

Nuevos retos de la imagen

# CUERPOS, ESCRITURAS, VOCES

Marta Martín Núñez - Shaila García Catalán

Aarón Rodríguez Serrano - Robert Arnau Roselló (editores)



tirant  
humanidades

plural



**Nuevos retos de la imagen:  
cuerpos, escrituras, voces**

## COMITÉ CIENTÍFICO DE LA EDITORIAL TIRANT HUMANIDADES

**MANUEL ASENSI PÉREZ**

*Catedrático de Teoría de la Literatura y de la Literatura Comparada  
Universitat de València*

**RAMÓN COTARELO**

*Catedrático de Ciencia Política y de la Administración de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociología  
de la Universidad Nacional de Educación a Distancia*

**M<sup>a</sup> TERESA ECHENIQUE ELIZONDO**

*Catedrática de Lengua Española  
Universitat de València*

**JUAN MANUEL FERNÁNDEZ SORIA**

*Catedrático de Teoría e Historia de la Educación  
Universitat de València*

**PABLO OÑATE RUBALCABA**

*Catedrático de Ciencia Política y de la Administración  
Universitat de València*

**JOAN ROMERO**

*Catedrático de Geografía Humana  
Universitat de València*

**JUAN JOSÉ TAMAYO**

*Director de la Cátedra de Teología y Ciencias de las Religiones  
Universidad Carlos III de Madrid*

Procedimiento de selección de originales, ver página web:

[www.tirant.net/index.php/editorial/procedimiento-de-seleccion-de-originales](http://www.tirant.net/index.php/editorial/procedimiento-de-seleccion-de-originales)

**Marta Martín Núñez  
Shaila García Catalán  
Aarón Rodríguez Serrano  
Robert Arnau Roselló**  
*Editores*

# **Nuevos retos de la imagen: cuerpos, escrituras, voces**

**tirant humanidades**  
Valencia, 2025

Copyright © 2025

Todos los derechos reservados. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética, o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación sin permiso escrito de los autores y del editor.

En caso de erratas y actualizaciones, la Editorial Tirant Humanidades publicará la pertinente corrección en la página web [www.tirant.com](http://www.tirant.com).

© Marta Martín Núñez  
Shaila García Catalán  
Aarón Rodríguez Serrano  
Robert Arnau Roselló (eds.)

© TIRANT HUMANIDADES  
EDITA: TIRANT HUMANIDADES  
C/ Artes Gráficas, 14 - 46010 - Valencia  
TELFOS.: 96/361 00 48 - 50  
FAX: 96/369 41 51  
Email: [tlb@tirant.com](mailto:tlb@tirant.com)  
[www.tirant.com](http://www.tirant.com)  
Librería virtual: [www.tirant.es](http://www.tirant.es)  
DEPÓSITO LEGAL: V-4426-2024  
ISBN: 978-84-1183-881-8  
MAQUETA: Disset Ediciones

Si tiene alguna queja o sugerencia, envíenos un mail a: [atencioncliente@tirant.com](mailto:atencioncliente@tirant.com). En caso de no ser atendida su sugerencia, por favor, lea en [www.tirant.net/index.php/empresa/politicas-de-empresa](http://www.tirant.net/index.php/empresa/politicas-de-empresa) nuestro Procedimiento de quejas.

Responsabilidad Social Corporativa:

[http://www.tirant.net/Docs/RSC\\_Tirant.pdf](http://www.tirant.net/Docs/RSC_Tirant.pdf)

# Índice

<b>Y, sin embargo, se mueve. En defensa del análisis fílmico</b> .....	11
Marta Martín Núñez, Shaila García Catalán, Aarón Rodríguez Serrano y Roberto Arnaú Roselló	
1. Otra manera de escribir.....	11
2. Algunas coordenadas del pensamiento contemporáneo.....	14
3. Y, sin embargo, se mueve .....	16
4. Agradecimiento y créditos.....	18
<b>Ser madre (o no serlo) en tiempos de crisis.</b> .....	21
<b>Reflexiones en torno a la maternidad en algunas autoescrituras fílmicas recientes</b> .....	21
Laia Quílez Esteve	
1. “Silencios como océanos, voces como volcanes” .....	21
2. “¿Es posible hacer cine y tener hijos?” .....	25
3. “Leo tus diarios y siento que los conozco” .....	29
<b>Del documental y la animación: una extraña pero fértil pareja.....</b>	37
Javier Moral Martín	
1. Introducción .....	37
2. Algunas consideraciones previas.....	39
3. De límites y fronteras.....	42
4. La consolidación de una formación discursiva.....	46
5. A modo de conclusión .....	52
<b>Análisis de la Trilogía del Registro de Iratxe Fresneda.</b> .....	53
<b>Reflexiones sobre la creación desde el posdocumental.</b> .....	53
Pablo Calvo de Castro y María Marcos Ramos	
1. El documental en el País Vasco en la era del posdocumental.....	53
2. Metodología .....	56
3. Análisis de la Trilogía del Registro.....	57
4. Conclusiones.....	65

<b>Los límites de lo factual en el documental de la cultura de la conspiración:</b> .....	67
<b>El caso de Adam Curtis</b> .....	67
Miguel Olea Romacho, Juan-José Fería-Sánchez y Domingo Sánchez-Mesa Martínez	
1. Introducción .....	67
2. Documental y factualidad en los nuevos paradigmas de verdad contemporáneos.....	69
3. El documental de la cultura de la conspiración.....	72
4. <i>We live in a strange time</i> : Adam Curtis y el relato documental de la conspiración .....	74
5. Conclusiones.....	79
Financiación.....	81
<b>¿Paz, amor y música?</b> .....	83
<b>Woodstock y el imaginario del festival musical como espacio de paz</b> .....	83
Israel V. Márquez	
1. Introducción .....	83
2. Woodstock y la mirada comunitaria.....	84
3. Desmitificando Woodstock.....	88
4. Conclusiones.....	94
<b><i>Queering the method.</i></b> .....	97
<b>Innovaciones conceptuales y metodológicas para el estudio de la cinematografía queer contemporánea</b> .....	97
Pablo Calviño Tato y Marta Pérez Pereiro	
1. Introducción .....	97
2. Emancipación del ocularcentrismo: la propuesta de Marks.....	101
3. Cine de los cuerpos, cine con los cuerpos: la propuesta de Sobchack.....	105
4. Conclusiones.....	110
<b>La construcción y evolución del arquetipo lésbico en el cine dramático del s.XXI</b> .....	113
Lledó Morales Roig	
1. Del melodrama al bollodrama: el viaje de la lesbiana en el cine dramático del s.XX .....	113
2. El drama lésbico contemporáneo: análisis del personaje y del deseo lésbico.....	121

3. Conclusiones: el cine lésbico dramático desde una mirada feminista.....	133
<b>Reivindicando el género: desafiando “generic and gendered expectations” en el cine de terror español realizado por mujeres cineastas.....</b>	<b>137</b>
<b>La obra de Carlota Pereda y Alice Waddington.....</b>	<b>137</b>
Clara Heras Martínez	
1. Introducción.....	137
2. <i>Horror transnational</i> y las “poéticas del horror” de la experiencia femenina.....	138
3. Conclusiones: gender/genre en el cine fantástico español dirigido por mujeres.....	153
<b>La voz de nuevas directoras en el cine español contemporáneo: una vuelta a las raíces de una generación de mujeres cineastas..</b>	<b>155</b>
María-José Higuera-Ruiz	
1. Introducción.....	155
2. Otro nuevo cine español firmado por mujeres.....	156
3. Objetivos y metodología.....	160
4. La mujer, lo rural y el audiovisual contemporáneo español: <i>Los Secaderos</i> de Rocío Mesa.....	162
5. Que el “otro cine español” ya no sea “otro”.....	166
<b>Un yo fragmentado: <i>Ana de día</i> (Jaurrieta, 2018) y el motivo del doble en el contexto del Otro Nuevo Cine Español Femenino ....</b>	<b>169</b>
Fernando Sánchez López	
1. Introducción.....	169
2. El motivo del doble: un yo desconcertado, una identidad fragmentada.....	171
3. El doble en <i>Ana de día</i> : fantasía, realidad, y un contradictorio autodescubrimiento.....	173
4. Conclusión.....	182
<b>La piscina como espacio no-liminal en <i>Once Upon a Time in Hollywood</i> y <i>Undine</i>: una articulación mitológica de la ciudad moderna a través del motivo visual.....</b>	<b>185</b>
Juan M. Pardo y Daniel Belenguer	
1. La redención de la historia.....	185
2. La piscina y lo urbano.....	187

3. Mitologías, terminales y germinales.....	190
4. Los Ángeles y el monstruo marino .....	192
5. Berlín y la ondina .....	195
<b>Incomodidad, silencios y espacios opresivos: .....</b>	<b>199</b>
<b><i>Un amor, de Sara Mesa, y la relectura fílmica homónima de Isabel Coixet</i>.....</b>	<b>199</b>
Elios Mendieta Rodríguez	
1. Introducción .....	199
2. El misterio y hermetismo de los personajes .....	202
3. Atmósferas claustrofóbicas y espacios de soledad.....	207
4. Conclusiones.....	211
<b>Referencias .....</b>	<b>213</b>
<b>Notas curriculares .....</b>	<b>231</b>

# ***Y, sin embargo, se mueve.*** **En defensa del análisis fílmico**

Marta Martín Núñez

Shaila García Catalán

Aarón Rodríguez Serrano

Roberto Arnau Roselló

*Universitat Jaume I*

## **1. Otra manera de escribir**

Señalaban José Luis Castro de Paz y Josetxo Cerdán (2011, p. 14) que en los años noventa del pasado siglo tenía lugar un giro sustancial en el territorio del análisis fílmico en nuestro país. Por primera vez, y al contrario que en gran parte de la tradición europea, comenzaban a impartir sus clases una generación de docentes especializados en análisis fílmico que no venían de la crítica especializada, de los diarios o de las gacetas, sino que se había formado directamente en las disciplinas historiográficas y semióticas. El impacto de aquella transformación fue incalculable y generó una primera gran generación de pensadores de gran altura que configuraron una cierta escuela española de pensamiento audiovisual.

Muchos factores, sin embargo, han ido desvirtuando aquel primer empuje y han llevado a nuestra disciplina a un momento de profundo cuestionamiento. El primero es evidente y tiene que ver con el sonoro desprecio que el pensamiento en español sufre allende nuestras fronteras. Dominados por los marcos francés y anglosajón, fascinados por los tics de la deconstrucción o del posestructuralismo, presos en la fantasía de la hipotética *internacionalización* —séase eso lo que sea—, los foros internacionales no han tenido a bien tomarnos como interlocutores. Escenario paradójico, por cierto, puesto que muchos de esos mismos discursos presumen de una *interseccionalidad* que rara vez incorpora a voces de la esfera hispánica. En segundo lugar, las reformulaciones

de la política académica que han potenciado el *paper de impacto* y algo parecido a un método científico positivista como vías regias del hacer universitario han acabado por dinamitar cualquier voz disidente, cualquier tema que no esté de moda —y, por lo tanto, pueda mermar la cantidad de citas que recibe la revista indexada de turno—, cualquier parámetro de escritura o pensamiento que no saque pecho ante los parámetros de las *ciencias sociales*. Es bien sabido que diferentes figuras de nuestro campo sienten urticaria ante la simple idea de recordar que las *humanidades* eran hasta hace muy poco las interlocutoras privilegiadas de nuestro desarrollo y, por qué no decirlo, han mostrado un manifiesto desprecio ante lo que no responda a cuantificación, estructura convencional IMRYD (Introducción, Métodos, Resultado y Discusión) o exploración de los tópicos del momento. Las políticas de acceso y promoción a las plazas docentes, el reparto de los fondos de los Proyectos de Investigación y, en fin, el resto de quehaceres cotidianos de los trabajadores universitarios han quedado marcados por estos contextos, a los que además habría que sumarle la casi total ausencia de congresos y asociaciones que vertebran el campo (cinematográfico) de manera más o menos constante y coherente.

Sin embargo, de nada sirve quejarse ni volver a denunciar una situación que ya hemos explorado de manera tozuda durante el último lustro (Rodríguez Serrano, 2024). Como buenos pensadores, llega el momento de girarnos radicalmente hacia la realidad para intentar ver lo que realmente ocurre fuera de nuestros despachos. La primera idea, que conviene no evitar, es que el cine actualmente es un objeto social en profunda crisis social —véanse al respecto las reflexiones de Vicente Monroy (2020)—, al menos atendiendo a su posición hegemónica durante gran parte del siglo XX. Conviene ponerse a cubierto de las posibles oleadas de nostalgia —por otro lado, tan constitutiva de nuestro ecosistema social— para realizar un quiebro y afirmar, muy al contrario, que dicho repliegue del arte cinematográfico no ha erosionado, en lo más mínimo, sus posibilidades estéticas. Ciertamente, hay un problema en lo que toca a la distribución mayoritaria, el dominio

y la pereza intelectual de los monstruos Marvel/Disney y Warner/DC, pero no es menos cierto que la creación cinematográfica sigue más viva que nunca. Como mucho, se podrá convenir de que la modificación cae ahora quizá con más fuerza del lado del espectador: más allá de la butaca en la minisala del centro comercial que suele alojar su anatomía durante un par de horas, está obligado a levantar la vista hacia otros territorios si realmente quiere dotar de valor a su experiencia audiovisual.

De ahí que el análisis fílmico tenga que ser conjurado, en primer lugar, desde una dimensión tanto prescriptiva como acompañante. Su norma básica permanece intacta —explorar aquellos procesos de significación concretos que tienen lugar en la superficie textual, en la forma fílmica—, pero ahora debe ser entendida también con la urgencia de quien comprende que la diferencia entre el “lector modelo” y el “lector real” (Eco, 1993) es, probablemente, cada vez más acusada. El análisis fílmico puede ser una herramienta para comprender no únicamente el funcionamiento del film, sino al mismo tiempo, el funcionamiento de ciertas ideas sobre el hombre y el mundo.

En efecto, frente a la inevitable autarquía a la que condujo una confianza ciega en una semiótica hermética, frente a la sinrazón que dominó posteriormente muchos de los trabajos posestructuralistas (Zumalde, 2007), frente al intento más que discutible de “desmontar” los departamentos de análisis fílmico para subsumirlos en otro tipo de intereses y organigramas universitarios (Bordwell y Carroll, 1996), frente a la más que evidente politización de las “opiniones críticas” que se vierten desde los medios —para los que el cine no es más que una herramienta ideológica y, por lo tanto, susceptible de ser utilizada como arma arrojadiza en las estrategias de polarización de la ciudadanía—, cabe reivindicar una reflexión sosegada, centrada, y sobre todo, específicamente cinematográfica. Por un lado, cada vez resulta más complejo creer en la autonomía misma del texto —entendida como algo así como un estanque prístino del que se pudieran extraer sin demasiado esfuerzo los significantes claros y diáfanos en su validez universal. Por otro lado, la

contribución de los Estudios Culturales y nuestra necesidad de dialogar con ellos es tan obvia que no puede ser soslayada. El problema al que nos enfrentamos es, por supuesto, el del difícil equilibrio entre la lectura concreta del film, la aceptación de nuestra subjetividad como analistas en dicho proceso y, a la vez, la relación de dicha lectura con los elementos exteriores al mismo. O, con mayor claridad: como seguir diciendo lo que las películas dicen sin olvidar que, para bien o para la mal, se lo dicen a un *aquí* y a un *ahora* en el que cada vez resulta más complejo encontrar consensos.

Es decir: tenemos que inventar una nueva manera de escribir sobre cine.

## 2. Algunas coordenadas del pensamiento contemporáneo

Ciertamente, si observamos los retos que llaman a la puerta del análisis filmico es fácil sentir un indudable agobio. Sería sensato repensar los cánones que manejamos siendo conscientes de las ausencias y los puntos ciegos, pero sin demoler los indudables méritos que han pavimentado el séptimo arte. Deberíamos repensar desde nuestro presente las aristas de las obras que han configurado nuestras sociedades y nuestras subjetividades, pero sin caer en demonizaciones absurdas propias del linchamiento popular y de las redes sociales. Deberíamos ayudar a la ciudadanía a leer las películas, precisamente ahora en que todo el mundo —izquierdas, derechas, progresistas, liberales, conservadores— parece tener mucho interés en censurar, prohibir, cancelar, denunciar, denostar según los intereses de su agenda. Tendríamos que ser capaces, y digámoslo claramente, de aceptar que hay una burbuja ideológica universitaria —en la que aparentemente todo el mundo está de acuerdo en la aceptación de los Derechos Humanos, la tolerancia hacia los valores del otro y el respeto a la pluralidad de individualidades— que no se corresponde en absoluto a lo que ocurre fuera de nuestras aulas. Tendríamos que añadir, ya puestos, que una gran parte de España siente una profunda desafección por su cine y por su Universidad... pero que, sin embargo, está nutriéndose a diario en YouTube y otros canales de clases

y contenidos que vienen firmados por profesores españoles, y a menudo sobre cine español.

El análisis fílmico es fundamental para orientarnos y llamar al sentido común en una era dominada por la crispación audiovisual. No únicamente por seguir siendo la tradición viva de la que emerge una gran parte del resto de análisis de medios audiovisuales —y, vaya por delante, lejos de nuestra intención caer en esencialismos ahora que la distinción entre pantallas, plataformas y contenidos resulta cada vez menos evidente. También porque, guste más o menos, el cine sigue resultando un síntoma, un indicador de la salud democrática de las sociedades que lo generan y consumen. Finalmente, y conviene dejarlo en negro sobre blanco, porque el cine español y latinoamericano llevan años viviendo una etapa de enorme relevancia tanto en la potencia estética de muchas de sus propuestas como en la constante presencia —y éxito— en los más granados festivales de la esfera internacional. En los últimos años hemos cosechado galardones en Cannes, Venecia, Karlovy Vary, Berlín, Donosti... No hay festival de Categoría A que no tenga una granada selección española y que no coseche galardones. Otro tanto se puede decir de las nuevas firmas del cine argentino, mexicano, chileno o colombiano —de Laura Citarella a León y Cociña, de Theo Montoya a Tatiana Huezo— que están proponiendo una avanzadilla audiovisual que nada tiene que envidiar a las producciones anglosajonas ni a las grandes tradiciones autorales de la vieja Europa. Sin necesidad de darse golpes en el pecho, baste con señalar que el reciente monográfico sobre las voces más relevantes de la “modernidad internacional” firmado por Howard Finn (2022) incorporaba entre sus estudios de caso más relevantes las filmografías de Lucrecia Martel y de Albert Serra. Lo mismo puede decirse de la atención dedicada a nuestro cine en los campos que actualmente están ofreciendo alternativas más interesantes: de la autoficción metamoderna con *Las chicas están bien* (Itxaso Arana, 2023) al Slow Cinema de Helena Girón y Samuel Delgado, del documental autoconsciente de Emma Tussell a la ironía incómoda de Carlo Padial. La pregunta es, por supuesto, si nuestras escrituras están a la altura de

dichas películas o si, por el contrario, mientras el cine español avanza progresivamente, nuestras reflexiones languidecen.

La respuesta es, indudablemente, compleja. Los últimos años han mostrado cómo se reivindicaba en obras realmente relevantes la escritura documental española (Torreiro y Alvarado, 2023), se ha regresado desde diferentes perspectivas a la reflexión sobre el cine franquista, sus figuras y sus simbolizaciones (Higueras Flores, 2024; Yarza, 2024), se han incorporado nuevas y valiosas miradas sobre el cine de la transición (Camporesi, 2023; Thomas, 2024), e incluso la importante cuestión de la irrupción de una nueva generación de creadoras ha ofrecido una buena nómina de contribuciones (Losilla, 2023). Las reediciones de textos canónicos que ha ofrecido la Editorial Shangrila en su colección *Hispanoscope* junto con la labor ya señera de Cátedra o Laertes, a la que se debe sumar la irrupción absolutamente relevante de Imprenta Dinámica (el proyecto conjunto de la ECAM, Caimán – Cuadernos de Cine y DAMA), nos hacen pensar que, pese a los problemas ya aducidos, podemos defender la continuidad de un proyecto de pensamiento frágil y precario, pero indudablemente tozudo y valioso.

### **3. Y, sin embargo, se mueve**

El libro que hoy ponemos a su disposición tiene, como tantos otros propios del mundillo académico, su origen en una reunión universitaria: el V Congreso Internacional sobre Análisis Fílmico *La mirada cautiva: El cine y el desafío de la educación mediática*. Tuvo lugar en Castellón en noviembre de 2023 en las instalaciones de la Universitat Jaume I y gracias al patronazgo de diferentes proyectos e instituciones que detallamos más adelante. Dicho congreso se celebró en agradecimiento y homenaje al profesor Santos Zunzunegui, figura clave de nuestro campo y ejemplo vivo (teórico, pero sobre todo, humano) del tipo de profesional riguroso, serio y coherente que aspiramos para nuestras aulas. Poco se puede añadir a lo que ya queda escrito en el prólogo del libro que

acompaña nuestra propuesta en esta misma editorial —*El análisis fílmico y el desafío de la educación mediática*, coordinado por los Dres. Javier Marzal, Leire Azkunaga, Antonio Loriguillo y Teresa Sorolla—, y a cuyas páginas remitimos.

Por nuestra parte, lo que nos gustaría aquí agradecer y señalar es que, de alguna manera, esta colección de textos que presentamos no son contribuciones autónomas y desconectadas, sino que muestran al menos dos ideas principales que consideramos plenamente relevantes. En primer lugar, el libro actúa como un punto de encuentro entre figuras plenamente asentadas de la reflexión cinematográfica y toda una nueva generación de analistas y pensadoras. Se trata de un cruce de caminos entre el presente y el futuro en el que caben todo tipo de sensibilidades, miradas, metodologías e intereses. En segundo lugar, dicha convivencia no resulta especialmente cacofónica, sino que la lectura continuada de los textos arroja la impresión de una suerte de armonía de las diferencias, un rigor y una pluralidad de voces en las que se trasluce con toda claridad un compromiso con el saber y con la disciplina fuera de toda duda. Si recordamos los cuatro enfoques mayoritarios de la Teoría cinematográfica (Zavala, 2023: 30) veremos que, en efecto, en las siguientes páginas se discute sobre el lenguaje cinematográfico, sobre sus espectadores, sobre las revisiones historiográficas que componen el campo y, por supuesto, sobre los diferentes efectos ideológicos que se proponen y sustentan. Son los mismos mimbres de nuestra tradición los que hoy retornan gracias a los jóvenes teóricos y teóricas de la imagen que firman los siguientes capítulos, pero también los que quedan confirmados por la escritura temperada de algunos de nuestros referentes más inmediatos. Se discute sobre documental, sobre cuerpo y afecto, sobre historia y canon, sobre mito y sobre espacio fílmico. Los objetos de estudio escogidos desbordan los márgenes del cine español y apuntan a cinematografías emergentes y a escrituras ya establecidas. Retornan a viejas películas o se interrogan por las nuevas en un maridaje cronológico imposible de domesticar pero que, sin embargo, está animado por un objetivo común: saber dónde está en 2024 la

expresión cinematográfica y qué se puede hacer con ella. De manera desprejuiciada, se reivindica el fantástico y la visibilidad de identidades no normativas. Se habla de cuerpos y prácticas que ponen en crisis la estabilidad patriarcal, se retorna el estudio arquetipal de los y las protagonistas, se reivindica la semiótica, el posestructuralismo, se hibridan las metodologías y se apuesta con fuerza por una concepción de —re- pitamos una vez más, con Eco— el arte como una manera de hablar del ser humano y el mundo.

A partir de aquí, nos parece de escasa utilidad intentar ofrecer una hoja de ruta coherente que finja una unidad de discurso: los estudios fílmicos no lo tienen en la actualidad, y es precisamente esa caótica libertad de propios y extraños que de pronto han tenido la posibilidad de encontrarse en este libro, desde donde celebramos la posibilidad de seguir acogiendo nuevas voces y poniendo en valor su existencia y su pensamiento. Lejos de buscar homogeneidades en los puntos de vista, celebremos la bendita diferencia como la única manera de construir una universidad plural y sensata en su aproximación a lo cinematográfico.

#### **4. Agradecimiento y créditos**

Este trabajo colectivo ha tenido lugar, en primer lugar, gracias a la amabilidad y la cercanía de los autores y autoras que han tenido a bien cedernos sus capítulos para poder proceder a su publicación. También gracias a la cortesía y profesionalidad de la Editorial Tirant Lo Blanch, que en una apuesta inusual en el mercado académico nacional, han posibilitado la edición gratuita del mismo para que pueda ser consultado en abierto por la ciudadanía.

Diferentes proyectos de investigación han participado en el desarrollo del mismo: “Alfabetización mediática en los medios de comunicación públicos. Análisis de estrategias y procesos de colaboración entre medios e instituciones educativas en Europa y en España (AMI-EDU-

COM)” (Código PID2022-13884NB-I00, cuenta con la dirección del Dr. Javier Marzal Felici y el Dr. Robert Arnau Roselló); “Estrategias Discursivas de Disenso en las Prácticas Documentales Españolas Contemporáneas” (DOESCO)” (código B2021-32, bajo la dirección del Dr. Javier Marzal Felici y la Dra. Marta Martín Núñez) y el proyecto “Voces femeninas emergentes en el cine español del siglo XXI (2022-2024) (VOZ-ES-FEM-ME)” (código UJI-A2021-12, dirigido por la Dra. Shaila García Catalán). Nos gustaría agradecer igualmente al trabajo conjunto desarrollado por los grupos de investigación I.T.A.C.A – UJI (Investigación en Tecnologías Aplicadas a la Comunicación Audiovisual) e IRMA VEP (Investigación de los Recursos en los Medios Audiovisuales: Voces, Escrituras, Psicoanálisis) para la consecución de las siguientes páginas.



# Ser madre (o no serlo) en tiempos de crisis.

## Reflexiones en torno a la maternidad en algunas autoescrituras fílmicas recientes<sup>1</sup>

Laia Quílez Esteve

*Universitat Rovira i Virgili-ASTERISC*

### 1. “Silencios como océanos, voces como volcanes”

“El ‘yo’ materno sigue siendo una rareza”, sostiene Moyra Davey en la introducción de *Maternidad y creación* (2007), una antología de ensayos, memorias y relatos de autoras dispares —como Sylvia Plath, Margaret Atwood, Annie Ernaux, Alice Walker, Toni Morrison o Adrienne

<sup>1</sup> Este capítulo no existiría sin las reflexiones compartidas ni el trabajo previo realizado junto con las investigadoras y amigas Anna Fonoll y Núria Araïna, con quienes escribí “Miradas descentradas. Nuevas tendencias en el cine documental español”, publicado en *Más allá del documento. Derivas y ampliaciones del cine de lo real* (2022). Asimismo, ha sido muy enriquecedor en este proceso el texto que escribí con Anna Fonoll para la ponencia que presentamos en 10th CEISAL International Conference, que tuvo lugar del 13 al 15 de junio de 2022 en Helsinki. También debo mencionar las cartas que intercambié con Araïna en 2021 para seguir pensando y escribiendo sobre el documental *A media voz*. Este juego epistolar conformó la ponencia que, a dos voces, leímos en el Congreso Internacional “Mujeres y cine en Iberoamérica: políticas, representaciones, historias, interseccionalidades”, que tuvo lugar en la Universidad Carlos III (Madrid) los días 21, 22 y 23 de septiembre de 2022. Finalmente, algunos de los análisis y conclusiones desarrollados en estas páginas parten de mi participación en la mesa redonda “Límites y márgenes del documental”, organizada en el marco de “La mirada cautiva. Congreso Internacional de Análisis Fílmico”, celebrado en la Universitat Jaume I de Castellón los días 21, 22, 23 y 24 de noviembre de 2023.

Rich, entre otras—, quienes, entre el año 1970 y el 2000, dejaron testimonio escrito de sus heterogéneas y contradictorias experiencias y sentimientos como madres y escritoras. Estas “rarezas” —porque, como señala Rich, están silenciadas “en la historia de conquistas y servidumbre, guerra y tratados, exploración e imperialismo (Davey, 2007: 124) — cuestionan, desde ángulos distintos y todavía hoy, lo que la sociedad patriarcal nos impone como modelos de feminidad y de maternidad a seguir —modelos como el “ángel del hogar” y del “pater familias” —, a la vez que sirven de acicate para que otras mujeres sigan escribiendo, pensando y compartiendo sus dudas, miedos, malestares e incluso su rabia alrededor de los estereotipos, prejuicios y tabúes vinculados a la gestación, el aborto, el parto, el posparto, la crianza o la renuncia a tener descendencia.

Por su parte, en “Una breve historia del silencio”, Rebecca Solnit recurre a la imagen del mar para hacer visible el espacio inabarcable que ocupan todos aquellos relatos que desde tiempos inmemoriales han sido enmudecidos: “el silencio es el océano de lo que no se ha dicho, de lo inmencionable, lo reprimido, lo erradicado, lo nunca oído”, afirma (2018, p. 25). Más adelante, se refiere a ese mar de silencios como el hábitat al que históricamente se ha condenado a las mujeres, en tanto que las violencias sistémicas que se ejercen contra ellas, son siempre violencias que atacan a sus historias. Si el silencio es la condición universal de la opresión, la lucha por la liberación y reactivación de esas voces acalladas pasa, necesariamente, por un proceso de narración de esas historias tradicionalmente no atendidas, marginadas. Hacerlo supone, recurriendo a los términos utilizados por Solnit que a su vez cita a Ursula K. Le Guin para seguir con un nuevo paralelismo, ahora orográfico, erigirnos como volcanes, como nuevas montañas que van a determinar una transformación de la cartografía dibujada e impuesta por el imaginario dominante (2018, p. 26).

La intención de las páginas que siguen es la de explorar algunas de esas “rarezas”, de esos “volcanes” que se han producido en España en los últimos años y en el ámbito del cine documental autobiográfico, un es-

pacio que, como el del diario íntimo o el de las epístolas, ha convocado a muchas mujeres para expresar allí sus resistencias a las asimetrías y armas de dominación del patriarcado y, además, ha funcionado como refugio para la experimentación. Ya sea bajo la forma del cortometraje como es el caso de *Correspondencia* (Carla Simón y Dominga Sotomayor, 2020), *Carta a mi madre para mi hijo* (Carla Simón, 2022), *Lo que no fue* (Sandra Ruesga, 2022), o *Hablemos, hermana* (Celia de Coca, 2022), ya sea corporeizándose en largometrajes como *Ainhoa, yo no soy esa* (Carolina Astudillo, 2018), o *A media voz* (Heidi Hassan y Patricia Pérez, 2019)<sup>2</sup>, la voz de las documentalistas emerge en estas autoescrituras fílmicas para expresar, desde la oblicuidad de lo íntimo, las contradicciones y constricciones de la institución de la maternidad<sup>3</sup>. Se trata de un

<sup>2</sup> *A media voz* es la única película del corpus que se realizó en coproducción, en este caso con Cuba, Francia y Suiza.

<sup>3</sup> En los últimos años, se han producido en España otras películas documentales que, desde distintos puntos de vista y estrategias narrativas, ponen en el centro la cuestión de los trabajos reproductivos. Son filmes que abordan situaciones y temáticas poco representadas en el cine hegemónico, como serían la violencia obstétrica, el parto natural, los trastornos mentales vinculados al posparto, la interrupción voluntaria del embarazo o las maternidades no normativas —como las de las madres trans, las madres lesbianas, las madres migrantes, las madres arrepentidas, o las madres solteras por elección, entre otras. Además de *Mater Amatísima. Imaginarios y discursos sobre la maternidad en tiempos de cambio* (María Ruido, 2017), o *[m]otherhood* (Laura García Andreu e Inés Peris Mestre, 2018) —películas a las que, aunque tangencialmente, me referiré más adelante—, merece mencionar otros títulos como *La madre sola* (Miguel Paredes, 2010), *Partos naturales* (Ester Bertran y Anna Cañigüeral, 2013), *Loba* (Catherine Béchar, 2015), *Madres invisibles* (Lorenzo Benítez, 2016), *Singled (Out)* (Mariona Guiu y Ariadna Relea, 2017), *Tiempo de deseo* (Raquel Marques, 2020), *Aztarnak-Huellas* (Maru Solores, 2021), o *Parir* (Clàudia Reig, 2023), así como los cortometrajes *Donde nos lleve el viento* (Juan Antonio Moreno Amador, 2019), *Las buenas compañías* (Núria Casal y Bertha Gaztelumendi, 2020) y la pieza experimental *Via Láctea* (Xisela Franco, 2013).

corpus que podríamos llamar “autoginográfico”, recurriendo al término empleado por Meri Torras y que ella recupera de un texto de Domna C. Stanton, pues reúne un conjunto de prácticas que sacan a la luz y dignifican formas autobiográficas “menores” como serían los diarios o las cartas, escrituras tradicionalmente gestadas y constreñidas al ámbito de lo privado, y por ello vinculadas con “lo femenino” (1998, p. 29).

