como si se despidieran del pasado, de ese recorrido por el pasado, y a la vez celebraran la herencia de la tragedia íntima y nacional, de esa variable de su identidad. Ahora, toman un nuevo camino, el suyo.

Firmado por una joven cineasta que asume la subjetividad como única manera de desafiar los recuerdos y enfrentar sus demonios, *Los rubios* no cuajaba con el proyecto de la institución, en este caso el INCAA (Instituto Nacional de Cinematografía y Artes Audiovisuales). La cineasta no dudó en integrar la carta de rechazo del ente calificador del INCAA en su película como un elemento más de su reflexión sobre la práctica cinematográfica de la memoria en su país a principios de la década del 2000. Sin embargo, caló hondo en el imaginario de sus espectadores y suscitó debates, polémicas (Martín Kohan y Beatriz Sarlo), así como numerosas publicaciones nacionales e internacionales y una monografía (Gustavo Noriega, 2009). Entre los numerosos premios que se granjeó la película, cabe resaltar el Premio del Público a la Mejor Película en el Festival de Cine Independiente de Buenos Aires, donde también se llevó el Premio del Jurado Paralelo a la Mejor Película Argentina, la Mención especial del Jurado Oficial y la Mención especial Signis. Además, en 2010 FIPRESCI ARGENTINA la seleccionó entre las 10 mejores películas de la década de 2000. La atrevida propuesta de Carri encontró ecos en *La imagen perdida* (2014), cuyas figuritas de barro moldeadas por el cineasta Rithy Panh también cuestionan y buscan superar la dimensión del documento de archivo, abriendo en la imaginación de cada espectador@ un hueco donde sentir y pensar la falta y lo indecible.

Desde el presente y sin someterse a la ilusión de haber encontrado la Verdad, Albertina Carri volvió a explorar la ficción de la memoria en 2010 con el cortometraje *Restos*, encargado por la Secretaría de Cultura de la Nación en el marco de los festejos del Bicentenario Argentino. Cabe recordar que el contexto político y memorialista era muy distinto, puesto que durante los mandatos de Néstor Kirchner (2003-2007) y de Cristina Fernández de Kirchner, reelegida en 2011, se anularon las leyes de Punto Final y Obediencia Debida (2005), se declaró el 24 de marzo como el Día Nacional de la Memoria y la Justicia, se reabrieron más de mil causas penales y se convocaron a todos los sectores de la sociedad civil para reapropiarse los lugares y reexaminar las violencias a los Derechos Humanos. Albertina Carri eligió inscribir en la memoria colectiva el "gesto desafiante"

del cine militante argentino y se benefició, para el guion, de la escritura de su esposa Marta Dillon, periodista y activista de derechos humanos, también hija de madre desaparecida (la abogada y activista Marta Tabeada). La afirmación final "Acumular imágenes es resistir" celebra la osadía de esas películas: "Mensajeras del dolor y del estallido, demostraban que la acción era posible, la violencia necesaria. Así había sido en los últimos 200 años. Esa era la huella de las luchas de liberación" (*Restos*). La dimensión política, poética y autorreflexiva del corto visibiliza un corpus fílmico desaparecido por la dictadura y olvidado por la Historia, que la cineasta convoca aquí desde "la imaginación y el montaje", celebrando el momento "cuando las imágenes tocan lo real" (Didi-Huberman 2013).

La impronta de la pérdida y la muerte abordada en ambas películas, *Los Rubios* y *Restos*, así como su experiencia muy singular de la familia y la violencia se reflejan en toda su obra. Recrear esas vivencias en sus múltiples y complejas facetas le permite convivir con ellas y salir de la condena, es decir de una posición de sumisión e idealización, de victimización y nostalgia.

Un lugar en el cine

Su primer largo de ficción, *No quiero volver a casa* (2000) lo ilustra muy bien aunque de manera totalmente distinta. La película arranca y termina con la visión de un cementerio, y la omnipresencia de la muerte –el juego infantil del niño, la preocupación por el envejecimiento de los adultos, el asesinato, etc.– es el hilo conductor de un rompecabezas diegético que no respeta la cómoda linealidad narrativa. Dos familias, que al parecer no tienen nada que ver, se hallan vinculadas entre sí por un asesinato y una prostituta, y también por la sordidez y la frialdad de sus relaciones intrafamiliares, en medio de una ciudad hermética que cobra un papel protagónico. Es una tragedia familiar urbana contemporánea, filmada en blanco y negro, con un grano grueso. La inquietante banda sonora expresa los conflictos, las mentiras y las frustraciones mejor que cualquier diálogo, los planos fijos registran los exteriores e interiores jugando con los códigos del *thriller* y del cine negro. Siniestros y ensimismados en la soledad, la indiferencia y/o la crueldad, los adultos, que representan tres generaciones, circulan en los distintos espacios mirándose, espiándose y sospechando, sin animarse a hablar "de verdad". Algunos planos evocan la atmósfera de las escenas urbanas filmadas por *La Nouvelle Vague* francesa –*Á bout de souffle* o *Vivir su vida de Godard*– y argentina, –*El Romance del Aniceto y la Francisca…*, *Crónica de un niño solo* de Leonardo Favio, por otra parte gran admirador de Bresson-, lo cual confiere a la película un "air de famille" estético que refuerza la percepción del peso de lo no dicho. En medio de esa mascarada, llaman la atención el nacimiento de dos bebés y sobre todo la actitud de los jóvenes, Ana (Analía Couceyro) y su hermano menor Nicolás, cuya presencia y réplicas ponen en jaque la lógica ciega e hipócrita, cuando no perversa e criminal, de los adultos. Comparto el análisis de Josefina Sartola cuando dice: "El paralelo destaca las similitudes entre ambas familias aparentemente diferentes: el conflicto entre padres e hijos, la

fiesta familiar, el inconformismo son rasgos comunes a ellas, que resultan paradigmáticas de nuestra sociedad. Nadie quiere volver a esas casas, pero tampoco es posible alejarse de ellas" (2000). Resulta llamativa la reacción de cierto sector de la crítica que recriminó la excesiva frialdad de *No quiero volver a casa* que, a su modo de ver, carecía de emotividad, y la reflexión de Carri al tanto:

> Pero siempre al leer las críticas que hacen los críticos hombres de mis películas me vuelven a la memoria, como el latigazo de un domador que quiere dominar a sus bestias, aquellos primeros juicios (lo de la frialdad, lo de la emoción) porque leo una sensación de desilusión en sus palabras, un sabor amargo que les deja el no poder encuadrarme en eso que tan mal han catalogado como "cine de mujeres" porque las estrategias discursivas los despistan. O porque en tanto mujer, siempre estoy a prueba y en tanto mujer, nunca alcanzo el objetivo. (2014: 250)

Su comentario, más de una década después, deja constancia de la huella que dejó esa condena inicial, que además remite a la inevitable inserción de cada un@ en un "marco que autoriza, legitima y distingue" (Mullaly y Soriano 13), un marco constituido desde una larga tradición falocéntrica que supo adaptarse a las conquistas logradas por y para las mujeres, sin dejar de sospechar de sus posiciones, capacidades y roles. Resulta pues significativa la experiencia que tuvo a lo largo del proceso creativo de su primer largometraje. Este comentario señala el marco en el cual la industria del cine suele circunscribir las obras y los artistas, en función de un imaginario sexo-genérico androcéntrico, al parecer inmutable.

Es cierto que junto con Lucrecia Martel[3], Albertina Carri era la única directora de cine mencionada por los críticos antes de 2002, año de caos económico y social y, paradójicamente, de regeneración artística. Sin embargo, y para citar un ejemplo, no figura entre los 20 entrevistados por el colectivo que publicó *Generaciones 60/90. Cine argentino independiente* (Fernando Martín Peña). Resulta extraño dado su curriculum. Carri aprendió el oficio en la FUC (Fundación Universidad de Cine) de Manuel Antin abierta en 1991, y en los *set* de rodaje de *Un muro de silencio* (1993) de Lita Stantic, y *De eso no se habla* (1993) de María Luisa Bemberg, símbolos de un cine feminista, político e independiente, en el sentido en que montaron su propia productora para poder filmar libremente, fuera de las limitaciones que les había impuesto la censura y luego la industria. Participó también como ayudante de cámara en el largo proceso de creación de *Silvia Prieto* (1999) de Martín Rejtman, suerte de hermano mayor del nuevo cine independiente que la apoyó cuando decidió "quemar su herencia" a los 26 años para escribir, dirigir y producir su ópera prima que se estrenó en 2000. Los críticos, que en su mayoría formaban parte de la misma generación que los nuevos cineastas, celebraron entonces la emergencia de ese cine de bajo presupuesto, con actores poco conocidos, personajes e historias "reales" o "mínimas" que trascurrían en las periferias, y promovieron una estética "sucia", realista o distanciada, apolítica y social[4], contribuyendo a su visibilidad y su progresiva institucionalización bajo

la bandera del Nuevo Cine Argentino. Coincido con Carmen Peña Ardid cuando subraya:

> la actividad crítica –reseñas de prensa, comentarios críticos en radio y televisión, revistas especializadas, ensayos y crítica académica [...] genera interpretaciones e instaura valores determinantes para establecer quiénes son autores (con precursores y discípulos) destinados a perdurar, qué estilos y significados son culturalmente pertinentes (o trascendentes) y qué clase de películas han de considerarse meritorias piezas artísticas dentro de un canon, o siquiera, obras culturales dignas de conservarse en la Memoria de la Historia del cine. (2014: 23)

En el caso del NCA, es de notar que los encargados de constituir ese nuevo marco eran en su gran mayoría hombres que quedaron despistados por esa película incómoda realizada por *una* jovencísima directora-*autora* –situación casi inédita en el cine argentino de finales del siglo XX–, cuya película se salía del espacio sexo-genérico reservado a las poquísimas mujeres que se atrevían a filmar. ¿Puede que *No quiero volver a casa* perturbara la visión androcéntrica afanosa por establecer la pertinencia del modo de ver femenino y su posición *dentro* del cine de mujeres? Lo cierto es que no se esperaban que Carri, siendo mujer y muy joven, se metiera en cine, decidiera de todo –igual que los jóvenes lobos de la Nueva Ola Francesa y su miti(fi)ca(da) filiación– y realizara *eso*:

> Cuando estrené dicha película en mi país se me acusó de falta de emotividad. Leí frases sobre mi película que decían "el cine debe emocionar" o "una película demasiado fría". Nadie se animó a decir que la película realizada en blanco y negro, con cámara fija y apenas unos diálogos no era una película digna de una mujer de 25 años; sin embargo el acuerdo estaba implícito. Dudo que a un hombre le recriminen la falta de emoción o el exceso de frialdad. Por otra parte la película no carecía de emoción, sencillamente acudía a estados del alma más oscuros, encallados en experiencias tan dolorosas de las que se tenía que tomar cierta distancia para poder ser narradas. (Carri 2014: 250)

El comentario de Carri destaca no solo su voluntad de denunciar el ámbito de la feminidad tal y como la designan las normas culturales y sus prescriptores, sino también su empeño en desmoronar los arquetipos sexistas y la heterodesignación (Femenías) y fomentar otras visiones y valores. Carri supo trascender una relación de poder naturalizada y constituirse como cineasta –y como persona– desmitificando y desvelando los criterios que fundamentan esas autoridades.

Cuerpos deseantes

El largo cortometraje de animación en *stop motion, Barbie también puede eStar triste* (2001, 24mn), subtitulado melodrama pornográfico, es un juego y una

provocación que desvela y cuestiona de manera poco canónica los códigos de la industria pornográfica y del melodrama, y cuya dimensión experimental y autorreflexiva le otorga múltiples capas interpretativas. Su originalidad radica en el contradictorio ensamblaje de componentes audiovisuales heterogéneos, tanto a nivel de su producción como de su recepción : muñecas infantiles Barbie y Ken, animación, melodrama, porno. Este *corpus* fílmico híbrido monstruoso propone a l@s espectadores una experiencia extraña y radical, vanguardista según los criterios de Teresa de Lauretis en *Alicia ya no* (1992).

Barbie es una ama de casa triste que se pasa el día en su linda jaula de barrio burgués, esperando a su marido, Ken, que la engaña con su secretaria, Arbie, hasta que Teresa, su mucama de piel y cabello morenos, la única que no se sometió sexualmente a su patrón, se convierta en su confidente y amante. Teresa vive un poliamor, eso es una relación de no-monogamia consensual, ética y responsable con Keno, un carnicero bisexual, y Trabie, una peluquera transexual, en un barrio popular. Teresa le propondrá a la desgraciada Barbie, que su marido -al enterarse por la llamada anónima de una amargada vecina de su infidelidad- pegó hasta dejarla casi muerta, mudarse a vivir con ella y sus compañer@s.

En una entrevista, Carri explicó: "Yo elegí a Barbie porque me parece de por sí porno. Explota una imagen hiperrealista, y lo pornográfico es hiperrealista. Fue un juego, también. [...] Es el icono de la feminidad, de la belleza, de la vida perfecta. Exponerla a ese nivel de crudeza es fuerte" (García). Lo "fuerte" es que el corto recorre simultáneamente varias sendas que se enmarañan y producen malestar. En efecto, las muy numerosas escenas de sexo explícito son escenificadas en un decorado de muñecas, más destinado a un público infantil, igual que la técnica de animación. La parodia participa de la desterritorialización que opera la cineasta y tiene tanto más impacto cuanto que la eternamente joven y bella Barbie, producto de una fantasía que hizo millonaria la empresa Mattel, es, desde la década de los 60, el icono de la feminidad sexy y frágil, superficial y materialista. Parametrada para representar una visión sublimada y por cierto nada realista de la feminidad occidental de clase media alta, Barbie es blanca, rubia, pechugona pero sin pezones ni velo, luce caderas muy finas y piernas muy alargadas, es flexible pero incapaz de mantenerse de pie. En fin, se ajusta perfectamente al imaginario sexo-genérico que naturaliza las condiciones de inferiorización y sumisión de las futuras mujeres a la violencia de género dentro de un mundo patriarcal y heterosexual.