Las películas que conforman este corpus minimalista de análisis comparten ese volver la cámara hacia una misma para filmar maneras íntimas pero no por ello despolitizadas de habitar el mundo presente, insertándose, así, en la tradición del cine autobiográfico feminista, un cine que, lejos de hablar desde una autoconciencia individualista y aislada, se desarrolla condicionado por un sentir que es colectivo y solidario (Mayer, 2011, p. 31), en tanto, como sugiere Susan Stanford, “los conceptos de la identidad femenina (...) se basan en el reconocimiento de las diferencias históricas generadas entre hombres y mujeres” (1994, p. 153). Sin tampoco pretender convertir a la mujer en una categoría homogénea y totalizante, estas propuestas audiovisuales pueden considerarse deudoras del cine feminista de los años setenta, ese cine de Michelle Citron, de Yvonne Rainer, de Jan Oxenberg, o de Agnès Varda que apostó por subvertir la autoridad del documental clásico mediante la vindicación de una voz femenina que hablara desde la primera persona. Además, en los trabajos filmicos que van a ocupar mi atención en los siguientes apartados podemos hallar otros elementos comunes a esas prácticas filmicas, como son la exploración, la introspección y el rastreo de linaje y genealogías femeninas; la mostración sin complejos del proceso constructivo del film; la resignificación, a través del montaje, de material de archivo preexistente; el empleo de fuentes informales como las películas domésticas, las imágenes pobres, las fotografías personales o los diarios íntimos; o la centralidad que ocupa el espacio doméstico, lugar en el que persiste todavía la desigualdad y los mandatos de género, pero aquí también escenario y “cuarto propio” desde el que estas cineastas viven, escriben y se piensan como sujetos políticos, con sus especificidades, niveles de opresión particulares y vulnerabilidades específicas.

Son propuestas que se mueven entre el cine-ensayo, el cine de compilación, el diario filmado y las correspondencias fílmicas y, en ese terreno de lo autobiográfico, lo memorístico y lo autorreferencial, recuperan las emociones en una dimensión que es también social y crítica. De hecho, si algo tienen común estas reflexiones sobre la vivencia, el deseo, o la posibilidad o imposibilidad de transitar por la experiencia de la maternidad, es que están atravesadas por la voluntad de incorporar y reivindicar los sentimientos como prácticas sociales encarnadas, es decir, como “pensamientos corporizados” (Ahmed, 2015) que funcionan como “un motor de cambio en la historia” que trasciende lo privado (Medina, 2012, p. 166). Las experiencias que tratan de plasmar en la pantalla son, pues, experiencias situadas (en tanto que sujetos-mujer y en tanto que cineastas atravesadas por distintas intersecciones), que se contraponen a aquellos planteamientos y narrativas que, desde el racionalismo más androcentrista, tienden a circunscribir lo corpóreo y lo íntimo al fuera de campo, a lo que no tiene valor o está vacío de significación y trascendencia.

## 2. “¿Es posible hacer cine y tener hijos?”

No es nada nuevo señalar que la cuestión de los trabajos reproductivos no está exenta de disfuncionalidades y desigualdades, pues, tal y como señala María Ruido en su ensayo audiovisual *Mater Amatísima*, la maternidad funciona como un engranaje de perpetuación de un sistema individualista y neoliberal que atomiza a las mujeres (Araüna y Quílez, 2021), si bien, y de manera perversa, la figura de la “mater amatísima” esto es, la madre nutricia, la madre que cuida y que cura, la madre que sacrifica felizmente su identidad en aras del bienestar de su prole es la que tiene mayor pregnancia en nuestra sociedad. Además, como bien lo explica la poetisa y cómica británica Kate Fox en [*m*] *otherhood* el documental con versión lineal e interactiva de Inés Peris Mestre y Laura García Andreu, ser madre sigue generando una especie de “pánico moral” a quienes no desean serlo, a quienes se arrepienten

de haberlo sido, o a quienes han tenido que renunciar a serlo por culpa de la inestabilidad laboral (y vital), la crónica falta de apoyo masculino, y, como así la llama Nancy Fraser, la “pobreza de tiempo” (2017). Este es el caso de las protagonistas de *A media voz* (2019), la película resultante del intercambio de cartas filmicas que durante un tiempo se escribieron las cineastas cubanas Heidi Hassan y Patricia Pérez, amigas que crecieron juntas en Cuba, país en el que también se formaron como cineastas. Ambas emigraron a Europa primero Pérez, a España, y luego Hassan, a Suiza, en pos de una vida mejor en cuanto a las libertades y posibilidades de trabajo se refiere. Sin embargo, ese exilio les conllevó, en su condición interseccional de mujeres migrantes extracomunitarias, una existencia marcada por la falta de derechos y la precariedad laboral y, en general, por las dificultades que el capitalismo avanzado impone a los sujetos minorizados (Araña, 2021). En ese viaje forzoso estuvieron casi dos décadas física y emocionalmente separadas, un lapso de tiempo que trataron de recuperar mediante su reencuentro epistolar, que terminó concretándose en la forma de una película y que funcionó, como así ellas mismas lo expresaron en una entrevista, como su “tabla salvadora” (Pérez, 2020), es decir, como aquello que les permitió no solo nombrar la separación, la ausencia y la distancia impuesta por sus exilios respectivos, sino también tender un puente por el que podían transitar, reconocerse, reencontrarse y, finalmente, ser las protagonistas y directoras de sus propias vidas y relatos.

En consonancia con las opresiones interseccionales que enfrentan las protagonistas con esos lastres que arrastran y que tanto pesan, *A media voz* nos habla de la maternidad frustrada, esto es, aquella que no tuvo lugar por haberlo intentado demasiado tarde; aquella, en definitiva, que simboliza la crisis contemporánea de los cuidados y la reproducción y que resquebraja la seguridad de poder compatibilizar la vida y el trabajo creativo con las leyes del mercado laboral. Esta dificultad nos lleva a examinar otro aspecto de la maternidad en el cine, esto es, la maternidad vista como un sueño inalcanzable, que elude a las mujeres que buscan hacerse un lugar en ámbitos creativos

o de alta competencia (Fonoll Tassier, Quílez Esteve y Araüna Baró, 2022, p. 213): “No conté con que a mis treinta y ocho años ya no era infinita”, cuenta Heidi a su amiga en una de las cartas en que recuerda los primeros intentos de quedarse embarazada. Patricia, por su parte, también será víctima de esa “maternidad tardía”, pues el arduo y doloroso proceso de medicalización por el que transita con sus visitas al hospital, inyecciones de hormonas y menstruaciones incluidas, no solo no termina con su deseo cumplido, sino que acaba provocando la ruptura con su pareja, reticente a que la cámara de Pérez quiera registrarlo todo (Araüna, 2021, p. 194): “Él no entiende por qué filmo. Y mucho menos momentos tan íntimos. Yo tampoco lo tengo muy claro. Solo sé que necesito dejar constancia de ciertos momentos”, reconoce en una de sus misivas.

La pregunta por la posible compatibilidad entre escritura (léase cine, en este caso) y maternidad es una de las cuestiones que centra la preocupación de Carla Simón en las misivas fílmicas que envía a la también cineasta, en este caso chilena, Dominga Sotomayor, y que queda recogidas en el cortometraje *Correspondencia* (2020): “¿Es posible hacer cine y tener hijos? ¿Es posible seguir dedicando tantas horas a mi pasión y a la vez criar a un niño o a una niña?”, se pregunta Simón en una de las misivas fílmicas que envía a Chile, tras reflexionar, en la primera de las cartas, sobre la muerte de su última abuela y sobre la importancia de los legados que las mujeres heredan de generaciones anteriores, así como también de aquellas memorias que se pierden. “Ahora somos una familia de dos generaciones. No quedan abuelas de las que aprender. Aún no hay niños a los que enseñar. ¿Habrán que crearlos?”, apunta la cineasta catalana, quien, con su cámara de Súper 8 va inmortalizando objetos y fotografías en blanco y negro de la casa familiar. En esa especie de lucha contra el olvido, posible a través del cine, Simón recupera las únicas imágenes en movimiento que conserva de su madre biológica, que murió, víctima del SIDA, cuando ella era muy pequeña, y crea, también, imágenes nuevas de su madre adoptiva, quizás para construir un archivo futuro para el posible hijo/a que la suceda.

Sin embargo, el deseo de ser madre comparte espacio con la angustia de no saber si podrá hacerlo en condiciones. Este desasosiego toma la forma de una pesadilla, que Simón detalla a Sotomayor mientras en pantalla se suceden imágenes de niños jugando. En ese sueño inquietante, la cineasta olvida el nombre y la cara de su hija, así como la dirección de la guardería donde debe ir a buscarla. También es consciente, explica, de que si ha tenido estas lagunas imperdonables vacíos mentales que ponen en riesgo a la menor es porque se dedica a una profesión que exige interminables jornadas de trabajo. “Suerte que no tengo hijos”, concluye.

Dos años después de la realización de este cortometraje, Simón escribe una nueva carta filmica, *Carta a mi madre para mi hijo* (2022), una breve pieza que funciona como epístola a esa madre de quien apenas conserva recuerdos ni imágenes de archivo, y al mismo tiempo como carta (y legado) a su primer hijo, que acaba de nacer. El film funciona como un ejercicio de recuperación y creación de memoria(s) para, como ella dice, inventar una madre (la biológica) y ponerla en conexión con su hijo recién nacido. De nuevo, las fotografías y objetos heredados cobran, aquí, un especial protagonismo. Entre ellos, destacan las instantáneas de la madre posando desnuda (y embarazada de Carla) ante la cámara. Estas fotografías, que ya aparecieron en *Correspondencias*, cobran especial relevancia en esta pieza, pues aquí dialogan con unas nuevas imágenes que serían idénticas, si no fuese que ahora es la cineasta quien, también desnuda y en un avanzado estado de gestación, posa frente al objetivo de la cámara. Simón se erige, en esta pieza, en esa espigadora a la que se refiere Laura Mulvey cuando reivindica el papel de las cineastas que recolectan y reciclan materiales informales para así erigirse como guardianas y garantes de la cadena de transmisión de memoria(s) (2015, p. 29) que entrelaza afectos y memoria(s), generaciones y tiempos históricos distintos, al tiempo que pone en conexión los dos lugares más comunes desde los que hablar y pensar la maternidad: el que ocupan las hijas que escriben sobre la relación que tienen con sus madres, y aquel en el que se sitúan las mujeres que hablan de su

experiencia al materner. Este espacio intersticial todas las madres son, también, hijas lo veremos también reflejado en el cortometraje de Celia de Coca, al que nos referiremos en el siguiente apartado.

### 3. “Leo tus diarios y siento que los conozco”

“Leo tus diarios y siento que los conozco. Me remiten a los textos de otras mujeres, incluso a los míos”, se sincera en *voice over* Carolina Astudillo en *Ainhoa, yo no soy esa* (2018), su segundo largometraje. En este documental eminentemente de compilación, pero también especie de film-ensayo y diario filmico de la propia cineasta chilena, que incrusta algunas escenas realizadas expresamente para la película, Astudillo dialoga con el material de archivo *home movies* en Súper 8, fotografías, grabaciones telefónicas y el diario íntimo de Ainhoa Juanicotena, una mujer nacida en Barcelona en los últimos años del franquismo, que se suicidó a los 34 años, y con quien Astudillo comparte condición de generación y de género.

El diario de Ainhoa se presenta como un espacio de construcción textual de lo íntimo (Luque, 2018), en el que la joven registró, entre otras vivencias como los malestares causados por sus relaciones sexoafectivas, las marcas que la práctica del aborto dejó en su vida. Este lugar de escritura adquiere, en el film, una notable dimensión histórica y sociológica, en tanto que funciona como testimonio de la España de los años ochenta y noventa del siglo XX; una España en la que, hasta 1985, el aborto era delito, y en la cual, desde entonces hasta el año 2010, este solo se despenalizó en tres supuestos: violación, riesgo para la salud física y psíquica de la madre y malformación del feto. Al mismo tiempo, el decir (y sentir) de Ainhoa se suma el de Astudillo, quien, en un ejercicio metalingüístico y dialogando con la ausente, recupera la experiencia difícil del aborto por el que tuvo que pasar la joven, para hablar de su propio y como ella misma expresa en la película “cotidiano drama del cuerpo”, cuando ella tuvo que tomar, también, esa misma decisión.

“La lectura de las vivencias de otras mujeres nos puede ayudar a tomar el control de nuestras vidas, más aún cuando a lo largo de la historia nos hemos visto desprovistas de esos relatos”, expresa la cineasta en una de las escenas del film, refiriéndose a la importancia de “tomar referencias femeninas” (Devís, 2019). La película se convierte, así, en un segundo archivo femenino (y feminista) de vivencias personales, incrustándose en una genealogía conformada por muchas otras mujeres como Alejandra Pizarnik, Frida Kahlo, o Anne Sexton, a quienes Astudillo menciona en la película; mujeres, todas ellas, que hallaron en la escritura íntima un espacio de creación, pero también de liberación de las represiones e imposiciones del patriarcado.

Este reconocimiento en las otras, esta necesidad de hallar en sus experiencias (y en sus cicatrices) el abrigo con el que afrontar la dureza y complejidades de la reproducción y los cuidados, lo hallamos en *Hablemos, hermana*, el cortometraje que Celia de Coca dedica a su hermana pequeña, Belén, que acaba de ser madre y que se encuentra sumida en un profundo estado de angustia y de aflicción. El documental registra su cuerpo desnudo, marcado por las violencias de un parto por cesárea, que ha dejado en él unos cuantos puntos de sutura y ese desconuelo sobre el que poco se habla, porque, a menudo, despierta incompreensión o paternalismo. La cámara se adentra en los espacios cotidianos habitados por el desorden de gasas, discos absorbentes de lactancia, medicamentos, pañales y cremas reparadoras. El lavabo, la sala de estar, la cama, el dormitorio del recién nacido son, ahora, escenarios en los que se sucede un conjunto de acciones impregnadas de hastío y de tiempos muertos y de una mezcla de emoción, de ternura y de tristeza, que la recién estrenada madre ejecuta de manera rutinaria: curarse la herida del vientre, sacarse leche con un extractor electrónico, dar el pecho reprimiendo el grito, que no el gesto, de dolor, estar pendiente del siguiente llanto de la niña que acarrea, a menudo, también el de la madre. Estos “lugares de trabajo” como muy acertadamente los llama Annemarie Meier, que acogen estas (in)acciones rituales y que en este film están retratados con cierto distanciamiento para exhibirnos como “campos

de batalla para la opresión” (2011, p. 104), vienen contrapunteados con breves intertítulos que subrayan el lado oscuro y menos conocido de la experiencia maternal: “Cada minuto dura una eternidad y aburre dolorosamente”, leemos en la parte izquierda de la pantalla, mientras el bebé no para de llorar y, en imagen, la directora lo toma en brazos para calmarlo y para dar un respiro a su hermana. La inscripción de estos retazos del pensamiento convierten la primera parte de la pieza en una especie de diario fílmico a dos voces, en tanto mientras la cámara anota la cotidianidad apesadumbrada del posparto de Belén, el texto remite a los sentimientos que este suceso ha despertado en la cineasta, madre con más años de experiencia: “Mis pensamientos, ¿se fueron? Quizás mi hermana, recién derribada de su pedestal de independencia, me los devuelva”, escribe en pantalla.

*Hablemos, hermana* se adentra, pues, en la cotidianeidad del posparto mediante un encuentro de sororidades y experiencias compartidas. De hecho, el nudo del cortometraje lo ocupa la escena en la cual las dos hermanas, sentadas con la niña en el sofá del comedor, dialogan sobre cuestiones diversas vinculadas a sus experiencias como gestantes: Celia recuerda la violencia obstétrica que sufrió, a causa de una mala praxis del personal sanitario un trauma que había olvidado, y que retorna ahora que Belén ha sido madre, mientras que esta reflexiona sobre su impotencia al descubrir cuánto le está costando maternar ella sola. Y, si Carla Simón, en *Carta a mi madre para mi hijo*, se refería a la memoria de su madre desaparecida para luego remitirse a ese niño acabado de nacer, aquí el viaje se realiza a la inversa. En efecto, la última parte del documental la ocupan películas domésticas de la familia, que muestran no solo la complicidad de las dos hermanas que en ese tiempo colorido de las *home movies* se muestran despreocupadas y sonrientes, sino también los cuidados de la madre de ambas, a quien la directora reconoce no haber entendido hasta que ella misma se vio enfrentada a asumir esta nueva labor reproductiva. Así, si bien la película está dedicada a su hermana, este final funciona como una especie de homenaje a la mujer que les dio la vida y, por extensión, a todas

las madres del mundo, cada una con sus historias, casi siempre, como ella escribe, “poco escuchadas” y, todavía menos, “comprendidas”. Con este epílogo, el film refuerza su papel como dispositivo- que visibiliza y dignifica a esas mujeres y sus vivencias tradicionalmente ninguneadas, logrando sacarlas, como la propia de Coca se propone al final de la película, de ese “templo de la intimidad” cuyo acceso queda cerrado con un “pero ahora ya estoy bien”.

Por su parte, en *Lo que no fue* Sandra Ruesga decide contar, como hiciera Astudillo en su segundo largometraje, su embarazo no deseado y su decisión de interrumpirlo cuando tenía cuarenta años, seis años antes de la realización de esta breve pieza documental, para, con ello, “intentar entender” como ella misma reconoce al principio de la cinta, cuando se autofilma para explicar el propósito de la película. La inestabilidad económica que atravesaba en ese momento junto a su compañero, con quien tiene dos hijos entonces pequeños y, por tanto, dependientes de sus cuidados, fue una de las razones que la llevó a la difícil decisión de interrumpir su embarazo, junto con la certeza de que ese tercer nacimiento conllevaría un nuevo ciclo de crianza un “volver a empezar” que sabía que la colmaría de amor, pero también de desazón, estrés, y falta de tiempo para ella y su pareja. La película pivota alrededor de la relectura que Ruesga hace, desde el presente de la narración, de esos diarios escritos en esos dos meses de incertidumbre, de culpa y de miedo, retazos del desasosiego que se combinan con imágenes de archivo generadas en la cotidianidad de esa casa con niños. Así, como en *Hablemos, hermana*, los espacios domésticos aquí, sin embargo, filmados con el dispositivo móvil, sin una pretensión inicial, pues, de “hacer cine”, sino simplemente de registrar esos momentos triviales adquieren un protagonismo destacado, mostrando el quehacer ajotreado de una madre que debe compaginar su profesión con fiebres y resfriados, bañeras, pataletas, cenas, canciones infantiles y lavadoras. Como en *Ainhoa, yo no soy esa*, el diario aparece en toda su fisicidad, exhibiendo sin pudor los titubeos, los borroneos, sus imperfecciones y esa otra “Sandra” que, escribiéndolo, se escribe y construye

a sí misma. Además, mediante la preservación y posterior publicación de parte de estos textos a través de la realización del film, Ruesga consigue no solo llevar a cabo su propósito primero (“intentar entender”), sino también superar de una vez por todas una “vergüenza” y un “juicio personal y social” que reconoce que, en su día, les impidió a ella y a su compañero compartir normalmente con otras personas de su entorno esa experiencia vital.

#### 4. “Las madres no escriben” (o sí): A modo de conclusión

“Las madres no escriben, están escritas”, sentenció Susan Rubin Suleiman en “Writing and Motherhood” (Dalvey, 2007, p. 188), alertando del espacio de invisibilidad o menosprecio que tradicionalmente ha ocupado el punto de vista la escritura de las mujeres acerca de su experiencia como madres, o como mujeres que han sido atravesadas por deseos, presiones sociales, voluntades o renunciadas relativas a la maternidad. Las madres que han escrito y, en general, creado, en el sentido artístico a “jornada completa” han sido muchas menos que los padres, fundamentalmente porque el ideal de la “buena madre”, impuesto por el patriarcado, las ha relegado y encerrado dentro de las paredes de la ternura, el sacrificio y la dedicación y cuidados exclusivos y totales a los hijos. Y, si bien desde la segunda mitad del siglo XX, en Occidente, cada vez más mujeres han ido accediendo al ámbito laboral y, desde hace unos años, y con las redes sociales, se han democratizado sus demandas (Herrero Curiel, 2021, p. 153)<sup>4</sup>, la igualdad con respecto a los hombres en cuanto al reparto de los cuidados en el hogar sigue siendo, como señala Nancy Berthier, un “horizonte lejano” (2021, p. 36). De

<sup>4</sup> Si bien las redes sociales “han abierto la puerta a un sinfín de discursos que se contraponen al silencio mediático y social acerca de lo que es la maternidad, sus luces y sus sombras” (Herrero Curiel, 2021: 153), Herrero alerta que dicha popularización no ha logrado evitar que los debates en torno a la maternidad sigan anclados en una marcada bipolaridad y que, condicionados por la propia lógica y cánones del medio, estos se queden en la superficialidad y no sean realmente subversivos.

ahí que, con mayor frecuencia, seamos las mujeres quienes, a menudo desde escrituras performativas y de carácter marcadamente íntimo, nos preguntemos si es posible compatibilizar la crianza con el trabajo creativo, si se puede maternar de otras maneras que se alejen del modelo de familia heteroparental, o si las mujeres que no son madres podrán desprenderse algún día de su “condición negativa o sospechosa” que la sociedad tiende sobre ellas (Davey, 2007, p. 125). Este y otros temas y reflexiones críticas con las políticas e imaginarios dominantes sobre la maternidad como la violencia obstétrica, el aborto, el tedio de la crianza, el dolor y la depresión del posparto, o la dureza de los tratamientos de fertilidad y de reproducción asistida emergen y erupcionan en unas propuestas fílmicas que se incorporan, con ese movimiento, a esa constelación de relatos escritos o filmados articulados por las voces de las mujeres que paren, crían, abortan o no quieren tener descendencia.

Los fragmentos que hemos visto forman parte de propuestas documentales que persiguen mediante un montaje que prioriza el video casero o el rodaje en Súper 8, así como la inclusión de imágenes borrosas, mal encuadradas y/o borrosas, y un trabajo sugestivo del sonido (Marks, 2000), evocar la percepción háptica en el sujeto que mira, para generar, así, un conocimiento corporizado, una memoria sensorial hecha de imágenes-jirones, *trozos de vida* a veces filmados o conservados de manera precaria que aquí se recuperan sin disimular su indeterminación, sus fisuras, sus vacíos y sus contradicciones. Mediante dispositivos alejados del documental expositivo tradicional, los trabajos aquí referidos abren un espacio a la interpelación intersubjetiva para cuestionar un legado el de los roles de género y el del mito de la maternidad desde vivencias tan íntimas como el querer o no querer o el poder o no poder, transitar por la experiencia de la procreación y la crianza. Con ello, emprenden la construcción de un orden simbólico alternativo que implica al propio dispositivo enunciativo y que convive con otros registros más nítidos y cercanos al realismo cinematográfico como el que se despliega en (*m*) *otherhood*, por ejemplo, pero que son igualmente válidos para denunciar los imperativos y las desigualdades de género.

En las piezas audiovisuales que han ocupado mi atención en este artículo, las cineastas se inscriben en un espacio de escritura que se presenta como un ejercicio reflexivo construido mediante susurros, digresiones, confesiones, relecturas de diarios propios y ajenos y conversaciones íntimas. Es desde este lugar que las documentalistas observan y se observan, narran y se narran, se reconocen y se reencuentran. Se trata de una escritura de la experiencia que subvierte el lenguaje y el mirar más institucionalizado, y con ello plantea un “cine a ras de piel” (Ledo Andión, 2020) que deconstruye toda autoridad enunciativa y toda pretensión de verdad. Son, todas ellas, enunciaciones fílmicas polifónicas, que, desde la experiencia de lo íntimo desde el cuarto propio aluden y contemplan el decir (y sentir) de otras que, fuera de esas pantallas-diario o de ese juego de remitente y destinatario, contemplan esos metrajes, activando ese mecanismo de “empatía triangular” al que aludían Kathleen Scott y Stefanie Van de Peer en uno de sus textos (2016) y que permite tejer solidaridades, empatías y reconocimientos entre las creadoras, las mujeres representadas y las audiencias, partícipes de una relación de “entendimiento de las diferencias” (Fonoll, 2023).



# Del documental y la animación: una extraña pero fértil pareja

Javier Moral Martín

*Universitat Politècnica de València*

## 1. Introducción

“La animación resulta omnipresente en la cultura contemporánea de las imágenes en movimiento”. Con esta sucinta declaración, Suzanne Buchan comenzaba en 2013 la introducción de *Pervasive animation*, un volumen que intentaba dar cuenta del proteico valor de la animación en el universo audiovisual del s. XXI. El breve texto de la editora recogía y ponía en negro sobre blanco mucho del sentir del momento a propósito del extraordinario estado de salud de la animación: el mundo de los videojuegos se encontraba en plena expansión, la World Wide Web estaba atravesada por todo tipo de animaciones, la publicidad incluía profusamente clips animados, las plataformas de contenido audiovisual como Youtube o Vimeo acogían ya entonces infinitas piezas animadas<sup>1</sup> y, en el territorio cinematográfico, recibían una gran atención crítica y de público películas que trascendían el habitual *nicho* de consumo de la animación para conquistar nuevos espectadores y territorios genéricos. Más allá de los siempre exitosos proyectos de Pixar, surgieron curiosos artefactos como *Waking Life* (2001) y *A Scanner Darkly* (2006) de Richard Linklater, que horadaban los territorios de lo imaginario desde la rotoscopia o, dentro de un marco más próximo a los discursos de lo real, se estrenaron películas como la francesa *Persepolis* (Marjane Satrapi,

<sup>1</sup> También muchas adscritas al territorio que aquí se explora. Nea Ehrilch (2019b: 48), recordaba por ejemplo que VIMEO creó en 2012 el canal “Do-co-anim” y que, en octubre de 2014, Wikipedia listaba 42 trabajos en la categoría “Animated documentary films”.

2006) que contaba, mediante el lenguaje gráfico en contrastado blanco y negro del comic original, las experiencias vitales de su directora en el Irán de la revolución islámica (ganó 28 premios y obtuvo numerosas nominaciones, entre otras, a la mejor película de animación en los Óscar), o la isrealí *Vals con Bashir* (Ari Folman, 2008), rememoración en primera persona de la participación del cineasta en la guerra del Líbano de 1982, y primera película de animación nominada a los Óscar como mejor película en lengua extranjera. Dos propuestas que se convirtieron en la punta de lanza de un frotamiento entre la animación y lo real que eclosionó en la segunda década con ejemplos como *Crulic, The Path to Beyond* (Anca Damian, 2011), *Tower* (Keith Maitland 2016), *Another Day of Life* (Raúl de la Fuente y Damian Now, 2018), *Chris the Swiss* (Anja Kofmel, 2018), o *Flee* (Jonas Poher Rasmussen, 2021).

Paradójicamente, esa vitalidad ha corrido paralela al recelo de no pocos detractores que consideraban antinatural la cohabitación entre un arte del índice y otro del símbolo, suerte de oxímoron o “matrimonio de opuestos” en acertada expresión de Honess Roe (2013, p. 1) que, todavía hoy, encuentra resistencia a propósito de su consideración como legítimo discurso documental: la condición “construida” de la imagen animada y, por tanto, su carácter simbólico, invalidarían su función como registro de lo real.

De lo que se hablará en las siguientes páginas es precisamente de esa paradoja: de la vitalidad y centralidad de esa extraña pareja en el ecosistema audiovisual contemporáneo y su dificultad en la delimitación y acotación de su perímetro. Lo que se pretende, en resumidas cuentas, es reflexionar sobre una categoría que ha terminado por ocupar una denominación ampliamente compartida por público y crítica a pesar de su resistencia a exhibir unas fronteras claras y estables. Y hacerlo, en última instancia, teniendo en cuenta lo que el análisis fílmico puede aportar en la consideración de una fórmula en plena ebullición.

## 2. Algunas consideraciones previas

Aunque no debe olvidarse la participación de las técnicas de animación en el entorno cinematográfico a lo largo de toda su historia y muy activamente desde finales del s. XX —asentada en gran medida en la digitalización de los medios y modos de producción—, su definitiva penetración y omnipresencia en prácticamente todos los procesos de creación audiovisual en este s. XXI ha terminado por desplazar a la animación desde su originaria posición marginal al centro mismo de la geografía audiovisual. Y no se trata solo de un criterio cuantitativo: su relevancia en la comprensión de nuestra realidad contemporánea confirmaría su rol como fórmula central en el campo epistémico de la cultura digital en expresión de Esther Leslie y Joel McKim (2017), o “paradigma de todas las formas del cine” según formulación de Alan Cholodenko (2014, p. 99).

Mayor repercusión incluso ha tenido la postulación de una definitiva fusión entre los dos ámbitos defendida entre otros por el reconocido teórico Lev Manovich:

“cuando el cine entra en la era digital, esas técnicas [animadas] vuelven a ser habituales en el proceso de realización cinematográfica. En consecuencia, el cine ya no puede distinguirse con claridad de la animación. Ha dejado de ser una tecnología mediática del índice para convertirse, más bien, en un subgénero de la pintura” (2011, p. 368).

Subgénero cercano a la pintura hiperrealista, convendría matizar antes que nada. El tipo de animación a la que se refiere Manovich es aquella que se caracteriza paradójicamente por su invisibilidad, es decir, por su subordinación a ese proyecto audiovisual de ventana abierta al mundo que intenta ocultar cualquier marca que delate su carácter convencional. La participación animada en su tejido representacional, en ese caso, consiste en crear un “doble” perfecto del mundo. Poco importa que ese mundo se pretenda “existente” o “habiendo existido” como en las elaboradas recreaciones de los distintos periodos en los que los grandes dinosaurios atravesaban la faz de la tierra (*Caminando entre*

*dinosaurios*, 1999, BBC), o aún antes incluso con la recreación de los primeros compases del universo en *Voyage of Time* (Terrence Malick, 2016), o que se trate más bien de un “mundo posible” como el de los superhéroes que pugnan película tras película por impedir el fin del planeta: el verosímil que persiguen tanto el documental de la BBC y la ambiciosa inmersión en la historia del Cosmos de Malick, así como el universo futurista de Marvel, se sustenta sobre un saber persuasivo que busca la organización bidimensional de la pantalla según unos criterios de homología tridimensional respecto al universo perceptivo del espectador. Un artefacto tan curioso como *The Order Electrus* (Floris Kaayk, 2005), que sustituye los insectos reales por organismos compuestos por piezas de hardware electrónicos en un típico documental expositivo, pone el dedo en la llaga de la paradójica función que desempeña la mimesis en cualquier representación audiovisual.

Los problemas derivados en cualquier caso de la indistinción animación/cine trascienden el grado de iconicidad de la imagen o la cuestión de su vinculación indicial/simbólica con la realidad. Empezando porque, antes que nada, tendríamos que aceptar algunas condiciones previas que permitieran su puesta en comparación. Y no es tan fácil. En primer lugar, porque no parece que formen parte del mismo ámbito conceptual como apuntó Gunnar Strøm (2001): “si bien la animación es un término técnico, una forma especial de utilizar la tecnología cinematográfica, el documental es un término definido por su contenido y su capacidad para representar la realidad”. En segundo lugar, y suponiendo que la animación estuviera también definida por su contenido, los dos términos no se situarían en un mismo nivel de análisis por la sencilla razón de que, en realidad, uno de ellos —la animación— formaría parte del otro —el cine— en cuanto subconjunto. Por último, incluso aceptando estas dos condiciones, tampoco sería fácil elaborar una clasificación categorial entre dos términos que no exhiban alguna diferencia. En pocas palabras, por definición, no se puede establecer taxonomía alguna a partir de la igualdad sino a partir de la diferencia. Si resulta evidente como señalara Paul Wells en

la línea de Manovich, que en la era digital “la línea divisoria entre la acción real y la animación está desdibujada en esencia” (2007, p. 12), el eje acción real/animación no podría operar como criterio de validez en la segmentación. Mucho menos aún, si cabe, si nos situamos en el territorio de los discursos de lo real: hablar de documental de animación sería, simplemente, redundante.

Distinto es desde luego el caso de aquella animación con un bajo grado de iconicidad que sí se hace perceptible al espectador, es decir, aquella que “sirve para crear una ruptura entre el significante y el significado, reforzando así la naturaleza teórica de la información presentada y destacando la mencionada 'conciencia aumentada' sobre su 'factualidad'" (Del Gaudio, 1997, p. 192-193). Aunque en este caso parece fácilmente justificado distinguir —e incluso oponer— imagen animada e imagen fotosensible en virtud de la naturaleza simbólica de la primera frente al valor indicial de la segunda, los problemas no desaparecen del horizonte. Cambian de entorno, eso sí, ya que aquí atañen más bien a esa “conciencia aumentada” de la imagen animada. Es ahí donde reside gran parte del valor metafórico de la animación y su capacidad para significar lo invisible —ya sean mundos psicológicos o irrepresentables— frente al valor metonímico del documental que se considera trasunto del mundo visible. Pero es ahí, también, donde se encuentra el principal escollo en la consideración documental de la animación: la irreductible “cualidad animada” (*animatedness*) que señalara Paul Ward (2005:89), su distancia respecto al objeto que representa, impide a la animación ofrecer una “factualidad” objetiva o, lo que es lo mismo, le impide ejercer como huella de lo real, rasgo específico y distintivo del quehacer tradicional de lo documental a partir del “nexo indicativo” entre representación y representado (Nichols, 1997, p. 199)<sup>2</sup>. Retomando la

<sup>2</sup> Utilizo el concepto traducido en la versión española del “indexical bind” original. No obstante, una traducción más ajustada, y que pone de manifiesto además la procedencia peirciana del término, sería más bien algo así como “vínculo indicial”.

argumentación de Manovich, aunque esta vez a la inversa, desde esta perspectiva parece hartamente complicado aceptar la imagen animada “consciente” en cuanto “tecnología mediática del índice”.

### 3. De límites y fronteras

Para mejor comprender algunos de los escollos que rodea a la fórmula, me detendré en la definición que parece ofrecer “la descripción más completa de este campo complejo y polémico” (Ward, 2019, p. 69). Me refiero a la que aportó Anabelle Honess Roe en su ya clásico *Animated documentary*. Para la autora, puede ser considerado como documental animado todo “trabajo audiovisual (producido digitalmente, filmado o manipulado directamente sobre el celuloide) si: (i) ha sido grabado o creado frame a frame; (ii) trata sobre *el* mundo antes que sobre *un* mundo imaginado en su totalidad por su el creador; y (iii) ha sido presentado como un documental por sus productores y/ o recibido como tal por las audiencias, festivales o críticos” (Honess Roe, 2013, p. 4).

La prolijidad definitoria no esconde sin embargo ciertas limitaciones de orden epistemológico que impiden perimetrar con nitidez la categoría. De hecho, a poco que se exploren cada una de las tres condiciones comienzan a surgir las primeras dudas:

(i) Un documental realizado en rotoscopia digital difícilmente puede ser considerado como documental animado puesto que el creador no lo ha realizado frame a frame, algo que la propia autora parece contradecir al analizar *Chicago 10* (Brett Morgen, 2007). En realidad, dicha condición no es aplicable a la mayoría de trabajos realizados en CGI, donde prima el uso de *keyframes*. Especialmente notable resulta el caso de aquellos documentales que hacen un uso no mimético de la animación como, por ejemplo, los que recrean estructuras moleculares invisibles al ojo humano —moneda común de los documentales de divulgación contemporáneos—, o gran parte de los trabajos de denuncia llevados a cabo por colectivos como *Forensic Architecture*, que

utiliza distintas técnicas CGI como la creación de maquetas, animaciones y modelados arquitectónicos, análisis de vídeos y cartografías interactivas, etc., a través de las cuales documentar episodios de violencia llevados a cabo, principalmente, por los estados y las grandes empresas.

(ii) La distinción documental/ficción basada en la oposición entre el mundo de lo real (o “mundo histórico” en la terminología de Bill Nichols) y el mundo de lo imaginario, permite a Honess Roe afirmar el segundo criterio en la concreción de la categoría. Sin embargo, aunque la diferencia resultó operativa durante algunas décadas centrales del s. XX —debido sobre todo a las rígidas dinámicas de producción que establecían con nitidez las fronteras entre los géneros—, la oposición entre *el* mundo y *un* mundo apenas resulta útil para comprender la enorme variedad de formas audiovisuales de lo real que pueblan nuestra contemporaneidad. Es evidente que, si comparamos un documental de Frederick Wiseman con cualquiera de las películas de la saga de *Los vengadores* la oposición parece pertinente. Pero la situación resulta más compleja cuando nos acercamos a películas que exploran de manera decidida el “mundo histórico”. Todo el cine “basado en hechos reales” o la inmensa mayoría del corpus que forma parte del denominado cine social explora *el* mundo real, se ancla en acontecimientos, personajes y situaciones que ocurrieron. Y es que, llevada al límite la distinción, ¿puede afirmarse que el cine de Ken Loach o los hermanos Dardene dice menos del universo neoliberal contemporáneo que el cine de Michael Moore? ¿hasta qué punto se puede distinguir entre el mundo real y el mundo imaginado en una película? Aún más, ¿es que solo las películas que operan en el territorio de la metonimia dicen algo sobre *el* mundo? No entender la capacidad humana de comprensión metafórica de nuestro entorno supondría una minusvaloración del poder de los discursos audiovisuales para hablarnos del mundo y dejaría de lado clásicos e inestimables trabajos como el de Siegfried Kracauer que, en *De Caligari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán*, argumentaba convincentemente sobre las condiciones sociales y políticas

en la emergencia del sistema nazi a partir de emblemáticas películas, inequívocamente ficcionales, como *El gabinete del Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1920) o *Nosferatu* (F.W. Murnau, 1922).

En el fondo, la distinción mundo real *versus* mundo imaginado parece establecerse en última instancia en virtud de una analogía entre el mundo real y el mundo audio-visible desplegado en la pantalla, como si la representación fotosensible del mundo fuera el alfa y omega en la constitución de lo real. Dejando de lado el *dictum* godardiano de que toda película es un documental de sí misma, y dejando de lado también la recurrente infravaloración indicial de la banda de sonido —que resulta esencial en realidad para comprender en su justa medida muchos de los documentales animados—, cabría cuestionarse seriamente si el mundo real, ese basto e inabarcable fenómeno que reúne valores y estratos que conciernen a campos de conocimiento tan dispares como lo físico y lo psíquico, lo matérico y lo conceptual, lo personal y lo social, etc., puede reducirse a su mera apariencia perceptiva. No hace falta insistir en lo que han puesto de relieve, a las bravas, las Inteligencias Artificiales Generativas —se pueden crear imágenes inexistentes a partir de fragmentos infinitos de otras imágenes—. Hace ya unas cuantas décadas, cuando el mundo todavía era felizmente analógico, Walter Benjamin por mediación de Bertold Brecht proclamó con notable clarividencia que: “una simple *réplica de la realidad* nos dice sobre la realidad menos que nunca. Una foto de las fábricas de Krupp apenas nos instruye sobre tales instituciones” (1989, p. 81).

(iii) En un significativo paso que va de lo textual a lo contextual, el tercer rasgo señalado por Honess Roe reside en que el documental animado debe haber sido presentado “como un documental por sus productores y/o recibido como tal por las audiencias, festivales o críticos”. La aparente tautología del rasgo —no se puede hablar de nada que no sea puesto en común por los dos extremos del acto comunicativo— pone de relieve sin embargo la importancia del proceso social en la producción y reconocimiento de cualquier categoría textual. En resumidas

cuentas, la tercera condición pone el acento en el contexto pragmático de todo discurso.

Este cambio de nivel sitúa el rasgo distintivo en la necesidad de establecer un pacto entre la película y el espectador como condición necesaria en el “reconocimiento” del documental animado. Un cambio que deviene esencial puesto que, desde esta nueva perspectiva, resulta irrelevante que un artefacto audiovisual haya sido creado frame a frame, o que se presente al espectador como una huella fotosensible o mediante un trazo manual sobre un soporte (i); también que el mundo representado haya o no haya existido realmente (ii). Lo importante aquí es que los sujetos participantes en el acto comunicativo acepten la proposición audiovisual como un discurso sobre lo real.

Así pues, alejándose de una definición basada en su condición semiótica de base sustancial (indicial o simbólico), lo que permitiría definir en última instancia al documental animado es la correlación entre un hacer persuasivo de la película y un correspondiente hacer interpretativo por parte del espectador. Dicho proceso, que permite sortear las limitaciones de las anteriores condiciones, amplía además el horizonte de los discursos de lo real ya que el pacto comunicativo establecido permite que, a pesar de no estar representando miméticamente, cualquier artefacto audiovisual puede ofrecer una semblanza o reflexión sobre el mundo histórico. Incluido, lógicamente, la animación.

Pero situada la problemática allí donde debería quedar enmarcada —en el de las prácticas discursivas y la negociación social—, no desaparecen sin embargo tampoco aquí ciertos problemas que tienen que ver con la idea del compartido “reconocimiento”. Que un documental animado sea aceptado como tal solo es posible una vez que, tanto productores, como festivales, como críticos, como públicos, asumen que existe tal cosa. Es decir, una vez que la comunidad de usuarios acepta que hay una categoría audiovisual denominada “documental animado” que sustenta conceptual y formalmente una serie de discursos audiovisuales que exhiben un determinado “aire de familia”. La limitación en ese caso

reside en un criterio histórico: el corpus solo podría incluir aquellas películas ya “etiquetadas” como documental de animación, algo que solo es posible a partir de finales del s. XX y comienzos del s. XXI como recordara Robert Arnau (2024): no fue hasta 1998 cuando Paul Wells acuñó el término *animated documentary*, precisamente en el momento en que el volumen de propuestas y objetos audiovisuales obligó a dar un nombre a la nueva categoría. Fuera quedarían, por tanto, todos aquellos ejemplos como el *The Sinking of the Lusitania* (Winsor McCay, 1918) que han sido señalados habitualmente como “pre-documentales de animación”, objetos que contendrían de forma embrionaria los rasgos que finalmente dieron lugar al documental de animación.

#### 4. La consolidación de una formación discursiva

En definitiva, la singularización del documental animado no vendría determinada tanto por unos rasgos sustanciales compartidos por sus miembros como por su condición de objeto cultural y, por tanto, determinado históricamente. Que la animación y el documental, como han puesto de relieve numerosos autores, hayan formado parte de tradiciones alejadas entre sí —dirigidos a la infancia y al mundo de fantasía la primera, al adulto y el conocimiento del mundo histórico el segundo—, no hace más que subrayar el diferente territorio conceptual que han ocupado y, por tanto, la imposibilidad de pensar un espacio común desde el que establecer la comparación —ni textual ni contextual—. La idea de que “los caminos de la animación y la no ficción parecen haber discurrido por sendas paralelas desde los primeros tiempos del cine” (García, 2019, p. 130) permite comprender hasta qué punto las prácticas sociales y culturales se forman principalmente a partir de la interacción de una serie de normas que, en una sociedad, prescriben la participación de un texto en una categoría discursiva antes que por una propiedad inmanente de los propios textos.

No estamos muy lejos aquí de aquella noción que Michel Foucault expusiera en *Arqueología del saber* (2006) a propósito de las *formacio-*

*nes discursivas*. Se trataría de grupos de enunciados que, ocupando una suerte de “espacio de dispersión”, organizan a una sociedad en un momento concreto y permiten dar cuenta de los regímenes del saber —los regímenes epistémicos en expresión del filósofo— que la definen y le dan forma. Lo que me interesa retener aquí de ese concepto nodal para el filósofo es que la unidad de dichas formaciones no vendría dada por una característica intrínseca del grupo, sino por un conjunto de reglas en relación de coexistencia que, situadas en niveles diversos, garantizan una homogeneidad que es histórica y, por tanto, transitoria.

En primer lugar, apuntó Foucault, habría que señalar el objeto que compartirían dichos discursos —aunque prefería el término más amplio de *referencial* por la dificultad de localizar un objeto estable—, en segundo lugar debería considerarse también ciertas especificidades en su formulación enunciativa de tipo *estilístico* y *sintáctico*, al igual que observar en tercer lugar las redes teóricas o semánticas que actuarían como “esquemas formadores de conceptos”, para comprender en último lugar el “campo de posibilidades estratégicas” que permite la formación, es decir, la distribución de posiciones interrelacionadas —similares y opuestas— que son previstas por el propio campo discursivo en virtud de una serie de temas compartidos sobre los que se puede debatir y, consecuentemente, sobre los que no se puede debatir. Todo grupo de discursos en los que concurren estas cuatro reglas, sintetizaría más tarde en su respuesta al Círculo de epistemología, constituirían una *formación discursiva*: “cuando en un grupo de enunciados pueden situarse y describirse *un* referencial, *un* tipo de separación enunciativa, *una* red teórica, *un* campo de posibilidades estratégicas, podemos estar seguros de que pertenecen a lo que podría llamarse una formación discursiva” (2015, p. 82).

Si proyectamos la tarea del filósofo sobre el objeto de atención en estas páginas podemos dejar de lado algunas de las irresolubles cuestiones citadas más arriba y concentrarnos en el análisis de la interrelación de normas y reglas que permiten reconocer el “espacio de dispersión” que ha terminado por definir la categoría. Desde esta perspectiva resulta

irrelevante localizar aquel primer documental animado que ofrecería, *in nuce*, todo lo que la categoría habría desplegado con posterioridad en una pretendida, pero falsa, continuidad. Antes bien, lo importante aquí consiste en localizar el corte en el flujo de la historia cinematográfica en que puede apreciarse una reorganización de las reglas de formación que dieron carta de naturaleza al documental animado.

En ese sentido parece evidente, como se ha señalado a menudo aunque sin explorar seguramente todas sus consecuencias, que “desde los 90 ha habido algo así como un boom de documentales animados” (Honneth Roe, 2013, p. 13). No fue desde luego fortuito ni originado exclusivamente por la digitalización de los medios y modos de producción. Antes bien, el incremento exponencial de documentales que comenzaron a utilizar la animación formó parte de una serie de movimientos tectónicos en las prácticas audiovisuales y sociales que operaron como “condición de posibilidad” en la aparición de ese objeto difuso que terminó dando lugar al documental animado.

No resulta entonces difícil comprender el haz de “reglas de formación” que lo hicieron posible. En primer lugar, y aunque pueden anotarse también algunos ejemplos en el segundo lustro de la década anterior<sup>3</sup>, es en los años 90 cuando aparece un volumen significativo de artefactos que, aún sin definir un corpus cerrado, permiten dibujar un *referencial* que se nutre de la cada vez más habitual fricción entre la animación y el documental. Sobre todo en el campo del cortometraje: *A Is for Autism* (Tim Webb, 1992), *Memory of Exile* (Michael Fukushima, 1992), *Survivors* (Sheila Sofian, 1997) o *His Mother's Voice* (Dennis Tupicoff, 1997) son algunos de los ejemplos más reconocidos en el abordaje de la realidad desde técnicas animadas en estos momentos.

<sup>3</sup> Como los cortometrajes *Mangia!* (1985) y *Secret Rage* (1990) de la propia Sheila Sofian, o las reconocidas *Going Equipped* (Peter Lord, 1989) y *Creature Comforts* (Nick Park, 1989) de los estudios Aardman cerrando la década.

En segundo lugar, todos ellos comparten un cierto aire estilístico a pesar de las diferencias que exhiben en virtud de la particular inserción de la animación en su tejido textual. De hecho, el uso de técnicas es extremadamente heterogéneo y el grado de iconicidad de la imagen muy variado en el conjunto: de la abstracción que atraviesa *Survivors* en determinados momentos para connotar la violencia que sufren las supervivientes a malos tratos, pasando por el marcado carácter simbólico de *Memory of Exil*, hasta llegar al alto valor mimético que ofrece el movimiento de los cuerpos gracias al uso de rotoscopia en *His Mother's voice*, que oscila sin embargo entre el blanco y negro y el marcado trazo del lápiz sobre papel por un lado, y la saturación cromática de algunos fragmentos y la planitud de las formas por otro. La similitud en la diferencia que presentan todos ellos, no obstante, descansa en ese énfasis de la animación en la opacidad que subrayara Nea Ehrlich (2019a, p. 4) y que ahonda en la elevada conciencia representacional ya señalada. Puede decirse, en pocas palabras, que todos ellos descargan la responsabilidad de lo indicial en la banda sonora —en las voces over que narran sus propias experiencias—, y liberan así a la imagen de su habitual función mimética para explorar otros territorios de lo real anclados en lo simbólico y metafórico.

También es fácilmente localizable la tercera regla: en la última década del s. XX se fue tejiendo una red teórica que operó como “esquema formador de conceptos” en la consideración de la categoría. Red que se nutrió de los profundos cambios epistemológicos de lo documental que sintetizara Bill Nichols en *Blurred boundaries* en 1994: en esos momentos el cine de lo real dejó atrás la plácida etapa de la certeza para sumergirse en la “incompletitud e incertidumbre, recuerdo e impresión, imágenes de mundos personales y su construcción subjetiva” (Nichols, 1994, p. 1) que todavía hoy domina el panorama. Los primeros textos fundacionales que, haciéndose eco del nuevo estado de la cuestión, abordaron explícitamente las posibles consecuencias del entrecruzamiento entre lo documental y la animación fueron: *If truth be told, can 'toons tell it?* de Sybil DelGaudio y

*The Beautiful Village and the True Village* de Paul Walls, dos ensayos publicados en 1997 que sentaron las bases preliminares en la reflexión teórica sobre la incipiente categoría, a partir principalmente de la condición simbólica de la imagen animada<sup>4</sup>.

Por último, y aunque todavía cabría preguntarse si el documental de animación ha terminado de estabilizar su territorio, pueden señalarse ciertas temáticas recurrentes que comenzaron a dibujarse a finales del siglo pasado y que parecen haber delimitado el área de lo que puede ser debatido entre sus lindes, es decir, unas temáticas que han servido para marcar el “campo de posibilidades estratégicos” de la categoría. Entre ellas, desde luego, el de la relación de la animación con la realidad. Ahí encontramos posiciones como las que defendieron Paul Wells y Del Gaudio en los textos de 1997, para los que la irrealidad es consustancial de la animación y, por tanto, consideran que su relación con lo real es del orden de lo imaginario y metafórico. Oposiciones que abogan en cambio por superar el pacto indicial como condición necesaria del ejercicio documental (Gunnar Strøm, 2001). Si las primeras aceptan el tradicional vínculo causal como rasgo distintivo de los discursos de lo real, las segundas proponen su superación y cuestionan, incluso, el propio concepto de realidad como requisito previo en la legitimidad documental de la animación. Esta última posición ha ido cobrando cada vez más peso en el debate conforme dicho marco fue evolucionando a la par que

<sup>4</sup> Sin olvidar, desde luego, que los conceptos teóricos solo son posibles gracias a su materialización en el debate público y a su puesta en circulación en entornos culturales y académicos que los acogen. No es de extrañar, por tanto, que la red teórica que fundamentó el documental animado se nutriera y desplegara a la par que el interés por la animación como recordara Suzanne Buchan (2014, p. 112): a lo largo de la década se publicaron numerosos artículos y libros sobre la categoría, se implantaron diversas materias y programas de animación en los planes de estudio de Educación Superior, y se crearon nuevos espacios de difusión en festivales como el de Leipzig que, en 1997, acogió un ciclo sobre el documental animado.

la aceptación social de formas híbridas y no miméticas en la comprensión de la realidad. Cristina Formenti (2014) sugería por ejemplo la estrecha vinculación del documental de animación con el docudrama y, por tanto, su constitutiva hibridación con lo ficcional, mientras que Nea Ehrlich (2019a: 5) defendía la importancia de distinguir el realismo como estética asociada con la mimesis (“realistic”) del realismo como objetivo político (“realist”): lo primero se vincula con el pacto indicial mientras que lo segundo apunta al ámbito de la negociación social con la realidad, ya que no pretende reflejarla sino darle forma. Se trata de una argumentación que parece estar abriendo una nueva “posición estratégica” en el campo teórico. Paul Ward (2011), por ejemplo, utilizaba la distinción de Gregory Currie entre fotografía como *trazo* y pintura<sup>5</sup> como *testimonio* —dos formas legítimas de representación de la realidad— para justificar la participación de cierta animación realizada en *stop motion* en la categoría documental, mientras que Nea Ehrlich hacía lo propio al plantear también una reevaluación del concepto de índice peirciano a partir de su doble condición: como huella y como deixis. Si la primera se asienta en la causalidad entre signo y referente, la segunda más bien “puede demostrar, ilustrar e indicar, pero no incorpora una huella del referente y, a diferencia del icono, no *tiene* por qué basarse en la semejanza” (2020, p. 264).

Lo relevante en cualquier caso en este juego de posiciones y debates teóricos reside en que, al margen de una modulación que da cuenta del acompasar de la constitución social de la categoría, todos ellos gravitan en torno a una misma cuestión: la vinculación de la animación con la realidad y, por tanto, su legitimidad para poder hablar del mundo en igualdad de condiciones que las tecnologías mediáticas del índice.

<sup>5</sup> Aunque, por extensión, entendía también otras formas visuales no indiciales como la animación.

## 5. A modo de conclusión

Aunque en estas páginas se han abierto en realidad más puertas de las que se han cerrado, mi intención no ha sido otra que la de sacudir algunos de los conceptos e ideas que, dándose por sentado en la discusión sobre el documental de animación, no permiten comprender en toda su complejidad qué es y cómo opera la categoría en el universo audiovisual contemporáneo. Si algo se ha intentado poner de relieve aquí es que la insistencia por elaborar definiciones de corte sustancialista en la perimetración del territorio que ocupa esa extraña pareja ayuda poco a poner en valor su potencial discursivo. Todo lo contrario, enmaraña más bien el debate en disputas que distan de haber sido resueltas (qué es la realidad, qué función desempeña la mimesis en su definición, qué papel desempeña la sociedad en la construcción de dicha realidad, etc.).

La forma de acercarse al documental animado tal vez deba ser otra. Al menos desde el territorio del análisis filmico, que no debería preocuparse demasiado por definir qué es el documental animado y cuáles son sus ejemplos más perfectos, sino centrarse más bien en desbrozar y exponer las estrategias formales que emplean semejantes artefactos audiovisuales en la consecución de unos efectos de sentido determinados. En definitiva, debería centrarse en poner en valor qué y cómo significa la animación en el entramado discursivo en que tiene cabida porque, al fin y al cabo, como la propia Honness Roe reconociera, “lo interesante, y creo que más importante, antes que discutir sobre semántica, es pensar en lo que hacen estas películas y cómo lo hacen” (2016, p. 22).

# Análisis de la Trilogía del Registro de Iratxe Fresneda. Reflexiones sobre la creación desde el posdocumental

Pablo Calvo de Castro  
María Marcos Ramos  
*Universidad de Salamanca*

## 1. El documental en el País Vasco en la era del posdocumental

El cine documental ha alcanzado la categoría de posdocumental (Catalá, 2021) como un excelente mecanismo generador de espacios de reflexión (Nichols, 2019) tanto para la audiencia como para los cineastas. Cumple una función crucial en la evolución del audiovisual planteando temas y formas de crear que impactan en otros formatos de las industrias creativas y culturales. Dicha función ha tenido que ver con avances que luego han sido aplicados al cine de ficción, enriqueciendo las conexiones entre ambos formatos.

En los primeros debates teóricos —y éticos— sobre el documental al director se le presupone una cierta objetividad en la recogida de los datos, esto es, de testimonios y hechos reales filmados. Sin embargo, ya desde el momento en el que el director decide filmar un tema y no otro, con un encuadre, con una angulación, con una determinada iluminación, etc. e incluso en el montaje, al seleccionar una imagen y no otra, una voz y no otra, una transición y no otra, etc. interpreta la realidad, interfiere en ella y la adjetiva. Y aquí está la gran valía del documental, en convertirse en un formato de expresión artística en el que el espectador asume que contempla un punto de vista sobre una realidad abordada y articulada en distintos niveles textuales.

De este modo, no podemos perder de vista que ese discurso visual que contemplamos en la pantalla es una pieza que refuerza la noción de autoría filmica del director, en virtud del famoso pacto de veredicción, pues, como afirma Zunzunegui: todo film puede considerarse como un acto de hacer parecer verdad, que solicita que el espectador crea una verdad a partir de un contrato de veredicción que se establece de manera implícita entre autor y espectador. En este sentido, sobre la base de la verosimilitud de la propuesta, documental y ficción se presentan como estrategias alternativas, como prácticas diversas dirigidas a persuadir (Zunzunegui, 1995, p. 150).

En este caso nos fijamos en tres películas de Iratxe Fresneda —*Irrintziaren Oihartzunak* (2016), *Lurralde Hotzak* (2018) y *Tetuán* (2022)—, que conforman la Trilogía del Registro y que se sitúan entre los títulos más relevantes del cine documental actual en el País Vasco con gran acogida en numerosos festivales.

En esta época de consolidación y plenitud del formato, atendemos a las particularidades de las aportaciones de cineastas mujeres que, en las últimas décadas, están visibilizando trabajos de gran trascendencia. La semilla germina recién estrenada la democracia a través de una iniciativa que contribuyó al auge de la ficción en el País Vasco como fue *Ikuska*, un proyecto que impulsó a la producción audiovisual que se realizó entre 1978 y 1985 y que tenía como objetivo “formar técnicos cinematográficos y servir de embrión a un futuro cine en euskera” (de Pablo, 1998, p. 29). El conjunto de cortometrajes documentales resultantes giraban en torno a temas vascos y estaban realizados en euskera. Entre los participantes destacaron Montxo Armendáriz, Imanol Uribe, Juanba Berasategi, Pedro Olea o Javier Aguirresarobe, que han tenido fructíferas carreras en el sector cinematográfico, mientras que “otros como José Julián Bakedano, Mirentxu Loyarte o Antton Merikaetxebarria, dejarán en la serie la impronta de un talento que por desgracia no tendrá oportunidades en el futuro” (Roldán, 1995, p. 10). Los *Ikuska* supusieron “el nacimiento de un cine vasco con entidad” (Aldarondo, 2016) y la creación de un corpus de directores y películas que sentaron las bases del cine vasco.

Tras la oleada de cineastas surgidos de *Ikuska*, destacan los trabajos de Mirentxu Purroy a finales de los años 80 y principios de los 90 del siglo pasado. Después se produce un vacío en el cine documental vasco dirigido por mujeres. Habrá que esperar más de 15 años para volver a tener un título firmado por una mujer. Asistimos a una doble invisibilización, en tanto las mujeres van a contar con menos posibilidades en un contexto fuertemente masculinizado como es el que implica a la dirección cinematográfica y la producción audiovisual en general (Zecchi, 2014), pero además se produce una discriminación en tanto el cine documental queda relegado a un segundo plano con respecto al cine argumental.

A pesar de este hecho, el cine documental se consolida en cuanto a calidad y cantidad. Así, dejó de “ser un espacio solo frecuentado cuando la ficción se presentaba como algo inalcanzable por razones financieras [y] se convirtió en las últimas décadas del siglo pasado en oscuro objeto de deseo de autores y estudiosos” (Zunzunegui, 2012, p. 13). Zunzunegui apunta el enorme potencial que se despliega con la llegada del digital que posibilita que “todo el mundo esté en condiciones de convertirse en realizador de películas derribándose de una vez por todas la odiada y elitista distinción entre autor y consumidor” (2012, pp. 13-14). De la escasez que hay en el período anterior se pasa a la abundancia de directoras, de películas documentales, de temáticas y de aproximaciones filmicas, conformando “un espacio heterodoxo de experimentación y expresión” (Ortega, 2007, p. 19).

La presente investigación se enmarca en los estudios de género con la intención de “abrir espacios para las voces marginadas y las comunidades estigmatizadas” (Stam, 2001, p. 261) desde la aplicación de la perspectiva de género (Vallejo, 2010) a los trabajos específicamente desarrollados por mujeres en el ámbito de la creación documental.

Hay investigadoras como Bárbara Zecchi (2009, 2013) o Silvia Guillamón Carrasco (2015) que fechan la participación de la mujer desempeñando el rol de directora de forma generalizada a partir de los

años 90 renovando el discurso feminista. Este cambio de paradigma sobre quién mira supuso el desarrollo de los estudios de género y la consideración de las mujeres que se dedicaban al cine como “sujetos sociales renovadores y transgresores de un estatus y de una identidad de género” (Torres San Martín, 2014, p. 108).

No estamos ante un corpus de películas que aborden cuestiones de género de manera específica. Nos interesa, sin embargo, analizar ese conjunto de “rasgos distintivos, [...] influidos por el estado actual de cosas, como la posición de las mujeres en la sociedad y los valores generales que esa sociedad atribuye a la diferencia sexual” (Ecker, 1986, p.10) partiendo de la consideración de que, como apunta Guíllamón Carrasco (2015, p. 287)

el cine de mujeres implica una des/naturalización de la imagen fílmica, un cuestionamiento de su carácter aparentemente referencial [...]. Implica también una puesta en práctica de la lectura, la escritura, el deseo y la necesidad de las mujeres de contar sus propias historias [...] que consigue desestabilizar el discurso hegemónico, es decir, una forma de escritura que se enfrenta a las representaciones convencionales y estereotipadas.

Además, analizamos la mirada etnográfica de Fresneda inserta en el posdocumental, en tanto la directora construye las secuencias y los personajes como “un conjunto de signos cuya función es el estudio del comportamiento de una comunidad” (Worth, 1995, p. 206), lo que permite observar cómo esa función etnográfica se configura como una herramienta del cine reflexivo y performativo.

## 2. Metodología

Para el análisis visual de la muestra seleccionada —los tres largometrajes documentales que componen la Trilogía del Registro— optamos por una metodología mixta que integra un análisis de inspiración semiótico-visual y fotográfica (Marzal, 2007), junto a una contextualización fílmica construida a partir del análisis del contexto de producción e histórico-político y social en el que se desarrollan las temáticas de la

películas. Consideramos cada documental como una unidad fílmica con entidad independiente poseedora de un discurso audiovisual completo (Casetti y Di Chio, 1991) para después realizar un análisis comparativo que permitirá dibujar el camino seguido por la directora en la trilogía. En ese sentido, sometemos cada película a las clasificaciones propuestas por Bill Nichols (2013) y Jorge Ruffinelli (2010) en tanto son propuestas que tienen en cuenta en sus más recientes actualizaciones elementos que caracterizan al posdocumental.

En relación con las categorías de Nichols se identifican cinco modalidades: *expositiva*; *poética*; *observacional*; *participativa*; *reflexiva* y *performativa*. Si bien estos modelos de representación planteados por Nichols son compatibles y complementarios, veremos como son los rasgos representativos de las modalidades reflexiva y performativa los más característicos del posdocumental.

Ruffinelli (2010), por su parte, establece una serie de categorías del uso de la referencialidad en el cine documental latinoamericano que pueden ser aplicadas a documentales realizados en otras latitudes y que se constituyen como una herramienta muy oportuna para aplicarla al contexto del posdocumental, pues abarca muchas de las derivas actuales del formato. Así, las cuatro categorías propuestas son: el cine “diario” y el diario personal como cine; rescates del arcón familiar —en tanto son películas sustentadas por un *found footage* compuesto por imágenes del archivo familiar—; el peso de la identidad (ajena); y, la última, que denominada cortinas rasgadas, “en la que los documentales de investigación se constituyen en investigaciones en sí mismos” (Calvo de Castro y Marcos Ramos, 2018).

### 3. Análisis de la Trilogía del Registro

En *Irrintziaren oihartzunak* Fresneda descubre a los espectadores la figura de Mirentxu Loyarte combinando la entrevista con la utilización del material perteneciente a sus dos cortometrajes. Uno de los elementos

fundamentales de la película es el sonido, que tiene una importancia capital en el cine de Fresneda pero que en esta película aparece como parte indispensable de la reinterpretación del metraje elaborado por Loyarte. En esa puesta en valor del trabajo de una cineasta a la que encontró por casualidad, la figura de Fresneda aparece de manera notoria guiando el relato a partir de la narración en *off*. El uso de esta voz en *off* no estaba planteado en el primer montaje de la película para no restarle importancia a la figura de Loyarte, como ella misma ha declarado en ocasiones. Aún así, cobra un gran valor como elemento de diálogo, a través de un proceso en el que Fresneda toma distancia de su propia voz para encajar con el registro planteado por Loyarte.

El uso de imágenes de recurso con alta carga simbólica también será una constante junto a imágenes que muestran el propio proceso de investigación para aflorar temas que nutren contexto de Loyarte, como la cuestión del cine de mujeres y del cine como arte que preserva la memoria colectiva —mostrando el proceso de búsqueda en la filmoteca—. Los dos cortometrajes son convertidos en material de archivo y reinterpretados por Fresneda, que plantea una estructura narrativa en la que su obra dialoga con las de Loyarte partiendo de las mismas premisas de partida que utilizó Loyarte. Identificamos aquí un homenaje no solo a través de lo discursivo, sino también de lo narrativo, a modo de ejercicio cinematográfico.