La intervención de Carri revela la materialidad artificiosa de las muñecas a las que ella agregó prótesis sexuales toscas, evidenciando las ilusiones sobre la mimética transparencia del cine, y en particular del cine porno: "exhibe el truco, la ilusión, la fábula plástica, y contrapone sus metamorfosis metafóricas al realismo fotográfico, que substancialmente, anima la práctica y la industria cinematográfica" (Soriano 2014: 193). En 2012, Carri volverá a explorar el archivo pornográfico en un cortometraje de found footage, Pets: "asociando dos programas fundamentales del feminismo actual: la rehistoricización de las prácticas sexuales y el trabajo sobre el archivo, olvidado o sepultado, en tanto reflexión

historiográfica respecto a las discontinuidades que constituyen la historia de los oprimidos (Benjamín)" (Soriano 2013 *Líneas*). Michèle Soriano observa en ambos cortometrajes cómo "las tensiones que proceden de la heterogeneidad formal proliferan y desnaturalizan el sexo, exhiben los límites del pensamiento *Straight* (Wittig, 1992) y de la pornografía moderna heterocentrada" (Soriano 2013 *Variaciones sobre el Melodrama*: 417). Distinguida como mejor película extranjera en el New York Mix Festival, políticamente incorrecto a inicios del 2000, *Barbie también puede eStar triste* va más allá de la denuncia y la exhibición al proponer variaciones transgresoras y respetuosas del bienestar de cada persona involucrada en la historia. Sátira del orden social eternamente actualizado en su vertiente psicosexual por el inevitable final feliz de los cuentos de hadas, el poliamoroso final es una vuelta de tuerca:

> no se trata de tomar en serio un utópico margen suburbano en el que peluqueras Barbie-trans y carniceros Ken-bi pudieran volverse los modelos sexuales de mañana; lo que en cambio parece valorar esta obra atrevida es precisamente su proio atrevimiento. No se trata del *mañana* de la utopía sexual sino del *ahora* de la intervención política en la representación. (Soriano 2014: 198)

Al trazar nuevos mapas del deseo y visibilizar sexualidades disidentes, *Barbie también puede eStar triste* se inscribe en una corriente *pro sex* pos-pornográfica *queer* en tanto que refiere a una sexualidad no normativa, subversiva, que va en contra de lo socialmente impuesto por la heteronorma tradicional. En ese sentido, lo *queer* como sexualidad disidente, como subversión de género, contendría todas las manifestaciones sexuales no normativas que impliquen la libertad del individuo abyecto (Saxe 6).

El corto es una manifestación artística y política de las existencias y sexualidades obturadas en el audiovisual hegemónico y descalificadas por la sociedad pero que pugnan por su dignidad sexo-cultural y socio-política. *Barbie también puede eStar triste* es vanguardista –que no elitista– y encuentra un lugar relevante en la genealogía de las luchas a favor de la inclusión de todas la identidades. Diez años más tarde, en junio de 2012, La Ley 26.743 de Identidad de Género promulgada por el Senado Argentino reconocerá "la vivencia interna e individual del género tal como cada persona la siente, la cual puede corresponder o no con el sexo asignado al momento del nacimiento, incluyendo la vivencia personal del cuerpo"[5]. Carri no soporta el exceso de normalidad y se empeña en resignificarla en cada proyecto y en su propia vida.

De eso se habla

La afirmación de sí, es así como Carri toma el relevo del feminismo de su casi única predecesora, María Luisa Bemberg, que denunció, desde los años de la dictadura y hasta su muerte en 1993, el poder patriarcal en las clases altas argentinas (*Yo la peor de todas, Miss Mary, De eso no se habla*), así como la invisibilización

del lesbianismo y de *lo abyecto*, la opresión del cuerpo de las mujeres y la negación y del deseo femenino. La propia biografía de Carri y la de su esposa, la periodista, militante y activista feminista, Marta Dillon, son objetos de atención de los medios progresistas, de los que forma parte la propia Dillon, ejerciendo, encarando y encarnando la realidad de los vínculos entre lo político y lo personal o lo personal y lo político[6]. En 2010, en la revista *Rolling Stone*, Pablo Plotkin les dedicó un largo reportaje titulado "Albertina Carri y Marta Dillon: retrato de una nueva familia", en el cual destacaban las condiciones reales en las que se construyeron y negociaron su reconocimiento, elaborando un formato conforme con sus deseos y valores aunque éstas se salieran de las normas[7].

Carri y Dillon colaboran artísticamente en los medios de comunicación y en particular en la televisión. Ejemplo de ello, *23 pares*, una mini serie televisiva de 13 episodios que gira alrededor de los orígenes y los lazos humanos, la memoria y la identidad, la filiación y la naturalización de vínculos invisibilizados. Escrita por Dillon y dirigida por Carri en 2012, la serie cuenta con dos protagonistas femeninas interpretadas por Erica Rivas –la hermana menor, bióloga del laboratorio de análisis genéticos heredado de sus padres, y que tiene una historia de amor con una mujer[8]– y María Onetto –la hermana mayor, abogada infeliz con su pareja, y que cuida de su hermano, Guillermo (Fabián Vena), que padece trastorno psiquiátrico. Ambas mujeres atienden a personas deseosas de conocer sus orígenes pero, más allá del conocimiento molecular, lo que plantea la serie es la complejidad que abarca la identidad de cada ser humano y la importancia de los vínculos que se forjan a lo largo de la vida.

Si bien Albertina, al contrario de Marta, le tiene cierto recelo a la militancia (la segunda es miembro fundador de H.I.J.OS), ambas coinciden en la necesidad de valorar y defender las particularidades de los sujetos en todas las aristas de su diversidad. Luchan para que éstas se concreten en "los derechos civiles, los derechos de reproducción, la paridad política y el papel de las mujeres en la era de la globalización" (Kate Millett 11), desde un feminismo lesbiano radical que se ataca a todas las formas de violencia y las sitúan (Haraway, Femenías y Soza Rossi). Adoptando un feminismo estratégico, reivindican cambios en la mentalidades y fomentan la visibilidad de las minorías y de las identidades más vulnerables. Carri y Dillon apoyaron así el proyecto de La Ley de Matrimonio Igualitario que se votó el 14 de julio de 2010.

Desde Torta, la productora que fundaron, también rodaron *Visibles*, un programa televisivo de 6 horas fomentado por la reciente política de integración digital y que se estrenó en Televisión Digital Abierta (TDA) a partir de junio de 2013. Lo protagonizan personas del universo LGTBQI, filmadas por un equipo que no buscaba casos espectaculares y lágrimas del público "mayoritario" al descubrir las arriesgadas elecciones sexuales sino naturalizar otras formas de vida[9]. Desde 2014, Albertina Carri es directora artística de ASTERISCO, un festival internacional de cine sobre diversidad sexual que –según explica Carri– "viene a celebrar las diversas y múltiples maneras de ser, de amar y de estar en el mundo; de relacionarse y formar familias, de convivir en equidad y respeto por las diferencias"[10]

(Carri 2015). En la misma línea y en concordancia con ciertos postulados de la Ley nacional de Parto Humanizado, montaron una serie de cuatro documentales sobre los derechos de las mujeres a elegir libremente cómo, cuándo y dónde parir: *La Bella Tarea* (2013). En la actualidad siguen movilizadas para los derechos sexuales y reproductivos, incluyendo "la despenalización del aborto y el acceso oportuno a servicios de aborto legal, seguro y gratuito". Ya en 2007, Albertina Carri y Cristina Banegas –con quien acababa de colaborar en *Géminis*, película de ficción en la que Banegas interpreta a la madre de unos hermanos incestuosos– co-escribieron el guión de una película televisiva cuyo disparador fue un hecho real transcurrido en Jujuy, donde una niña violada se suicidó. Rodado en poco tiempo, "tiene un ritmo dentro de su experimentalidad o de su forma más rupturista, porque es una puesta en escena bastante rara. […] es como un *Dogville* criollo pero para la televisión y la televisión nacional", aclaró Carri en una entrevista a *Página 12* (26/06/2007). Banegas y ella se aprovecharon de la idea del ciclo *200 años*, en homenaje al Bicentenario Argentino, para hablar de 200 años de abuso hacia las mujeres. Ubicado en un pueblo de Misiones, la ficción "pone la lupa sobre tres instituciones en relación con la problemática del aborto: la familia, la escuela y la Iglesia" (Carri 2007: *Página 12*) y facilita la identificación con un drama de la vida real doloroso y la reflexión sobre el abuso de poder sobre el cuerpo de la niñas y las mujeres.

Rabiosa osadía

Como ya hemos comprobado, desde el cine o desde cualquier lugar de enunciación que se le ofrece, Carri desmonta los arquetipos sexistas, la heterodesignación patriarcal y la heteronormatividad. Su decisión de desmarcarse acarrea consecuencias en cuanto a modalidades de producción y distribución de sus películas que siguen ocupando un lugar marginal en el cine nacional y a la vez consigue un creciente reconocimiento nacional e internacional.

Géminis de 2005 es la única excepción al modelo económico independiente que adoptó desde su primer trabajo, puesto que fue producida por Matanza Cine, la productora fundada por el director de cine Pablo Trapero y la actriz Martina Gusman, figuras relevantes del NCA más visible. *Géminis* aborda crudamente el amor entre dos adolescentes, Meme y Jere, hermana y hermano de la alta burguesía urbana, una vez más centro de atención de Carri, entomóloga –a la manera de Buñuel en *El ángel exterminador* o de Martel en su trilogía y aunque trate ella de una clase media del interior– de su fragilidad y arrogancia de clase dominante. Comparto el análisis de Elena López Riera, que no está de acuerdo con la crítica cuando pretende que se trata de una tragedia o de un melodrama (López Riera 111-115). Si bien la narración, lineal, parece someterse a los códigos del MRI (Modelo de Representación Institucional), los jóvenes protagonistas que quiebran un tabú (la prohibición del incesto) no parecen alterados ni terminan castigados. Es la monstruosa y tiránica madre (Cristina Banegas) la que sufre las consecuencias de su acto, que tampoco dejará de producirse, después

de su accidente. Igual que al final de *La mujer sin cabeza* de Martel, se salvan las apariencias, pero de ninguna manera se cumplen las funciones morales y sociales que desempeñan las tragedias y los melodramas. No se liberan los amantes de su "afección psicológica enfermiza", según la califica el psicoanálisis, ni padecen culpabilidad, ni desean cambiar. El orden que se restituye es un orden totalmente facticio y ficticio. Es que a Carri le gusta jugar y portarse muy mal con los modelos y códigos que siguen imperando en los círculos autorizados y legitimadores del poder simbólico.

> Muchas escenas de mis películas están inspiradas en el cine pornográfico o en el policial negro, dos géneros dominados por el imaginario masculino. Pero lo cierto es que no he logrado reconocer ninguna autoridad al sistema de géneros, ni cinematográficos, ni sexuados. Son, en todo caso, mecanismos que es necesario reconocer para poder desmontar sus piezas y volver a ensamblarlas en otro orden o sin ninguno, tal como mi hijo hace con sus rompecabezas. (2014: 250)

Le interesa desestabilizar a l@s espectador@s, poniendo de manifiesto los mecanismos de la ilusión y exclusión, desmitificando el poder de la imagen, que proviene en su gran mayoría de la televisión y del cine *mainstream*. El disparador de todos sus proyectos nace de su inquietud por quebrar las falsas certidumbres: "¿cómo hacer para liberar a nuestros cuerpos de prejuicios desde el falso espejo de la televisión, la gráfica y la invasión de imágenes a la que estamos expuestos y expuestas a diario?" (Carri 2014: 245-246).

En su último largometraje de ficción hasta la fecha, Carri propicia una nueva manera de mirar la violencia, centrándose de nuevo y de una nueva manera en el cuerpo femenino, la sexualidad, la niñez y la vulnerabilidad. *La rabia* (2008) cuenta la violencia cotidiana en la llanura donde dos niños intentan crecer, espectadores indefensos y hasta rehenes de las guerras que se libran los adultos, sometidos a una lucha para sobrevivir. La polisemia del título abarca los ingredientes principales de la película: La rabia es el nombre de un pueblo, es la enfermedad viral a menudo mortal que se transmiten todos los mamíferos y que se transmite también al ser humano, y por fin es la ira, el enojo, la bronca. El título remite pues al entorno, a l@s protagonistas –tanto los animales como l@s human@s– y al gatillante del drama, una emoción de alta intensidad.

Carri, que se crió en el campo, tras la desaparición de sus padres, quedó fascinada por las rutinas y los rituales vinculados con la vida y la muerte de una comunidad humana focalizada en su supervivencia y que la cultura urbana suele ignorar y desconsiderar. Muy lejos de una visión idealizada del campo argentino, filmó de manera hiperrrealista para naturalizar una violencia muy alejada de la visión civilizadora hegemónica desde la cual se descalificó "la barbarie" y se la resignificó sucesivamente en función de la evolución del contexto socio-político. "En el campo hay una violencia más velada, inconsciente, que tiene que ver con la animalidad. La tierra te determina" (Carri 2008: *Río Negro*).

De entrada, los "ruidos acusmáticos y por ende inquietantes prefiguran la violencia de las relaciones entre animales y seres humanos que se desatará a continuación en un ritmo crescendo monstruoso y obsceno" (Mullaly 2014: 222). La mirada a cámara de la enfadada niña (Nazarena Duarte) que descubrimos sola en medio de un paisaje matutino y húmedo, al parecer sin límites, participa de la sistemática desnaturalización de la imagen cinematográfica, en particular los mecanimos de la ilusión e identificación que opera Carri. Eso no impide que se sienta una extraña fascinación por Nati, inquietante y muda caperucita roja, cuya respiración y gritos la colocan entre lo animal y lo humano. Su singular presencia y actuación, el hecho de que sea a la vez objeto y sujeto de la mirada, molestan a los adultos que la rodean. A mitad de la película, después de la matanza del chancho (el cerdo), un ritual que reúne a la comunidad, sus chillidos se vuelven gritos, asemejándose y hasta confundiéndose con los del chancho, prolongados por las secuencias de animación que irrumpen en varias ocasiones, plasmando sus experiencias. Esos comportamientos a-normales configuran una subjetividad monstruosa en el sentido que desborda las categorías tradicionales de lenguaje humano.

> *Voyeur* indefensa de los encuentros sexuales de su madre con Pichón, que goza de saberse observado por la niña y de la violencia que la rodea, y en particular de los maltratos sufridos por Ladeado, abusado por su padre, Nati comunica lo que su propio cuerpo sintió, materializando en algo indecible la violencia callada y sufrida por los demás. (Mullaly 2014: 232)

Cada vez que se quita la ropa y grita en presencia de los adultos –nunca se comporta así cuando está a solas con Ladeado (Gonzalo Perez)–, Nati performa públicamente a su propia madre con la que se identifica, así como la violencia de género de la que ambas son prisioneras. A Nati, ser vulnerable, incomunicado y supeditado al poder de los adultos, Carri le otorga el poder del sonido y de las imágenes, a través de sus dibujos, que cobran vida en las cinco secuencias de animación, llegando a constituir un contradiscurso que busca desplazar los límites de la representación de la violencia. Madre e hija existen y se salen de su destino de víctima desde una vulnerabilidad re-significada.