El documental tiene el valor de recuperar estos dos interesantes trabajos pero pasa de largo sobre los motivos que llevaron a Loyarte a interrumpir su carrera como cineasta y asumir un exilio creativo. No se detiene en los motivos ya que solo se indica que “por razones políticas, la vida pública del personaje, de la cineasta, se detuvo varias veces en el limbo del exilio”. A pesar de esto, Fresneda consigue su objetivo descubriendo al público la figura de Mirentxu Loyarte —como mujer vasca cineasta— y lo que significó para la cinematografía vasca y lo hace no solo a través de las palabras, sino también a través de la fuerza que tienen las imágenes seleccionadas de ambos trabajos. El amor por el cine

y la necesidad de aportar a su puesta en valor, su conocimiento y la reflexión sobre el arte cinematográfico está presente también desde la voz de la propia directora, cuando dice a través de la narradora que el cine “permanece en las capas de la memoria y, de algún modo, nos explica lo que somos”.

En *Lurralde Hotzak* la directora rescata el trabajo de la fotógrafa Eulalia Abaitua (1853-1943) y muestra algunos ejemplos de su trabajo en el que mujeres anónimas son retratadas por la primera fotógrafa de la que existe constancia en el País Vasco. También recupera fragmentos descartados de la serie *Ikuska* incidiendo en la importancia de las mujeres creadoras frecuentemente olvidadas por la cinematografía.

Hay una secuencia rodada al atardecer en una cocina en la que la narradora reflexiona sobre el proceso creativo y para ello hace referencia a la cineasta y poeta sueca Rut Hillarp quien “no se equivoca al decir que la espera, como el hambre, puede ser creativa y agudizar nuestra imaginación: 'Así es, nunca había venido, nunca había tenido la intención de venir, y sin embargo, aquí estoy'”. Cuando estas palabras son nombradas la habitación se inunda de imágenes sobreimpresionadas de la película de *Las manos blancas* (De vita händerna, 1950) creando una meta-referencia que tiene que ver más con lo expresivo que con lo descriptivo.

En ese sentido, Fresneda introduce subtramas a modo de intertextos que inserta en el trama central, como si fueran fragmentos que aparentemente no tienen nada que ver con el tema del documental pero que se configuran como artefactos simbólicos. Así, en *Irrintziaren Oihartzunak* introduce a las ballenas como una metáfora de la propia Mirentxu Loyarte a través de la voz en *off* con la que abre y cierra el documental; y en *Lurralde Hotzak* la apicultura como metáfora del proceso autoral cinematográfico, pero es el cine, en ambos títulos, el elemento referencial fundamental, que funciona como su excusa filmica.

*Tetuán*, por su parte, es una película que maneja distintas capas textuales. Así, en la más evidente propone un espacio de reflexión sobre el

fenómeno migratorio a nivel global para dejar aflorar después, a través de la convergencia de las historias de vida de distintos personajes sin conexión aparente, un subtexto más vinculado al desarraigo. Estructurada en cuatro bloques claramente diferenciados por intertítulos, el primero se ubica en el pasado y los dos siguientes en el presente, siendo el último una secuencia de cierre. La primera parte presenta los periplos vitales —intensamente afectados por la migración, el viaje, el movimiento constante— de Carmelo Fresneda —padre de Iratxe— y Annemarie Schwarzenbach —fotógrafa y viajera de origen suizo— conectados por una fotografía que ella le hizo a él de niño en un encuentro casual en Tetuán. Con una narrativa impregnada de poética, utilizando el viaje como guía narrativa, la directora recorre los pasos caminados por otros, buscando lugares de referencia de su niñez —que a la vez fueron referencia de la edad adulta de sus padres—, desde Tetuán, hasta el País Vasco.

Respecto al uso de la primera persona en la narración, un elemento transversal en la Trilogía, *Tetuán* parte del *yo*, como hace la directora en las otras dos películas, pero en este caso deja a un lado el discurso unívoco para complementar su voz con otras que trascienden el mensaje al *nosotros*.

La relación de la directora con los personajes es variable. Hay una lógica vinculación familiar con Carmelo y una relación de acompañamiento como observadora —a veces participante aunque siempre de manera velada— del periplo vital de Irina y Mohamed. El vínculo con Annemarie Schwarzenbach, más allá de la conexión más o menos casual con Carmelo, es la de un referente. Como hace en las dos películas precedentes, Fresneda muestra sus referentes a través de la confrontación con su propio *yo* visual, documental, etnográfico, cinematográfico y personal. Annemarie Schwarzenbach fue una viajera voluntaria, pero una migrante que por cuestiones personales no encajaba en su mundo y encontró en fotografiar a otros un mecanismo para el conocimiento de sí misma. Esta estrategia, además de ser mostrada en la película a través de la historia de Annemarie, también nace de la confrontación

sobre esas cuestiones de la directora. Esta excusa permite desarrollar el personaje de Carmelo a través de los numerosos lugares que ocuparon su vida y la de su familia. A continuación, la película se centra en la reinterpretación con la mirada actual de distintos fragmentos de metraje familiar, que se combinan en el montaje con fotografías y vídeos de archivo familiar que representan la mirada actual de la directora. Este material, con alta carga simbólica, es intervenido en montaje con un efecto de congelación del último fotograma de la toma que enfatiza la conexión de ese material fotográfico con los sujetos filmados —personas comprando y paseando por Tetuán que, en momentos, interpelan a la cámara con la mirada—. Este recurso es utilizado en combinación con la narración en *off* —utilizada fundamentalmente para la primera parte de la película— mediante la voz en primera persona, que plantea preguntas sobre la vida de su padre y trata de contestarlas a partir de los lugares de su niñez en constante periplo hasta la llegada al País Vasco.

En la segunda parte de la película se desarrollan las historias de los otros dos personajes, Irina y Mohamed. Está estructurada en dos grandes secuencias —parte 2: *la vida diaria*; y parte 3: *regresar*—. Fresneda abandona el uso de una fotografía intimista con gran carga estética que ha caracterizado el primer bloque y minimiza el uso de la narración en *off* para asumir un estilo observacional en el que su presencia es evidente en distintos momentos —en el montaje se aprecian intervenciones puntuales desde fuera de cuadro— pero ejerciendo un rol de acompañamiento. Mediante la entrevista con un formato más canónico obtiene la gran parte de los testimonios, combinados con imágenes de seguimiento de la vida cotidiana de los personajes en su lugar de residencia y en su lugar de origen, al que viajan en el contexto de la película. Bordunasi, el pueblo de Rumanía de Irina, se encuentra a orillas del Danubio. Aquí el río se utiliza como elemento simbólico que se conecta con el desarraigo. El agua en movimiento, como el migrante, hacia otros lugares, es observado desde la quietud. Irina vuelve a un lugar extraño, del que se siente desconectada salvo por la presencia de

sus familiares y re-conectada, en la medida en que ha podido reconfigurar voluntariamente su relación con sus orígenes tras muchos años de ausencia y sobre todo cuando ha logrado sentirse integrada en el lugar de acogida. En un momento de la película dice “antes no me gustaba decir que era rumana, intentaba huir un poco de esa pregunta, pero ahora que ya no se me nota tanto, me encanta decirlo. Por eso no quiero cambiar de DNI, de nacionalidad, yo quiero mostrarle a la gente que es posible ser de otro país y ser igual que otro que ha nacido aquí”.

Si el Danubio tiene un valor simbólico a nivel visual en las escenas de Irina, el marrón de la hammada, de los adobes y calles de los campos de refugiados saharauis lo tiene en las escenas en las que aparece Mohamed. Mientras contempla el campo de refugiados desde la duna con sus primos, dice “Somos jóvenes, buscamos cómo sobrevivir. A algunos les sale bien, otros fracasan. [...]. La vida aquí es dura. [...] Sales de la jaima y no hay ningún sitio a donde ir. Solo nos queda esperar. Esperar nada.” Esta reflexión, de un refugiado que desde que nace ya no tiene tierra, está reforzada por la monocromía del desierto que rodea el campo hasta donde alcanza la vista. Mohamed sentencia: “mires donde mires, todo es color chocolate. Siempre todo marrón.”

De igual modo que Irina se siente desplazada de sus raíces al haber asumido otra identidad cultural para integrarse más fácilmente en España, Mohamed se reivindica como incapaz para hacer té cuando sus familiares se lo echan en cara. De nuevo en tono de humor se introduce la desconexión cultural. Mohamed considera una pérdida de tiempo un símbolo de tradición y encuentro; un ritual de hospitalidad y hermanamiento que para los saharauis se ha transformado debido a su condición de refugiados. Se ha convertido en un mero pasatiempo en días en los que no hay nada que hacer. El tercer símbolo, junto al té y al color del desierto, es el coche atrapado en la duna. Mohamed y sus primos salen al atardecer a navegar por las dunas. El vehículo se queda atrapado, incapaz de avanzar de la situación en la que se encuentra, como le ocurre al pueblo saharauí.

Al final de la película, Irina mira al río convencida de que su futuro ya no está en Rumanía. Por su lado, Mohamed conduce por el desierto mientras suena *Frontera* de Jorge Drexler en el aparato de música. La cámara le encuadra desde el copiloto. En un momento, a modo de despedida, Mohamed mira a la cámara y el sonido cambia a la canción original desde la pista de montaje. En ese momento, el personaje mira al espectador, pero también mira a la directora antes de cambiar a un plano general del coche alejándose por la hamma hasta perderse en el horizonte.

El cierre del documental propone espacios de integración y convivencia no solo desde un punto de vista abstracto o deseando la llegada a buen término de los periplos vitales de Irina y Mohamed, sino también desde un punto de vista ideológico, en tanto el País Vasco, la tierra de Iratxe Fresneda, a la que llegó su familia tras el periplo migratorio de su padre, también se configura como lugar de acogida y multiculturalidad en el presente y en el futuro.

Atendiendo a la clasificación de Bill Nichols, *Irrintziaren Oihartzunak* se enmarcaría dentro del documental performativo, frente a *Lurralde Hotzak* que es de tipo poético. *Tetuán*, por su parte, de nuevo asume la modalidad de representación performativa, con una narrativa mucho más elaborada.

Siguiendo la clasificación de Ruffinelli (2010), *Irrintziaren Oihartzunak* podría enmarcarse en la tercera categoría —el peso de la identidad (ajena)— ya que como la autora-narradora afirma al comenzar la película: “Buscamos al personaje. Buscamos el origen de un texto. Rastreamos la memoria de lo imaginado por Mirentxu en busca de esas películas que nunca se hicieron, como *Irrintzi*, y que esperan a ser redescubiertas”. También asume la categoría de cortinas rasgadas en tanto la película se muestra como un proceso de investigación. Un elemento también estructural en la filmografía analizada. *Lurralde Hotzak* enmarcaría en la categoría de cine “diario”, y el diario personal como cine, pues está rodado como si fuera un diario de viaje, tal y

como se manifiesta en el metraje: “Durante meses, años incluso, recorrí estaciones de servicio, aeropuertos, trenes y estaciones de ferry, como la mujer en tránsito en que me he convertido. Esta es la historia de un viaje del sur al norte, donde los colores cálidos se tornan cada vez más fríos, por donde deambulo entre imágenes y recorro lugares” aunque también se identifican rasgos que lo incluyen en la categoría cortinas rasgadas, sobre todo en lo que se refiere a los referentes cinematográficos, que también la llevan al gesto autorreferencial. *Tetuán*, sin embargo, tiene una construcción narrativa compleja en la que se combinan rasgos de todas las categorías. Es un diario personal en la primera parte, pero también es un rescate del arcón familiar, en la búsqueda de su padre a partir de material de archivo, en el que el proceso de búsqueda mediante los interrogantes planteados hace que el documental también corresponda a la categoría de cortinas rasgadas. Por último, el desarrollo de los personajes —Annemarie, Irina y Mohamed— permite identificar el peso de la identidad (ajena).

Son tres películas que se adhieren a la perfección a los parámetros del posdocumental pero es necesario matizar dicha adhesión. La modalidad asumida en *Lurralde Hotzak* parece responder al formato de viaje como estrategia de autoconocimiento, pero también de proyección de sus referentes. Esto está muy presente en la trilogía, pero sobre todo en las dos primeras películas. La poética está en el ritmo audiovisual, pero sobre todo en la imagen del viaje físico, mientras que el viaje metafórico se podría adscribir a un modelo de representación reflexivo. *Tetuán*, por su parte, integra mimbres del documental poético y reflexivo, pero asume un modelo performativo en tanto evolución y consecuencia de los otros dos.

Podemos observar una evolución en *Tetuán*, aunque no se produce entre *Irrintziaren Oihartzunak* y *Lurralde Hotzak*, quizá por ser proyectos que requerían formatos más estandarizados.

#### 4. Conclusiones

Esta Trilogía se configura a través de películas que abordan, a priori, ideas y contextos diferentes entre ellas, observando una clara evolución en cuanto a las estrategias narrativas empleadas. Así, *Tetuán* maneja modelos de representación más variados y complejos que sus predecesoras, pero desde la premisa de que *Irrintziaren Oihartzunak* y *Lurralde Hotzak* son películas con una identidad propia y autónoma.

En *Irrintziaren oihartzunak* la directora aborda la identidad ajena o la confronta a una visión propia que se reconoce afín desde la mirada cinematográfica o desde la mirada de género. Aquí se identifica un gesto autorreferencial. El rol de la directora puede ser asumido por necesidades narrativas, por querer contar de una determinada manera, pero también por ser una zona comfortable en la que mantener la presencia de Loyarte en un rol protagonista y su presencia en un segundo plano, generando un espacio para la reflexión propia más restringido por la presencia compartida.

Esto prepara el espacio discursivo de *Lurralde hotzak*, donde la carga autorreferencial invade todas las temáticas planteadas. Asumen un modelo de cine diario en el que la constante es la confrontación con lo íntimo. Hace una reflexión existencial a través del viaje, mostrando el cine como gran influencia a través de las referencias a los directores que la han marcado a lo largo de su carrera.

El uso de artefactos simbólicos a modo de metáfora es otra constante propia del posdocumental que se identifica, como hemos visto, en las ballenas, la apicultura, el río Danubio y el color del desierto de manera destacable.

También la revisión del material de archivo familiar y del metraje encontrado, su resignificación a través de la interpelación cuando se pregunta o reflexiona en primera persona y la integración de la fotografía como formato de representación dentro del documental son fundamentales para entender la idiosincrasia de esta Trilogía del registro. Elementos que se combinan con un cine observacional y poético que

tiene en el viaje, el tránsito, la migración, la memoria y el desarraigo los temas principales.

*Tetuán* es consecuencia de sus predecesoras, en tanto asume una mezcla de los modelos utilizados en las películas anteriores reforzando el modelo de cortinas rasgadas, en tanto se produce un proceso de investigación sobre la migración, el tránsito y el desarraigo que implica a todos los personajes de la película, unos más cercanos, otros que componen el mosaico de la realidad social de la posmodernidad. Se consolida como posdocumental en sí mismo, pero también es consecuencia de la evolución de la complejidad discursiva en el uso de las estrategias del posdocumental dentro de la trilogía. La conciencia del modo de registrar es lo que asocia a las tres películas de una directora que construye sus proyectos cinematográficos a través de los temas que siente la necesidad de registrar.

# Los límites de lo factual en el documental de la cultura de la conspiración: El caso de Adam Curtis

Miguel Olea Romacho

Juan-José Fera-Sánchez

Domingo Sánchez-Mesa Martínez

*Universidad de Granada*

## 1. Introducción

En el penúltimo episodio de su serie documental para HBO, un diario urbano a medio camino entre el cine directo, las sinfonías de ciudad, *El diario de David Holzman* (Jim McBride, 1967) y Jonas Mekas, John Wilson confiesa haber traicionado la confianza del espectador cuando, en una temporada anterior, recreó en un estudio un momento supuestamente fortuito. El pudor de Wilson se entiende mejor teniendo en cuenta que el atractivo de *How To With John Wilson* se ha debido, sobre todo, a su prodigio de montaje de cientos de horas de grabaciones de escenas irreverentes captadas por él mismo al pasear por Nueva York. Sus remordimientos lo llevan a preguntar a los entrevistados si alguna vez se han arrepentido de hacer pasar por verdadero algo que ellos sabían falso, y en la ironía de su confesión se adivina que uno de los temas fundamentales del episodio es la relación intrincada que el documental ha mantenido con la confusión de los límites entre los regímenes de factualidad y ficcionalidad de su discurso. Wilson interpreta aquí el papel de un documentalista que, al diseñar y escenificar un momento, ha faltado a cierto código de honor de un discurso más asociado al relato factual y a la cualidad accidental del directo. Ciertamente, el episodio es la ilustración perfecta del pecado original del documental, pues ya la obra de pioneros como Robert Flaherty o John Grierson, que lo definió

de manera influyente como el “tratamiento creativo de la realidad”, ponía en entredicho su exclusividad factual.

El surgimiento del reportaje y la aparición de la televisión, así como la impronta de movimientos como el cine directo y el *cinéma vérité*, contribuyeron a la institucionalización de un modo de recepción del cine de no ficción que ha priorizado lo factual. Pero, de forma paradójica, mientras que se convertía en el “cine de lo real”, se generaban paralelamente multitud de corrientes cinematográficas que buscaban experimentar con la naturaleza del documental como representación del mundo histórico (Nichols, 1999). El cine de no ficción se convertía en un cajón de sastre para todo lo que tiene que ver con lo *real*, pero no únicamente para su representación fidedigna. Con el nuevo paradigma de la cultura mediática contemporánea, donde lo digital se imbrica en el panorama de la imagen y la representación de la realidad, el discurso documental se vuelve reflexivo, subjetivo y emocional. En consecuencia, parece estar más que superada esta etapa del documental como documento de la realidad, y nos encontramos, como afirma Josep María Catalá (2023, p. 459), en una deriva del cine de no ficción desde una concepción “mimética”, a una “epistemológica”, para la cual, en sus propias palabras, “era necesario que los documentalistas tomaran conciencia de que no se relacionaban directamente con la realidad, sino con las imágenes de la realidad, y obraran en consecuencia”.

Esta toma de conciencia de los documentalistas, esta trampa cargada de remordimiento de Wilson, es el punto de partida de esta investigación. Los documentalistas contemporáneos parecen haber entendido la compleja relación entre los materiales factuales y el discurso final que recibe el espectador. Y lo que es más interesante —o problemático—: parecen haber entendido las implicaciones sociales, culturales y políticas que pueden conseguir en el nuevo panorama mediático, donde la posverdad se erige como la cosmovisión de un mundo donde ya no hay una sola realidad, sino tantas como relatos se puedan construir. Entonces, si la naturaleza del discurso documental pasa de consistir en una relación tradicionalmente antagónica entre la realidad y la ficción, a

presentar una hibridación discursiva y formal constante, cabe preguntarnos qué lugar ocupa la verdad en el documental contemporáneo. A través del caso de los trabajos del reconocido director británico Adam Curtis, se realiza una aproximación al documental en la cultura de la conspiración, y sus relaciones discursivas con lo factual, lo ficcional, y los nuevos paradigmas de verdad.

## **2. Documental y factualidad en los nuevos paradigmas de verdad contemporáneos**

El cine documental se encuentra en una delicada situación, de la que nunca parece poder escapar. Diferentes corrientes, fundamentalmente académicas y artísticas, han tratado de definirlo, encasillarlo, dibujar sus límites, para luego desdibujarlos, complejizar su naturaleza y revalorizar la riqueza de su mensaje. Como recogemos en párrafos anteriores, la naturaleza discursiva del documental se ha fundamentado desde su origen como un género que consistía en un “tratamiento creativo de la realidad” (Grierson, 1932-1934), y que respondía a una organización creativa de los elementos fílmicos, y no tanto a una descripción (Barsam, 1992). Por tanto, la asociación del documental como una mera representación fidedigna de la realidad histórica (Nichols, 1999, p. 14), parecía responder a cuestiones mercantiles, y de inscripción institucional, pero no tanto a la reflexión minuciosa sobre la construcción de un discurso cinematográfico con base en materiales de la realidad. No es de extrañar que, tras un siglo desde las primera proyecciones de los hermanos Lumière, la investigación y experimentación en el cine de no ficción haya sido un revulsivo creativo para un cine que siempre se ha desenvuelto en los márgenes de la industria, y que, en palabras de Weinrichter (2004, p. 15), “parte de una doble presunción ciertamente problemática: se define, en primer lugar, por oposición al cine de ficción y, en segundo lugar, como representación de la realidad.”

Esta problematización no impide que el cine documental siga siendo el elegido para construir discursos relativos a lo factual, y por ende

a seguir instaurado en el imaginario cinematográfico de la cultura contemporánea como un cine que tiene que ver con la verdad. Pero, como ya hemos mencionado, el documental nació cuando a la realidad se le dio un tratamiento, una retórica, un efecto. Zunzunegui y Zumalde (2014), analizan de forma más concreta los elementos formales y narrativos que inciden en la creación de un “efecto verdad” en la representación de acontecimientos documentales, que se organiza bajo lo que ellos denominan un “régimen referencial”. Este, en sus palabras, “se singulariza no tanto por su empeño en convencer a su interlocutor que lo que dice es verdad, cuanto por *hacer parecer verdadero* lo que dice por la forma en la que lo dice.” (Zunzunegui y Zumalde, 2014, p. 90). El documental se constituye como una construcción retórica, “un efecto de sentido creado por un tipo u categoría de textos [...] que toma postura con respecto a lo que cuenta de determinada manera (considera o afirma que eso ocurrió en realidad), y lo plasma formalmente por medio de una serie de estrategias discursivas singulares [...]” (Zunzunegui y Zumalde, 2019, p.36). Esta retórica se manifiesta en un “giro subjetivo” (Roselló y Gifreu, 2020, p. 23) que otorga al cine de no ficción una dimensión emocional, reflexiva y estética, destacando el ensayo fílmico como forma subjetiva por antonomasia del documental contemporáneo. “Mientras que la mentalidad científica se afana en detener este movimiento produciendo certezas [...], la mentalidad ensayística se une al movimiento y de lo efímero extrae certezas que son directamente indecisas pero visualmente ciertas.” (Català, 2022, p.137).

Además, esta retórica documental, este efecto de sentido, sucede en un marco de representación determinado, con unas implicaciones ideológicas determinantes. Carrera (2018: 1473), contextualizando los nuevos escenarios de la *posverdad*, afirma que “los hechos”, son realmente entidades discursivas, y por tanto han de ser entendidas y analizadas dentro de su correspondiente relato. El panorama de la posverdad, problematiza las relaciones de lo factual con el cine documental, ya que “la noción de posverdad y sus aledaños —*fake news*, etc.—, [...], presupone y postula la de transparencia discursiva y la existencia de relatos

simple y llanamente *verdaderos*.” (Carrera, 2018: 1471). La inserción de la “verdad” y la “mentira” dentro de una dimensión discursiva, es por tanto algo necesario, sino obligatorio, en este nuevo escenario donde el cine de no ficción sigue siendo un vehículo narrativo de la realidad, pero nunca una representación de la misma *per se*. En esta línea, Stella Bruzzi (2022), establece el concepto de *aproximación* hacia los acontecimientos históricos en el cine documental, en lugar de hablar de representación como tal. Y es que estas relaciones del cine documental con los materiales factuales, por tanto, también pueden generar cierto recelo en este nuevo y complejo contexto comunicativo. Por ejemplo, Ivelisse Perniola (2017), afirma, desde una postura crítica, que se ha dado paso a un nuevo documental —*post-documental*—, en el cual la imagen y el discurso se ven demasiado comprometidos por factores externos —políticos, económicos, y de otras clases— para considerar que representen la realidad de alguna forma. Jill Godmilow (2022), en esta misma línea, defiende un nuevo modelo de documental “post-realista” que despierte la conciencia crítica en el espectador, huyendo de las estructuras tradicionales del documental *us-watching-them*.<sup>1</sup>

Todas estas posturas en el documental contemporáneo, alertan claramente sobre la posibilidad de que la potencialidad de la asociación entre el documental y lo factual haya trascendido a las diferentes esferas de la cultura mediática contemporánea. Los nuevos paradigmas de verdad, se encuentran relacionados con el cine de no ficción a través de la mediación técnica, articulada retóricamente para generar ese efecto de

<sup>1</sup> La investigadora y cineasta, al igual que otros investigadores como Perniola o Catalá, hablan de un “posdocumental”, que desafía y cuestiona las estructuras y construcciones retóricas del cine documental clásico, entre las que se encuentra el “us-watching-them”, en referencia a la aparente pasividad del cineasta que documenta a otras personas, y por tanto, invisibilizando las estructuras y dinámicas de poder que surgen en la ética de la grabación no ficcional.

sentido, como afirman Carrera y Talens (2018: 36), “la técnica determina también qué entendemos por realidad y qué realidad puede ser documentada y demostrada.”

### 3. El documental de la cultura de la conspiración

No es, en consecuencia, extraño, que la complejidad actual de estas relaciones entre la verdad y el cine de no ficción hayan dado lugar a nuevas formas documentales, incluso desde una perspectiva crítica y recelosa. Los comienzos del siglo XXI han visto surgir una forma documental propia de lo que Michael Barkun llamó una “cultura de la conspiración”, con los atentados del 11 de septiembre como acontecimiento fundacional (2003, pp. 1-2). La caída de las Torres Gemelas disparó la imaginación de multitud de comunidades hermenéuticas, para las que fue una profecía cumplida de Nostradamus, obra de la sociedad secreta de los Illuminati, o fruto de una trama que George W. Bush conocía, tal y como sostiene una de las teorías más populares. Esta última es la tesis de *Fahrenheit 9/11* (dir. Michael Moore, 2004) o de la menos conocida *Loose Change* (2006-2009) de Dylan Avery, que desde 2006 ha realizado distintas versiones de su película gracias al *crowd-funding* de la extensa comunidad de *9/11 truthers* que exige conocer la verdad sobre el atentado, y a la financiación externa de, entre otros, el vocero de la *alt right*<sup>2</sup> Alex Jones. La última versión de *Loose Change* ejemplifica bien el funcionamiento de las teorías de la conspiración. Se trata de una colección de pruebas que cuestiona el relato oficial de los hechos descubriendo presuntos cabos sueltos, y que privilegia el fetiche de los documentos en los que se basa—entrevistas, informes,

<sup>2</sup> La *alt right* o “derecha alternativa” es el nombre que recibe el conjunto de tendencias de la extrema derecha y el supremacismo blanco contemporáneos, reuniendo grupos en defensa de posturas xenófobas, misóginas, homófobas, neofascistas y afines al conspiracionismo y el negacionismo de determinados acontecimientos históricos (Nagle, 2018, p. 82).

emisiones de televisión, etc.—sobre la obtención de cualquier resultado concluyente. Para Richard Hofstadter (1964, pp. 35-36), la teoría de la conspiración reproduce el aparato epistemológico académico al proponerse como verificable a través de la acumulación de pruebas, o citas. Pero al confiar en la irrefutabilidad de la entrevista con supervivientes y especialistas o de la imagen de archivo, *Loose Change* representa una forma documental de investigación que, en tanto que no falsable, se acerca más a la invitación a la creencia que al método científico. El documental de Avery antepone así su participación en determinadas políticas de la emoción a las estrategias de distanciamiento de la tradición del ensayo fílmico. Este comienza, de hecho, con una dedicatoria que persigue una predisposición afectiva clara en el espectador, la del duelo: “Dedicado a las vidas que perdimos el 11 de septiembre de 2001”.

Aunque Hofstadter (1964, p. 7) relacionaba la conspiración solo con movimientos minoritarios, hoy se ha convertido en un “mapa cognitivo” (Jameson, 1990) a nivel global. Así lo demuestra el surgimiento de la industria del *fact checking* en los medios informativos, la legitimación de relatos especulativos por parte de líderes políticos y el impacto del conspiracionismo en línea, capaz de provocar movimientos de insurrección social. Si el 11-S ha sido el suceso histórico iniciador del conspiracionismo en la actualidad, Internet es su infraestructura principal, según defienden películas como *Das Netz* (dir. Lutz Dammbeck, 2003) y *All Watched Over By Machines of Loving Grace* (dir. Adam Curtis, 2011). Ambas argumentan que las grandes agencias gubernamentales convirtieron la cibernética en una ciencia para el control y la predicción del comportamiento humano y, más tarde, a Internet en la tecnología definitiva de lo que Gilles Deleuze (1990) llamó las “sociedades de control”, Alex Galloway (2014) ha llamado *network pessimism* (“pesimismo en red”), esto es, un estado de atrapamiento en el cual “todo está conectado” y del que es imposible escapar, o de lo que Mark Fisher (2016) nombró el “realismo capitalista”, la incapacidad de imaginar una alternativa al capitalismo.

#### 4. *We live in a strange time*: Adam Curtis y el relato documental de la conspiración

En particular, la popularidad de las películas de Adam Curtis, que reinterpretan la historia del mundo contemporáneo a través de redes que unen personajes y acontecimientos en relaciones enrevesadas de causalidad, lo han convertido en un referente clave de lo que podríamos llamar un documental de la cultura de la conspiración. Frente al documentalista *fly on the wall*, Curtis especula, inventa conexiones, revisa y se inscribe en el objeto de su investigación. Tal y como hemos expuesto, este nivel de agencia del cineasta es tan antiguo como el mismo documental, y por supuesto no es ajeno a la tradición del ensayo cinematográfico. Lo que resulta novedoso del documental de Curtis es la manera en que se distancia de esta. El ensayo filmico se había definido históricamente como una forma contrapuntística, influenciada por la concepción adorniana del ensayo como discurso asistemático fundado sobre la clausura de la exposición deductiva y la ruptura con cualquier causalidad narrativa (Adorno, 2003). En los trabajos de Jean-Luc Godard, Harun Farocki o Chris Marker, la estructura de la idea queda materializada en el intersticio de una secuencia a la otra, en lo que Farocki enunció como una dialéctica visual, una forma de pensamiento en la que los sentidos no son unívocos y las conclusiones plantean siempre nuevos interrogantes, y que invita a desconfiar de las imágenes y a valorarlas en relación con sus condiciones de visibilidad. Por el contrario, Curtis deja poco espacio a la ambigüedad, encargándose de convertir las imágenes en piezas de un todo. Su narración en *off* no cuenta ya con una función lateral o complementaria, sino que se vuelve omnisciente, como si se tratara de la voz de una inteligencia ordenadora que parece conocer la verdad que subyace al devenir histórico.

El inicio de *HyperNormalisation* (2016) ofrece una muestra representativa del concepto documental de Curtis. Lo primero que observamos es la velocidad del montaje y una profusión de planos de enorme heterogeneidad, cuya conexión es todo menos obvia, de tal modo que el espectador se siente perdido al intentar generar una lógica consecutiva

o propiamente narrativa sobre lo que quieren contar las imágenes. El discurso hablado del narrador, es decir, el punto de vista enunciador del relato, es el que ancla al espectador al sentido de este comienzo. A modo de un *collage* vemos la sucesión de estos planos montados bajo una música muy rítmica del grupo británico de *trip-hop* ScubaZ: primero, unas ramas de arbustos iluminadas por un foco que se desplaza lentamente en lateral (¿extraído, quizás, de un documental de naturaleza?); siguen flashes de caras jóvenes (una imagen con mucho grano, ¿acaso de un concierto?); después, una explosión, en la que la cámara oscila, se vuelca y queda sobre el suelo con un primer plano de cristales rotos y las patas de una mesa (¿quizás es una cámara dentro de un lugar donde tiene lugar un atentado? ¿la explosión inmediatamente anterior?); vuelve por un segundo la imagen de los rostros jóvenes y después aparece un joven negro, con el torso desnudo, que se gira sorprendido bajo el ojo de una cámara de infrarrojos; seguidamente, aparecen varias personas (¿quizás migrantes?) que se precipitan al mar desde una enorme barcaza ya volcada en un naufragio, a lo que siguen planos de Donald Trump y colaboradores saludando con el puño victorioso, y de Vladimir Putin, imperterritito, encogiéndose de hombros. Renunciamos, por falta de espacio, a comentar en detalle la relación entre imágenes y el guion sincronizado, pero baste decir que, salvo la referencia directa a personajes inconfundibles como Trump y Putin, en el resto de este prólogo la correlación entre palabras e imágenes no sigue una lógica estrecha de ilustración (por parte de las imágenes respecto de las palabras) o de explicación (en el caso inverso). En definitiva, ¿qué está haciendo Adam Curtis en esta entrada de su documental? Invocar al espectador a “abrir su mirada” a un nivel de realidad no evidente, renunciando a la verosimilitud propia del discurso ficcional pero también a funcionar como una “ventana inteligible” a la superficie de lo real para asumir más bien una especie de diálogo, más poético que notarial, sobre un caos de imágenes y datos en el que el relato que nos va a ofrecer pretenderá poner orden. Ese inicio desconcertante por la desconexión de sus fragmentos visuales adquirirá un sentido en el relato que se va a ofrecer a continuación: el documental nos va a explicar cómo “poderes oscuros” se han hecho con el control

mientras que el resto nos hemos refugiado en un mundo virtual (*make believe, fake world*) en el que los políticos, financieros, los artistas y los tecnólogos utópicos “se han retirado”, participando en la construcción de esta gran mentira en la que se habría convertido la realidad.

A juzgar por sus locuciones, podría parecer que las imágenes se vuelven dependientes del relato de Curtis, o que cobran, al menos, un carácter accesorio como mero acompañamiento de sus argumentos. Tomemos también como ejemplo la historia alternativa que plantea su serie para la BBC *Can't Get You Out of My Head* (2021), que relaciona personajes a priori tan dispares como Jiang Qing, instigadora de la Revolución Cultural china y esposa de Mao Zedong, o el rapero Tupac Shakur y su madre, Afeni, entre muchos otros. A lo largo de las ocho horas de duración, Curtis se encarga de vincularlos entre sí como partes integrantes de una historia común, la del fracaso de los movimientos contraculturales desde el siglo XX hasta hoy y el fortalecimiento paradójico de la burocracia y las tecnologías de control del poder estatal que se propusieron combatir. Se trata de uno de los trabajos más impresionistas de Curtis, que despliega un plantel amplio de personajes enfrentados a un enemigo etéreo, una nebulosa de “vigilancia y poder” capaz de controlar a los individuos a través de determinadas políticas de la emoción. Como es habitual en su cine, Curtis se permite prescindir de referencias bibliográficas y dar por sentados y usar con soltura multitud de conceptos que la filosofía, la teoría política y la crítica de la cultura aún no han dejado de definir: “nosotros”, “utopía”, “revolución”, “sistema”, “crisis”, y uno de los más repetidos por el narrador Curtis, “poder”. En su crítica para *Sight and Sound*, Hannah McGill se hace eco de estas imprecisiones y afirma que

Curtis practica el periodismo sin las cualidades que le dan credibilidad [...] En su lugar, nos sirve una sopa de anécdotas históricas excéntricas e interesantes, acompañadas de una voz en *off* que defiende argumentos confusos sobre cómo “nosotros” interactuamos con “los que están en el poder” en estos “días extraños” en los que vivimos. ¿Quiénes son “nosotros”? ¿Los angloparlantes? ¿Los hombres? ¿Los espectadores de la BBC? ¿La gente que ve

documentales de Adam Curtis? ¿Todos los que no están “en el poder”? ¿Qué significa “estar en el poder?” (McGill, 2021)

El registro poco académico de Curtis nos llevaría a desestimar con facilidad sus elucubraciones si nos enfrentásemos a ellas del mismo modo que leemos teoría o crítica. ¿Pero cuál es la diferencia entre leer estos relatos en las sinopsis de sus ensayos fílmicos y su discurrir audiovisual en el montaje de las imágenes de archivo? Ello debe dirimirse valorándolo como cineasta y no solo como un pensador con una voz en *off*. La práctica documental de Curtis se diferencia en su rechazo de la escritura en imágenes y las estrategias de distanciamiento de la tradición del ensayo cinematográfico. Frente al montaje dialéctico de Farocki, el de Curtis es rítmico e hipnótico. A las arqueologías visuales discontinuas de Godard, Curtis opone un archivo de imágenes que, aunque procedentes de medios y contextos muy diversos, son reunidas por su narración y abstraídas de sus condiciones particulares de visibilidad para formar parte de un todo. Frente a la subjetividad interrogada de Chris Marker, el yo de Curtis se convierte en autoridad.

Es tentador interpretar estas transformaciones como adhesiones acrílicas a los discursos conspiracionistas, dentro de una deriva conservadora del ensayo fílmico de la que participarían por igual tanto *Loose Change*, antes citada, como los trabajos de Curtis. Sin embargo, lo que distancia a los documentales de Avery de obras como *HyperNormalisation* o *Can't Get You Out of My Head*, es la relación contradictoria que el narrador Curtis establece con el montaje y la lógica audiovisual que esta propone. Es cierto que en ambos casos la voz en *off* insta al espectador a una especie de “despertar” epistémico desde la desconfianza hacia los relatos oficiales, pero la relación entre la locución y las imágenes es muy diferente en un ejemplo y otro: mientras que Avery se sirve de la imagen de archivo como prueba incontestable de sus argumentos, el discurrir visual de Curtis contrasta con el llamamiento al espectador a un nuevo nivel de agencia. Avery respalda su llamada a desvelar la verdad en las imágenes, fetichizándolas, pero el montaje de Curtis no ofrece respuestas definitivas que sustenten sus historias alternativas. Es más,

su ritmo, determinado por las canciones de la banda sonora, desborda las fórmulas literarias empleadas por Curtis para imprimir expectación y tensión a sus relatos (“*we live in a strange time*”, “*this is the story of...*”, “*but then, something happened...*”, etc.). Esta incompatibilidad entre un montaje audiovisual caótico y rítmico, que parece reproducir la realidad espectacular e ilusoria que el propio documental se propone criticar, y una voz que intenta componer un relato ordenado sobre los hechos históricos con el fin de esclarecerlos, está en el centro del pensamiento en imágenes de Curtis.

Es cierto que tanto Avery como Curtis pueden identificarse con lo que Timothy Melley ha llamado el “pánico de agencia” (*agency panic*) de la cultura de la conspiración, una “ansiedad intensa ante una aparente pérdida de autonomía o autocontrol: la convicción de que las acciones de uno están controladas por otro, de que uno ha sido “construido” por poderosos agentes externos” (2002, p. 62). Tal y como expone Melley, este pánico de agencia no responde tanto a una postura política determinada como a una defensa abstracta del individualismo y el lamentamiento por la pérdida de un modelo de subjetividad según el cual los individuos son “agentes racionales motivados, con un núcleo interior protegido de creencias, deseos y recuerdos” (2002, p. 64). Aquí es donde las diferencias entre el método de Avery y el de Curtis se hacen más evidentes. Si el narrador de Avery, en su fetichización y uso interesado de las imágenes de archivo para probar su argumentario, no deja espacio más que al yo de la reivindicación individualista propia del culto al heroísmo transgresor de la *alt-right*, la voz en contradicción con las imágenes de Curtis sí produce una postura política genuina que se interroga por el lugar del documentalista en la ecología de imágenes de su momento histórico. El de Curtis es un método que, al construirse sobre la contradicción entre locución e imágenes y reproducir en el montaje el estado de atrapamiento hipnótico que la voz en *off* insta a combatir, da forma a un espacio intermedio desde el que imaginar futuros posibles y alternativos al que presupone el ecosistema audiovisual del tardocapitalismo. En este sentido, resulta más coherente interpretar el

fatalismo de Curtis no desde una postura apocalíptica paralizante, sino desde cierta conciencia de la insostenibilidad del sistema capitalista, la mirada hacia un horizonte postcapitalista y la invitación a “inventar el futuro”, tomando la expresión de Nick Srnicek y Alex Williams, confrontando las imágenes.

## 5. Conclusiones

Resulta coherente que la eclosión de discursos conspiracionistas en la actualidad se expanda también hacia el cine documental, dada la relación complicada que ha mantenido con lo factual, lo ficcional, la verdad y la mentira a lo largo de su historia. Aun teniendo en cuenta la amenaza que suponen las teorías de la conspiración en los ámbitos de la investigación científica, la comunicación política o el periodismo, salvaguardar al documental de la participación de sus formas especulativas de conocimiento supondría seguir suscribiendo una idea caduca del mismo como discurso de la objetividad factual. Resultaría injusto, por tanto, considerar que el documental de la cultura de la conspiración —esto es, aquel que se sirve de las herramientas epistemológicas de la asociación libre, el revisionismo o la discusión de relatos oficiales de acuerdo con intuiciones y argumentos no probados, entre otras— es síntoma de una deriva reaccionaria del cine documental en nuestro momento histórico. La comparación entre *Loose Change* y el método de Curtis revela que dos propuestas documentales cercanas por igual a las formas que la teoría de la conspiración emplea para construir relatos resultan diametralmente opuestas en términos políticos y en su manera de llamar al espectador a la acción. Si el documental de Avery proyecta espectadores crédulos, el discurso audiovisual contradictorio o fracturado de Curtis invita a una relación crítica con las imágenes.

Mientras que la credulidad, como defienden Zunzunegui y Zumalde (2019), es un efecto semiótico del discurso documental que puede ser *fuerte* o *débil* según sean articulados los materiales factuales, esta relación crítica con la imagen se vuelve fundamental en relación al

documental contemporáneo, tanto en lo que respecta a la construcción del mensaje como a su recepción. El papel del espectador, los modos de recepción, han de ser tan relevantes como el análisis de los discursos desde el origen, puesto que, como afirman Carrera y Talens (2018, p. 38-39), “somos víctimas agradecidas de un síndrome documental” y que el documental “nos atrae porque “ordena” y “profundiza” en un asunto o realidad relevante para nosotros y lo hace de forma “entretenida” [...], es un arma poderosa, porque pretende desvelar y explicar un mundo caleidoscópico y obtuso y hacerlo “para todos los públicos”.

Es por tanto necesaria la adopción por parte del espectador de una mirada crítica con respecto a los materiales factuales que se resignifican en el documental contemporáneo. Ese “tratamiento creativo de la realidad”, que acuñó Grierson en sus inicios, ya configura una manipulación de estos con origen en lo real, que, entendiendo las características del cine de no ficción como relato audiovisual, implica tanto centrar el análisis y la posterior problemática de los nuevos paradigmas de verdad en el relato en sí, como en sus modos de recepción. El mismo Curtis reconocía en una entrevista recogida por Mark Fisher que su función social como cineasta en la televisión pública es la de “sacar a la gente de su propio yo” en un momento en que “cada uno vive atrapado en sí mismo; en el mundo del individualismo, cada uno está atrapado en sus propios sentimientos, en su propia imaginación” (cit. en Fisher, 2016, p. 114). En otro lugar (Olea-Romacho, 2023, pp. 174-176), defendíamos que el proyecto documental de Adam Curtis inaugura una tendencia “realista” para el ensayo filmico en el contexto del realismo capitalista definido por Fisher, en el que “lo Real resulta tan insoportable que cualquier realidad que seamos capaces de construir no será más que un tejido de inconsistencias” (2016, pp. 91-92). En las narrativas circulares y alambicadas de Curtis resuenan las ideas de Fisher sobre el capitalismo tardío como un momento en el cual “la producción y destrucción de ficciones sociales funciona a la velocidad de la producción y destrucción de mercancías” (2016, pp. 91-92). Solo a través del análisis crítico del audiovisual que construye estas ficciones podrá el documental convertirse

en un agente activo de la desalienación a la que se refiere Curtis cuando habla de “sacar a la gente de su propio yo”, algo que exige a los estudios sobre el cine de no ficción comprometerse con el paisaje mediático de su momento histórico y generar nuevas formas de relación y lectura de las imágenes.

## Financiación

Este trabajo ha sido desarrollado en el marco del Proyecto I+D+i “Transmedialización e hibridación de ficción y no ficción en la cultura mediática contemporánea” (FICTRANS) (PID2021-124434NB-I00), del Programa Estatal para Impulsar la Investigación Científico-Técnica y su Transferencia, del Plan Estatal de Investigación Científica, Técnica y de Innovación 2021-2023, Ministerio de Ciencia e Innovación. IP1: Domingo Sánchez-Mesa Martínez. IP2: Juan Ángel Jódar Marín. A su vez, este trabajo ha sido desarrollado en el marco de las *Ayudas a la Formación del Profesorado Universitario* —convocatorias FPU2019 y FPU2020— del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.



# ¿Paz, amor y música? Woodstock y el imaginario del festival musical como espacio de paz

Israel V. Márquez

*Universidad Complutense de Madrid*

Quando la gente me dice que Woodstock fue genial, sé que han visto la película y que no fueron al festival. Barry “The Fish” Melton (*Country Joe and the Fish*)

## 1. Introducción

Los festivales musicales, en tanto forma extendida de los conciertos, son fenómenos culturales y comunicativos complejos que implican una mezcla de música, economía, ritual y placer. Estos espacios paradigmáticos de la música en vivo refuerzan los personajes de la música popular, los hacen “accesibles” al público, y en el proceso crean iconos y mitos (Shuker, 2005). El propio festival en sí puede adquirir un carácter mítico, como ocurre con el famoso festival de Woodstock celebrado en agosto de 1969 en Estados Unidos, un festival que ha sido durante décadas el festival de música dominante en la imaginación popular e incluso modelo y referente para muchos festivales contemporáneos a nivel mundial. Aunque Woodstock no fue el primer festival de música popular celebrado al aire libre, tuvo un éxito cultural inmediato y, frente a otros festivales del mismo periodo (los años sesenta), sigue ostentando actualmente “un carácter mítico que lo hace representante de la revolución social y cultural asociada con los sesenta como década, y con la juventud contestataria que formaría parte de las multitudinarias protestas sociales contra la guerra de Vietnam” (Méndez García, 2019: 46). Parte de la explicación de por qué Woodstock se hizo tan popular reside

en su énfasis en el concepto de “paz”, el cual actuó discursivamente como cabecera del festival, como pone de manifiesto su ya famoso eslogan “paz, amor y música”. Esta retórica de celebración de la paz y el amor a través de la música atrajo a miles de jóvenes pacifistas en un momento de escalada de la oposición social frente a la intervención norteamericana en Vietnam. Era también un discurso representativo de los ideales hippies y la contracultura de los sesenta, con su énfasis en el amor y la no violencia, como pone de manifiesto el famoso lema antimilitar “haz el amor, no la guerra”.

En esta retórica de celebración de la paz, el documental *Woodstock: 3 Days of Peace & Music*, estrenado en marzo de 1970, desempeñó un papel fundamental, pues hizo accesible la experiencia del festival a muchas personas, quienes pudieron hacerse una idea de lo acontecido en esos “tres días de paz, amor y música” a través de las imágenes y sonidos del documental. La película, dirigida por Michael Wadleigh y editada por Martin Scorsese y Thelma Schoonmaker, entre otros, fue un gran éxito de taquilla y recibió el premio Oscar a mejor largometraje documental, así como una nominación a mejor sonido. Contribuyó, además, a popularizar el emergente género del *rockumental*, una nueva categoría documental relacionada con el *direct cinema* que pretendía registrar las actuaciones únicas e irrepetibles que estaban teniendo lugar en los primeros festivales masivos de música popular como el propio Woodstock u otros como el festival de Monterey.

Este trabajo busca profundizar en el imaginario pacífico construido discursivamente en el documental *Woodstock: 3 Days of Peace & Music*, y la crítica y cuestionamiento de este imaginario presente en producciones mediáticas recientes como los documentales *Woodstock 99: Peace Love and Rage* (HBO, 2021) y *Trainwreck: Woodstock '99* (Netflix, 2022).

## 2. Woodstock y la mirada comunitaria

Como hemos señalado, *Woodstock: 3 Days of Peace & Music* contribuyó a la popularización del *rockumental*, un tipo de documental que

en un primer momento estuvo especialmente centrado en el registro de los grandes festivales masivos de los sesenta, espacios que contribuyeron significativamente a crear la idea de una juventud amante del rock. Como apunta Shuker (2005), estos documentales validan y confirman estilos musicales específicos y momentos históricos en la historia de la música popular. Son, por tanto, una forma de canonización que puede adquirir incluso un estatus mítico y contribuir a la articulación de un determinado imaginario. Por imaginario entendemos un conjunto coherente de imágenes compartido por una sociedad o un grupo social que configuran un modo de “imaginarse” el mundo, las relaciones sociales, las identidades sociales, los fines y aspiraciones colectivas, etc. (Abril, 2008; Wunenburger, 2008). Wunenburger habla de la *dimensión icónico-verbal del imaginario*, en tanto este es “un conjunto de producciones, mentales o materializadas en obras, a partir de imágenes visuales (cuadro, dibujo, fotografía, cine, etc.) y lingüísticas (metáfora, símbolo, relato) que forman conjuntos coherentes y dinámicos que conciernen a una función simbólica en el sentido de una articulación de sentidos propios y figurados” (Wunenburger, 2008, p. 15).

Distintas producciones mediáticas -antes, durante y después del festival- contribuyeron a formar un imaginario pacífico en torno a Woodstock, un conjunto de imágenes y relatos coherentes con la idea de que el evento fuera —y fundamentalmente, sea recordado— como una celebración de la paz. Esto puede observarse en el documental de 1970, cuya estructura, en líneas generales,

replica el eslogan del festival: la convivencia entre los jóvenes hippies y los habitantes del pueblo es presentada como positiva, y la actitud despreocupada y pacífica de los asistentes, su camaradería, sirve como intermedio entre grupo y grupo: tanto las actuaciones como la vida en el festival parecen girar, de hecho, alrededor de las nociones de paz, música y amor (Méndez García, 2019, p. 49).

Lobalzo Wright (2013) emplea el término “mirada comunitaria” para referirse a la estrategia estética y discursiva desplegada en el documental, una mirada que trata de presentar Woodstock como una reunión pacífica y orgánica haciendo hincapié en el entorno natural y

el sentido de comunidad. Esta mirada comunitaria se observa en los primeros minutos del documental, donde se muestran unas de las imágenes más icónicas del mismo: el entorno natural de la granja de Bethel, lugar en el que se desarrolló el festival. El paisaje rural es presentado como un entorno bucólico, idílico y pacífico, y las primeras imágenes de gente montando el escenario sugieren que la relación entre el entorno y el festival es armoniosa.

Esta mirada comunitaria también se observa en las imágenes de la multitud, que no es presentada como tal, sino como una comunidad que se ha reunido allí para comer, dormir y estar en comunión durante tres días. Muchas de las secuencias de las actuaciones presentan planos amplios, tomados en el escenario desde detrás del intérprete -una perspectiva que este documental popularizará- donde vemos cómo el público se convierte en el verdadero espectáculo y protagonista del festival, hasta el punto de empequeñecer visualmente a los propios artistas. Este sentimiento de unión también se observa en secuencias como la del intento de los asistentes, animados por la organización del festival, por parar la lluvia: “Si todos nos concentramos puede que paremos la lluvia”, ¡Por favor, concentrémonos para que pare de llover: ¡lluvia no! ¡lluvia no! ¡lluvia no!”

Por último, la mirada comunitaria se muestra también en el intercambio comunicativo entre intérpretes y público. En este punto resultan cruciales los efectos de montaje y la técnica de la pantalla dividida empleados en el documental, pues sugieren que ambos forman parte de la creación de la música. Esto puede observarse claramente en actuaciones como las de Richie Havens, Santana o Country Joe McDonald. Esta última actuación representa otro de los momentos icónicos del documental, situando a intérprete y público como parte de una misma comunidad. La canción protesta *I-Feel-Like-I'm-Fixin'-to-Die* -conocida también como “la canción de Vietnam”-, incluye cortes entre McDonald cantando y los miembros del público cantando con él, demostrando así la relación simbiótica entre artista y público, y convirtiendo esa secuencia en uno de los momentos más

especiales del documental, pues se hace referencia directa a la causa por la que muchos asistentes acudieron a Woodstock: la oposición a la guerra de Vietnam.<sup>1</sup>

Este tipo de mirada comunitaria que busca enfatizar el estrecho vínculo entre intérprete y público durante la actuación puede entenderse como una manifestación de lo que Christopher Small denomina “musicar” (*musicking*) y que define de la siguiente manera:

el musicar es una actividad en la que están involucrados todos los asistentes, y que todos los asistentes tienen responsabilidad en su naturaleza y su calidad, en el éxito o fracaso del acontecimiento. No sólo se trata de un compositor, o incluso intérprete, que activamente hace algo para los oyentes pasivos. Cualquiera cosa que hagamos, lo hacemos juntos (Small, 1999).

Esta mirada comunitaria que enfatiza el “musicar” del festival parece entrar en crisis durante la última actuación registrada en el documental, la de Jimi Hendrix. El lunes por la mañana, Hendrix tocó ante un público menos numeroso que el de las otras actuaciones, pues muchos asistentes ya se habían marchado.<sup>2</sup> A diferencia de las actuaciones anteriores, en el set de Hendrix no hay planos separados del público y el guitarrista se convierte en el punto focal principal de la actuación a través de primeros planos de su cuerpo, rostro y manos. Como señala Lobalzo Wright (2013, p. 82), “la sección de Hendrix se centra en el intérprete sólo, con primeros planos que sugieren que está perdido en su propia música”. Se trata de una “mirada desconectada” que enfatiza la desunión y donde el espíritu comunitario desaparece en

<sup>1</sup> Como destaca Lobalzo Wright (2013), paradójicamente, Vietnam casi no se menciona o alude en el documental, salvo en la secuencia de Port-O-San (una entrevista espontánea con un limpiador de la empresa) y una breve escena en la que dos habitantes del pueblo debaten si el festival de Woodstock debería haberse celebrado.

<sup>2</sup> Aunque se publicitó como un festival de tres días, Woodstock se celebró en realidad durante cuatro días debido al exceso de actuaciones y a los retrasos de las mismas como consecuencia del tráfico y la lluvia.

beneficio del artista individual, del genio con su guitarra. Vemos, además, imágenes de barro y basura y una sorprendente escasa vegetación, algo que contrasta con las imágenes idílicas y bucólicas con las que se abre el documental. Como señala Kitts (2009), este hubiera sido un final deprimente para la película y una seria herida al mito de Woodstock, pero esta secuencia se ve socavada al final de la película y durante los créditos finales, momento en el que Wadleigh “restaura el mito” de Woodstock recuperando imágenes del público en todo su esplendor -ralentizando el metraje para otorgar un mayor dramatismo- y reinsertando algunas escenas bucólicas del montaje inicial que vuelven a incidir en la mirada comunitaria dominante en el documental, una mirada que ha terminado configurando nuestros recuerdos e impresiones compartidas del acontecimiento (Lobalzo Wright, 2013), esto es, nuestro imaginario de Woodstock como lugar de reunión y experiencia pacífica.

### 3. Desmitificando Woodstock

Recientemente se han estrenado dos documentales relacionados con Woodstock en las plataformas HBO y Netflix: *Woodstock 99: Peace Love and Rage* (HBO), estrenado en 2021, y *Trainwreck: Woodstock '99* (Netflix), estrenado en 2022. Aunque ambos documentales se centran en la edición de 1999, la cual pretendía replicar el sentimiento de comunidad y el idealismo contracultural de la edición de 1969, hacen observaciones interesantes sobre el Woodstock original que cuestionan el imaginario pacífico e idílico construido en torno al mismo.<sup>3</sup> En el documental de Netflix, uno de los asistentes a la edición de 1999 comenta lo siguiente:

<sup>3</sup> Por cuestiones de espacio, dejamos para otra ocasión un análisis más profundo y detallado de estos documentales en relación a la polémica edición de 1999.

Habiendo visto imágenes de cómo fue el del 69 yo me imaginaba un gran campo abierto, con colinas suaves, casi como en *El señor de los anillos*. Pero llegamos allí y, joder, era una base militar [...] No podría ser más distinto del Woodstock original (asistente a Woodstock 99, *Trainwreck: Woodstock '99*).

Puede verse en este fragmento la influencia de las imágenes idílicas del documental analizadas en el apartado anterior en el imaginario de los asistentes a la edición de 1999, quienes imaginaban un Woodstock similar al que habían visto representado en pantalla. Como señala Arnold (2014), el documental de 1970 hechizó a quienes lo vieron, un hechizo que les hizo desear asistir a festivales de rock y experimentar sus propios Woodstock. Antes de su estreno como película, el festival de rock era una curiosidad al que sólo asistía una élite urbana moderadamente acomodada de jóvenes, pero, tras el estreno del documental, entre los asistentes potenciales al festival empezaron a figurar miembros de otras clases sociales deseosos de experimentar ese sentimiento de comunidad, unión pacífica y alegría colectiva representados en el documental.

En el documental de HBO, una de las personas más críticas con el mito y el imaginario de paz y amor construido en torno al Woodstock original es el periodista musical Steven Hyden. Reproducimos a continuación dos de sus intervenciones en este documental:

Michael Lang [promotor y co-fundador de Woodstock] es lo que yo llamo el Willy Wonka de Woodstock, el eterno niño que regenta toda esta tierra de fantasía que cada generación de chicos quiere visitar. Pero si pasas más de un par de minutos en la fábrica de chocolate te das cuenta de que no es la utopía idílica que dice ser (Steven Hyden, *Woodstock 99: Peace Love and Rage*).

Estuvieron a punto de pasar varios desastres en el Woodstock original de los que nadie se acuerda. Por ejemplo, había un grupo llamado Up Against the Wall Motherfucker, que estaban molestos por lo que les había costado la comida en el festival, así que prendieron fuego como a una docena de puestos de comida. El problema es que, en lugar de aprender de los errores, han inventado esta leyenda romántica en forma de documental. La gente ve el video y eligen creer que en realidad fue así (Steven Hyden, *Woodstock 99: Peace Love and Rage*).

El grupo que menciona Hyden, Up Against the Wall Motherfucker, fueron además los responsables de cortar la valla que permitió entrar a un gran número de personas sin entrada, lo que obligó a los organizadores a declarar Woodstock “festival gratuito” ante la imposibilidad de controlar una situación que podría generar situaciones de violencia y pervertir el ideal de paz y amor del festival. Ben Morea, figura clave del grupo, declaró lo siguiente sobre este suceso:

Woodstock nos brindó otra oportunidad de desafiar a la industria musical. Estos niños pequeños dijeron: "Siempre dices que la música es gratis, bueno, la haremos gratis". Como la mayoría de las cosas que hicimos, nada fue planeado. Simplemente seguimos y algunos de nosotros pensamos que sería una buena idea cortar las vallas y dejar entrar a todos (Homebrew Press, 2007, p. 22).

La intervención de Up Against the Wall Motherfucker y la consiguiente gratuidad del festival tuvo varias consecuencias importantes, entre ellas el hecho de que los organizadores perdieran una gran cantidad de dinero (dinero que después recuperaron gracias al enorme éxito del documental). Este hecho es mencionado en *Woodstock: 3 Days of Peace & Music* por Artie Kornfeld, otro de los organizadores del evento, pero se le resta importancia para destacar lo bello y extraordinario de la situación: “No se puede pensar en dinero con algo como esto. Esto es muy bello. No tiene nada que ver con el dinero”. En la misma secuencia en que Kornfeld se refiere al festival como una “inversión desastrosa” y un “desastre financiero” por haber abierto las puertas a todos, Michael Lang insiste en el discurso de paz y unidad:

Esta generación se está separando de la generación anterior. Miré como están unidos. Sin policías, sin armas y sin problemas. Todos unidos. Ayudándose los unos a los otros. Está funcionando. No importa lo que pase después. Esto ha funcionado. Esto es posible. Este acontecimiento es prueba de nuestra unidad (Michael Lang, *Woodstock: 3 Days of Peace & Music*).

El propio Lang reaparece en los documentales de Netflix y HBO con un discurso similar al del documental original, alimentando así el imaginario pacífico de Woodstock. En un momento del documental de Netflix reflexiona sobre el hecho de repetir el festival y sus dudas al respecto:

Durante muchos años no quise repetirlo. Pensé que no podría repetirse el impacto de la paz, el amor y el flower power. Pero en los 90 empecé a pensar en un Woodstock para la generación de mis hijos, que ya eran adolescentes. Fue cuando las armas se convirtieron en un problema [se refiere a la masacre de Columbine]. La idea era que la gente se implicara con el problema y transmitir a esa generación lo que significó Woodstock: contracultura, rechazo a la violencia, sólo paz, amor y música, nada más (Michael Lang, *Trainwreck: Woodstock '99*).

Maureen Callahan, periodista de Spin Magazine, desmiente rotundamente esta visión en el documental de HBO:

A pesar de lo que dice la leyenda, Woodstock 69 fue de todo menos paz, amor y tres días de sexo, drogas y rock and roll. Fue un caos. Hubo revueltas. El ejército tuvo que llevar provisiones en avión. Murió gente (Maureen Callahan, *Woodstock 99: Peace Love and Rage*).

En efecto, más allá de lo representado en el documental de 1970, la planificación y el desarrollo real del festival fueron bastante caóticos. En cuanto a la planificación, la idea inicial no era hacer un festival sino un estudio de grabación en Woodstock, al norte de Nueva York, lugar donde vivía Artie Kornfeld. Woodstock tenía un aura especial, pues Bob Dylan tenía una casa allí y era un lugar frecuentado por artistas como Janis Joplin, Van Morrison o The Band. Lang y Kornfel propusieron publicitar el proyecto del estudio con una fiesta en la que actuara Bob Dylan. Finalmente, los organizadores rechazaron la idea del estudio y se centraron en realizar un gran festival, aunque Bob Dylan se negó a participar. Por otro lado, el ayuntamiento de Woodstock no permitió que el festival se realizara allí, por lo que los organizadores tuvieron que buscar otra ubicación, siendo finalmente una granja de Bethel, a casi 100 kilómetros de distancia de Woodstock, el lugar donde se desarrolló el evento. Sin embargo, los organizadores decidieron mantener Woodstock como nombre del festival, una decisión estratégica que hacía el evento más comercializable debido a la asociación de este pueblo neoyorquino con Bob Dylan y el resto de artistas mencionados más arriba.

En cuanto al desarrollo real del festival, a la ya mencionada intervención de Up Against the Wall Motherfucker cortando las vallas

y convirtiendo el festival en un evento gratuito, hay que sumar otros problemas como la falta de comida, que pronto empezó a escasear, y el exceso de drogas que circulaban en el recinto. Esto hizo que la armada estadounidense tuviera que enviar médicos y comida vía aérea, algo paradójico en un festival que se pretendía pacífico y antibélico. El gobernador de Nueva York, Nelson Rockefeller, llegó a declarar el festival como “zona de desastre”, y previamente ya había sido declarado “zona de desastre médico” ante la falta de elementos medicinales para atender cualquier eventualidad (Soto, 2019). El departamento de salud documentó 5.162 casos médicos, incluidos 797 casos de uso indebido de drogas. También se contabilizaron dos muertes: un hombre que murió por una sobredosis de heroína y otro que murió atropellado por un tractor mientras dormía (Sancho Castán, p. 2009).

Por otro lado, las carreteras se colapsaron desde el primer día, haciendo que el tráfico estuviera atascado durante tres días, lo cual generó enormes problemas para que los asistentes (muchos de ellos con la entrada comprada) y los músicos llegaran a la zona del festival. En el caso de los músicos, el tráfico, junto con el exceso de drogas, generaron retrasos en las actuaciones que convirtieron el festival en un evento en gran medida improvisado. Por ejemplo, estaba previsto que Richie Havens, el artista que abrió las actuaciones del primer día, tocara solo cuatro canciones, pero tuvo que alargar e improvisar su repertorio porque los artistas programados para presentarse no llegaban, manteniendo al público cerca de tres horas y convirtiéndose así en el único artista del festival en tocar tal cantidad de tiempo. Su aparición en el festival, y especialmente en el documental de 1970, lo catapultó al estrellato, confirmando así una de las singularidades del *rockumental*: dar a conocer nuevos artistas y convertirlos en estrellas. Otra actuación significativa fue la de Country Joe McDonald, cuya famosa canción protesta contra la guerra de Vietnam, *I-Feel-Like-I'm-Fixin'-to-Die*, fue en realidad una actuación improvisada para volver a calmar al público ante los continuos retrasos de las bandas y artistas. Como señala Bennett (2004), la posición central que esta canción ocupa en el documental de 1970 le

confiere un peso discursivo que no se corresponde con la importancia real que tuvo ese día, lo cual subraya cómo el montaje selectivo operado en el documental puso en primer plano algunas de sus actuaciones más icónicas, sacándolas de su contexto original. Y es que *Woodstock: 3 Days of Peace & Music* presenta las actuaciones en un orden distinto al que realmente se dio en el festival, lo cual sugiere que estas actuaciones están hábilmente secuenciadas para conseguir un efecto dramático (Lobalzo Wright, 2013).