Ale, la madre, ejerce esa capacidad de fortalecimiento en la sexualidad, una sexualidad que puede resultar incómoda porque cuestiona los roles de género y los roles sexuales. Carri filma los coitos de la pareja clandestina desde arriba –colocando la cámara por encima de los amantes–, y en largas tomas, subvirtiendo la representación hegemónica del deseo femenino pasivo y sometido. Las escenas sexuales son brutales y consentidas y Ale las goza, recobrando así su subjetividad, liberándose de la dominación de Poldo, su marido, con quien se niega a tener relaciones sexuales, y empoderándose dentro de los límites de su entorno. Por eso suscribo al análisis de Soriano cuando dice que "el cuestionamiento radical de las identidades naturalizadas –racializadas y sexualizadas– desde el discurso post-pornográfico parece ser otra etapa en la empresa de

desnaturalización de las relaciones de género; esta etapa asume la representación de la sexualidad como estrategia de empoderamiento" (Soriano 2014: 229).

La sexualidad según Carri no elude las fricciones y los jadeos, el sudor, la penetración, las marcas en los cuerpos, y se filma de día, a la vista de la niña. El cuerpo es el territorio de la rebeldía y desde el cual trazar nuevos contornos, vivir nuevas experiencias y alterar el orden.

Balance

Albertina Carri siembra el caos en el ideal universalista regulador, visibilizando y legitimando sectores olvidados y obliterados de la humanidad. Más allá de una denuncia por otra parte necesaria, interviene en los discursos culturales y políticos para que se naturalicen las existencias y las prácticas diversas y para que las re-significaciones de esos seres abyectos –en el sentido que le dio Kristeva a la palabra– se concreten en el reconocimiento y la autonomía de sus cuerpos y deseos. Hemos intentado mostrar cómo, desde el cine y los medios audiovisuales y culturales, Albertina Carri busca desterritorializar las identidades y las prácticas para ampliar el repertorio limitado de normas y convenciones y así fomentar la naturalización y la legitimación de nuevas vivencias construidas fuera de una herencia o de un destino predeterminado por la sangre (*Los rubios, 23 pares*, *Géminis*), por el sexo biológico (*Visibles*), por la raza, la etnia y/o la clase social (*Barbie también puede eStar triste*), por el patriarcado, la religión (*Urgente*) y la cultura (*La Bella Tarea*), por la heteronormatividad y en general por las normas que imperan en los círculos autorizados y legitimadores del poder simbólico (*Aurora*, *Fama*, *No quiero volver a casa*, *Restos*, *La rabia*). Su obra es mutante, igual que su vida; el valor que le devuelve a la vulnerabilidad genera, desde condiciones concretas, nuevas construcciones y representaciones que se fundamentan en la interdependencia y la capacidad de las personas para reconocerse y re-significarse.

NOTAS

1. En 1995, Amnistía Internacional declaraba que a pesar de la histórica declaración realizada por la comunidad internacional, el sufrimiento de las mujeres continuaba: "En la Declaración de la Conferencia Mundial de Derechos Humanos de 1993, los gobiernos reconocieron que los derechos humanos son derechos de la mujer. Prometieron garantizar a las mujeres sus derechos sociales y económicos: su derecho a la paz, al desarrollo y a la igualdad, y prometieron defender los derechos civiles y políticos de las mujeres: su derecho a que no las maten, ni las torturen, a que no se abusen sexualmente de ellas, a que no las encarcelen arbitrariamente ni las hagan "desaparecer". En ambas promesas ha habido un abismo entre las palabras y los hechos". (Lagarde n.d.: 11)
2. El término "glocal" remite a la mezcla que se da entre elementos locales y elementos mundializados. Véase Bolívar Botía, Antonio (2001). "Globalización e identidades: (Des)territorialización de la cultura". *Revista de educación*. Número extraordinario: 265–288.
3. La ópera prima de Martel, *La ciénaga,* fue producida por Lita Stantic, madrina de buena parte de los jóvenes aprendices a cineastas que empezaron a salir de las escuelas de cine en

los 90, y se granjeó varios premios internacionales (Sundance Institute y Berlín en particular) que contribuyeron a hacer de ella, con tan solo una película, la (¿única?) representante femenina del NCA.

4. Se dijo por ejemplo de *Mundo grúa* de Pablo Trapero (1999): "Con una historia mínima, suburbana y actual, Trapero volvía a probar –como anteriormente sus colegas Stagnaro y Caetano con *Pizza, birra, faso*- la posibilidad de un verosímil vigoroso para el cine argentino" (Martín Peña, 60/90: 17). *La libertad* (2001) y *Los muertos* (2004) de Lisandro Alonso, o *Tan de repente* de Diego Lerman (2002), para solo citar algunos títulos de películas exigentes y que rompían con el horizonte de expectativas de l@s espectadores, fueron enseguida legitimadas por la crítica que llamó esa corriente Nuevo Cine Argentino, en referencia a las preocupaciones que los vinculaban con los representantes del Nuevo Cine Argentino de los 60, que había emergido en un contexto cultural y político muy desfavorable.

5. Los artículos 2 y 3 determinan que: "Esto puede involucrar la modificación de la apariencia o la función corporal a través de medios farmacológicos, quirúrgicos o de otra índole, siempre que ello sea libremente escogido. También incluye otras expresiones de género, como la vestimenta, el modo de hablar y los modales. Toda persona podrá solicitar la rectificación registral del sexo, y el cambio de nombre de pila e imagen, cuando no coincidan con su identidad de género auto percibida" (Ley 26.743, 2012).

6. Dillon convirtió su experiencia en plataforma periodística de las personas que viven con VIH en el suplemento Nº: "Convivir con virus", del diario *Página 12*, lo que representó "uno de los grandes aportes del periodismo joven de los 90, una bitácora proto-blogger de supervivencia activa" (Plotkin 2010). En el mismo periódico se desempeña desde 2003 como directora del suplemento feminista *Las 12*, aparecido en 1998, y de *Soy*, el suplemento de diversidad sexual inaugurado en 2008, que "se creó para acompañar y potenciar los procesos locales del movimiento LGTB y a la vez abrirlos al público más amplio de lectores del diario" (Torricella 2011).

7. Ejemplo de ello la original genealogía familiar :"Naná [la hija mayor de Marta, nacida de una relación heterosexual] superó a Marta en términos de maternidad precoz: tuvo a Jade hace tres años, a los 20, con lo cual Marta fue abuela antes de tener a Furio, su segundo hijo. Y lo que permite que un borrego de un año y medio sea el tío de una rubiecita de 3" (Plotkin 2010).

8. A este propósito, Carri declaró: "Desde lo personal, creo que soy una persona privilegiada, porque fui criada en un marco de libertad y para mí nunca fue un problema ser lesbiana. Eso desgraciadamente no le pasa a todo el mundo. Construir la narración naturalizando estos vínculos es la devolución que intento hacer" (Clarín, 28/09/2012).

9. La serie está disponible on line en la plataforma de Contenidos Digitales Abiertos (CDA) www.cda.gob.ar, pero conviene señalar la restricción del contenido que "Por motivos legales, la reproducción del contenido de CDA solo está permitida dentro del territorio nacional Argentino".

10. Y agrega: "ASTERISCO es un festival de cine cuyo lugar natural es Argentina donde la ciudadanía alcanza a todas y todos, un país al que el mundo mira por haber consagrado derechos de vanguardia a través de la ley de matrimonio igualitario, la ley de identidad de género y de fertilización asistida universal. Leyes que sin haber restringido los derechos de nadie ampliaron el reconocimiento para sectores históricamente marginados como es la población de lesbianas, gays, trans, bisexuales e intersexuales. Leyes que necesitan para su plena aplicación de cambios culturales profundos y es ahí donde las expresiones culturales y artísticas pueden colaborar a socavar las fronteras simbólicas que todavía separan a nuestra sociedad entre minorías y mayorías". Diego Trerotola y Martín Peña la secundan en ese proyecto, fomentado por el Ministerio de Justicia y Derechos Humanos (2015).

OBRAS CITADAS

Amorós, Celia. *La gran diferencia y sus pequeñas consecuencias... para la lucha de las mujeres. Feminismos*. Ediciones Cátedra/ Universitat de Valencia/ Instituto de la mujer, 2007. Print.

Bauman, Zygmunt. *La modernidad líquida.* Fondo de Cultura Económica de España, 2002. Print.

Bolívar Botía, Antonio. "Globalización e identidades: (Des)territorialización de la cultura". *Revista de educación* (2001): 265–88. Print.

Carri, Albertina. *Festival Asterisco*. Web. 22 junio, 2015.

––. "Cuestión de imagen". *Revue Cinémas d'Amérique Latine* 21 (2013): 30-41. Print.

––. "Sobre cuerpo y género en el audiovisual argentino". *De cierta manera: cine y género en América Latina.* Ed. Laurence Mullaly y Michèle Soriano. Paris: L'harmattan, 2014. 243-51. Print.

––. *Río Negro on line* 15 feb. 2008. Web. 15 jun. 2015.

Cirulo, Diego. "Reflejos en la oscuridad." *GrupoKane.* Mar. 2013. Web. 15 jun. 2015.

Colaizzi, Giulia. *La pasión del significado. Teoría de género y cultura visual.* Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

Didi-Huberman, Georges, Chéroux, Clément y Arnaldo Javier. *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes. 2013. Print.

Femenías, María Luisa. *El género del multiculturalismo*. Universidad nacional de Quilmes Editorial. Bernal, 2007. Print.

Femenías, María Luisa y Soza Rossi, Paula, comps. *Saberes situados/Teorías trashumantes.* Buenos Aires: FaHCE-UNLP. 2011. Print.

García, Eugenia. "Barbie y el 'Cuchu', dos nuevas estrellas en el cine de animación". *Página 12*. 13 dic, 2003. <www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-24038-2003-08-13.html> 15 jun. 2015. Web.

Gouges, Olympe de. "Declaración de los derechos de la mujer y de la ciudadana. 1789". *Clío*. 31. 2005. Web. 15 jun. 2015.

Grass Kleiner, Milena. *Imagen Latente y Los Rubios: Performatividad Cinematográfica y Estética de la Memoria en el Cine Latinoamericano.* Tesis de Magister. Universidad de Chile, 2009. Web. 15 jun. 2015.

Haraway, Donna. *Des singes, des cyborgs et des femmes. La réinvention de la nature*. Trad. Oristelle Bonis, Paris: Éditions Jacqueline Chambon, 2009. Print.

Lagarde, Marcela. "Identidades de género y derechos humanos. La construcción de las humanas". *UNESCO*. Web. 15 jun. 2015.

Lauretis, Teresa. *Alicia ya no: Feminismo, semiótica, cine.* Universidad de Valencia: Instituto de la Mujer. Feminismos. Cátedra, 1992. Print.

López-Riera, Elena. Albertina Carri. *El cine y la furia.* Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 2009. Print.

Martín Peña, Fernando. *60-90 Generaciones. Cine argentino independiente.* Buenos Aires: Fundación Eduardo Constantini, 2003. Print.

Millett, Kate. "Lo personal es político: el surgimiento del feminismo radical, un texto de Alicia Puleo". En *Teoría Feminista: de la ilustración a la globalización. Mujeres en red* (2010-11). Web. 15 jun. 2015.

Mullaly, Laurence. "El no de las niñas: la violencia de género según Albertina Carri". Ed. Laurence Mullaly y Michèle Soriano. *De cierta manera : Cine y Género en América Latina.* Paris: L'Harmattan, 2014. 219-39. Print.

––. "Albertina Carri, cinéaste de l'inconfort". *Revue Cinémas d'Amérique Latine* 20 (2012): 162-71. Print.

Mullaly, Laurence y Michèle Soriano. *De cierta manera : Cine y Género en América Latina.* Paris: L'Harmattan, 2014. Print.

Noriega, Gustavo. *Estudio crítico sobre Los rubios.* Buenos Aires: Picnic Editorial, 2009. Print.

Peña Ardid, Carmen. "La crítica feminista. La crítica de cine en *Vindicación feminista* (1976-1979), un ejercicio de autoridad intelectual". *Gynocine. Teoría de género, filmología y praxis cinematográfica.* Ed. Barbara Zecchi. University of massachussets Amherst/prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013. Print.

Plotkin, Pablo. "Albertina Carri y Marta Dillon: retrato de una nueva familia". *Rolling Stones*. 12 ag. 2010. Web. 15 jun. 2015.

Ranzani, Oscar. "El aborto, en una mirada 'Urgente'". *Página 12* 26 junio 2007. Web. 15 jun. 2015.

Reale, Victoria. "Identidades, amor y genética." *Clarín* 28 sept. 2012. Web. 15 jun. 2015.

Ricoeur, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli.* Paris: Seuil, 2000. Print.

Sartora, Josefina. "No quiero volver a casa". *Cineismo* (2000). Web. 15 jun. 2015.

Saxe, F. N. *Representación transnacional de las sexualidades disidentes en textos culturales alemanes y españoles recientes (1987-2012)*. Tesis de posgrado. Universidad Nacional de La Plata, 2014. Web. 15 jun. 2015.

Soriano, Michèle. "Représenter la sexualité, repenser le sexe : Pets (2012) d'Albertina Carri". *Líneas*. 3 déc (2013) Web. 15 jun. 2015.

––. "De la niña inútil a la Barbie pornostar: melodrama, género y canon en el discurso feminista latinoamericano". *Variaciones sobre el melodrama*. Ed. María Semilla Durán. Editorial Casa de Cartón, 2013. 397- 424. Print.

––. "Animación:distanciar, desnaturalizar, experimentar. Dispositivos híbridos de Albertina Carri". Ed. Laurence Mullaly y Michèle Soriano. *De cierta manera: Cine y Género en América Latina,* Paris: L'Harmattan, 2014. 193-218. Print.

Torricella, Paula. "Apuntes para una historia de Las 12". *Mora* 17 (2011): sin p. Web. 15 jun. 2015.

Zecchi, Barbara, Coord. *Gynocine, Teoría de género, filmología y praxis cinematográfica.* University of Massachusettes Amherst: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013. Print.

––. Coord. *Desenfocadas. Cineastas españolas y discursos de género*. Barcelona: Icaria, 2014. Print.