Por último, si bien Woodstock fue, como hemos visto, un evento caótico e improvisado en muchos aspectos, no lo fue en términos de su mediatización. En efecto, como señala Parales (2019), “los productores de Woodstock no habían pensado exactamente en el tráfico, la seguridad, la iluminación, la comida, la atención médica o los aseos, pero la filmación y la grabación fueron minuciosas”. Así, mientras que *Monterey Pop*, el documental de 1968 dirigido por D. A. Pennebaker y grabado durante el Monterey Pop Festival de 1967, se filmó con sólo siete cámaras, el de Woodstock empleó “un ejército de cámaras y camarógrafos” (Kitts, 2009, p. 720), incluido Martin Scorsese, quien colocó la cámara central en el escenario.<sup>4</sup> De hecho, algunos artistas se quejaron de este exceso de cámaras durante el evento, como por ejemplo Neil Young, que actuó con Crosby, Stills, Nash & Young y llegaría a declarar que “Woodstock fue un concierto de mierda... A nadie le gustaba la música. Todo el mundo estaba en este viaje a Hollywood con las malditas cámaras. No estaban actuando tanto para el público como para las cámaras” (McDonough, 2002: 320, citado en Kitts, 2009, p. 720). La presencia de este “ejército

<sup>4</sup> Como señala Beattie (2016), aunque Scorsese se ha hecho más conocido por sus películas de ficción, comenzó su carrera cinematográfica trabajando en documentales de rock. Fue asistente de dirección y editor principal en *Woodstock* (1970), y en 1971 fue productor asociado de *Medicine Ball Caravan*, una película sobre una gira por Estados Unidos realizada por diversas bandas de rock, entre ellas The Youngbloods. En 1972 fue asesor de la producción *Elvis on Tour*.

de cámaras y camarógrafos” hace de Woodstock un evento fuertemente mediatizado, o mejor aún, “pantallizado”, es decir, pensado para ser representado en pantalla.<sup>5</sup> Y en la pantalla, como señala Wunenburger:

lo real del mundo aparece, entonces, como un simulacro particularmente logrado. Pues esta misma imagen fue grabada, trabajada, emitida, difundida, recibida, proyectada, vista al precio de una cadena compleja de intervenciones de especialistas, que hace de ella, en ciertos aspectos, un fenómeno técnico-estético total [...] En una pantalla se puede seguir un acontecimiento militar, deportivo, o musical, “como si” se estuviera allí, alcanzado por emociones reales, mientras que uno permanece inmóvil en su habitación, olvidado todas las mediaciones técnicas necesarias para el surgimiento de esta “ilusión” (Wunenburger, 2008, p. 99).

#### 4. Conclusiones

El éxito del documental *Woodstock: 3 Days of Peace & Music* hace impensable imaginar Woodstock sin la influencia de las imágenes desplegadas en la película. Como acontecimiento cultural, Woodstock está profundamente marcado por su mediatización a través de este documental. La gran cantidad de cámaras desplegadas durante el evento hizo posible la filmación de enormes cantidades de imágenes que permitieron al director y los editores elegir cuidadosamente cómo encuadrar y presentar los acontecimientos y actuaciones, que no siguieron el orden real que se dio en el festival. En este sentido, como sugiere Arnold (2012), el documental de 1970 fue capaz de traducir un acontecimiento caótico y multidimensional en un “cuento de hadas especialmente atractivo”. Por eso, señala, la función más importante de Woodstock fue discursiva, y su exitosa retórica ha sido capaz de articular un imaginario pacífico en torno al evento que está lejos de lo que en realidad sucedió aquellos tres -en realidad cuatro- días de “paz, amor y música”. En este

<sup>5</sup> Sobre esta idea de la mediatización como “pantallización” véase Márquez (2022).

sentido, nuestras ideas, recuerdos e impresiones de Woodstock derivan en gran medida de la organización de este texto fílmico para cumplir unas intenciones muy claras: representar los aspectos positivos del periodo hippie y enfatizar el sentimiento de comunidad y el idealismo contracultural de aquella época a través de una “mirada comunitaria” (Lobalzo Wright, 2013).

Por último, el éxito del documental y la articulación de un imaginario pacífico a través del mismo, influyeron decisivamente en la retórica visual de futuros festivales, documentales y otros textos sobre festivales musicales (fotografías, carteles, *aftermovies*, etc.), donde la tendencia ha sido y sigue siendo la de presentar los aspectos positivos y pacíficos del festival ocultando o minimizando los negativos. Como señala el periodista musical Nando Cruz en su libro *Macrofestivales*:

El *marketing* festivalero ya se encarga de hacernos olvidar cada año que en un festival vamos a pasar buena parte del tiempo de noche, con escasa visibilidad y apretujados entre mucha gente. ¿Cómo? Publicando fotografías siempre de día, a ser posible durante la caída del sol, y en las que grupos de amigos alzan los brazos despreocupadamente porque a esa hora de la tarde no hay aglomeraciones y, por lo tanto, la libertad de movimientos corporales es mayor y más fotogénica (Cruz, 2023, p. 27).

Puede verse en este tipo de estrategias discursivas un eco del imaginario pacífico construido en el documental de 1970, esto es, una concepción del festival musical como un espacio de paz, unidad y amistad que dista mucho de lo que sucede en realidad en este tipo de eventos. Los documentales *Woodstock 99: Peace Love and Rage* (HBO, 2021) y *Trainwreck: Woodstock '99* (Netflix, 2022) han contribuido sólo recientemente a empezar a desarticular este imaginario.



# ***Queering the method.*** **Innovaciones conceptuales y metodológicas para el estudio de la cinematografía queer contemporánea**

Pablo Calviño Tato

Marta Pérez Pereiro

*Universidade de Santiago de Compostela*

## **1. Introducción**

En los años 90, Estados Unidos experimenta una eclosión de la producción cinematográfica gay y lesbiana, “que sale del reducido ‘armario’ de los festivales dedicados exclusivamente a este cine para estrenarse a lo grande —entre los aplausos y el reconocimiento del público, de los jurados y de la crítica— en las pantallas de circuitos tan acreditados (y *mainstream*) como los festivales de Toronto o el festival de Sundance” (Zecchi, 2015, p. 33). Es el momento en el que Ruby Rich acuña la expresión “*New Queer Cinema*” en el artículo “*A queer sensation*”, publicado en 1992 en la revista *Sight and Sound*. Se trata de un corpus cinematográfico que supera “los paradigmas esencialistas que en mayor o menor medida dominaban el cine gay y lesbiano de los 70 y 80 (o el *Old Queer Cinema*)” (Zecchi, 2015, p. 33). A pesar de ser películas muy heterogéneas, los filmes del *New Queer Cinema* compartían, a juicio de Rich, “rastros (...) de apropiación y pastiche, ironía, así como una reelaboración de la historia con

<sup>1</sup> Tal y como recoge Zecchi (2015, p. 33), “en el Sundance Film Festival de 1991, por primera vez en un festival *mainstream*, se organizó un panel sobre cine *queer*”.

el construccionismo social muy presente”.<sup>2</sup> Rompiendo con las antiguas formulaciones humanistas y con las películas que acompañaban a las políticas identitarias, “estos trabajos son irreverentes, enérgicos, alternativamente minimalistas y excesivos. Sobre todo, están llenos de placer” (Rich, 1992, p. 32).

La expansión y el desarrollo de este cine coincide con el afianzamiento de las teorías *queer* en el escenario académico norteamericano. En 1990, Judith Butler publica *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* y en 1993 *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. A los trabajos de Butler se suman la enorme cantidad de libros sobre el cuerpo escritos en los noventa por teóricas y pensadoras feministas: *Spectacular Bodies* (Tasker, 1993), *Volatile Bodies* (Grosz, 1994), *Sexy Bodies* (Grosz and Probyn, 1994), *Bodies of Women* (Diprose, 1994), *Deviant Bodies* (Terry e Urla, 1995), *Flexible Bodies* (Martin, 1995) e *Imaginary Bodies* (Gatens, 1996), entre otros. Destacan también, en el cambio década, los trabajos pioneros de Donna Haraway, con sus seminales *Primate Visions: Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science* (1989) y “*A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*” (1991).

Lo *queer* en el cine se formula, desde el comienzo, no solo como una variante temática y argumental, sino como una apuesta por la experimentación expresiva y formal en consonancia con las culturas *queer* que los textos más pioneros de la academia norteamericana comenzaban a recoger a la altura de los años noventa. Al igual que las investigaciones que hemos señalado, el cine *queer* recoge y expande el *ethos* de la creación filmica feminista y comparte con ella la crítica al estatuto escopofílico que Laura Mulvey había atribuido a la mirada masculina en su texto *Visual pleasure and narrative cinema* (1975) y que Marks recoge,

<sup>2</sup> Las citas de obras no escritas en castellano han sido traducidas por las autoras. Los títulos se conservan en la versión original, así como algunos conceptos específicos de uso habitual en el campo en su versión inglesa.

como veremos más abajo, con el término “ocularcentrismo” (2000). El cine *queer* se articula en los márgenes de la hegemonía visual masculina y colonial desde un rechazo explícito a las identidades herméticas y a los presupuestos epistémicos, binarios y dualistas, del capitalismo cisheterosexual. Tal y como recogen Schoonover y Galt (2016, p. 4), entender la *queeridad* implica “pensar no solo en las representaciones en pantalla, sino en el propio aparato cinematográfico, sus mecanismos de articulación y sus modos de circulación transnacional”:

Sostenemos que el cine *queer* elabora nuevos relatos del mundo, ofreciendo alternativas a los mapas capitalistas, nacionales, hetero y homonormativos arraigados; revisando los flujos y las políticas del cine mundial; y forjando escalas disidentes de afiliación, afectividad, sentimiento y forma (Schoonover y Galt, 2016, p. 5).

La particularidad del cine en tanto campo de expresión *queer* radica, por tanto, en su “capacidad para nutrir espacios *queer* no reductibles al capital, tanto textual como institucionalmente” (Schoonover y Galt, 2016, p. 5). Schoonover y Galt definen el cine como una *assemblage queer*, reverberando la terminología deleuziana empleada por Jasbin K. Puar en *Terrorist Assemblages* (2007). Lo más sugerente de su propuesta está en la consideración de que “parte de lo que hace popular al cine son los placeres *queer* que en él encuentra el espectador” (2016, p. 6). Su aproximación defiende la existencia de instancias *queer* incluso en algunos filmes habitualmente acusados de heterocéntricos y apuesta por una aproximación situada y contextual de la *queeridad* cinematográfica: “algunas veces los filmes son *queer* en ciertos contextos y no en otros” (Íbid., p. 8).

En la misma línea, Chris Perriam (2013) considera fundamental distinguir la vertiente identitaria del cine de gays y lesbianas de una práctica *queer* radical antiidentitaria. Esta perspectiva entronca con una concepción del proceso espectadorial como intercambio visual y sensorial y pone en valor la capacidad de la audiencia de reelaborar los filmes y de reapropiarse de sus significados. Los filmes *queer* no son solo aquellos que muestran diegéticamente personajes *queer*, sino los que

tejen estrategias multicapa de inscripción de las sensibilidades *queer* y los que incorporan alteraciones formales de la referencialidad en el nivel del significante.

Por su parte, Teresa de Lauretis (2011) busca conciliar una formulación semiótica del potencial antinormativo de la *queeridad*, enfocada en su descentramiento de los regímenes de representación dominantes, con la preocupación de que dicha abstracción pueda perder de vista un vínculo crucial con la sexualidad disidente. En palabras de Galt y Schoonoover (2016, p. 11), la italiana

habla de la teoría feminista del cine como un aparato de deseo, que reconstituye sin cesar lo que Jacqueline Rose ha denominado sexualidad en el campo de la visión. Las imágenes cinematográficas de cuerpos deseantes no pueden pensarse sin prestar atención a este aparato. (...). El uso que De Lauretis hace aquí de la palabra "sexo" habla a la vez de actos sexuales y de una resistencia a lo binario de la diferencia sexual; por tanto, puede incluir géneros *queer*, como la experiencia *genderqueer* y trans. Al limitar nuestra atención a los actos sexuales como cualidad necesaria de la *queeridad* textual, De Lauretis nos permite abordar una tensión crucial que se pone de manifiesto cuando proponemos el sexo como faceta determinante del cine *queer*.

Los filmes *queer*, por lo tanto, establecen complejas estrategias de negociación de su propia *queeridad*, que se muestra y se desvela, aparece y desaparece en relación con la audiencia y que depende del encuadre contextual al que las cintas, en tanto intervenciones estéticas, son sometidas. Es por eso que algunos discursos analíticos recientes, como el ya citado de Galt e Schoonoover (2016), *Queer cinema in the world*, insisten en trascender, en la línea de los trabajos de Sedgwick (1990), los discursos universalizadores:

Con demasiada frecuencia, los conceptos universalizadores reiteran las estructuras de poder dominantes, ya sea de la cultura gay masculina, de las categorías de gusto dominantes o del neoimperialismo. El discurso minorizador insiste tanto en la heterogeneidad cultural como en los impulsos radicales de las culturas LGTB, desviando la investigación de lo que ya nos resulta familiar. De la misma forma que Sedgwick se niega a elegir entre estos modos de pensamiento, nosotros nos resistimos a taxonomizar lógicas

que son siempre a la vez demasiado amplias y demasiado estrechas (Galt e Schonoover, 2016, p. 14).

Galt y Schonoover proponen una aproximación “radicalmente promiscua” (2016, p. 14) para el abordaje del cine *queer* y de sus posibilidades de definición y categorización. La ambigüedad y la inestabilidad significativa con las que la *queeridad* se inscribe en los filmes exige trasladar la promiscuidad epistémica que las autoras defienden en relación a los procesos de categorización al trabajo analítico en sí mismo. Los paradigmas háptico (Marks, 2000) y de la experiencia fílmica encarnada (Sobchack, 2004) ofrecen, a nuestro juicio, un campo fértil para el desarrollo de procedimientos metodológicos que tengan en cuenta esta particularidad.

## 2. Emancipación del ocularcentrismo: la propuesta de Marks

El ensayo *The Skin of the Film*, publicado por Laura Marks en el año 2000, ofrece un punto de partida altamente productivo para comprender la necesidad de ampliar y redefinir la concepción estrecha que los estudios fílmicos han ofrecido al proceso de interrelación que las personas espectadoras establecen con la pantalla cinematográfica y con sus propios cuerpos y sistemas de captación sensorial cuando se sitúan frente al artefacto fílmico, idealmente en una sala oscura, con condiciones óptimas para experimentar lo que habitualmente denominamos un “visionado” cinematográfico.

La propuesta de Marks parte de la especial atención que el feminismo y los estudios postcoloniales han puesto en el cuerpo como fuente no solo de memoria individual sino de memoria cultural colectiva (2000, p. XIII). Su perspectiva considera que la circulación de un filme entre diferentes espectadores funciona “como una serie de contactos táctiles que dejan marcas mutuas” (p. XII). No es casualidad que la académica estadounidense recurra al cine y al vídeo feministas e interculturales como contraposición a lo que denomina “la tradición del cine

individualista de vanguardia” (p. XIII). Desde una aproximación interdisciplinar, propone una teoría aurática, mimética y encarnada para la comprensión del proceso espectral que se basa en los aportes significativos al campo de la temporalidad, la espacialidad y la experiencia estética de autores como Bergson, Benjamin o Deleuze.

Marks decide enfocarse en lo que denomina “la cuestión intrigante de cómo los filmes y el vídeo representan los sentidos ‘irrepresentables’, como el tacto, el olfato o el gusto” (2000, p. XVI). Además, se muestra plenamente consciente de que apelar a la capacidad del cine de interpelar a los sentidos que circulan más allá del tejido semiótico de los signos auditivos y/o visuales repercute en la credibilidad epistémica del lenguaje que se emplea para describir este tipo de procesos. Es decir: la reformulación de cómo concebimos el proceso espectral afecta a los aparatos analíticos que diseñamos para descifrarlo y expresarlo en palabras.

## 2.1. Cine intercultural y radicalización expresiva

Para Marks, el cine intercultural pone en duda la presunción ideológica de que los filmes “*pueden* representar la realidad” (Mercer, 1994; Deleuze, 1986, citados en Marks, 2000, p. 1). La experimentación formal, transversal a todo un corpus de trabajos ajenos al cine *mainstream*, demuestra la existencia de registros de construcción material que funcionan por fuera del paradigma representacional. Los seres humanos estamos dotados de *sensorium*, es decir, de la capacidad de organizar y estructurar corporalmente la experiencia sentida. La articulación sensorial genera “geografías sensitivas” (Rodaway, 1994) a las que el medio audiovisual afecta más allá de la recepción directa y evidente de estímulos auditivos y visuales. El cine intercultural, para Marks, apuesta por estimular estos otros campos de la interpelación espectral como estrategia para articular sus posicionamientos situados más allá de la saturación escópica de las agendas hegemónicas. En este movimiento, los archivos periféricos interrogan al archivo histórico occidental domi-

nante, con el objetivo de indagar en las otras historias (en plural) que se tejen en los intersticios y de forzar un hueco desde el que poder hablar (Marks, 2000, p. 5). Los mecanismos exploratorios de la memoria que tejen las cintas del cine intercultural están profundamente imbricados con la negociación de los recuerdos traumáticos y con los procesos de duelo. Marks articula esta cartografía emocional acudiendo a instancias propiamente *queer* como el fracaso o la pérdida (Halberstam, 2011; Muñoz, 2009; Takemoto, 2016):

Con todo, emprender todo este trabajo, que requiere la interrogación a veces traumática de recuerdos personales y familiares, solo para crear un espacio vacío donde no hay historia cierta, puede ser una experiencia psíquicamente agotadora. La historia se suspende para contemplar este vacío, narrativamente estrecho, pero emocionalmente lleno (Marks, 2000, p. 5).

Concluir que este tipo de filmes transitan por el espacio del dolor y del trauma, y que establecen estrategias formales apropiadas a este propósito, permite trazar una primera y fuerte conexión entre los espacios audiovisuales periféricos o liminares (el cine intercultural pero también, para lo que aquí nos convoca, el cine *queer*) y la necesidad de atenderlos y explicarlos desde un paradigma interpretacional alejado de la escolástica semiotizante:

*Es el intento de traducir a un medio audiovisual los conocimientos del cuerpo, incluidos en los recuerdos no registrables de los sentidos. Cuando la representación verbal y visual está saturada, los significados se filtran en los registros corporales y otros registros densos y aparentemente silenciosos. Las películas que exploro aquí se sirven de estos registros silenciosos, no para crear signos (que es el trabajo de la semiosis), ni para contar historias (el trabajo de la narrativa), por lo menos no inicialmente, sino para tener significado en virtud de su implacable diferencia con lo visual y lo audible. A partir de las dislocaciones traumáticas de la cultura y los esfuerzos por recordar, "la novedad entra en el mundo" (tomando prestada la frase de Bhabha, 1994a) (Marks, 2000, p. 5, cursiva propia).*

Por lo tanto, los "conocimientos del cuerpo" a los que alude Marks se ponen en valor porque, al tiempo que acumulan en palimpsesto las marcas históricas del sometimiento somático, permiten establecer estrategias

para esquivar la saturación escopofílica (Gubern, 1987; Wajcman, 2011) de la hegemonía visual capitalista, patriarcal y colonial.

La forma en la que Marks se sitúa frente al cine intercultural ofrece un campo de actuación analítica lo suficientemente abierto y diverso como para acoger la posibilidad de referirse también a otras abyecciones encarnadas, con estrategias desde colindantes hasta coincidentes. El vínculo se hace explícito cuando Marks enfatiza que “las identidades no son nunca estáticas, sino siempre relacionales, capaces de crear vínculos entre diferentes grupos que transforman esos propios grupos” (2000, p. 19). Además, su concepto de cine intercultural incluye específicamente los filmes y las audiencias *queer*.

## 2.2. Visualidad háptica

A efectos de describir como el cine de los márgenes desborda los límites de lo sígnico en su capacidad de apelación a las audiencias, Marks acuña el concepto de “visualidad háptica”. La teoría de la visualidad háptica, señalada por Elsaesser como trazo característico del cine transnacional (2015), aborda la relación que se establece entre el espectador y la pantalla desde una reformulación de la dialéctica mismidad-otredad, alejando la voluntad de dominación y control e introduciéndose en el terreno ambiguo de la cesión, el desdibujamiento de los límites y las experiencias de contacto intercorporal (Marks, 2000, p. 151-152).

La visualidad háptica, por lo tanto, replantea las hermenéuticas del cuerpo privado y de la individuación y se abre a un campo reparativo de relaciones miméticas. La propuesta de Marks es la de explorar la experiencia sensorial en el cine como puerta de acceso al registro cultural almacenado dentro de los cuerpos (2000, p. 152).

La visualidad háptica perturba la relación de prevalencia de la visualidad óptica en las sociedades capitalistas, relacionada con el oclarcentrismo europeo, “en el que solo la visión era el sentido ontológico por excelencia” (Jay, 1993, citado en Marks, 2000, p. 144) y que remite, si

consideramos sus implicaciones respecto a la diferencia sexual y de género, al estatuto escopofílico que Laura Mulvey atribuye a la mirada (1975). El desplazamiento crítico de Mulvey al interior del programa de investigación del psicoanálisis encuentra continuidad en la propuesta de visualidad táctil de Marks, que delimita un marco heurístico apropiado para la distinción entre una relación altamente simbolizada, masculina, cisheterocentrada y colonial con el hecho cinematográfico, y otra aproximación encarnada, intercorporal, una relación de contacto íntima, táctil y reversible con el cuerpo de la película (Barker, 2009, p. 18-19).

La visualidad háptica renuncia a conocer al otro, o, al menos, a conocerlo por completo. Propone una relación de intercambio más cercana al campo de la atracción por proximidad y al reconocimiento parcial de la alteridad, que a la posesión y la vigilancia propias del registro óptico. En resumen, substituye las hermenéuticas de la sospecha y del disciplinamiento por una hermenéutica reparativa, en la línea de Sedgwick (2003), que prioriza *desde* lo corporal relaciones de horizontalidad rizomática entre los dispositivos interconectados por la experiencia fílmica. En este paradigma, el espectador ya no es solo una *viewer* (una visualizadora) sino un *all-perceiving subject* (un sujeto omnisintiente).

Marks, además, argumenta que la visualidad háptica promueve relaciones erotizantes que turban y desorientan las aproximaciones basadas en la colonización epistémico-visual propia de la mirada escrutadora de la hegemonía óptica. Su propuesta se apoya, de este modo, en el impulso ético de suscitar nuevas arquitecturas relacionales entre los cuerpos implicados en la experiencia cinematográfica comunitaria (Marks, 2000, p. 193).

### **3. Cine de los cuerpos, cine con los cuerpos: la propuesta de Sobchack**

El enfoque de Vivian Sobchack es similar al de Laura Marks y parte de considerar el cuerpo vivido “tanto un sujeto *objetivo* como un objeto *subjetivo*: un conjunto sintiente, sensual y sensible de

capacidades materializadas” (Sobchack, 2004, p. 2). Resonando con la fenomenología perceptiva de Maurice Merleau-Ponty, Sobchack alude a la consciencia encarnada (Íbid., p. 4) y recurre a los trabajos de Gary Madison para asegurar que “la consciencia (...) no es una autopresencia pura; el sujeto está presente y se conoce a sí mismo sólo a través de la *mediación* del cuerpo” (1992, p. 94, citado en Sobchack, 2004, p. 4). Para Sobchack, nuestras experiencias están mediadas no solo por “varias tecnologías transformadoras de la percepción y la expresión”, sino también por los “sistemas históricos y culturales que constriñen tanto los límites internos de nuestra percepción como los límites externos de nuestro mundo” (Idem).

A juicio de Sobchack, la teoría filmica contemporánea ha eludido e ignorado, de forma consistente, la dimensión sensorial del cine y la materialidad corporal del espectador (2004, p. 56). El imperio del signo y de la cognición en los modelos surgidos del campo de la semiótica y del estructuralismo ha favorecido el abandono de la preocupación por la corporalidad y las resonancias no-cognitivizadas del proceso espectadorial. Frente a este diagnóstico, su propuesta es la de comprender el cuerpo vivo de les espectadoris cinematográfiques como “un ‘tercer término’ carnal que fundamenta y media la experiencia y el lenguaje, la visión subjetiva y la imagen objetiva, diferenciándolas y unificándolas en procesos reversibles (o quiasmáticos) de percepción y expresión” (2004, p. 60).

La intervención de Sobchack busca trascender el dualismo y generar un paradigma interpretativo viable y útil para apresar analíticamente algunos de los efectos somáticos que el cine pone en juego. Su propuesta de concepción del objeto filmico y de sus condiciones de recepción incorpora resonancias ontológicas palmarias con las estrategias específicas que los cuerpos *queer* han desarrollado para situarse, moverse y relacionarse, tal y como han sido descritas, entre otros, por los trabajos pioneros de Ahmed desde el campo de la fenomenología (2006). Aposatar por una relación horizontal entre espectadoris y pantallas y romper el binarismo entre cuerpos e imágenes reubica las imágenes filmicas en

una topología alternativa a la de la reserva s gnica del parentesco patrilineal. Además, promueve una relación del sujeto con los objetos de su mundo que se basa en una entrega afectiva que difumina los límites individualizantes de la identidad egoica.

Al “situar la subjetividad en el cuerpo vivido” se cuestiona “la metafísica dualista”, haciendo que no quede “ninguna base para preservar la exclusividad mutua de las categorías de sujeto y objeto, interior y exterior, yo y mundo” (Young, 1990, p. 161, citado en Sobchack, 2004, p. 66). En otras palabras: esta aproximación al hecho cinematográfico permite comprender y analizar los filmes más allá del entramado simbólico del capitalismo patriarcal y ofrecer aproximaciones que respeten y pongan en valor la forma en la que les cineastas que operan en los márgenes de los sistemas de inteligibilidad normativos, tanto en el cine intercultural como, específicamente, en el cine *queer*, protegen los objetos con los que tratan y tejen estrategias para su aparición en la pantalla más vinculadas a un paradigma háptico, difuso y complejizado, que a un modelo escopofílico y mostrativo.

### 3.1. La experiencia fílmica encarnada

Para Sobchack, al situarse frente a una pantalla en una sala de cine (o en un espacio equivalente), el cuerpo adquiere un comportamiento intencional de empatía mimética con lo que oye y ve, lo que se refleja en el esquema postural que adopta. Si un filme despierta el interés de le espectador, su intencionalidad fluye hacia el mundo de la pantalla, lo que afecta no solo a su atención consciente, sino también a su disposición corporal: “la inclinación y disposición, a veces flagrante, a veces sutil, pero siempre dinámica, de su ser material” (Sobchack, 2004, p. 76). No obstante, en la medida en que no puede tocar, oler o saborear *literalmente* la figura concreta de la pantalla que solicita su deseo sensorial, la trayectoria intencional del cuerpo, que busca un objeto sensible para satisfacer esta solicitud sensorial, “*invertir  su dirección* para localizar su agarre sensual parcialmente frustrado en algo más literalmente accesible” (Idem). Y ese

objeto sensorial más literalmente accesible es el propio cuerpo vivido y subjetivamente sentido. De esta forma, a través del efecto “rebote” que propicia la pantalla cinematográfica, y sin mediar el pensamiento reflexivo, le espectadore se vuelve hacia su propio ser carnal, sensual y sensible, para tocarse a sí mismo tocando, olerse a sí mismo oliendo, saborearse a sí mismo saboreando... en definitiva, para sentir su propia sensualidad (Íbid., p. 77).

De esta forma, la experiencia cinematográfica atrapa a le espectadore en una estructura sensual vacilante y reversible que diferencia y conecta a la vez la experiencia de su cuerpo literal con la experiencia de los cuerpos y objetos figurados que aparecen en la pantalla. Dentro de esta estructura, “la experiencia de mi *sensorium se agudiza y se intensifica* al mismo tiempo que se percibe como *general y difusa*” (Sobchack, 2004, p. 77).

Sobchack describe una arquitectura relacional en la que la pantalla funciona como un otre necesarie para la conciencia interoceptiva y propioceptiva del cuerpo propio de le espectadore. En consonancia con la propuesta de Marks (2000), subraya la capacidad del cine para cuestionar la dialéctica mismidad-alteridad dominante en la filosofía occidental patriarcal. En tanto intervención estético-performática, el filme, como objeto de compromiso sensorial, activa un proceso espectacular que funciona como una práctica más próxima a la hermenéutica reparadora descrita por Sedgwick (2003) que a los modos relacionales de la sospecha y de la diferenciación. En esta línea, la propuesta de Sobchack concretiza la forma en que el cine puede funcionar como una práctica específicamente *queer*.

Además, Sobchack (2004) describe un proceso que se prolonga *ad infinitum*. El rebote de la pantalla propicia una intensificación afectivo-sensorial del cuerpo espectador que, a su vez, motiva una inclinación cada vez mayor hacia la pantalla misma como superficie inapresable. Es precisamente el carácter irrealizable del deseo de completa satisfacción de contacto con la pantalla lo que incita a que este se intente una y otra

vez. El fracaso funciona aquí como una instancia de apertura a nuevas condiciones de autoconciencia sensitiva, lo que resuena con el carácter específicamente *queer* de la reformulación de los límites de la finitud, tal y como la ha descrito José Esteban Muñoz en *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. (2009, pp. 147-169).

### 3.2. Hacia una nueva analítica cinematográfica

Sobchack (2004) completa su programa teórico problematizando los modelos clásicos de análisis cinematográfico y formulando alternativas con mayor capacidad para comprender y capturar las complejidades del proceso espectadorial en tanto relación carnal.

La experiencia filmica tiene la capacidad de desestructurar las relaciones sensoriales y emocionales naturalizadas y, por lo tanto, exige un correlato lingüístico para su descripción analítica. Sobchack (2004, pp. 81-84) propone emplear la catacresis, definida habitualmente como una metáfora falsa o impropia. La catacresis media lo metafórico y lo literal y se usa cuando no existe un término propio disponible. De esta forma, tomando prestado un término de un contexto para nombrar algo en otro, hablamos del “brazo” de una silla o de la “cabeza” de un alfiler. La principal diferencia de la catacresis con la metáfora es precisamente que nos obliga a enfrentar y nombrar un vacío en el lenguaje o, en términos de Ricoeur, el “fracaso de las palabras propias, y la necesidad de suplir su deficiencia y fallo” (1977, p. 63, citado en Sobchack, 2004, p. 81). Recurrir a la catacresis implica entrar en lo que el propio Ricoeur denomina la “pendiente entrópica del lenguaje” (Idem) buscando una expresión lingüística adecuada para una experiencia real. La catacresis, por tanto, no funciona ni figurada ni metafóricamente.

Con esta operación, Sobchack traslada a la tarea analítica el paradigma de reversibilidad sensorial con el que explica el proceso espectadorial. La fenomenología del sujeto espectador revela la función quiasmática del cuerpo vivido en tanto, simultáneamente, carne

y conciencia, sensible y sintiente, capaz de aprehender tanto el sentido literal como el sentido figurado de la pantalla. Además, de manera correlativa, una fenomenología de la expresión de esta fusión y diferenciación vividas en la experiencia cinematográfica revela, por vía de las articulaciones catacréticas del lenguaje, "la estructura reversible y vacilante de la experiencia unificada y diferenciada del sentido cinematográfico del cuerpo vivido" (Sobchack, 2004, p. 83).

La catacrisis, que subtiende ambivalentemente la fusión y la diferencia, ambivalente en su estructura y aparentemente ambigua en su significado, no solo señala la "brecha" entre las figuras del lenguaje y la experiencia literal del cuerpo vivido, sino que también la "salva" y la "llena" de forma reversible y quiasmática. (...). En la experiencia cinematográfica, la mediación no verbal de la catacrisis se logra literalmente mediante el cuerpo vivido del espectador en relación *sensual* con la figuración *sensible* de la película (Sobchack, 2004, p. 83).

Por tanto, el lenguaje empleado en el análisis cinematográfico debe apostar, a juicio de la estadounidense, por incorporar la ambigüedad y el carácter vacilante de la reversibilidad sensorial con la que el sujeto se enfrenta al proceso espectral. Tal y como demuestra Sobchack (2004), invertir en la potencialidad catacrética del lenguaje o, lo que es lo mismo, en su capacidad para capturar simultáneamente lo literal y lo figurado, es un requisito metodológico imprescindible para lograrlo. La materialidad del lenguaje descriptivo remite a la puesta en juego del cuerpo vivido delante de la pantalla fílmica.

#### 4. Conclusiones

Los cines *queer* se han destacado por el uso de estrategias de elaboración formal alejadas del paradigma escopofílico y ocularcéntrico de la mirada masculina, lo que les ha permitido incorporar una serie de sensibilidades específicamente *queer* que no terminan en el nivel narrativo y argumental de los filmes, sino que se insieren en su tejido formal. La proximidad ontológica y epistémica de las aproximaciones teóricas

*queer* y de las propuestas de análisis cinematográfico de Marks (2000) y Sobchack (2004) permite detectar la relación compleja y multinivel que se establece entre la *queeridad* de un filme y los recursos textuales empleados para su configuración formal.

En este sentido, los fundamentos teóricos de las aproximaciones metodológicas de Marks (2000) y Sobchack (2004) ahondan en la necesidad de ampliar y redefinir la estrecha concepción que los estudios fílmicos han ofrecido al proceso de interrelación que los espectadores establecen con la pantalla cinematográfica, enfatizando el rol central del *sensorium* espectral en relación con un paradigma analítico que trasciende los esquemas de interpretación de las escuelas de la decodificación semiótica. Al subrayar el papel de la sensorialidad y de la afectividad, sus propuestas desarticulan el imperio sígnico del capitalismo patriarcal y muestran como el cine de los márgenes encuentra estrategias expresivas que establecen relaciones de protección y contacto con los objetos filmados alejadas de la dominación ocular-céntrica. La deconstrucción ontológica del patriarcado capitalista y colonial, propia de las aproximaciones teóricas *queer*, se articula en los filmes mediante estrategias conformativas alejadas del paradigma escopofílico descrito por Mulvey (1975) en relación a la mirada masculina y requiere de recursos formales específicos para la *queerización* del dispositivo cinematográfico.