Pantalones a la luna: "incorporación" visual y poética en "la Desbandá"

Reyes Lázaro
Smith College

Hay "lugares de memoria" y hay lugares, sucesos y crímenes "de desmemoria", ocultados con premeditación y alevosía. "La Desbandá" (o "la Corría" o la Huía") es posiblemente el crimen fascista de mayores dimensiones y más desconocido de la Guerra Civil española.[1] Es el Guernica andaluz, ocurrido tan sólo un par de meses antes del bombardeo de la villa vasca. Durante un número incierto de días (aproximadamente de tres a siete, comenzando alrededor del 7 de Febrero de 1937), una fila de unos 200 kilómetros, compuesta por más de cien mil niños y adultos desarmados que huían de Málaga a Almería ante la entrada del ejército golpista, fueron bombardeados a corta distancia por mar y aire por barcos españoles y cazas italianos y alemanes. Irónicamente, como afirma Luis Naranjo en el documental que aquí se analiza –*Pantalones a la luna* (2013) de la joven documentalista Paula García-Pozuelo Ahijón–[2] Málaga no tuvo su Picasso

Reyes Lázaro investiga y enseña literaturas y estudios culturales de la Península Ibérica en el Departamento de Español y Portugués y en el programa de Literatura Comparada de Smith College, en los EE.UU. Entre otras cosas, le interesan las relaciones entre literatura y poder, las literaturas en lenguas minorizadas, la práctica y teoría de la traducción. Enseña cursos y/o ha publicado sobre, por ejemplo, *Don Quijote*, Don Juan a través de los siglos, Rosa Chacel, la guerra Civil española en el arte y la literatura mundiales.

y la Desbandá fue convertida en un lugar de desmemoria por el franquismo. *Pantalones y Málaga* 1937. L*a carretera de la muerte* (2006) realizada y presentada por el escritor Juan Madrid, son dos de los escasos documentales dedicados a la Desbandá. Idénticos en tema, duración (aproximadamente una hora) y formato (entrevistas a historiadores, estudiosos y supervivientes, aunque, excepto tres, los participantes no coinciden, en parte por la muerte de muchos de ellos en los siete años que separan estos trabajos), son extremadamente diferentes en estética y punto de vista. *La carretera* ofrece un marco histórico con profuso material de archivo y persigue como meta central un proyecto educativo. El proyecto educativo de *Pantalones* obviamente existe y se transmite a través de las entrevistas, pero coexiste con otro igualmente importante, expresado a través del contenido visual, que, por medio de imágenes más líricas que históricas busca transmitir la experiencia de los participantes en la Desbandá, a la vez que de hecho transmite desazón, melancolía y desgarro e invita a la reflexión crítica sobre la manera adecuada de expresar el episodio).[3] *La carretera* muestra un sentimiento de pertenencia a una familia (la de los vencidos). *Pantalones* transmite una sensación de orfandad y desgarro histórico emblemáticos de una gran parte de la juventud española. Interesantemente, la escasez de medios y la sensibilidad poético-visual convierten a *Pantalones* en un interesantísimo documental, cercano (como se verá) a las teorías de Walter Benjamin acerca de las tragedias históricas y la manera apropiada de aproximarse a ellas.

La carretera es el episodio 4 de la serie de Televisión Española (TVE) titulada "La memoria recobrada". Consta de cinco episodios y surge en el momento histórico de la redacción de la Ley de Memoria Histórica (después conocida como Ley 52/2007), auspiciada por el gobierno del Partido Socialista Obrero Español de José María Zapatero. La meta de la serie, claramente, era educar a los españoles a través del canal público nacional y hacer propaganda de la tibia política gubernamental en favor de la memoria –de ahí el optimista título (los otros cuatro episodios están narrados, respectivamente, por el escritor Manuel Rivas, los cantantes Pedro Guerra y Luis Pastor y el cineasta Manuel Gutiérrez Aragón y tratan, respectivamente, de la Guerra Civil en Galicia, Canarias, Extremadura y Cantabria). Por otro lado, *Pantalones* fue un encargo de la Dirección General de Memoria Democrática de la Conserjería de Administración Local y Relaciones Institucionales de la Junta de Andalucía, que quería hacer una contribución oficial a la conmemoración del 76 aniversario de la Desbandá; la asignación consistía, en parte, en documentar el acto. Impactada por su propio descubrimiento del crimen, que desconocía a pesar de tener lazos personales con Málaga, García-Pozuelo se involucró más allá del encargo en una exploración personal del suceso que la llevó a autofinanciar casi en la totalidad el proyecto. De hecho, la conmemoración ocupa un espacio mínimo en *Pantalones*.[4]

Obviamente, todo documental retrata tanto lo narrado como el punto de vista desde el que se narra. A este respecto, la comparación de *Pantalones* con *La carretera* es reveladora, porque exhibe grandes diferencias en las políticas del cuerpo de ambos documentales. Llamo aquí "política del cuerpo" al modo

de configurar y gestionar los cuerpos físicos y metafóricos relacionados con la Desbandá (tanto los muertos, los supervivientes y la propia Desbandá en tanto que corporeidad o presencia, como los cuerpos de quienes hablan de ella –por ejemplo, cómo se posicionan incluso físicamente en el documental, si se muestran o no cercanos, etc.

Este estudio de la "política del cuerpo" se organiza en torno a los tres componentes semánticos del término "incorporación": "In", primeramente, invita a analizar cómo se inserta el autor o la autora en/a su tema; en segundo lugar, "corp" orienta el estudio a la manera de dar presencia a la Desbandá; finalmente, la desinencia "oración"–con su doble significado de frase y de ritual (religioso o no)– provoca tanto al análisis de lo que se dice y cómo se dice como al del tipo de restauración o conclusión que solicita u ofrece el documental, entendido como ritual que se lleva a cabo con algún fin. Inspirada por la crítica a la representación tradicional que hace Walter Benjamin, me propongo explicar que en *Pantalones* la forma en que se expresa la Desbandá es más compleja que una mera representación. Precisamente, llamo "incorporación" a la original estética no-representativa (a la manera tradicional) de *Pantalones*, que privilegia lo lírico frente a lo político, el paisaje y la experiencia personal frente a la historia, el espacio frente al tiempo. El concepto de "incorporación" (o la ocasional falta de ella) también me ayuda a describir la desazón que percibo en *Pantalones*.

La comparación de *Pantalones* con *La carretera* (un documental profundamente conmovedor, informativo e importante por pionero, al tiempo que bastante tradicional dentro del género) ayuda a caracterizar la originalidad de *Pantalones*. *La carretera* es un conjunto de entrevistas con un par de historiadores y varios supervivientes, entrelazadas con amplio material de archivo. Pasado y presente se articulan con fluidez, y el narrador-entrevistador, Juan Madrid, se siente parte de la historia. *La carretera* rezuma sentimiento de pertenencia y, aunque clandestina, evidencia de transmisión generacional del relato de la Desbandá. Juan Madrid abre el documental afirmando: "Esta historia me la contó mi padre hace mucho tiempo en voz baja". Desde el principio, cuando menciona el escenario histórico, se declara insertado en un "nosotros" compuesto por su padre y por las víctimas de la Desbandá: "…lo que nosotros llamamos y la que él me nombró, por primera vez, "la carretera de la muerte". En la dedicatoria final el autor igualmente equipara a su familia real con la simbólica en términos políticos: "A mi padre, Juan Madrid Conejo, y a todos los luchadores antifascistas". Juan Madrid aparece repetidamente en conversación con académicos y con participantes en la Huía, como interlocutor, miembro de la familia de los supervivientes y de los vencidos, compañero de dominó, amigo o apoyo de ancianos inestables a quienes literalmente lleva del brazo –y quienes a la vez son sus guías por el pasado. Las entrevistas frecuentemente ocurren en espacios comunitarios: una peluquería, una barbería, una clase, un café, y escenifican el acto comunicativo (se ve a gente escuchando). La función de este documental es triple: legal, educativa y médica. Produce un "habeas corpus" que permite mostrar la evidencia y contribuir a sanar el cuerpo nacional. A pesar de la tragedia,

es un proyecto progresivo que anuncia o apela a la superación. Empieza en una clase de historia y termina en un acto de desvelamiento de una placa conmemorativa en la plaza pública. El documental se cierra con unas palabras de Juan Madrid que, tras lamentar el pasado ("Aunque es difícil imaginar tanta crueldad y tanto ensañamiento sobre un pueblo, la carretera de la muerte jamás fue mencionada por los ganadores de la Guerra Civil; han tenido que pasar setenta años para que se pueda hablar de ella") culminan en un diagnóstico para la salud moral de la nación: "Tengo la certeza de que la mejor manera de que cicatricen esas crueles heridas no es mediante el silencio sino con la palabra libre. Y tengo también el convencimiento de que un pueblo con la memoria escamoteada, un pueblo sumido en la ignorancia de su pasado es un pueblo doblemente herido". A pesar de lo brutal de la tragedia, una superviviente expresa alegría en la última escena: "Y que estoy muy contenta, muy feliz, porque se llegue a saber el crimen que hubo en la carretera. Que lo sepa toda España, que hasta ahora ha estado callado". La ratificación de "¡Muy bien!" y el aplauso de los asistentes cierran el reportaje. Esta conclusión comunitaria y celebratoria transmite una sensación de progreso: el desvelamiento del pasado abre una posibilidad de futuro.

En *Pantalones* la presencia de la Desbandá es igualmente intensa, a través, como en *La carretera,* de impresionantes testimonios que transmiten, en palabras de la directora, "el dolor contado en primera persona" que ella misma presenció al entrevistarlos. García-Pozuelo declara que "fue un trabajo muy intenso en el que aprendí mucho de esa gente, cómo nos lo contaban". Evidentemente, para la directora el contacto con los supervivientes es lo que convirtió en real la Desbandá, que ella hasta entonces desconocía, a pesar de haber pasado muchos veranos en uno de los escenarios de los hechos.

Aparte de las entrevistas, el otro polo semántico de *Pantalones* (que en *La carretera* era el material de archivo) son las imágenes y la manera poco convencional de filmar. A nivel visual, *Pantalones* documenta plásticamente una mirada perpleja, distanciada pero no distante, que busca por la carretera; una mirada inquisitiva y deseosa que en mi opinión representa tanto la de una generación joven e inquieta a la que le ha sido robado el conocimiento de una de las matanzas más escalofriantes de la Guerra Civil, como una actitud filosófico-estética ante los límites de poder expresar esta tragedia. Casi el 50% de las imágenes de *Pantalones* son líricas, experienciales y no directamente representativas. En vez de "representar" de manera directa, el interesante trabajo de cámara de *Pantalones* parece buscar el "incorporar" (proporcionar cuerpo y presencia) a las víctimas y a los supervivientes tratando de plasmar lo que percibirían mientras viajaban por la carretera, a la vez que, por parte de la directora y los responsables del trabajo de cámara, incorporarse personal y vitalmente a la Desbandá; en suma, entender de una manera visual una historia de España negada y establecer contacto con ella.

Como se indica al principio, la visión de Walter Benjamin (1892-1940) sobre la necesidad de una historiografía y arte materialistas que recojan el sufrimiento de los excluidos de la historia son extremadamente útiles para analizar

Pantalones. Benjamin es un pensador relevante aquí no sólo por los paralelismos entre su vida trágica y las de las víctimas de la Desbandá, su condición de víctima del nazismo y el franquismo, el abandono de su cadáver, por mucho tiempo no identificado, en un cementerio fronterizo. Desde los comienzos de su obra en *Orígenes del drama barroco alemán* (1924) a sus últimos escritos recogidos póstumamente en *Tesis sobre el concepto de la historia* (1940), Benjamin trata de combinar lo contradictorio, por ejemplo, el pensamiento político de izquierdas con la reflexión filosófica y el misticismo; defiende la necesidad de adecuar la forma de expresión al contenido; organiza su discurso en constelaciones de fragmentos, temas y citas que conectan el discurso metonímica y sutilmente, evitando las narrativas maestras. El método de escritura de Benjamin brota de su crítica de las historiografías reduccionistas basadas en la idea de progreso.[5]

Pantalones se basa estéticamente en la fragmentación. Las imágenes de l@s entrevistad@s aparecen fragmentadas (planos de manos, reloj, planos en picado de cabeza y hombros…), igual que la segmentación de las entrevistas es notablemente mayor, y los segmentos son más breves que en *La carretera*. Paralelamente, el contenido temático se estructura en torno a epígrafes. Una constelación de ocho citas vertebra sin rigidez el documental (respectivamente, de Norman Bethune, Bertolt Brecht, de nuevo Bethune, Rafael Alberti, Juan Gelman, Sófocles (*Antígona*), Pablo Neruda, Julio Cortázar), más una cita final conclusiva (Luis Cernuda). Cada epígrafe enfatiza un tema (con Bethune el ser testigo de una tragedia, con Brecht la necesidad de una nueva forma de contar, nuevamente con Bethune la solidaridad, con Alberti el sufrimiento y la impunidad, con Gelman el significado de la memoria histórica y la necesidad de sacar la verdad a la luz, con Antígona la represión de la memorialización, con Neruda la continuación en Almería del martirio de los supervivientes, con Cortázar la pervivencia de la memoria, con Cernuda el sur como zona sufriente y superviviente. La organización por epígrafes evita la creación de una narrativa maestra que represente rígidamente a la Desbandá.[6]

En el trabajo de cámara *Pantalones* es particularmente original y confronta un modo de representación tradicional en que la imagen meramente sirve a la palabra. En primer lugar, una parte notable de las imágenes de *Pantalones* transmiten una sensación de ausencia. En marcado contraste con la presencia física (y el sentido de pertenencia) del director en *La carretera*, la entrevistadora de *Pantalones* (García-Pozuelo) está físicamente ausente (en imagen y voz) porque, a pesar de su amplio trabajo de documentación, prefirió ceder los comentarios a los expertos historiadores y estudiosos del tema. La participación de estos es bastante más intensa en *Pantalones* que en *La carretera*, donde el entrevistador asume en gran medida el papel de comentarista.[7]

En segundo lugar, el hecho de que las imágenes de archivo son muy escasas en *Pantalones* (debido en gran medida al alto coste de derechos de reproducción, que impidió a García-Pozuelo usar gran parte del material de archivo deseado) produce un anclaje en la experiencia y en el presente (el de los que recorrieron el camino y el de la directora y otr@s creadores de *Pantalones*) a la

vez extraño e, irónicamente, lleno de posibilidades. En compensación a la falta de material de archivo, los planos exteriores de paisajes son tan dominantes que adquieren relevancia semántica paralela a las entrevistas. Vemos muchas panorámicas de mar y tierra y planos medios de la antigua carretera, ahora camino de tierra, generalmente acompañados de música elegíaca. En general, las imágenes del campo sugieren experiencias vividas en el pasado pero, a la vez, vacío, ausencia, presencias fantasmagóricas en el presente, brechas entre las personas y su geografía y entre el presente y el pasado. Mientras en *La carretera* los paisajes siempre ilustran escenarios históricos o se relacionan directamente con lo comentado, en *Pantalones* adquieren significado propio e independiente; parecen apuntar tanto a una brecha insalvable entre presente y pasado (prácticamente ausente) como a un estancamiento pesadillesco en éste. La naturaleza aparece frecuentemente vacía de personas. Ocasionalmente, la forma de insertar a los entrevistados en el paisaje recuerda al efecto de extrañamiento en *La pelota vasca* de Julio Medem, donde éstos aparecen, por ejemplo, sentados en un sofá en medio de un campo. A diferencia de las escenificaciones comunitarias de las entrevistas en *La carretera*, esta puesta en escena no realista de personajes solitarios en el campo produce un efecto de desfamiliarización, incluso de orfandad, que sugiere una brecha entre las personas, así como entre éstas y su entorno natural e histórico, y entre narración y mundo.

Una imagen repetida y particularmente sugerente es aquella en que se escucha el ruido de los pasos del cámara desplazándose por la actual carretera/camino de tierra (que es una ruina de la anterior, desaparecida), como si rastreara indicios que no acaban de materializarse. Aparte de recordarnos que estamos viendo un documental, este gesto meta-referencial convierte a la cámara en un fantasma que podría representar a l@s participantes de la Desbandá y sus experiencias, pero también la perspectiva autorial, o la de l@s espectadores, o todo a la vez. Esta mirada huérfana y perpleja que vaga por los caminos parece sentirse alienada y frustrada en la búsqueda vana de algo, tal vez de las personas anónimamente sepultadas, tal vez las mismas experiencias irrecuperables, tal vez la inutilidad de la restitución para aquellos que no pueden ya beneficiarse de ella. Subrayando este sentido de orfandad y desolación, los frecuentes planos de la carretera vacía la convierten en una cicatriz que no acaba de sanar, un camino que no acaba de desembocar en ningún lado.

Por otro lado, el peregrinar de la cámara invita a una interpretación filosófica crítica que va más allá de la desolación y sugiere la necesidad de formas alternativas de aproximarse a una tragedia histórica como la Desbandá. De nuevo, el pensamiento de Walter Benjamin ayuda a interpretar el peculiar trabajo de cámara de *Pantalones* como una crítica de la representación tradicional. *One-Way Street* se llama un grupo de ensayos del filósofo judío alemán sobre la reflexión del paseante, que, en interpretación de Peter Demetz (xviii), subraya la posibilidad de descubrimientos súbitos en callejas perdidas y callejones sin salida. Esta cámara que avanza por un camino lleno de recodos y desvíos con los pies en el suelo invita a la actividad contemplativa desinteresada y abierta a perderse

por caminos poco transitados por donde pueda salir al encuentro algún rastro o iluminación.

Cuando en varias ocasiones la cámara enfoca la carretera caminando de espaldas se produce un momento quintaesencialmente benjaminiano, que inmediatamente evoca a la famosa interpretación que hizo el filósofo de la acuarela de Paul Klee titulada *Angelus Novus* que obtuvo del pintor y tanto le inspiró. Dice Benjamin en *Tesis sobre el concepto de historia*:

> En él se muestra a un ángel que parece a punto de alejarse de algo que le tiene paralizado. Sus ojos miran fijamente, tiene la boca abierta y las alas extendidas; así es como uno se imagina al Ángel de la Historia. Su rostro está vuelto hacia el pasado. Donde nosotros percibimos una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única que amontona ruina sobre ruina y la arroja a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado, pero desde el Paraíso sopla un huracán que se enreda en sus alas, y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irreteniblemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras los escombros se elevan ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso. (IX)

Esta descripción ha sido interpretada de muchas maneras. En mi interpretación es una crítica de las aproximaciones historiográficas que, basadas en la idea de progreso, impiden al ángel reconocer los sufrimientos concretos, individuales, irrepetibles. Una de esas interpretaciones progresivas ante las que previene Benjamin la expresa un entrevistado en *Pantalones* (Luis Naranjo): "La Desbandá debería convertir[se] en un símbolo español, andaluz, europeo de la lucha antifascista". Aunque esta afirmación es acertada y digna de apoyo, no está exenta de peligros. Con su estética de apego a la tierra *Pantalones* advierte del peligro de olvidar las experiencias y los sufrimientos concretos de personas concretas en el proceso de simbolizar. Los rastreos de la cámara por el camino de tierra y el énfasis en detalles "excesivos" para la historia o el discurso político –por ejemplo, una entrevistada menciona el color celeste de un vestido y los zapatos blancos que tuvo que abandonar– o microscópicos (una gota de agua o una aceituna que cuelgan de un árbol) resisten la homologación de la Desbandá dentro de un macrodiscurso político o histórico, que *Pantalones* no critica pero tampoco privilegia. La directora explica que en *Pantalones* se propuso, más que comprender un hecho histórico desde una ideología concreta, comprender un fenómeno "humano", a saber, "cómo es posible que ciento y pico mil personas decidieran huir de esta manera". García Pozuelo "trat[a] de *ver* lo que los *huidos* vieron esos días", como expresa en el Apéndice final a este artículo. Por supuesto que Pantalones es un documental político (¿podría no serlo?), pero resiste las simplificaciones y la utilización. Por ejemplo, no evita mencionar aspectos cuestionables de la República, como que el legítimo gobierno abandonó temporalmente a Málaga por defender Madrid ("ni una bala para Málaga" afirmó el presidente

Largo Caballero) o incluye el testimonio de dos hermanas no republicanas que participaron en la Desbandá.

Al final de *Pantalones* una abuela le pide a su nieto que recuerde su historia (la de ella), en un momento que transmite tanta esperanza como vulnerabilidad. Diferentes comentarios finales de los supervivientes sobre cómo restañar las heridas ponen de manifiesto las complicaciones y la diversidad de opiniones que se deben tener en cuenta en el proceso de restaurar el pasado. Dos hermanas dicen que contar les ocasiona placer ("A mí me gusta hablar y contar eso de lo que le ha pasado a una porque luego lo piensa una y dice 'con todo lo que he pasado y las fuerzas que me quedan todavía...'"), pero otro superviviente describe el acto de recordar como "horrible" ("Es horrible contar esto. A mí me cuesta mucho trabajo porque es una herida que está ahí abierta y que está sangrando y que no se tapa nunca"). Mientras que un superviviente busca la expurgación póstuma de los supuestos delitos del pariente ("Con que me dijeran 'estas cosas son de tu padre y vamos a quitarle este juicio', con eso tenía suficiente; yo no necesito más porque ya lo hecho hecho está"), otro afirma que es necesario llevar a juicio a los autores de los delitos ("Pero muchas víctimas piden también justicia, una justicia que, en este caso, es más bien moral; es que los jueces se verían en la obligación de investigar los delitos, simplemente, porque la mayoría, tanto de los verdugos como de las víctimas, ya han muerto, pero se acabaría con la impunidad"). Una superviviente declara imposible la restauración ("¿Con qué se puede pagar ese daño?... No es una silla que se rompa y compras otra. Es tu hijo que te lo han matado, o tu marido o tu padre o tu hermano"). Otro denuncia el desinterés de la sociedad en sacar a la luz la historia ("Porque en esta Málaga de turismo y de playa y todo eso, hay que contar por debajo de eso; hay historia que contar. Y ¿por qué no la saca nadie? Porque no le interesa"). Las últimas palabras del documental, pronunciadas por el hijo del alcalde asesinado de un pueblo de Málaga, expresan la imposibilidad de pasar página: "¿Cómo voy a pasar página? Aunque duela, me gusta recordarlo. No, eso lo tengo metido en mi cuerpo y eso no se sale de mi mente ni de mi corazón. Eso no se sale de ahí. Eso me lo llevaré yo hasta que el enterrador me cierre la boca". Abruptamente, casi utilizando una técnica de *cliff-hanger* en una película de terror, aquí acaba el documental. Inmediatamente después aparecen los créditos acompañados de una música discordante que continúa la desazón final que produce la conclusión abrupta y niega a los espectadores el mínimo alivio o consuelo que proporciona el final de *La carretera*. Como dice Adorno de la filosofía de Benjamin, la discordancia refleja perfectamente la poética de *Pantalones*.[8]

Tanto *Málaga 1937. La carretera de la muerte* como *Pantalones a la luna* son documentales necesarios para aproximarnos a la Desbandá, pero *Pantalones* es bastante más complejo y provocador debido al uso de la imagen para expresar un discurso empático, a la vez que elegíaco y crítico, paralelo al informativo. Múltiples preguntas surgen del visionado comparativo de estos documentales, por ejemplo: ¿cómo es posible que todavía no se conozca en absoluto la Desbandá en Andalucía, España, Europa?; ¿cómo son las relaciones entre los gobiernos

central y autonómicos en cuanto a las políticas de memorialización?; ¿quién tiene acceso a materiales históricos de archivo que nos pertenecen a todos?; ¿por qué una documentalista de talento como Paula García-Pozuelo Ahijón no puede continuar su proyecto sobre la Desbandá por falta de medios?; ¿qué ha pasado entre 2006 y 2013 para que un documental emitido por la televisión nacional no haya producido un mínimo efecto educativo?; ¿qué diferencias generacionales respecto a la memoria histórica existen en España?; ¿qué aprenden los jóvenes sobre la guerra civil y el franquismo en la escuela?

Tan sólo cinco años separan a *La carretera* de *Pantalones*, y ya se observa una involución en la tenue transmisión de la memoria de la Desbandá, producto de una vuelta atrás institucional en la política de la memoria. Generaciones enteras como la de Paula García-Pozuelo Ahijón han crecido desconociendo aspectos fundamentales de su historia. *Pantalones* refleja de manera preocupante esa carencia y el deseo de subsanarla.

Por otro lado, *Pantalones* es un documental que de forma extremadamente interesante cuestiona la concepción tradicional de representación y restauración. No es solamente un documento histórico sobre la Desbandá, sino, con su significativa y bella estética, un "drama de lamento" (incidentalmente, el mismo nombre de los dramas alemanes del siglo 17, '*trauerspiel*', que Benjamin estudió en su juventud) que nos empuja a pensar en los sentimientos de los participantes anónimos de la historia y en qué exigiría una política compleja de restitución. Se puede decir de *Pantalones* lo que Peter Demetz dice en general del discurso de Benjamin, a saber, que "en él la historia se detiene en las cosas": ("…history has come to a halt in "things" of monumental stillness and deceptive inmobility", xxxix; mi traducción). Aconsejo visionarlo como el mismo crítico aconseja leer al escritor alemán –aunque sustituyendo el camino urbano mencionado por Demetz por la carretera Málaga-Almería–, a saber, "imitando su disposición a mantener la sensibilidad abierta a las iluminaciones sobrias y profanas que le sobrevienen a la gente que camina con calma, atención y en silencio por las asombrosas calles de una ciudad extranjera ("Perhaps the best way to approach Benjamin's writings would be to imitate his willingness to keep the sensibilities open to the sober and profane illuminations that come to people who quietly and attentively walk through the astonishing streets of a foreign city", xliii; mi traducción). En medio del huracán historiográfico producido por representaciones "progresivas" de la memorialización, *Pantalones* nos hace enlentecer la mirada y nos recuerda que la historia la vive la gente; también, que hay cosas simplemente irrecuperables e irreparables. Un mensaje tan poco consolador como necesario.

NOTAS

1. Para obtener información histórica se pueden consultar, entre otros: el documento pionero de Norman Bethune, *El crimen de la carretera Málaga-Almería*. Publicaciones Iberia,

1937 con las casi únicas fotografías, tomadas por su colaborador Hazen Sise; Majada, Jesús, *Norman Bethune, La huella* solidaria. Editorial Junta de Andalucía, 2008; Prieto Borrego, Lucía y Encarnación Barranquero Texeira, *La agonía de Málaga: población y retaguardia*. CEDMA, Málaga 2007; existe una popular novela de Luis Melero, *La desbandá* (Málaga: Ediciones del Genal, 2015, quinta edición, orig. 2005) y un cómic de Carlos Guijarro Esteban, *Paseo de los canadienses* (Alicante: Edicions de Ponent, 2015); entre otros poetas de la época, César Vallejo hace alusión a la Desbandá en *España, aparta de mí este cáliz*; sobre la vida de Norman Bethune, ver Stewart, Roderick y Jesús Majada. *Bethune in Spain*. Montreal-Ithaca: Mc Gill-Queen's University Press, 2014.

2. Paula García-Pozuelo Ahijón es una joven periodista, fundadora, productora ejecutiva y responsable de contenidos de la productora audiovisual LUZ. La página web de su productora es <www.eleuzeta.com>. Pantalones es su primer documental largo. La frase "pantalones a la luna" proviene de un brutal discurso radiofónico de Gonzalo Queipo de Llano, general fascista que tomó y estuvo al mando de Málaga con mano de hierro. Un impactante breve video (2:03') sobre mujeres andaluzas bailando sobre la tumba de Queipo para homenajear a las mujeres por él represaliadas se puede observar en <www.youtube.com/watch?v=ZyxeauT-ac0>.

3. El director de fotografía de *Pantalones* es Adrián Cristóbal García y los realizadores Ángel Eloy Moral Moraleda e Isaac Cedillo Soto.

4. Toda la información acerca de Paula García-Pozuelo y el proceso de producir *Pantalones* proviene de mi entrevista personal con ella, celebrada en Madrid el 28 de Abril de 2015, y de las respuestas a la entrevista escrita (recibida el 10 Agosto de 2015), reproducida al final de este artículo como Apéndice. En la misma me informó, por ejemplo, de que, a pesar de su autoría y de su práctica autofinanciación en un 90% del documental, la Junta de Andalucía mantiene los derechos de distribución hasta el punto de que ella tuvo que retirarlo de un festival en el que era candidata al primer premio. También me habló de la escasa distribución del mismo, del hecho de que no ha sido invitada a reuniones sobre la Desbandá en las que se ha proyectado su documental, y de su deseo, irrealizable de momento, de continuar explorando temas relacionados con la Desbandá, que se dejó en el tintero.

5. Para una introducción al pensamiento de Benjamin en *Orígenes del drama barroco alemán* y *Tesis sobre la Filosofía de la Historia* ver Demetz; Steiner; Schleifer.