A futuro, cabe desarrollar modelos sistemáticos de aplicación de las perspectivas analíticas de la visualidad háptica (Marks, 2000) y de la experiencia fílmica encarnada (Sobchack, 2004) y realizar revisiones sistemáticas de la eficacia del modelo catacrético de Sobchack (2004) para la descripción del impacto sensorial y afectivo de los textos fílmicos. El programa de investigación de la fenomenología crítica ofrece oportunidades para profundizar en la reformulación del proceso espectral en la dirección de la inclusión de los aspectos desplazados por las analíticas de corte semiótico.

Además, la formulación de modelos de interpretación de la delimitación somatopolítica de la anatomía corporal postmoderna que superen el binarismo de género y posibiliten el establecimiento de nuevas hermenéuticas para la lectura crítica de la interrelación de los cuerpos vivos por fuera del sistema signifiante patriarcal permitirá concretar la definición de la especificidad fenomenológica de las experiencias cinematográficas *queer* desde paradigmas interpretativos cada vez menos dependientes de herramientas conceptuales excesivamente influidas por los sistemas cognitivos binarios e incommensurables del capitalismo “petrosexorracial” (Preciado, 2022). Aunque las propuestas teórico-metodológicas de Marks (2000) y Sobchack (2004) apuntan en direcciones fértiles para la reformulación de la experiencia fílmica desde una óptica específicamente *queer*, la emergencia de “un nuevo régimen de saber y un nuevo orden político-visual desde el que pensar la transición planetaria” (Preciado 2022, p. 22) exige una mayor profundización en el desarrollo de herramientas de lectura novedosas, que, en sí mismas, han de ser sometidas a procesos ilimitados de *queerización* para la atención de unas necesidades político-visuales *queer* cada vez más apremiantes.

# La construcción y evolución del arquetipo lésbico en el cine dramático del s.XXI

Lledó Morales Roig  
*Universitat Jaume I*

## 1. Del melodrama al bollodrama: el viaje de la lesbiana en el cine dramático del s.XX

Uno de los géneros más asentados por estructura, narrativa y forma desde la era dorada de Hollywood es el melodrama. Este ha sido clave en la construcción del deseo y del personaje lésbico del cine contemporáneo. El melodrama se consolidó como el llamado *woman's film* (cine de mujeres) durante la década de 1930 con títulos como *Jezabel* (William Wyler, 1938) o *Lo que el viento se llevó* (*Gone with the wind*, Victor Fleming, 1939). Según Graciela Castillo (2002), estos filmes supusieron un renacimiento del género lacrimógeno que había sido menospreciado y concebido únicamente para un público femenino. Durante esta época, la mayoría de los hombres en edad activa estaban peleando en la Segunda Guerra Mundial, por lo que el capitalismo demandó a las mujeres que ocuparan el mundo laboral y abandonaran la vida doméstica a la que siempre habían estado confinadas. En estas historias, se enseñaban los valores de la época y representaban el papel deseable que debía tener la mujer frente a su marido, familia y ante la sociedad. Ann Kaplan indica que “el melodrama familiar, como género dirigido específicamente a las mujeres, sirve para exponer las restricciones y limitaciones que la familia nuclear capitalista impone a las mujeres y, al mismo tiempo, para educar a estas” (1998, p. 52). Sin embargo, el núcleo dramático del *woman's film* se centra en la relación que mantiene la protagonista con un hombre (padre, marido, hijo). El género privilegió la representación heterosexual por el contexto pero, como indica Eulàlia Iglesias (2019),

es difícil encontrar melodramas que se centren en la relación de dos mujeres, aunque esta no sea romántica.

La mayoría de melodramas que forman parte de este subgénero de las películas para mujeres ocupan temáticas románticas o familiares, historias domésticas que apelan mayoritariamente a *ellas* y su comportamiento. Entre las características claves del melodrama destacan: el amor imposible como protagonista, la nostalgia del tiempo como marco, la aceptación del sufrimiento, el fracaso como tema vinculante de la historia, la sublimación o represión del deseo de la protagonista, acumulación o tratamiento de desgracias, y discursos cargados de sentimentalismo y dramatismo. Las películas de un género concreto suelen partir de un uso simbólico de imágenes, sonidos y situaciones clave y similares que se repiten como un patrón en los filmes del género. Como explica Rick Altman:

[Es] como si cada género constituyera un universo completo y cerrado, las discusiones entre partidarios de los géneros insisten en evocar otros filmes de género antes que el mundo real. Cada nueva muestra de un género se alimenta implícitamente de las obras anteriores, en un proceso que en muchos casos adopta un carácter literal con el reciclaje de los títulos más populares. Para entender las nuevas películas, es necesario conocer las obras anteriores que contienen en su interior. (2000, p. 49)

De una lista de 142 películas del s.XXI con personajes protagonistas sáficos que hemos conseguido reunir, desde el telefilm *Mujer contra mujer* (*If these walls could talk 2*, Jane Anderson, 2000) a la recientemente estrenada *Sangre en los labios* (*Love Lies Bleeding*, Rose Glass, 2024), 95 de ellos son dramas. Esto supone un ratio del 66,9 % de los filmes lésbicos contemporáneos. Si atendemos a los antecedentes, los primeros filmes que tratan el deseo lésbico ya se escriben desde el drama y cuentan con finales fatales. *Muchachas de uniforme* (*Mädchen in Uniform*, Leontine Sagan, 1931), es uno de los títulos que simbolizan el origen de la representación del deseo lésbico en el cine occidental. Este filme cuenta con varios remakes, entre los que se encuentran *Corrupción en el internado* (*Mädchen in Uniform*, Géza von Radványi,

1958) o, ya en la actualidad, *Loving Anabelle* (Katherine Brooks, 2006) y *Bloomington* (Fernanda Cardoso, 2010). Estos filmes ensayan sobre la idea de un amor imposible entre una alumna y su profesora en un internado. La diferencia de edad, el amor imposible, el internado y la profesora son símbolos de la narrativa lésbica dramática que se repiten a lo largo de la historia del cine.

Los personajes protagonistas sáficos en la historia del cine arrastran el estigma de la imposibilidad del amor y el final (in)feliz. Los filmes lo han demostrado con finales fatales para ellas en los que reina un castigo divino para la desviación de la protagonista, que conlleva al arrepentimiento de su historia homosexual y retorno a la heterosexualidad e, incluso en muchos casos, a deseos de conversión, retorno a la ingenuidad o directamente la muerte. *La Garçonne* (Armand du Plessy, 1923) parece ser el primer largometraje explícitamente lésbico de la historia del cine conocido occidental. Está basado en la novela homónima del escritor francés Victor Margueritte. Sin embargo, la cinta de du Plessy fue censurada en su época y, hoy en día, es una película perdida por el vestigio del tiempo. Sin embargo Jean de Limur acogió la historia para regrabarla en 1936 con su adaptación de *La Garçonne* (*The tomboy*). En esta historia, Monique (Marie Bell) es una joven parisina inconformista que se niega a casarse con el noble que su familia ha elegido para ella. En el camino, es seducida por una cantante lesbiana interpretada por Édith Piaf en su debut cinematográfico. Finalmente, el amor heterosexual triunfa tras el enredo dramático y Monique vuelve con el que debía ser su marido. Desde esta primera película, los periplos del deseo lésbico ya se posicionan como anecdóticos, temporales y como contraparte del camino del éxito de un amor heterosexual. Lo mismo ocurre en *Marruecos* (*Morocco*, Josef von Sternberg, 1930), con Made-moiselle Amy Jolly (Marlene Dietrich), una cabaretista que protagoniza la escena del filme que trascendió los tiempos desde el cine clásico, donde Dietrich, vestida con un esmoquin masculino, besa a una mujer del público. Sin embargo, el filme cuenta la historia de amor entre Amy Jolly y el legionario Tom Brown (Gary Cooper), amor heterosexual que

termina con el reencuentro de los amantes. Ellas son lesbianas durante un breve período de su vida pero su destino las arrastra hacia el final feliz con el héroe. Las relaciones lésbicas no logran finales felices, bien sea por separación o por un final fatal.



Manuela (Romy Schneider) y Elisabeth Von Bernburg (Lilli Palmer) en *Corrupción en el internado* (*Mädchen in Uniform*, 1958).

En *Different Women* (*Andere Frauen*, Heinz Hanus, 1928) acudimos a la relación que nace y se fortifica entre dos mujeres bajo el gobierno ruso y la sombra de un marido al que no se ama. En este filme, la protagonista es una mujer a la que han obligado a casarse con un agregado del gobierno ucraniano pero que está enamorada de otra mujer, lo que le impide cumplir sus obligaciones como esposa. Mientras la relación de las dos mujeres prolifera, la hija de la protagonista vive su paralela historia de amor con su padrastro, con el que finalmente terminará casándose tras el asesinato de su madre y su amante lésbica. El final fatal para la lesbiana autodefinida es un castigo narrativo que persistirá en la historia del cine hasta la ficción televisiva de hoy en día y que viene marcada por dos elementos clave. Mar Guerrero-Pico, María José Establés

y Rafa Ventura explican que “[e]stas muertes normalmente tienen lugar después de que estos personajes logren reconocerse como individuos LGBTI, o alcancen un estado de felicidad en la diégesis que suele estar asociado a un interés amoroso no heteronormativo” (2017, p.31). Este fenómeno se conoce como el síndrome de la lesbiana muerta (*Dead Lesbian Syndrome*) que desciende de un concepto paraguas como es el “entierro a tus gays” (*Bury Your Gays*) que se trata de las muertes en trágicas circunstancias de los personajes LGTBI. El tropo del síndrome de la lesbiana muerta tiene su raíz en la idea de que a los personajes gays y lésbicos no se les tiene permitido el llamado final feliz y, el drama, es el género perfecto para contar historias infelices. Según Nicole Rizzuto:

The history of Dead Lesbian Syndrome dates back as far as anglophone women-loving women literature itself. With the advent of sexological studies into women-loving women and the simultaneous popular interest in women-loving women through the international coverage of a lesbian murderer's trial [Alice Mitchell], the late 19th century served as the perfect incubator to create both a demand for lesbian literature and the necessity for all lesbian literary figures to be punished— through death or dishonor—by the novel's end. Created during the Victorian Era, Dead Lesbian Syndrome somehow remains an integral part of fictional portrayals of women-loving women (2022, p.1).

Así, la primera justificación sistemática al maltrato del personaje lésbico en el cine, tiene su germen en la literatura para mujeres victoriana. El castigo en deshonor o muerte reafirma a las lectoras que el lesbianismo tiene unas consecuencias nefastas y que, pese a la peripecia narrativa de la heroína, poder seguir esos patrones en la vida real puede enfrentarse a los mismos trágicos finales. El segundo factor que consideramos determinante para la demonización de la lesbiana es el establecimiento del Código Hays en el Hollywood de los años 30. En este manifiesto, que firmó la asociación de productores estadounidenses e impulsado por William H. Hays, se redactaron una serie de normas que estos consideraron necesarias para preservar la moral de sus producciones. Entre estas reglas, estaba prohibida la representación de las perversiones sexuales, y la homosexualidad (que permaneció

catalogada como enfermedad psiquiátrica por la OMS hasta 1990) era por supuesto uno de sus principales objetivos. Durante 1934 y 1968, el Código perpetuó la condena a la fatalidad de personajeslésbicos destinados a la muerte, la conversión o el deshonor para castigarlos por sus desviaciones. Los personajes LGBTBI ocupaban mayoritariamente los roles de villanos y depravados sexuales donde la necesidad de matarlos o castigarlos parecía ineludible en el relato, perpetuando así el estigma sobre la comunidad.



Manuela intenta suicidarse ante la imposibilidad de estar con Elizabeth en *Muchachas de uniforme*.

Los filmes dramáticos de temáticalésbica actuales beben de los melodramas con personajes protagonistaslésbicos de principios del sXX. *Muchachas de uniforme* (*Mädchen in Uniform*, Leontine Sagan, 1931) es una película alemana que es considerada una de las primeras que trata la homosexualidad femenina de forma explícita. La cinta dirigida por Leon-

tine Sagan contaba con un elenco enteramente femenino y un equipo de rodaje con gran presencia femenina tras las cámaras. Sin embargo, la perspectiva y la mirada femenina no la salva de seguir con el final fatal de la protagonista. La película cuenta la historia de Manuela (Hertha Thiele), una joven huérfana a la que su tía encierra en un internado de señoritas al servicio de la monarquía. Manuela empieza a tener calificaciones bajas y la dirección del centro le propone a Elizabeth Von Bernburg (Dorothea Wieck), su institutriz más joven y querida entre las alumnas, que la tutorice. Manuela se enamora perdidamente de Elizabeth y, ante la prohibición de poder estar con ella una vez ha verbalizado su deseo, intenta suicidarse. En la versión del filme estrenado en Estados Unidos, la joven termina suicidándose, mientras en la versión europea, sus compañeras consiguen salvarla de la caída para someterla a un proceso de reeducación sexual. Este tema no es ajeno al cine contemporáneo, pues en títulos como *But I'm a Cheerleader* (Jamie Babbit, 1999) o, más recientemente, *La (des)educación de Cameron Post* (*The Miseducation of Cameron Post*, Desiree Akhavan, 2018), la historia central en ambos filmes revuelve alrededor de la reeducación sexual por sus deseos lésbicos.



Martha termina suicidándose al reconocer su deseo por Karen.

Martha (Shirley McLane) en *La calumnia* (*The Children's Hour*, William Wyler, 1961)<sup>1</sup>, cumple la profecía del síndrome de la lesbiana muerta, como pasará con Paulie en *El último suspiro* (*Lost and Delirious*, Léa Pool, 2001). En este filme, Martha y Karen (Audrey Hepburn) son dos profesoras de un internado para niñas. Una de las alumnas se inventa que ambas mantienen una relación antinatural secreta. La mentira provoca un escándalo público, haciendo que todas las familias saquen a las niñas del internado y que ambas mujeres se queden solas con sus sentimientos y el peso de la “calumnia” sobre ellas. Ante la soledad de la reflexión, Martha reconoce su deseo por Karen en voz alta, aunque nunca la deseó de forma consciente. Sin embargo, la falacia ha provocado que Martha se de cuenta de sus verdaderos sentimientos y sea incapaz de soportar la mirada de Karen sobre ella o las caricias de sus manos. El plano/contraplano las anuda ante el deseo durante toda la película, pero las separa a partir del reconocimiento del amor. Martha le niega su rostro y su mirada a Karen, y aunque esta la mira, Martha no le devuelve el contraplano asustada de la posible falta que puedan tener sus ojos. Pero Karen no la repudia sino la elige sobre Joe (James Garner), su prometido. Es entonces, tras el reconocimiento del deseo, que ambas comparan plano. Mientras Martha se esconde, Karen busca su mirada y sus manos. Martha no reconoce el deseo de Karen y se suicida ante su desconsolada mirada. El deseo de Martha es explícito y reconocido en el texto, mientras el deseo de Karen está suscrito al subtexto. No son sus palabras las que la posicionan como a sujeto deseante, sino sus acciones y el lenguaje filmico, el uso del plano como máxima representación del deseo hacia Martha y su negación de la mirada hacia Joe en la secuencia final.

<sup>1</sup> *La calumnia* supuso una de las primeras historias con temática lésbica accesibles al gran público por ser estrenada dentro del marco de éxito del *Star System* hollywoodiense.

## 2. El drama lésbico contemporáneo: análisis del personaje y del deseo lésbico

En estos últimos diez años, el arquetipo de la lesbiana en el género dramático ha evolucionado y mutado hacia una nueva forma de representación que ya se aleja del síndrome de la lesbiana muerta y se acerca a la búsqueda del deseo despojado de la carga dramática de la homosexualidad como estigma. Para ello, analizaremos una secuencia paradigmática de cada uno de los cinco filmes que nos resultan títulos clave en la representación del deseo lésbico del siglo XXI: *La vida de Adèle* (*La vie d'Adèle*, Abdellatif Kechiche, 2013), *Carol* (Todd Haynes, 2015), *Retrato de una mujer en llamas* (*Portrait de la jeune fille en feu*, Celine Sciamma, 2019), *Tár* (Todd Field, 2022) y *Eileen* (William Oldroyd, 2023). El análisis fílmico de raíz semiótica (Gaudreault y Jost, 1995) nos ayudará a poner en contexto y reconocer la evolución en la construcción de los personajes, la forma y la mirada del género dramático lésbico actual.

### ***La vida de Adèle***

El filme supuso una de las primeras representaciones del deseo lésbico accesible de forma explícita en la que acompañamos a Adèle al nacimiento de su deseo lésbico y al ocaso de su primera relación. Esta teoría de mirada masculina hipersexualizadora y abyectante del deseo lésbico se confirma si ponemos a dialogar las escenas sexuales del filme. En contraposición al primer contacto sexual de Adèle con Thomas, la mirada cambia ante las que comparte con Emma. La primera es subjetiva, delicada y dotada de una sutileza que lleva a empatizar con la perspectiva de Adèle. Está grabada en planos muy cerrados, planos detalle y primerísimos primeros planos que muestran tanto la belleza del cuerpo y una mirada romántica del deseo, como su disgusto ante el sexo heterosexual y la incomodidad que siente ante Thomas. Sin embargo, en la segunda, además de que acudimos a una escena de 15 minutos de duración, con cortes abruptos y sin sentido narrativo,

desde un montaje frío y espectadorial, se trata de una escena sin diálogos tras un brusco corte. La cámara se posiciona alejada de la subjetividad y no busca empatizar con la protagonista como sí veíamos en la primera. Los planos buscan, más bien, satisfacer un goce voyeur desde planos completamente alejados de la intimidad de la escena, en planos generales y posturas imposibles entre las dos mujeres, que siguen patrones de movimientos heterosexuales.

En la relación de Adèle y Emma, la sombra de lo público contra lo privado juega una pieza clave ante el desgaste de la relación. La infidelidad de Adèle con Antoine, un compañero del trabajo, satisface la mirada masculina espectadorial de la fantasía heterosexual masculina de mantener relaciones con una lesbiana por si puede “convertirla” y reafirmar su virilidad. Pero finalmente Adèle debe resignarse y aceptar su deseo lésbico y su amor por Emma, que perderá por ello. La infidelidad esconde la homofobia interna de la protagonista ante la imposibilidad que ella misma se impone sobre una vida normativa —y que al final del filme, Emma acaba demostrando posible en su relación familiar con su pareja y su hija. Adèle esconde su identidad y su deseo a su entorno público y es el deseo de esa vida normativa la que oscurece su relación con Emma llena de mentiras, desconfianzas y maltratos. La mirada entre ambas esconde una narrativa subjetiva desde los ojos de Adèle, que muestran a Emma dependiendo de sus propios sentimientos. Desde el primer cruce de miradas, Adèle mira a Emma en el paso de cebra con deseo y vergüenza. La mira con un deseo de conocer y ser como ella pero a la vez, la disposición pública del amor lésbico que presenta Emma la horroriza. Adèle tiene una mirada homófoba y la tendrá de sí misma durante todo el filme.



Primer intercambio de miradas entre Adèle y Emma.

## **Carol**

Es la herencia más clara del melodrama clásico hollywoodiense en el cine de temática lésbica contemporáneo. La cinta de Haynes supuso un cambio en el tratamiento de la temática lésbica en el cine con dos mujeres protagonistas activas y reaccionarias. Quim Casas (2019) relaciona la obra de Haynes con Douglas Sirk y Fassbinder y sus interpretaciones del melodrama postclásico:

[...] en els films de tots els altres directors, les dones sols reaccionen: als melodrames de Haynes pensen, pateixen, estimen, reaccionen i prenen decisions). Molt de Sirk i molt de Fassbinder a l'hora d'encarar els problemes socials implícits d'una forma o altra al gènere melodramàtic, incrustant al naixent segle XXI la poètica convulsa del woman's film tradicional treballat tan bé en el pretèrit per King Vidor, Frank Borzage, John M. Stahl i Sirk i actualitzat en un context ben diferent pel director de *Die bitteren Tränen der Petra Von Kant* (1972) (Casas, 2019, p. 36)

Además de que alcanzó al gran público convirtiéndose en un éxito en festivales y taquilla, la forma fílmica se apartó de la distancia del deseo del *tefilm* o las películas de carácter social. *Carol* desencadenó un cambio de mirada para hablar del deseo lésbico desde el placer cinematográfico, a través de una narrativa metafórica y poética, herencia del subtexto del melodrama clásico y la delicadeza desde el deseo subversivo lésbico. Con una radical sutileza acudimos al enamoramiento de dos mujeres con un final esperanzador, con lesbianas explícitas y auto-conscientes que, aunque parecen estar destinadas a la separación o a la muerte por el contexto, nos regala un final de reencuentro entre las amantes. El intercambio de miradas del final del filme con el plano/contraplano entre Therese (Rooney Mara) y Carol (Cate Blanchett) tranquiliza ante la posibilidad del final fatal y abre la puerta a un futuro feliz, libre del escarnio público en el que se ha convertido su relación durante la segunda mitad del filme.

Como *Breve encuentro* (*Brief Encounter*, David Lean, 1945), *Carol* recoge la estructura y la forma de contar el melodrama a través de un *flashback* nostálgico. La importancia del plano/contraplano en *Carol* informa de la

mirada equitativa entre ambas amantes, pues la subjetividad del filme cambia dependiendo del momento de la historia, al contrario que el libro de Patricia Highsmith *El precio de la sal*, narrado en primera persona desde la mirada de Therese. Según Arnau Vilaró, “el cambio en el punto de vista obedece a la necesidad de un lenguaje fílmico distinto al literario: porque, en el film, la historia de amor no se articula desde el yo únicamente, sino en la relación entre dos miradas, desde un plano/contraplano” (2018, p. 97). Acudimos a los recuerdos de Therese, pero también vemos desenvolverse la relación desde los recuerdos de Carol. Esta historia plantea un deseo imposible, el mismo amor infiel que en la cinta de Lean en el 1945, pero con dos protagonistas femeninas capaces de mirar y ser miradas, de desear y ser deseadas.



Escena inicial de Carol desde la mirada externa.



La confirmación del deseo en el último plano/ contraplano.

En la estructura que presenta la película, acudimos a la misma escena dos veces, desde dos miradas distintas. La primera vez, presenciamos el encuentro de las dos mujeres interrumpido por Jack. En el trayecto en taxi, Therese reflexiona sobre una conversación que no hemos escuchado y nos muestra en sus recuerdos la importancia de sus miradas, a través del plano/contraplano con el que se conocieron por primera vez. En

la escena de arranque, acudimos a la conversación más importante de las amantes desde fuera, en planos medios largos, alejados de ellas dos y desde la mirada completamente inocente de Jack. Cuando Carol toca su hombro y nos quedamos a solas con ella, el suave *travelling in* nos introduce a su ojos y la mirada se pega a ella por un momento, mientras nos presentan el personaje de Therese y el surgimiento de su fascinación por Carol Aird.

Cuando la privacidad de su deseo se vuelve pública, Carol adopta la mirada y debe decidir cómo sortear los problemas que la narrativa melodramática ha puesto ante ella. Alejada de la resolución lésbica tradicional, Carol, dentro de su subversión sexual, consigue superar la barrera de lo público y recuperar su privacidad con Therese con su conversación final. Como los héroes del melodrama, Carol consigue a la chica, no sin tener que renunciar a la maternidad. El amor en *Carol* encuentra un camino en la resolución del filme y es en el último cara a cara que la mirada se reafirma como recíproca y no voyeurista. Cuando acudimos a la escena por segunda vez, ya tenemos el contexto del amor y la mirada no está en Jack ni solamente en Therese, sino que desde el plano/contraplano en primer plano e íntimo en la conversación, reconocemos el deseo entre las dos miradas y el acercamiento de ambos personajes. Sin embargo, es el último cruce de miradas el que resulta verdaderamente esperanzador. “El plano/contraplano encarna, como en el cine de Hollywood y en el melodrama en particular, la expresión del deseo, su viaje y su culminación” (2018, p. 98) y en *Carol*, la culminación del filme coincide con la confirmación del deseo de ambas a través de la mirada, en un suave *travelling in* hacia la otra y ante la promesa de compartir un mismo deseo juntas.



Pese a tener otro pintor y otro amante, Héloïse se posiciona ante el amor de Marianne en el plano /contraplano que no le devuelve la mirada.

## **Retrato de una mujer en llamas**

Cuenta la breve historia de amor entre Marianne (Noémie Merlant) y Héloïsse (Adèle Haenel), una pintora contratada para pintar el retrato de nupcias de una joven, y la joven que acaba de salir de un convento para casarse por conveniencia de su madre. La posición de Héloïsse, que se niega a posar —y a casarse—, hará que Marianne deba pintarla sin su conocimiento y que, en los momentos de intimidad entre las dos y en el uso maestro del plano/contraplano, surja el amor. En este filme nos damos cuenta de que aunque el deseo es totalitario, su ejecución consecuente en el plano del amor es democrática, como parecen evidenciar los planteamientos enunciativos del film. Pese a ser un texto feminista, el contexto histórico de la narración provoca que las protagonistas no puedan librarse de la imperante mirada masculina que las domina ante su destino (Lincong, 2022) y acudamos a otro final fatal en el que las amantes se separan forzosamente. Este es un tema recurrente en los filmes lésbicos de época.

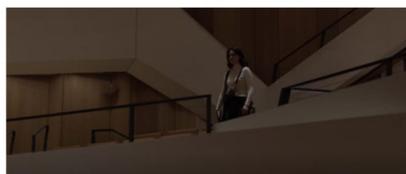


Marianne mira a Héloïsse en el último plano/contraplano.

La trágica despedida estará presente entre ellas desde el principio del filme y sentenciará el fin del amor de forma inequívoca. Desde su primera noche, cuando todavía no ha visto su rostro, el fantasma de Héloïsse persigue a Marianne en forma de ausencia. La mostración del rostro de Héloïsse y la democratización y subordinación de la mirada desenvuelve el deseo en el filme. Héloïse se presenta como el rostro objeto de deseo, a través del cuadro como objeto simbólico. Marianne

debe llenar el espacio de otro pintor que la precedió y sabe por contrato, que habrá otro amante que ocupe su lugar una vez se vaya. Este temor se cumplimentará, tanto en su posición de pintora, como en su posición de amante, de la que Marianne será desplazada al final del filme con la presencia del retrato con la hija.

La complejidad del juego de miradas entre las amantes se desarrolla en un símil al mito de Orfeo y Eurídice, mito presente en el guion del filme de forma evidente. Marianne se identifica con los motivos de Orfeo para girarse por amor y Héloïsse con el deseo de Eurídice de que Orfeo se gire a mirarla una vez más. Ellas saben que su historia de amor está condenada al fracaso. Ambas reconocen y aceptan el final fatal en las escaleras por verse una última vez, por su último plano/contraplano en el que ambas miran sabiéndose miradas. Héloïsse dejará de mirarla, tan solo le quedará el autorretrato que le regaló Marianne y sus recuerdos, sin embargo, Marianne estará condenada a mirarla sin contraplano. El raccord de miradas de la última escena pone en valor la importancia del contraplano ante el amor, mientras Marianne es capaz de ver a Héloïsse llorar ante la nostalgia del amor perdido sin saberse mirada.



Francesca mira Lydia mirar a Olga.

## Tár

El filme construye el deseo retorcido de Lydia Tár (Cate Blanchett) a través de la concesión de su mirada. Pese a tener en la esfera pública una vida modélica al lado de su esposa, Sharon Goodnow (Nina Hoss), quien es su violinista principal y mano derecha en la filarmónica de Berlín, Lydia nunca le concede la mirada del deseo. Sus intervenciones son domésticas pero el plano las muestra desde una distancia prudente y alejada y nunca desde el plano/contraplano. De hecho, Lydia las mira a todas menos a ella. A Francesca (Noémie Merlant), su asistente, sí la mira. En el *raccord* de miradas intuimos un antiguo deseo que Francesca parece sostener, pero que Lydia ha desechado, y lo demuestra en la falta de mirada en el contraplano, cuando Francesca le habla. *Tár* se desenvuelve en el complejo juego de miradas de Lydia con las otras y la bajada a los infiernos que supone para su perfectamente estructurada vida, que Olga (Sophie Kauer), la nueva violoncelista de la filarmónica y objeto de su deseo, no le devuelva la mirada. En la secuencia de representación del poder y el éxito de Lydia, mientras planean su foto de portada, las interacciones con la mirada dejan claras las dinámicas de poder y de deseo. Francesca representa a las subordinadas obedientes de Lydia y la mira posando, Lydia mira al palco y Francesca sigue su mirada para descubrir su nuevo objeto de deseo: Olga, que se gira y desaparece, negándole el placer de su mirada.

La caída al infierno del monstruo-depredador que es Lydia Tár se desenvuelve ante esta falta de contraplano de Olga. No solo no la mira, sino que no la desea y sus mundos son completamente incompatibles. Olga es joven, llena de vida y de hambre por el devenir, con una gran carga consciente sobre feminismo y lucha por la liberación de las mujeres. Mientras Lydia —que en las charlas ante la prensa aparenta ser feminista— reproduce todos los patrones del patriarcado de forma consciente y calculadora. Olga es la única que no se deja embaucar por sus técnicas manipulativas, le niega la mirada y el deseo. Lydia no respeta la feminidad, ni si quiera la suya propia, y en su discurso y sus actos se posiciona como padre de Petra, la niña que comparte con Sharon. Lydia es buen

padre, pero no buena madre ni buena esposa. La película desgrana a través de la mirada cómo ella trata a las mujeres, como las mira, las manipula, las utiliza y las desecha, desde una mirada heteropatriarcal.

La muerte de Krista, que sentencia la película y el final fatal de Lydia, le importa cuando su suicidio la acusa como abusadora. Tár se sustenta en el consejo del patriarcado que ha venido antes que ella y reproduce modelos de conducta para sostener el poder. Sin embargo, su poder va menguando mientras el mundo la mira, Francesca la abandona, Olga no le devuelve la mirada y Sharon le prohíbe volver a ver a Petra. Ante la imposibilidad de conseguir su deseo, deja de ser calculadora para volverse pasional y desesperada y, cuando le quitan el poder ante la filarmónica de Berlín y le imposibilitan conducir la que sería su gran grabación en vivo de la quinta de Mahler, cae en la locura y empieza su descenso a los infiernos como monstruo. En ella conviven las dos caras, la exitosa y modélica Lydia Tár y su verdadera identidad. El montaje pone a dialogar a las dos mujeres, la primera, con su mitad de la cara buena ante la atenta mirada de su esposa, y la segunda, con la cara destrozada y completamente sola en la composición, la cara que finalmente saldrá a la luz ante el mundo.

## ***Eileen***

*Eileen* también presenta una estructura encapsulada entre el pasado y el presente en la que en primera persona, Eileen (Thomasin McKenzie) nos transporta a su primer deseo. Asistimos al nombre propio de los títulos de crédito desde la parte de atrás del coche de Eileen, sin conductor, desde la mirada de un cadáver. El montaje alinea este instante futuro, que sirve de prólogo, con el momento presente. El coche es el símbolo de anclaje de un viaje de la heroína en el que Eileen debe encontrar su deseo y olvidar aquello en lo que otros la han nombrado. Eileen empieza su relato como ese cadáver en el asiento de detrás con una mirada activa a través del retrovisor que reprime el deseo de mirar. Siguiendo con la herencia del deseo lésbico en el cine, Eileen intenta

apartar la mirada como Martha en *La calumnia*, pero no podrá reprimir la mirada una vez aparezca Rebecca (Anne Hathaway) y se posiciona como sujeto deseante ante ella. Rebecca es recíproca en su mirada. Ningún otro personaje le otorga a Eileen la mirada del deseo, pues en los contraplanos, nunca encuentra reciprocidad.

Ella arrastra la losa del nombre (que su hermana Josie ha conseguido borrar casándose con otro hombre): que es el nombre del padre. Eileen porta su apellido, Dunlop, y en él, implícitas las características de él y de las que desea desprenderse. Su padre ni si quiera la mira durante el transcurso del filme, de hecho, le aparta la mirada constantemente, como si ella no fuera digna de ser mirada, de ser deseada. En un mundo decadente, Eileen ve por fin a la que se convertirá en su contraplano. Al principio la mira en la distancia, desde la mirada voyeur a la que está acostumbrada. Pero su mirada la persigue a una habitación llena de gente. Esa mujer nueva es rubia, guapa y moderna, todo lo que Eileen desea ser pero todavía no es. Cuando Eileen puede ver por fin el rostro de Rebecca St. James, se encuentra con que ella le devuelve la mirada. El primer plano/contraplano entre ellas se recrea en la mirada de ambas, aunándolas ante el deseo de mirarse.