6. Los epígrafes que inauguran las respectivas secciones son los siguientes: ***Primero***: Norman Bethune. "Lo que quiero contaros es lo que yo mismo vi en esta marcha forzada, la más grande, la más terrible evacuación que hayan visto nuestros tiempos. Imaginaos ciento cincuenta mil hombres, mujeres y niños que huyen a una ciudad situada a cerca de doscientos kilómetros. Y este camino, encajonado entre los altos picos de la Sierra Nevada, cortado en sus mismos tajos, sube y baja, desde el nivel del mar a las montañas, en declives de más de treinta metros.... Tienen que caminar... y caminan, tambaleándose, tropezando, rasgándose los pies en los pedernales del camino polvoriento" (Norman Bethune). ***Segundo***: "Cuando nuestro mundo actual ya no cabe en el drama, entonces resulta que el drama ya no cabe en este mundo" (Bertolt Brecht). ***Tercero***: "No he venido a España a derramar sangre sino a darla" (Norman Bethune). **Cuarto**: "Por ese largo y duro costado/que sumerges en la espuma/fue el calvario de Málaga a Almería/el despiadado crimen/todavía –oh, vergüenza– sin castigo" (Rafael Alberti). ***Quinto***: "Lo contrario del olvido no es la memoria sino la verdad" (Juan Gelman). ***Sexto***: "Enterrar a tus muertos es una ley no escrita" (Sófocles, *Antígona)*. ***Séptimo***: "Un plato para el banquero, un plato con mejillas/de niños del sur feliz, un plato con detonaciones/con aguas locas y ruinas y espanto/un plato con ejes partidos y cabezas pisadas/un plato negro, un plato de sangre de Almería" (Pablo Neruda). ***Octavo***: "Cada vez iré sintiendo menos y recordando más" (Julio Cortázar). ***Noveno***: "El sur es un desierto que llora mientras canta/y esa voz no se extingue como pájaro muerto/hacia el mar encamina sus deseos amargos/abriendo un eco débil que vive lentamente" (Luis Cernuda).

7. Además de los diez supervivientes que menciona García Pozuelo en el Apéndice, los expertos en la Desbandá entrevistados en *Pantalones* son: Jesús Majada, estudioso de la huída de los malagueños, recuperador de la figura de Norman Bethune; Encarnación Barranquero,

historiadora de la guerra en Málaga; José Luis Cabello, del Foro para la Recuperación de la Memoria Histórica en la Axarquía; José María Azuaga, experto en la guerrilla malagueño-granadina durante y tras la Guerra Civil; Sofía Rodríguez, historiadora de la guerra; Luis Naranjo, director de Memoria Democrática de la Junta de Andalucía.

8. "Del mismo modo que, en el caso de sus representantes más comprometidos, la música moderna no tolera ninguna elaboración o distinción entre tema y desarrollo, sino que cada idea musical, cada nota incluso, ocupan el mismo lugar respecto al centro, de ese mismo modo la filosofía de Benjamin es atemática" ("Just as in its most uncompromising representatives modern music no longer tolerates any elaboration, any distinction between theme and development, but instead every musical idea, even every note, stands equally near the center, so too Benjamin's philosophy is 'a-thematic.'" (Introducción de Theodor Adorno a la compilación de ensayos de Benjamin titulada *Schriften*. Trad. Shierry Weber Nicholsen. Citado en Schleifler 312; mi traducción al español).

OBRAS CITADAS

Benjamin, Walter. Tesis sobre la Filosofía de la Historia. Edición y traducción de Bolívar Echeverría. <www.bolivare.unam.mx/traducciones/Sobre%20el%20concepto%20de%20historia.pdf> Web. Consultado el 6 Agosto 2015.

Demetz, Peter. "Introduction". Reflections. Walter Benjamin. Essays, Aphorisms, *Autobiographical Writings*. Ed. Peter Demetz. Trad. Edmund Jephcott. New York: Harcourt Brace Jovanovich, Inc., 1979. vii-xliii. Print.

Lázaro, Reyes. "Entrevista con Paula García-Pozuelo Ahijón". Madrid, 28 Abril 2015. Print.

Málaga 1937, la carretera de la muerte. Dir. y guion. Juan Madrid. 2006. *Memoria Recobrada* (episodio 4). Dir. Alfonso Domingo. TVE. DVD.

Pantalones a la luna. Dir. y guion. Paula García-Pozuelo Ahijón. 2013. DVD. Consejería de Administración local y Relaciones Institucionales Junta de Andalucía. <www.eleuzeta.com/#!pantalones/c8jw>. Web.

Scheifler, Ronald. "Afterword. Walter Benjamin and the Crisis of Representation: Multiplicity, Meaning and Athematic Death". *Death and Representation*. Eds. Sarah Webster Goodwin y Elisabeth Bronfen. Baltimore: The Johns Hopkins U. Press, 1993. 313-33. Print.

Steiner, George. "Introduction". *The Origins of the German Tragic Drama*. Walter Benjamin.Trad. John Osborne. Londres: Verso, 2003. 7-24. Print.

APENDICE: Entrevista con Paula García-Pozuelo Ahijón (Reyes Lázaro)

¿Puedes explicar tu propio conocimiento de la Desbandá antes del documental (por ejemplo, tu relación con Andalucía, el grupo generacional al que perteneces, la transmisión de la historia reciente que recibiste)?

Veraneo en Andalucía desde pequeña, pero nunca había oído hablar de la Desbandá más allá de una vaga referencia. Para mí, este documental ha supuesto un acercamiento real, a través de un pasaje muy concreto, a la Guerra Civil. Real, literal: supervivientes de esta masacre me han contado qué les impulsó a huir, qué comieron, qué calzaban, qué sintieron durante aquellos días. Creo que para gran parte de mi generación, los que nacimos en los ochenta, la Guerra representa algo antiguo, casposo. Una vieja historia pesada. Olvidamos que enfrentó a nuestros abuelos y que aún vivimos sus consecuencias.

Este documental es un encargo de la Junta de Andalucía. ¿Cómo surge, con qué fin? ¿Por qué decides desarrollarlo más allá del encargo, por cuenta propia?

El departamento de Memoria Democrática de la Junta de Andalucía, dependiente de la Consejería de Administración Local y Relaciones Institucionales, nos encargó la grabación de un reportaje, de unos 20 minutos de duración, sobre una serie de actividades que iban a celebrar en torno al 76 aniversario de la Desbandá, en febrero de 2013. La finalidad de este reportaje era su difusión en actos de conmemoración de la memoria histórica. El objetivo último, que de forma generalizada se conociera lo que ocurrió en Málaga: emisión en las escuelas andaluzas y en Canal Sur y presentación ante el Tribunal Europeo de Derechos Humanos. Querían lograr que los crímenes de la carretera fueran reconocidos internacionalmente como crímenes contra la humanidad.

Según lo plantearon, las grabaciones se ceñirían al registro audiovisual de los actos que habían organizado en Málaga, Granada y Almería (provincias que recorrió la Desbandá): marchas, exposiciones, conferencias. En cuanto vimos la potencia del material que teníamos entre manos, el equipo quisimos dar un paso más. Conocer en profundidad qué ocurrió en vez de ceñirnos a documentar unos actos institucionales. Los actos estarían en el documental, pero serían una pequeña parte de él. La Junta estaba de acuerdo. Nosotros sabíamos que rebasaríamos un presupuesto ya de por sí ridículo, pero no nos disuadió.

A partir de ahí, planteamos nuestro documental. No recibimos indicación alguna. Ningún nombre al que entrevistar, ningún escenario que grabar, ninguna puerta abierta… algo que nos permitió trabajar con total libertad.

Me dijiste que no se distribuyó exactamente como lo hicisteis, por ejemplo que algún sonido ambiental fue eliminado... ¿Cuáles fueron los cambios principales?

Una vez finalizado el documental la Junta sólo nos impuso un pequeño cambio de contenido que no desvirtuaba en nada el mensaje. Lo hicimos. Lo que nos disgustó fue que la versión del documental que se divulgó en actos y

se utilizó para hacer las copias de DVD que la Junta distribuyó no se correspondía con la versión final que les entregamos. Se equivocaron y utilizaron una versión previa que sólo les habíamos pasado para visualizar y que, por ejemplo, no incluía sonidos ambiente; por lo que el documental que mucha gente ha visto está incompleto. Un error que no se corresponde con el cariño con el que nosotros tratamos de trabajar hasta el último detalle de la pieza.

Llama la atención en anuncios sobre la proyección de Pantalones a la luna (generalmente procedentes de la junta de Andalucía) el que no se te mencione como directora. Me comentaste que el ejercicio de los derechos de autor sobre tu propio documental se ha visto limitado. También me comentaste que no fuiste invitada a presentaciones del documental organizados por la Junta, incluso que tuviste que retirarlo de un festival en que parecías tener muchas posibilidades de ganar el primer premio. ¿Puedes explicarlo?

La titular de los derechos de autoría soy yo en exclusiva, como directora y guionista. No hay compositor musical, no nos compusieron una banda sonora ex profeso. Y esas son las tres únicas figuras generadoras de derechos de autor, intransferibles. Los derechos de distribución, por ser la Junta quien tomó la iniciativa de la creación y la financiadora del proyecto, en principio, les pertenecían, bajo la figura de productores. Sin embargo, estas figuras jurídicas no estaban claras, y no se había firmado ningún contrato de producción de la obra que las determinase. Nosotros habíamos asumido finalmente gran parte de la responsabilidad de la producción y eso nos convertía, también, en productores. No sólo habíamos financiado la obra prácticamente en exclusiva sino que habíamos realizado cada una de las gestiones asociadas a la producción misma, desde la selección y gestión de la utilización de músicas con creadores e intérpretes, hasta la localización y compra de material de archivo con instituciones españolas y archivos extranjeros. Nuestra participación en *Pantalones* excedía obviamente la propia creación. Quisimos presentar el documental a festivales y muestras y nos lo vetaron, argumentando que no podíamos recibir premio monetario alguno. No era nuestro objetivo, sólo deseábamos que el documental se viera, objetivo que, creíamos, era común a todos. Renunciaríamos a cualquier contraprestación económica. Pero aún así, lo vetaron. Prometieron entonces que ellos se encargarían de presentarlo a certámenes. Les pasamos una exhaustiva lista con fechas de convocatorias. No hemos sido informados, a pesar de nuestras preguntas, de que haya sido presentado o proyectado en ninguno de ellos, ni en otros. Tampoco tenemos constancia de que *Pantalones* haya sido elevado al Tribunal de Estrasburgo.

Nos invitaron al estreno durante un acto de memoria que tuvo lugar a finales de 2013 en la Universidad de Sevilla, y en el que participé como ponente. Me acompañó Isaac Cedillo, montador y corealizador. Y fui a otro pase-coloquio en Vélez, Málaga, informada de su celebración por José Luis Cabello, presidente de una de las asociaciones de memoria de la Axarquía entrevistado en *Pantalones*. No he vuelto a tener noticias de la Junta.

¿Crees que la distribución del documental por la Junta de Andalucía ha contribuido a promover el conocimiento de la Desbandá? ¿Se ha distribuido para toda España? Por ejemplo, ¿se ha emitido por Televisión Española?

No tenemos conocimiento de la distribución que la Junta ha hecho de él, más allá de las notas de prensa que hemos ido localizando en internet sobre pases en diferentes actos institucionales. Creemos que, en todo caso, la distribución ha sido minoritaria y local, circunscrita a jornadas relacionadas con la memoria histórica organizadas por partidos políticos en algunos municipios andaluces.

Pantalones a la luna. ¿Por qué elegiste ese título? ¿Y los epígrafes? ¿Querías demarcar con ellos distintos aspectos de la Desbandá?

Son cuatro palabras extraídas de las arengas que Queipo de Llano recurrentemente dirigía a través de Radio Sevilla a la población malagueña los meses previos a tomar la ciudad. No hemos podido saber exactamente su significado, pero su sentido era obviamente peyorativo. Les decía: "Malagueños, maricones, ponedle pantalones a la luna, que esta noche voy a tomar vuestra ciudad". Y es una frase que recuerda una de las entrevistadas en el documental, aunque cambiando el orden de las palabras. Me gustó su sonoridad. Y representa la motivación básica por la que los malagueños huyeron: el miedo.

El documental abarca muchos temas abordados desde varias perspectivas. Aunque quisimos priorizar la voz de los protagonistas que vivieron la Corría, el contexto histórico debía estar presente para permitir valorar la magnitud de los hechos. Dividir el documental en bloques argumentales me ayudó a ordenar la información. Un orden lógico, que facilitase la comprensión y que a la vez armase un relato personal, sin que mi voz esté presente en ningún momento. Comenzar cada bloque con una cita, una frase, fue un recurso para introducir los diferentes contenidos y ensanchar su significado: palabras inspiradoras referidas o no a la masacre que enriquecen con su visión la narración.

En general, ¿cuál ha sido la reacción en las presentaciones que has visto? ¿Se llevó finalmente al Parlamento Europeo? ¿Fuiste invitada? Si lo fuiste, ¿cuál fue la reacción allá?

He asistido a varias proyecciones de la pieza y la reacción del público siempre ha sido de asombro y de gratitud. Nunca deja de sorprendernos lo que ocurrió aquí, entre nosotros. Nunca deja de sorprendernos que sea aún desconocido. Y agradecemos que haya gente que se ocupe de darlo a conocer. Yo he tratado, por mi parte, de agradecer su fuerza a los protagonistas de *Pantalones*, a esas diez personas (Pepe, Juan, Adela, Juan, Maruja, Natalia, Manuel, Amalia, Trinidad y Consuelo) que acogieron a cuatro desconocidos en su casa y durante horas nos hablaron frente a dos cámaras de recuerdos que escuecen.

No sabemos si finalmente se presentó ante el Tribunal Europeo. Suponemos que no. Y, en cualquier caso, no hemos sido informados o invitados.

Me hablaste de temas que te dejaste en el tintero al hacer el documental, y que desearías desarrollar. ¿Puedes mencionar algunos?

Me gustaría haber desarrollado muchos otros temas que, por la duración del documental, era imposible siquiera mencionar. Por ejemplo, el papel protagonista de la mujer durante la huida: ellas fueron quienes cargaron con animales y provisiones durante el camino e idearon auténticas artimañas para mantener a la familia físicamente unida y evitar que los más pequeños o los más mayores se perdieran entre la muchedumbre. También me interesa, precisamente, qué ocurrió con aquellos niños que se perdieron. No pudimos localizar a ningún superviviente que se hubiera extraviado durante la Desbandá. Algunos nunca volvieron a localizar a sus familias, perdieron sus raíces y a sus seres queridos para siempre. Lo menciona uno de los entrevistados en *Pantalones*, y recuperar alguna de esas historias sería interesantísimo. Y, en definitiva, me hubiera gustado ahondar en la cotidianeidad de aquellos días de marcha.

Desde tu propia experiencia sobre la realización de Pantalones, ¿quieres hacer algún comentario sobre el estado de la memoria de la guerra civil en Andalucía, en España? Por ejemplo, me comentaste que el hospital de Málaga todavía lleva el nombre de uno de los pilotos que la bombardearon en la guerra, Carlos Haya. En los apuntes para la realización de Pantalones que tan gentilmente me pasaste se pueden ver varios momentos en que escribes signos de admiración al margen por la imposibilidad de localizar material de archivo. Además, me has hablado de las altas tasas a pagar para poder incluir en tu documental material histórico de archivo depositado en filmotecas y centros públicos y privados. ¿Puedes comentar?

Es vergonzoso que nombres de asesinos adornen, en forma de homenaje, nuestras calles, plazas y edificios públicos. Y que nombres de héroes que salvaron vidas sean completamente desconocidos. Carlos Haya, aviador que acribilló a la población malagueña durante la Guerra y que da nombre al Hospital regional universitario de la ciudad, frente a Norman Bethune, médico canadiense que socorrió a los *huidos*, y a tantas otras víctimas de la Guerra. Es triste aún que no hayamos sabido construir, como país, un relato de nuestra propia memoria.

Seguro que existen formas muy creativas con las que conseguiríamos acercarnos a nuestro pasado cercano. Una podría ser una propuesta que tenía en mente la propia Memoria Democrática: establecer *senderos* de la memoria, rutas que recorrieran escenarios de valor paisajístico representativos de la Guerra Civil. Porque la transmisión de la memoria pasa inevitablemente por rechazar el discurso de las banderas, el discurso victimista. Como Luis Naranjo (historiador entrevistado en *Pantalones* y exdirector general de Memoria Democrática) mantiene, no hubo víctimas, hubo resistentes, hubo héroes. Y necesitamos conocer sus historias.

Y es el Estado (¿quién si no?) quien debe liderar la construcción y transmisión de este nuevo relato. El Estado y sus instituciones. Porque trabajando el documental hemos descubierto lo poco accesible, y lo caro, que es visualizar y utilizar nuestras imágenes públicas, custodiadas en este caso por la Filmoteca

Nacional (incluso cuando el propósito, como es el caso, no es el lucro). ¿Por qué nos lo ponen tan difícil? Deben cambiar muchas cosas para que podamos avanzar.

¿Tienes proyectos de continuar tu trabajo de documentalista? ¿Cuál sería tu próximo documental?

Me encantaría poder rodar otro documental. Acabo de terminar de releer un gran reportaje, *A sangre fría* (*In Cold Blood*, en inglés), de Truman Capote, sobre el asesinato en los años cincuenta de una familia americana acomodada. Recuperar las historias de supervivientes (el entorno de los asesinados, hijos de uno de los asesinos…) de aquel suceso para analizar cómo afectó a sus vidas podría ser interesante. Es sólo una idea, y antes de poder rodar un documental seguro que surgen muchas otras. Continuar investigando sobre la memoria de nuestro país también me atrae. Y convertirlo en un proyecto aún más personal que *Pantalones*.

¿Quieres comentar algunos aspectos que te impresionaron especialmente de las entrevistas a los participantes en la Desbandá?

Es obvio, pero descubrir que son personas tan cercanas a mí me sobrecogió. ¿Qué hubiera hecho yo en su misma situación? ¿Hubiera dejado todo atrás, mi casa, mis pertenencias, mi vida…, camino de un destino desconocido? ¿Con bebés en brazos, con ancianos? ¿Cómo hubiera reaccionado si una bomba lanzada desde el mar hubiera matado, delante de mis ojos, a mi padre? ¿Si me hubiera rozado tanta destrucción? ¿Mantendría yo su dignidad? ¿Su bondad? ¿Su ausencia de rencor?

En mi artículo sostengo que tu documental ilustra una mirada particular, tal vez generacional, definitivamente diferente a la del otro importante documental, que es en parte similar pero muy diferente, el de Juan Madrid. Para mí, la manera de mirar de la cámara en Pantalones es a la vez perpleja y deseante (con deseo de conocer y asimilar--en la medida de lo posible--la Desbandá). En particular me llama la atención la fragmentación (de las imágenes y las entrevistas), el intenso énfasis en la naturaleza (presentada de manera mas elegíaca que bucólica), la música discordante del final.... ¿Te reconoces en alguno de estos comentarios?

Junto a los realizadores de *Pantalones*, Ángel Eloy Moral e Isaac Cedillo, y el director de fotografía, Adrián Cristóbal, traté de *ver* lo que los *huidos* vieron esos días. La Plaza de la Marina, en la que se fue reuniendo la multitud antes de partir, la aduana, el puerto, el barrio de El limonar…. el camino. Camino, camino y camino durante de tres a siete días. Algún ingenio, infinitas plantaciones de cañas de azúcar, una casa abandonada, pueblos, el mar, la montaña. Y, por fin, Almería. Son las imágenes que *pintan* nuestro documental, junto al material de archivo del que pudimos disponer. Buscamos los tramos de la antigua carretera nacional 340 que se conservan, y los recorrimos muchas veces. Grabamos cada elemento que pudiera devolvernos a aquellos días. Los sonidos ambiente debían enfatizar esas recreaciones: pasos, olas, gaviotas, viento; y, en montaje, las

músicas generarían las sensaciones que en cada momento queríamos transmitir: desasosiego, miedo, muerte.

Irremediablemente, enfrentado al horror narrado por los supervivientes, la belleza de los escenarios en los que se vivieron los crímenes de la carretera resiste en forma de mar, de vegetación, de preciosos pueblos blancos.

Desde el comienzo sabíamos que queríamos obtener imágenes vivas, con movimiento interno. No representaban momentos estáticos, no eran fotografías detenidas en el tiempo, sino que ilustraban sensaciones, inquietud, maldad, vida, y debían estar tan vivas como los protagonistas que nos describían aquellas sensaciones.

A pesar de los limitados medios técnicos y el reducido equipo humano con los que contamos durante el rodaje, cuidamos mucho el estilo de la grabación y tratamos de huir de la estética asociada a los audiovisuales que tratan la memoria histórica en nuestro país. Buscamos un estilo, tanto en rodaje como en montaje, personal, limpio, cercano, cinematográfico.

CREACIÓN

Poesía

Claudia Aburto Guzmán
Bates College

paisajes sin dios

paisajes tan amplios como la idea de la libertad
tomas un paso hacia cualquier dirección
y aun estás lejos
de donde prometen seguridad

buscamos un momento de descanso
bajo un mezquite en una colina
más allá, bajo el látigo del viento, los pastos se doblegan
con una oración hacia el sol

Claudia Aburto Guzmán nació en Chile y emigró cuando tenía ocho años. Es profesora asociada de español en Bates College donde imparte literatura y cultura latinoamericana. Su obra creativa ha sido publicada en las revistas *Casa de las Américas, Letras Femeninas, Barcelona Review, Destiempos, Diálogo* y *Ámbitos Feministas*. En el 2010 publicó el libro de poesía bilingüe *La lente y la ciudad/The Lens and the City* (Canadá: Editorial Lugar Común). Es co-autora de dos libros de poesía: *Deambulaciones eróticas* (Cuba: UNEAC, 2004), y *Cuentos y fragmentos de aquí y allá* (Ecuador: Editorial El conejo, 2002), así como la colección de cuentos *La séptima mujer: cuentos dedicados* (U.S: Ediciones nuevo espacio, 2004), y la novela en dos voces *Posdata* (U.S: Ediciones nuevo espacio, 2005)

dios debería estar aquí
pero la libertad, siempre escasa de fondos, ha subido de precio
y él prefiere ser testigo
dejando al hombre su voluntad

por tanto, mis pies de mujer caminan la orilla
libertad
para algunos
purgatorio para los demás

y cuando sangro en el camino
como solo las mujeres podemos hacerlo
recojo lo olvidado y entierro lo propio
como un ritual convocando esa libertad

ya que no logran convencerme sus sacrificios
en nombre de una idea
de un dios
de algún país

a fin de cuentas los paisajes tan amplios se prestan
para desubicarse
dios debe haberse perdido
él debería estar aquí

pero sólo se encuentra el sapo tigre
y éste también muere
el viento, bailando, me curte la espalda
el peso de la libertad cuando se disfraza

como peregrinos de antaño
escucho por si acaso una señal
la noche se acerca y el próximo cerro es más alto
que el anterior

seguro que dios y yo volveremos a encontrarnos
como peregrinos en los cruces
caminando desde ninguna parte
hacia ningún lugar

los camiones y yo

procurando el comprender
requiere miles de millas al timón

en la búsqueda, tomar camino hacia el origen
después doblar a la derecha
y seguir el sol

en Louisiana las placas atraen la incredulidad
¿es verdad que de allí eres? pregunta él

yo opto por mentir
resulta que viven indios también ahí

el envejecer no está en el cuerpo
está en el tedio frente a la misma ignorancia
repetida en plan de asombro

continuar hacia el oeste como si fuera un viaje
hacia la verdad

si yo fuese un hombre podría viajar a México
y encontrar mi historia narrada por un *urban cowboy*
en un *country song*

pero el sur de la frontera
nunca es suficientemente sur
para los que nacen en el fin del mundo

allí el viento es desmitificador
lleva consigo todo tipo de alaridos
allá, el aullido del lobo
no es más que otro cuento infantil

al norte de la frontera el viento lleva el ronroneo
de los camiones que transportan
productos mercantiles a lo largo del país

por las noches siguen rodando en sus sueños
los motores meciéndolos mientras dormitamos
antes del amanecer

sus huesos como los míos sienten la tercera edad en lo sacro
y el dolor profana
el último viaje en lo que queda del verano

el tiempo del cuerpo

a veces la encuentro en las noches
empapadas de sudor pre-menopáusico
su silencio abarcador
como los minutos del día

cuando se apacigua la incomodidad
le pregunto y la pregunta
queda colgada del vacío
será tarde –digo

la pregunta o será la respuesta
bifurcada por el tiempo
pide alejarse de la luz o la sombra
retomar en cambio los 256 tonos

de gris que logra la fotografía
mas son las carreteras sin letreros
las que determinan
el color de mi mirada
la cintura ya no ágil
se queja por el peso de los hombros
y la incertidumbre de los pies
vale atribuírsela a los anteojos bifocales

es el calendario de los días
sostenido por las emisiones
carbónicas de un avión–
digo de pasada

la unión solo se concreta
en diapositivas –contesta
al volver –entonces
decido por la escritura
como la avena por el agua

instalaciones agrietadas

ecos que rebotan contra el perfil
de la ciudad
zapatos que esquivan humores corporales
charcos secos de heces de palomas
sobre las veredas rectilíneas

en los pasillos vacíos las luces fluorescentes
enfocan ritmos
de escobas cansadas
plantas hidratadas y limpias tazas de café
sudor invisible sobre un cuerpo sin nombre

que camina
palabras retorcidas en un cuerpo violentado
y el sol
ese sol quemando
la piel por aquél contaminada

mañana
luces en el décimo piso
esta noche
me siento al acecho de sus recuerdos
grabando lo que ignoramos

su aferro a grietas urbanas que la esconden
instalaciones que cuelgan de la medianoche

Poesía

Agustina Ortiz
Escritora

Me encierro bajo llave en la oscuridad del tictac
en el ruido esporádico de los carros
que penetran la luz mortecina de la calle
y en el silbato que el velador ciego
le entregó a la noche
en las películas tridimensionales
me he propuesto vivir adrede

Agustina Ortiz nació en Uruapan, Michoacán, México. Emigró a Estados Unidos de Norteamérica en 1977. Cursó el Bachillerato de Artes en California State University Los Angeles. En la misma institución se tituló como Maestra con las especialidades en Letras Hispanas y Lingüística. Pertenece a la sociedad literaria Sigma Delta Pi. Ha sido docente en varias instituciones educativas en Estados Unidos y Alemania, donde vive desde 1998. Actualmente es escritora independiente. Ha publicado poesía y narrativa en varias antologías y revistas literarias, tales como *Ixchel: letras y diosas* (Méx., 2015), *Ventana abierta* (USA, 2014), *Las hijas de la lluvia* (Méx., 2012), *El brillo de la hoa húmeda* (Méx.,) *Paisajes interiores* (Méx., 2010) y *Hechiceras de la palabra* (Méx., 2009) entre otras.

camino rodeada de los extras
como protagonista de ciudades maltrechas
donde jirones de memoria
carne y sangre se ensartan
entre las fachadas de las casa
las aceras los alambres y los postes

a nadie le mostraré mis rodajes húmedos
enrollados en los huecos de mis noches
donde el gato araña los diálogos eternos
y los parpados tristes de mis muertos.

Tienes que ser intensa
como cuando te sangraba la piel
de tanto que imaginabas sus manos
y su boca acariciar tu cuerpo

intensa… intensa…

como la noche del apagón
cuando te adivinaron la película
y corriste a la puerta
tragándote la oscuridad
con los ojos despojados

adentro dejaste las células del cuerpo
queriendo huir por el tejado
quemaron la cinta donde eras tú la estrella
la pantalla y las butacas

qué desgracia
no había ningún loco cerca
que se llevara en su lengua una de ellas
una sola célula habría sido suficiente
para hablar y reír
dentro de una boca y un corazón ajenos
qué desgracia no estaba yo

intensa… intensa…

como tu cuerpo
que rodó escalera abajo
golpeado a palabras
sólo el tronco del olmo lo detuvo
y se inclinó a lamerlo
a lo lejos ardían también
las montañas de Los Angeles
sin voltear atrás te incorporaste
y saliste a la calle
que ves ahora desde una cama dura
allá lejos
perforando la pared.

Desnudo II

Elena Madrigal
El Colegio de México

Para Ydalia Lázaro
pincel que desnuda la belleza.
Para Marta Eugenia
por su ironía.

—Ai de favor nada más le encargo que no me vayan a quemar los mantelitos individuales, los de cuadritos.

—No se apure —contesté a la pintoresca casera que nada tenía que ver con la de las nalgas.

Pensé que quién iba a andar quemando mantelitos si, por fin, tenía yo mi propio depa después de dos años de compartir con siete —sí siete, querida lectora—, siete compañeras de la uni.

Elena Madrigal es Doctora en Literatura Hispánica por El Colegio de México, institución donde ejerce como docente e investigadora, y Maestra en Retórica y Composición Inglesas por Texas Christian University. Dos libros y alrededor de cincuenta ensayos críticos dan cuenta de sus intereses de investigación: la literatura mexicana, la traducción y la literatura lésbica. Ha editado con Leticia Romero el volumen *Un juego que cabe entre nosotras. Acercamientos a la crítica y a la creación de literatura sáfica*. Incursiona en la narrativa con *Contarte en lésbico*.

Era *mi* depa, totalmente amueblado. Entrando, a la derecha, una cocineta; al frente, un escritorio y arriba de él, las nalgas; un poco más atrás, una salita; en el cuarto contiguo, la cama y el baño. "Todo un palacete para mí sola", pensé.

Descargué libros y ropa. De las bolsas de plástico saqué las latas de atún y las sopas instantáneas mientras me preguntaba si así tendría yo las nalgas, o si serían más redondas… o más aplanadas… como las del horroroso elefante de cerámica que "adornaba" la mesita.

"Seguro que esta noche, en la fiesta del *openin*', se va a romper", me dije.

En unas cuatro horas estará aquí la bandota.

Tic tac tic toc

Al norte, la tersura de las nalgas se prolonga por una espalda fina. Al sur, continúan por unas piernas elongadas que parecen estilizarse hasta el piso.

Tic tac tic toc

—Chido que trajiste música.
—Está súper lindo el depa… ¡Felicidades!
—De ron, campechana… pediátrica… Para empezar, digo.
—¿Un churrito?

Tic tac tic toc

El humo, un trago, mis dos pies izquierdos, ¿qué más necesito?

Tic tac tic toc

Falta un minuto para la medianoche. Martugenia ya está un poco peda. Ji, ji: ya pateó al elefantito. Ji, ji: Yadliushka esculca debajo de la blusa de Zeni. Ji, ji: aspiro hoooooondooooo, profuuuuundooooooo. Entro en un vacío chiiiiiiiidoooo.

Dong

No me había fijado que había un reloj de péndulo.

Dong

Tengo a la de las nalgas frente a mí.

Dong

No mames… Se está incorporando.

Dong

No wey… Está volteando.

Dong

Me está mirando. Me cai que le han de haber puesto epazote a esta madre…

Dong

El cabello que tenía sujeto apenas le cubre los senos y el cuerpo.

Dong

Me hace una seña para que me acerque. Y en lugar de salir corriendo, voy hacia ella.

Dong

Me caeque no vuelvo a hacerle a esta chingadera… ¿Qué hago aquí, sentada en el banco que le servía de reclinatorio a la de las nalgas?

Dong

¡Ay, no! ¡Pérate! Está bien que cuando me enmoto me da por andar con las chichis al aire… Pero de aquí a que me metas la mano a la entrepierna y me quieras coger enfrente de todas…

Dong

¿Todas? ¡Todas! ¿Qué nadie me escucha, chingao? Help! Aide moi! ¡Que me mete la mano por todos lados!

Dong

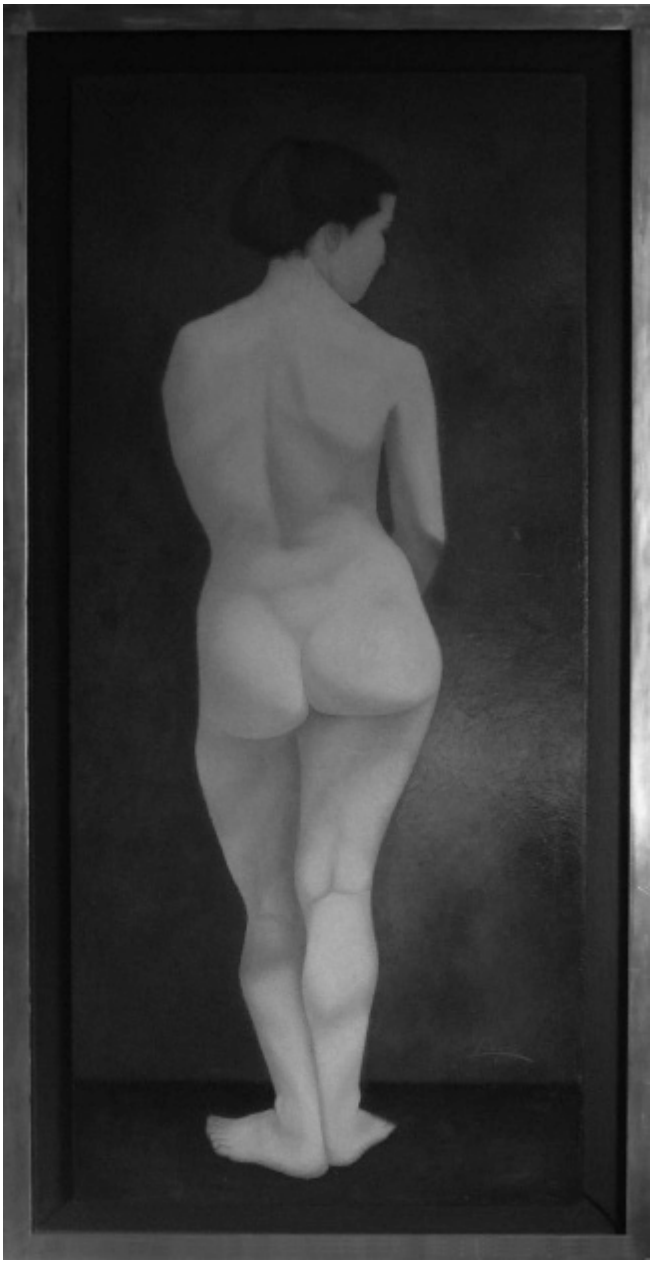
¡Ay, ay, ay, que me vengo! ¡Ay, ay, ay, que me corro!

Dong

¡Aaaay!

—Está bien verde…
—Abre la ventana, échale aire.
—¿Llamo al nain wan wan o al *333?
—Échale agua en la cara. No, mejor llévatela a la regadera y ábrele a la fría.
—Stá abriendo los ojos…
—¡Ya wey! Pinche loca… Nos metes cada susto… ¿Qué te pasó?

—No, nada… Ha de ser el cambio de casa…



Ydalia Lázaro, *Desnudo II*, óleo sobre tela, 160 x 70.
Con autorización de la autora.

De la mesa al suelo

Ana Rueda
University of Kentucky

Para Laila y Lilly Ana

Apenas es un instante. Hija, te hablo de ese momento vertiginoso, intranscendente si quieres, que es la trayectoria que describen las migas desde la mesa hasta el suelo. Nunca entendí por qué en la sobremesa tu padre, su padrastro, tus tíos y tu hermano mayor, para limitarnos a los de nuestra familia más inmediata, tiran, han tirado y me consta que seguirán tirando las migas del mantel al suelo con el mismo gesto arisco y medio mandón de quien barre con la mano, como si de espantar moscas se tratara, sin pensar en lo que se hace. Ellos están a lo suyo, al tema de conversación, pero no es difícil anticipar cuándo va a surgir ese ¡zas!, la manotada y los gránulos de pan catapultados que se disparan al

Ana Rueda es catedrática de literatura española en el Departamento de Hispanic Studies de la Universidad de Kentucky, EEUU. Se especializa en la época moderna y la contemporánea, en particular la narrativa (cuento, novela, género epistolar, narrativa de viajes y de guerra), la escritura de mujeres, los acercamientos interdisciplinarios y la historia intelectual. Sus estudios incluyen: *Relatos desde el vacío. Un espacio crítico para el cuento actual; Pigmalión y Galatea: Refracciones modernas de un mito*; *Cartas sin lacrar: La novela epistolar y la España Ilustrada, 1789-1840*; y *El retorno/El reencuentro: La inmigración en la literatura hispano-marroquí.* Tras su primer libro de relatos, *La agenda negra* (2001), ha publicado obras de creación en revistas literarias. "El bibliómano" fue seleccionado para la antología *De bibliomania: Un expediente* (2006).

suelo. El proyectil de migas y su inminente dispersión nos martirizarán, a ti, a mí y también a tu hija, hasta el fin de nuestros días.

No quiero ponerme trágica, hija, ni es para tanto. Pero es que tú y yo llevamos la vida pendientes de ese disparadero de migas que seguimos con la mirada –a cámara lenta– hasta verlo convertirse en una fina constelación de miguitas blancas que sabemos van a terminar estrelladas en rincones no previstos del suelo, a veces lejos de la alfombra. Estamos mentalmente en nuestros puestos, con los delantales levantados por las puntas para recoger ese fruto del desecho, ese maná sobrante que amenaza con caer de un momento a otro… una lluvia blanquecina que, de hecho, la vemos caer antes de haber empezado su descenso y que nos hemos entrenado a traducir en términos de cotidianeidad doméstica. Lo sabes de sobra, la mera contemplación de las migas sobre el mantel es sólo el preámbulo. Ya estamos pensando en la operación que sigue: el escobón y el recogedor.

No bajes la guardia, hija. El automatismo con que los hombres de la familia disparan las migas no nos da tiempo a reaccionar, por eso tenemos que estar preparadas. Apenas se arrojan fuera del mantel, viajamos con ellas como si subiéramos a la grupa de un caballo. Nos sumamos a su desquiciada trayectoria y, sin saber bien cómo, nos vemos atrapadas en una de esas bolas de cristal llenas de migas de nieve que cualquiera vuelca de pronto sólo porque está ahí en una repisa en estado de quietud. ¿Qué otra cosa sino el reposo mismo podría incitar a alguien a volcar la bola de cristal… o a lanzar las migas de la mesa al abismo del suelo? Es infalible: en algún instante algún comensal vuelca la bola del revés y tú, y yo, y todo un regimiento de mujeres que esgrimen escobas y recogedores, caemos en ese vacío espantoso, como Alicia en el túnel del conejo, sólo que sin maravilla alguna, sino rebotando en las paredes cóncavas de cristal, magullándonos, dando tumbos lentísimos… ahí cae un copo enorme de miga de pan, y otro se abalanza desde más arriba, y como Alicia sentimos frío y hambre, pero menos mal que también cae una miga gigante, mullida, que tendría a una hormiga reina satisfecha durante días y días, e intentamos comérnosla antes de que llegue al fondo de la bola, de la alfombra, y antes de que salga de entre las patas de la mesa un conejo impertinente con un reloj desproporcionadamente grande para decirnos que es tarde, que ya se ha acabado la merienda del té, pero no, aún tenemos tiempo de sacar la lengua como si se tratase de un recogedor, o de extender el delantal blanco, como el de Alicia, para atrapar al vuelo la miga de pan antes de que se hunda en la alfombra, en ese bosque abigarrado en el que todas las niñas buenas se despistan y de noche los gatos las miran desde los árboles con sonrisas forzadas.

Esta vez no. Has lanzado un agudo "no" que quiere detener la lluvia de mendrugos y que por una décima de segundo perturba su dirección. Gritas –tú, yo, cualquiera– y dices que no, que te indigna ver el suelo cubierto de migas, que dejen de tirar los sobrantes de la comida al suelo, que qué es eso... Aunque hemos llegado a la sobremesa, sigues con hambre y estás harta de los restos de las galletas mágicas de Alicia que te hacen grande, pequeña, mediana –igual da–,

pero migajas que amenazan con transformarte en una mimada niñita victoriana con sueños de metamorfosis; una niña que prefiere soñar con conejos blancos a escuchar el libro de historia que le lee su hermana bajo un árbol en una tarde de calor. ¿Has gritado? No estás segura de si el grito ha sonado siquiera o retumbado a través de paredes impermeables al tiempo, pero sí, lo sabes de pronto, ha sido un grito prolongado. Miras a tu alrededor para cerciorarte y ves, azorada, que todos los comensales te miran. Caes en la cuenta de que tu fuga ha sido ridícula y pides al comensal más próximo que, por favor, te pase un currusco de pan.

Muerdes el pan blanco, que a estas alturas ha perdido parte de su elasticidad. Al roer el mendrugo, lo pulverizas y caes en la cuenta de que siempre queda un rastro de miga de pan que te persigue: el de Hansel y Gretel, que les ayudaría a volver a su casa, una casa donde no los querían; el de las galletas de Alicia, que le permitían habitar madrigueras y casas de miniatura, todo por huir de la suya, donde se aburría como una ostra. Tú, hija, siempre puedes volver a esta casa porque a ti no se te ha perdido nada en el bosque. Deja que caigan las migas a la alfombra y míralas caer con deleite. Si los comensales desembarazan el mantel, no pongas el grito en el cielo. Mira bien el mantel. Contempla ese bodegón del desperdicio y no te enfades. Déjalo estar. Después de todo, se trata de lo más básico: el pan. Claro que no queremos que nadie lance las migas al suelo, a sitios lejanos que luego nos hacen perder el camino y que, para colmo, seguro que alguien nos hace barrer como míseras Cenicientas.

Las migas nuestras siempre estarán ahí. Puntos suspensivos de la sobremesa. Añoranza del hogar. El camino a casa. Hansel y Gretel se pierden en el bosque porque los glotones pájaros se comen su sendero de migas, las que Hansel había ido esparciendo en el bosque para recordar el camino a casa. Los hermanitos, sin recapacitar en lo que hacen, desechan el pan. Cada vez más hambrientos, se topan con nada menos que con una tentadora casita de chocolate y mazapán. La bruja también tiene hambre y quiere empapuzar al escuálido Hansel hasta que esté rollizo para poder comérselo. Migas, caminos, casas, niños, cosas de brujas… el hambre no para ante nada y todo puede ser devorado sin dejar rastro. Gretel fue lista. Vio que tenía que engañar al hambre para sobrevivir. Para salvar a su hermano le hizo creer a la bruja que Hansel engordaba en la jaula según su plan. Su ingenioso ardid funcionó. La tonta de Alicia se pierde porque come y bebe lo que le mandan –recuerda, hija, los incitantes rótulos, «cómeme», «bébeme» de la galleta y del frasco– o de pronto no cabe en ninguna casa; todas le quedan chica. ¿Cuándo dejará Alicia de comer galletas con leyendas que le llevan a comer todo lo que se encuentra por delante para perderse en un mundo de fantasía?

Sigue, hija, el rastro de Hansel y Gretel, desplázate con Alicia, y en tus tortuosos recorridos, que también son los míos, descubrirás que en el fondo de todos estos problemas está el pan. O sobra o falta. Las migajas del mantel tienen la ventaja de que son eso, ambas cosas al mismo tiempo: abundancia y escasez. Fíjate bien en esa minúscula evidencia de lo abundante, hermoso residuo de plenitud y mísero indicador de haber podido satisfacer el hambre. Y fíjate en

que las migas no son apenas nada sin imaginación. A buen hambre no hay pan duro, decía la abuela, que había triturado montañas de curruscos de pan para hacer pan rallado con que rebozar miles de croquetas, que había hecho mares de sopas de ajo con cuadraditos de pan duro y que, cómo no, había barrido dunas de migas de pan que tú y yo y tus hijas seguiremos barriendo como en un cuento sin fin, sin colorín colorado. Como en un cuento de brujas, éste tiene una escoba, sólo que esta escoba no tiene magia alguna. La posibilidad de volar por los aires no es más que un breve rapto—un sueño que dura lo que tardan las migas en su fatal itinerario hasta dar en el suelo; ese instante que tú y yo sabemos que hay que aprovechar, tal como hemos aprendido a hacer que las sobras rindan y a convertir los desperdicios en fantasías. Bueno, no te lo tengo que repetir. La función de la escoba la sabes de sobra, es poner las migas en el recogedor para luego volcarlas en el cubo de la basura.