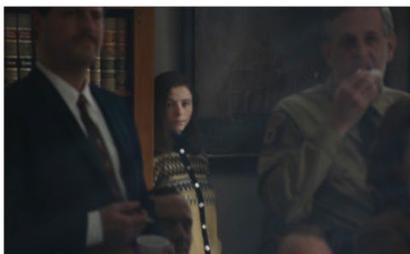
Lydia contra Linda, las dos mujeres que son una.

Gracias a la mirada de Rebecca, esta otra mujer fascinante, Eileen empieza su viaje de transformación en la otra persona que siempre ha ansiado ser. Va a a querer ser como Rebecca y performa ante el espejo una versión de sí misma a la que ella quiera seguir mirando. Cuando se prepara para su cita, se mira en el espejo fragmentado que muestra su ruptura, como una mariposa que rompe la crisálida. La imagen que le devuelve el espejo es más guapa, más elegante, más segura de sí misma.

La chica del en el *mise-en-abyme* es una Eileen deseable y preparada para que la miren, para que la desee Rebecca. *Eileen* pone en valor el deseo subyugado a la mirada de la otra mujer, mostrando la liberación de la protagonista al encontrar el deseo en sí misma gracias a la mirada de Rebecca.



Eileen se reconoce deseable ante el espejo por la mirada de Rebecca.



Eileen encuentra la mirada de Rebecca como su contraplano.

### 3. Conclusiones: el cine lésbico dramático desde una mirada feminista

Cada una de estas películas contribuye de manera significativa al panorama del cine lésbico contemporáneo y brinda una mirada peculiar a las experiencias de las mujeres lesbianas en la pantalla. Las representaciones de sus personajes y los arcos narrativos de las historias posicionan a las protagonistas como heroínas o villanas con una mirada propia, contada desde una estructura melodramática postclásica, que pone el género al servicio de la subversión del deseo desde una mirada lésbica explícita. En los melodramas modernos, como explica Eulàlia Iglesias, “[e]ls personatges pateixen les mateixes repressions [que als melodrames clàssics], però en aquest cas no ens cal llegir entre línies per saber quins són els seus desitjos ocults” (2019, p. 24). La construcción del amor entre ellas se realiza a través de la reconquista de los plano/contraplanos entre las protagonistas, que en los filmes de la época eran poco habituales entre mujeres. Ellas reafirman el deseo con la reciprocidad de la mirada. El cine dramático lésbico contemporáneo desvela lo que los clásicos dejaban en el subtexto y retira el velo a la muestra explícita de la sexualidad femenina. Pese a mostrar una estructura democrática en el amor de las protagonistas, sí identificamos una mirada subjetiva en todos los filmes determinados por la voz protagonista y narrativa. Adèle, Therese, Marianne, Lydia y Eileen miran a aquellas a las que desean, pero les otorgan una mirada propia sobre ellas mismas, alejándose de una mirada falocentrista de poder y contribuyendo a una resolución dramática del deseo propio y ante el deseo de las otras.



Los personajes lésbicos de Cate Blanchett y sus descensos a los infiernos ante el escándalo público de su homosexualidad.

Padilla Castillo apunta como una gran característica del melodrama la estructura a modo de *flashbacks*, como vuelta a un pasado feliz y mejor. Igual que en *Brief Encounter*, en la que toda la película es un recuerdo que nos cuenta la protagonista y del que ella no puede escapar, *Carol*, *Retrato de una mujer en llamas*, *Tár* y *Eileen* nos presentan esta estructura melodramática a modo de recuerdo de la ignición del deseo. Con esta estructura que posiciona el principio en el futuro —nostálgico como en el caso de *Retrato de una mujer en llamas*, como augurio del final fatal en *Tár* o esperanzador como en *Carol* y *Eileen*— nos cuentan la historia desde una mirada entendedora que nos lleva a ver el sentido circular del momento presente. Este *flashback* acentúa el proceso de transformación que han sufrido las mujeres protagonistas ante su posición con el deseo y sirve al arco melodramático, que encuentra su *plot twist* ante la posibilidad de que el secreto se haga público. En *Carol*, el detective privado contratado por el marido de Carol actúa como agente que destapa el secreto de forma explícita. Sin embargo en *La vida de Adèle*, el conflicto de lo público (la homofobia) se desenvuelve en el ambiente de todo el filme ante las mentiras con la familia de Adèle o, más tarde, el secretismo de su relación con los compañeros del colegio en el que trabaja. Es, de nuevo, esa idea de perseguir una vida heterosexual normativa y correcta ante el ojo público que desencadena el fatal desenlace entre Emma y Adèle.

Sin embargo, Lydia empieza el filme con aquello que Carol, Marianne y Adèle tanto deseaban y por contexto no podían tener: una vida pública compartida con la otra mujer. *Tár* empieza tras este final feliz, en el declive del deseo de Lydia por su esposa y el creciente deseo perverso por sus subordinadas. Desde *Carol* a *Tár* encontramos la evolución del género dramático en el cuerpo de Cate Blanchett. La narrativa de ambos filmes dista en temática pese a presentar una historia lésbica parecida, ambas enmarcadas en la peligrosidad de lo privado convirtiéndose en público. Josep María Catalá expone que “[l]os actores y las actrices son el vehículo de las emociones cinematográficas, pero no en el vacío, ni fuera de la operación filmica, sino en el interior de la misma, en el corazón del espacio visual que se crea para que esas emociones surtan efecto” (Català, 2018, pp.

15). Tanto Carol Aird como Lydia Tár se enamoran (o se encaprichan) de dos muchachas más jóvenes que ellas a las que quieren seducir. Mientras Carol es capaz de enamorarse de Therese Belivet y desarrollar una historia de amor digna de melodrama clásico que termina en final feliz para las amantes, Lydia no consigue satisfacer su deseo de conquistar a Olga, pues se ve apartada del éxito ante un caso de violencia sexual y abuso de poder. Mientras la cinta de Haynes sirve a la causa lésbica demostrando las ridículas causas homófobas que llevan a Carol como heroína a bajar a los infiernos ante la sociedad, la de Field nos muestra la caída del monstruo, el descenso de la lesbiana y su consiguiente castigo, como en los filmes de los 40-50 que castigaban a las lesbianas en el relato con razones que el espectador reconocía, demostrando su origen perverso. Con *Tár* volvemos a contar una historia de abuso de poder desde el punto de vista de la abusadora. Es un ejercicio de #MeToo que denota una mirada masculina imperante y simpaticizante, lejos de ser un texto feminista. Contando con Cate Blanchett como protagonista, provoca a la espectadora a hacer una asociación con *Carol*, y resulta difícil reconocer que Lydia Tár y Carol Aird tienen más bien poco en común. Pero el cuerpo de Cate Blanchett queda a merced de ambas narrativas para hacernos empatizar con la abusadora a un nivel más profundo e incluso, hacernos sentir mal por el castigo de la protagonista. Según Catalá, “[p]arece como si el cuerpo real y el cuerpo representado fueran lo mismo, con el agravante de pasar por alto el hecho de que el cuerpo representado lo es en un determinado *ambiente* visual que activa el inevitable contexto en el que el cuerpo real actúa” (2018, pp. 16).

Todos los filmes anteriores tratan el deseo en relación a la pareja, mientras *Tár* y *Eileen* se centran en el deseo propio de ambas protagonistas desde su mirada. Ambas cuentan con una historia que trasciende la temática lésbica clásica del romance prohibido per se, sino que expanden un universo diegético en el que el lesbianismo de la protagonista es simplemente una capa más del personaje, pero no el conflicto central del filme. Mientras *Tár* sigue presentando un final fatal y de castigo por su perversión, con *Eileen* acudimos a un final fatal para el amor pero feliz para el deseo. Tras la lucha con su pulsión de muerte, es el beso y el deseo

de Rebecca lo que impulsa a Eileen a perseguir su deseo y no estar subyugada al deseo del padre. Aunque el filme no explore una relación sino la posibilidad de esta, sí se presenta optimista con la identidad lésbica y el deseo de Eileen, que desarrolla la narración pero cuenta con su propia trama y se aleja de la fatalidad de la homofobia, la representación de la pareja o las relaciones como únicas demostraciones del deseo lésbico.

Ellas son protagonistas con su propia historia a desenvolver y no dependen de los héroes del melodrama clásico. De hecho, en su mayoría, las figuras masculinas son más bien ausentes como protagonistas o actores activos del relato y nos presentan elencos altamente femeninos, exceptuando el caso de *La vida de Adèle* o el marido de *Carol*. En la diégesis, el relato pretende devolverles a ellas como sujetos, el valor de la mirada que la historia les ha negado y, de alguna forma, las recompensa con reconocimiento extradieético. Mientras en los melodramas clásicos la protagonista debía elegir entre su profesión y el amante, en *Carol*, el descubrimiento del amor impulsa a Therese hacia una mayor confianza en sí misma y su desarrollo profesional, llevándola de la tienda de regalos a la redacción del New York Times como fotógrafa profesional. Al final de *Retrato de una mujer en llamas*: aunque Marianne no consigue firmar con nombre propio su interpretación del mito de Orfeo, su cuadro está exhibido con grandes pintores de la época, reconquistando el espacio que como mujer se le fue negado. De la misma forma, Lydia Tár es una directora de orquesta famosa y reputada en su sector, a la altura de los grandes nombres de la música clásica y, aunque ella es ficticia, en su discurso al principio del filme, esta le da valor a las compañeras que la precedieron. Como dice Iglesias (2019) en relación a *Carol*, el melodrama contemporáneo invierte la inercia de concebir el lesbianismo en un contexto de represión como una experiencia que solo puede desembocar en la infelicidad. Exceptuando a Lydia Tár y a Adèle, las protagonistas del cine lésbico actual son capaces de redefinir el significado del final feliz y encuentran en sus historias de amor una liberación personal de su deseo.

# Reivindicando el género: desafiando “generic and gendered expectations” en el cine de terror español realizado por mujeres cineastas. La obra de Carlota Pereda y Alice Waddington

Clara Heras Martínez  
*Universidad Carlos III*

## 1. Introducción

La presente investigación busca analizar la obra filmica de dos cineastas españolas que han dedicado parte de su obra audiovisual a la exploración del género de terror. El análisis se enmarca en un contexto particular: por un lado, el auge de mujeres directoras dedicadas al cine de este género, un fenómeno de especial relevancia desde el inicio del siglo XXI, protagonizado tanto por nuevos nombres (como Julia Ducournau, Michelle Garza Cervera, Lisa Brühlmann o Coralie Fargeat) como por la consolidación de cineastas que comenzaron a explorar el género a principios de siglo (como Jessica Hausner, Marina de Van o Claire Denis). Por otro lado, esta creciente incorporación de cineastas al cine de este género ha hecho surgir nutritivas líneas de investigación relacionadas con su trabajo, como puede verse en las investigaciones de Peirse (2020), Heller-Nicholas (2020) o Pisters (2020), trabajos que exploran, entre otras cuestiones, la interacción entre el género cinematográfico, la autoría femenina y sus posibilidades discursivas.

En la coyuntura de esta discusión, si bien la línea de investigación referente al cine fantástico dirigido por mujeres ha demostrado ser muy productiva en relación con otros contextos cinematográficos (como el francés o el estadounidense); el trabajo sobre directoras españolas

dedicadas a este género es aún escaso, aunque comienza a ser una cuestión de interés, como constata el trabajo de Rodríguez Ortega y Romero Santos (2023). Desde esta perspectiva, este estudio busca contribuir a la producción de conocimiento científico relativo al cine dirigido por mujeres en el contexto del cine fantástico español, posicionándolo como una cuestión relevante para los estudios filmicos; así como conectar los cambios y tendencias producidos en el seno del cine fantástico español con aquellos producidos en el cine de género de manera global.

El análisis propuesto se estructura en torno a una hipótesis principal que afirma que la producción audiovisual de ambas realizadoras desafía las expectativas relativas al género cinematográfico a través de una “transnational aesthetic” (Ezra y Rowden, 2006; Halle, 2008) que pone de relevancia la confluencia entre diferentes tradiciones estéticas vinculadas al cine fantástico. En última instancia, ambas directoras identifican la “experiencia femenina” como eje vertebrador y común sobre el que construir su concepción genérica (Brinkema, 2015; Pisters, 2020). El trabajo de ambas directoras conecta con el movimiento de cine fantástico dirigido por mujeres en su exploración de la vinculación entre el horror y la experiencia femenina, un entendimiento del género que

cuestiona las tradicionales fronteras entre las ideas de género cinematográfico, autoría fílmica femenina y el cine “de mujeres” (Williams, 1991; Johnson, 2000, Gledhill, 2012; Paszkiewicz, 2014).

## **2. *Horror transnational* y las “poéticas del horror” de la experiencia femenina**

El carácter transnacional del cine contemporáneo es una noción que referencia, por un lado, a las cuestiones relativas a la dificultad de asignar una identidad nacional a gran parte de la producción contemporánea debido a los cambios en las condiciones de financiación, pro-

ducción, distribución y recepción del cine actual (Ezra y Rowden, 2006). Por otro lado, lo transnacional es, también, una cuestión estética: como señalan Kuhn y Westwell (2012), el cine contemporáneo trasciende fronteras nacionales no solo por sus estrategias de producción, circulación y recepción, sino por su modelaje de las estrategias narrativas y estéticas que referencian más de una tradición o comunidad cultural. En el caso del cine de terror, el género ostenta una doble dimensionalidad: negocia su anclaje histórico y cultural específico, como puede verse en la construcción de muchos de los ciclos y subgéneros que componen el cine de terror<sup>1</sup>, con su capacidad de evocación de miedos y ansiedades universales (Siddique y Raphael, 2016).

La incorporación de mujeres cineastas al cine de terror plantea una nueva dimensión a las preocupaciones habituales del género: como bien sostiene Pisters (2020) tomando como punto de partida los planteamientos de Brinkema (2015) sobre el horror como *conjunto de afectos*<sup>2</sup>, si existe un entramado de discursos, ideas o planteamientos que unen gran parte de la producción cinematográfica de las cineastas dedicadas al cine de este género, este tiene que ver con presentar el horror desde un punto de vista íntimo que sitúa la experiencia del cuerpo femenino y los pensamientos, deseos y las experiencias relativas a la violencia con la que conviven las mujeres en el centro de la narrativa, el subtexto, y la estética cinematográfica, lo que la autora bautiza como “las poéticas del horror”.

La confluencia de ambas cuestiones da lugar a un cine de terror que, bebiendo de diversas fuentes de influencia estética y narrativa, sitúa

- <sup>1</sup> Véase la relación entre el clima sociopolítico estadounidense y el nacimiento del *torture porn*; el anclaje nacional del *giallo*, o los diversos acercamientos al *folk horror* desde tradiciones cinematográficas distintas; ejemplos que ponen de relevancia esa tensión entre la especificidad cultural y la universalidad de la estructura genérica.
- <sup>2</sup> Brinkema (2015) teoriza sobre el “horror” como un conjunto de sensaciones y afectos que se extiende a través de géneros cinematográficos y formatos transmedia.

las poéticas del horror de la experiencia femenina<sup>3</sup> como vehículo para construir su concepción del género, constituyendo una estética transnacional. Sostengo que la obra de Waddington y Pereda explora esta estética transnacional porque utiliza un conjunto de influencias que ponen de relieve un entendimiento del cine de terror que tensa y complejiza la mera noción de cine nacional, a menudo desplazando la mirada desde la propia tradición nacional a otras fuentes de influencia, y contribuyendo a la constitución de la experiencia femenina como el vehículo para la construcción del género, lo que las conecta con el movimiento global de cineastas dedicadas al cine de terror alrededor del mundo.

## 2.1. Alice Waddington

En el caso de la obra de Waddington, la directora se inclina hacia la utilización de estéticas ultra-estilizadas para explorar los imperativos que conforman la feminidad como constructo sociocultural. En el contexto de la obra de la cineasta, la utilización de este tipo de estéticas se plantea como una subversión de los tropos narrativos y estéticos que componen tradicionalmente los subgéneros y tradiciones en las que se inspira Waddington, explicitando una conexión entre el horror y lo femenino.

Esta tendencia a la estilización hace su primera aparición en su trabajo *Disco Inferno* (2015), un cortometraje que cuenta la historia de Mefistófeles (Ana Rujas), una soldado del infierno encargada de capturar almas. Mefistófeles sigue el rastro de una joven (Olivia Baglivi) con la esperanza de ser llevada hasta Satanás (Aitana Sánchez-Gijón), quien

<sup>3</sup> El uso de comillas busca poner de relevancia las complejidades que entraña la idea de “experiencia femenina” desde el punto de vista del esencialismo de género. En este texto, el uso de la expresión simplemente pretende señalar experiencias que son comunes para las mujeres porque entroncan con su identidad de género y/o sexual.

intentando escapar de su condena de presidir el infierno, se esconde en su particular purgatorio hedonista en forma de lujoso castillo.

El conjunto de referencias que maneja Waddington entroncan con una visión del cine fantástico de raíces europeas muy vinculadas al denominado *fantastique*<sup>4</sup>, en concreto a la obra de Georges Franju, de la que Waddington extraerá un robusto universo referencial.

Algunas de las referencias funcionan como recreaciones de la esencia onírica y trágica del director, constituyéndose como una exploración de los géneros y estéticas que más se vinculan con Franju, como el gótico, el surrealismo, el terror y la fantasía (Hawkins, 2000): por ejemplo, el ostentoso castillo al que acude Mefistófeles guarda numerosas semejanzas con las estancias en las que se desarrollan *Les yeux sans visage* (1960) o *Judex* (1963), donde la pretendida riqueza de los escenarios oculta un universo envilecido, un imaginario que contrapone la opulencia estética con la miseria moral de sus habitantes y que se muestra en forma de grandes castillos con estancias de decoración exuberante que, a menudo, mantienen el mobiliario cubierto con lonas y sábanas. Del mismo modo, los personajes con rostros escondidos bajo máscaras y disfraces están presentes en la re-imaginación del purgatorio de Waddington así como en *Judex* y *Les yeux sans visage*, una reminiscencia del papel que los rostros ocultos mantienen en la tradición pictórica del surrealismo y su relación con lo onírico y lo reprimido.

4 Tohill y Tombs (1994) definen el *fantastique* cinematográfico como películas en las que predominaban lo pictórico, el exceso y lo irracional, con tendencia hacia lo onírico tanto en imaginario como en estructura, más que a la narrativa clásica y coherente. El imaginario de los sueños situaba lo reprimido en el centro narrativo y estético, lo cual, a menudo, resultaba en la exploración del erotismo.



**Imagen 1:** salón del purgatorio. Fuente Disco Inferno (Alice Waddington, 2015)



**Imagen 2:** Estancia de la casa en la que se desarrolla Judex. Fuente: Judex (Georges Franju, 1963)



**Imagen 1:** figuras con el rostro oculto. Fuente: Disco Inferno (Alice Waddington, 2015)



**Imagen 4:** Baile de disfraces y máscaras. Fuente: Judex (Georges Franju, 1963)

En otros casos, *Disco Inferno* se mueve directamente por el terreno del homenaje a través de “citas visuales” y recreaciones de escenas de la obra de Franju. Por ejemplo, la introducción de la Mefistófeles de Waddington dialoga directamente con la primera aparición del personaje de Diana Monti<sup>5</sup> (Francine Bergé) en la *Judex* de Franju: en ambas escenas, los personajes se apean de un coche de época a las afueras del castillo, se despojan de un abrigo que deja ver el característico mono negro de látex con el cuchillo en la pierna, y se introducen en los jardines del castillo para trepar hacia el interior por una ventana.

<sup>5</sup> A su vez, el personaje de Diana Monti está inspirado en los papeles realizados por Musidora (Jeanne Roques) en las obras de Louis Feuillade *Les Vampires/Los Vampiros* (1915) y *Judex* (1916).



**Imagen 5:** Diana Monti se apeña de un coche de época. Fuente: *Judex* (Georges Franju, 1963)



**Imagen 6:** Mefistófeles se apeña de un coche de época. Fuente: *Disco Inferno* (Alice Waddington, 2015)



**Imagen 7:** Diana Monti se introduce al castillo por una ventana. Fuente: *Judex* (Georges Franju, 1963)



**Imagen 8.** Mefistófeles se introduce al castillo por una ventana. Fuente: *Disco Inferno* (Alice Waddington, 2015)

La ultra-estilización está presente también en el lenguaje filmico: *Disco Inferno* se sirve de *travellings* y movimientos de cámara fluidos para acompañar la visión preciosista del purgatorio que propone la directora, un castillo en el que los personajes se mueven elegantemente. En el purgatorio imaginado por Waddington, hasta la sangre con la que Mefistófeles se empapa al ver morir a la prisionera parece esparcirse por el rostro de la protagonista de forma casi ornamental.



Imagen 9: Mefistófeles empapada de sangre. Fuente: *Disco Inferno* (Alice Waddington, 2015)

Esta incursión en las estéticas del *fantastique* es especialmente relevante por la relación que mantienen, como hemos mencionado anteriormente, con la exploración de lo erótico. En el contexto de la obra de Waddington, la subversión nace desde la perspectiva de la exploración del erotismo vinculado con el deseo *queer*: en el primer encuentro entre Satanás y Mefistófeles, se percibe cierta sensualidad en el lenguaje corporal, así como un diálogo plagado de dobles sentidos con frases como “debes volver conmigo”. Al mismo tiempo, el imaginario floral explicita un subtexto erótico<sup>6</sup> en la relación entre las protagonistas: el intercambio entre Mefistófeles y Satanás estará enmarcado en planos que resaltan una enredadera alrededor de las protagonistas, con flores que parecen brotan a

<sup>6</sup> Como sostiene Elrafei (2021), la representación pictórica del imaginario floral mantiene una relación concreta con lo *queer*, especialmente con las relaciones entre mujeres: lo floral está culturalmente asociado con la feminidad y su sexualidad (por ejemplo, el paso de la niñez hacia la madurez sexual se explicita con expresiones como “florecer”) y cuando se plantea en imaginarios exclusivamente femeninos, puede evocar la exploración sexual entre mujeres.

medida que el personaje de Sánchez-Gijón se aproxima y toca con las manos al personaje de Rujas. Las poéticas del horror de lo femenino se manifiestan en la vinculación del rechazo de este deseo con la restauración del *status quo*: será esa misma enredadera la que Mefistófeles hará arder para acabar con el reinado de Satanás y devolverla al inframundo, vinculando el rechazo del deseo *queer* con la restauración del orden social.



**Imagen 10:** Mefistófeles y Satanás. Fuente: *Disco Inferno* (Alice Waddington, 2015)



**Imagen 11:** Mefistófeles y Satanás. Fuente: *Disco Inferno* (Alice Waddington, 2015)



**Imagen 12:** Mefistófeles y Satanás. Fuente: *Disco Inferno* (Alice Waddington, 2015)

La ultra-estilización hace de nuevo aparición en *Paradise Hills*, pero de la mano de un universo referencial completamente distinto. La película sitúa la historia en una sociedad distópica dividida entre *uppers* y *lowers*, en la que unas jóvenes son ingresadas contra su voluntad en un

lujoso internado exclusivamente femenino situado en una isla. La estancia, planteada en principio como un retiro terapéutico, tiene como fin “corregir” los comportamientos que inquietan a familiares y amigos de las chicas: Uma (Emma Roberts) está enamorada de un hombre de clase social inferior y se niega a embarcarse en un matrimonio de conveniencia que arreglaría los problemas económicos de su familia; Chloe (Danielle Macdonald) habita un cuerpo fuera de la norma; Yu (Awkwafina) sufre ansiedad y ataques de pánico; mientras que Amarna (Eiza González), es una cantante de éxito que intenta independizarse creativamente, una decisión que se encuentra con el rechazo frontal de su equipo. Lo que al principio se plantea como un conjunto de actividades inofensivas pronto va revelando su naturaleza disciplinante: cambios de aspecto, reducción de la ingesta de comida, o una suerte de reinención del método Ludovico en el que las jóvenes serán obligadas a contemplar extractos de la vida que “deben” desear, con el fin de convertir a las chicas en una versión de sí mismas que cultive una feminidad obediente, sumisa y acorde a las expectativas sociales.

En este contexto, Waddington despliega toda una serie de “girly aesthetics” (Swindle, 2011) que van desde el diseño de producción hasta el vestuario: la fotografía es saturada y de colores luminosos, en el internado proliferan los amplios tocadores y las camas con dosel, y predominan diferentes tonos de rosas y blancos. El vestuario tiene una clara inspiración que fusiona la estética eduardiana con las estéticas anime (*gothic Lolita*) y videojuegos como *Final Fantasy*, una mezcla que confronta la feminidad de los tejidos (tules, tonos blancos y pastel) con la dureza y rigidez de las formas, llenas de corsés, botines de cordones y correas ceñidas al cuerpo.



**Imagen 13:** Uma, Yu, Chloe y Amarna. Fuente: *Paradise Hills* (Alice Waddington, 2019)



**Imagen 14:** Uma y La Duquesa, duela del internado. Fuente: *Paradise Hills* (Alice Waddington, 2019)



**Imagen 15:** Uma sometida a uno de los tratamientos en los que es obligada a ver imágenes para modificar su conducta y deseos. Fuente: *Paradise Hills* (Alice Waddington, 2019)

El exceso y la ultra-estilización se utilizan en *Paradise Hills* para recalcar el carácter artificioso y rígido de la feminidad como construcción sociocultural: como descubriremos al final de la película, ni siquiera las chicas pueden alcanzar tal nivel de perfección femenina, sino que la verdadera tarea del internado es recopilar información de su personalidad para transformar a mujeres pobres en las versiones que complacerán a amigos y familiares de las protagonistas, a través de operaciones estéticas y entrenamiento. Así, movilizando el mismo imaginario de películas como *The Stepford Wives/Las Esposas de Stepford* (Bryan Forbes, 1975) que más tarde veríamos también en *Don't Worry Darling* (Olivia Wilde, 2022), *Paradise Hills* explora las poéticas del horror de la experiencia femenina a través de la ultra-estilización y las estéticas femeninas que establecen un vínculo entre el horror y la búsqueda del ideal de feminidad.

## 2.2. Carlota Pereda

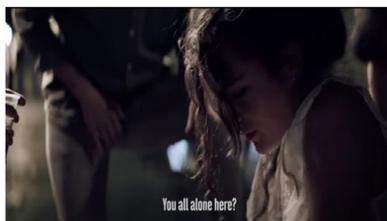
El caso de Pereda es precisamente el contrario, posicionando su mirada hacia estéticas pesadas y texturas sucias que dirigen la atención

hacia la tradición del cine independiente norteamericano. En el caso del cortometraje *There Will Be Monsters*, Pereda expone sus referencias *rape and revenge* de películas como *Teeth* o *I Spit on Your Grave/La Violencia del Sexo* (Meir Zarchi, 1978); mientras que Cerdita bebe del *slasher* y el *american gothic* cuyo mayor referente se encuentra en *The Texas Chain Saw Massacre/La Matanza de Texas* (Tobe Hooper, 1974). La elección de vincularse con estos subgéneros no es baladí: tanto el *slasher* como el *rape and revenge* han sido objeto de discusión feminista y son habituales las lecturas que ponen de relevancia la utilización del sufrimiento femenino o la sexualización de la violencia hacia los cuerpos de las mujeres. Pereda se acerca a estas estéticas y subgéneros subvirtiéndolos los tropos narrativos y estéticos habituales para convertirlos en un espacio de exploración de la experiencia femenina y su vinculación con el horror.

En *There Will Be Monsters* se despliegan dos posibles líneas de análisis que dialogan entre sí a través de la vinculación entre el horror y la experiencia femenina, especialmente la violencia contra las mujeres. Por un lado, el tratamiento de las estéticas *rape and revenge*: el cortometraje comienza con la visión de una mujer sola en lo que parece un evidente estado de embriaguez, en una plaza desierta. Su imagen es borrosa y su rostro permanecerá semioculto gracias a su postura y un inteligente uso de la luz: podría ser cualquier mujer. La figura es acorralada por un grupo de hombres jóvenes, a muchos de los cuales podemos distinguirles el rostro. La cámara, situada siempre al mismo nivel de la joven, establece un vínculo empático entre la mirada del espectador y la protagonista, a quien se acabarán llevando, entre súplicas, hacia el interior de un portal. Las connotaciones relativas a la violencia sexual son evidentes, pero la cámara se quedará en el exterior del edificio, observando el portal que los personajes acaban de atravesar. En este sentido, el cortometraje juega con las expectativas habituales del *rape and revenge*, caracterizado por la explicitud de la violencia sexual.



**Imagen 16:** mujer acorralada por un grupo de hombres. Fuente: *There Will Be Monsters* (Carlota Pereda, 2020).



**Imagen 17:** mujer acorralada por un grupo de hombres. Fuente: *There Will Be Monsters* (Carlota Pereda, 2020).

Este conjunto de expectativas, evidentemente, movilizan las poéticas del horror de lo femenino desarrolladas por Pistors (2020), y resuena especialmente con el contexto español por el impacto mediático que casos como el de la Manada han tenido para la sociedad española. Sin embargo, el giro de guion rebela la segunda línea de análisis en el que se mueve *There Will Be Monsters*: la puerta del portal se iluminará para mostrar a uno de los hombres tratando escapar, y un plano más cercano revelará al hombre desplomándose en el suelo, con una visible herida en el cuello. Las siguientes secuencias mostrarán a la mujer en la calle, con la boca manchada de sangre, mientras se aleja, visiblemente más compuesta.



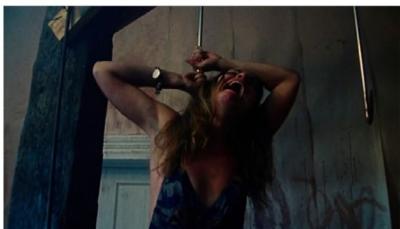
**Imagen 18:** mujer con la boca manchada de sangre. Fuente: *There Will Be Monsters* (Carlota Pereda, 2020).

En este sentido, la película se enmarca en la deconstrucción de la idea del *monstrous-feminine* (Creed, 1993)<sup>7</sup> que se ha convertido en canon aproximadamente desde el estreno de la película de Karyn Kusama *Jennifer's Body* (2009), un tratado sobre la mirada fílmica que rodea al cuerpo y la sexualidad femenina en el cine de terror. Como en aquella, *There Will Be Monsters* juega a establecer una vinculación entre la expectativa de violencia a la que se enfrenta el personaje femenino y la revelación de la monstruosidad de la protagonista, que la descubre como una depredadora y no una víctima vulnerable. Sin embargo, el segundo giro de guion explora la naturaleza meta-referencial de la historia contada hasta el momento: la actriz Laura Galán aparece escribiendo la historia que acabamos de presenciar. La alusión a la venganza como un constructo ficticio pone de relevancia la naturaleza catártica de las narrativas *rape and revenge* que, como sostiene Henry (2014), pueden leerse como textos feministas que proveen a las espectadoras de una sensación de justicia a través de la violencia retributiva. Sin embargo, también destaca la vinculación entre el horror y la experiencia femenina en un contexto en el que la *ficcionalización* de una réplica violenta hacia los crímenes de violencia sexual se percibe como una respuesta más justa y equiparable que la respuesta real con la que la sociedad responde a este tipo de violencia hacia las mujeres.

Por otro lado, *Cerdita* se apoya en las estéticas *american gothic* derivadas de la Matanza de Texas para contar la historia de Sara, una joven que sufre un incesante acoso por su peso por parte de otros adolescentes de su localidad. Cuando la protagonista es testigo de cómo un asesino en serie empieza a secuestrar y asesinar a sus acosadores, tendrá que plantearse si destapar la identidad del asesino.

<sup>7</sup> El concepto desarrollado por Creed (1993) sostiene que la monstruosidad en el cine de terror, cuando se trata de las mujeres, establece una vinculación entre lo monstruoso y la sexualidad femenina, alimentando discursos conservadores sobre la diferencia sexual.

Las referencias a la película de Hooper no están solo presentes en el imaginario cárnico y de atmósfera sucia y pesada capturada por una fotografía de tonos cálidos (especialmente palpable en el último tramo de la película), sino que varios de los ejes temáticos emparentan ambas películas: si la película de Hooper explora las consecuencias del capitalismo industrial y el consecuente abandono de específicas de formas de trabajo manual (como el matadero de la familia Sawyer); en *Cerdita* existe cierto afán de exploración de un tipo específico de gentrificación que desplaza al pequeño comercio en forma de la carnicería que regentan los padres de Sara, un negocio familiar que apenas recibe clientes debido al progresivo desplazamiento de la demanda hacia las grandes superficies, que ofrecen precios más competitivos. Se establece, así, cierto hermanamiento al situar ambas películas en un contexto específico de abandono de formas tradicionales de subsistencia y la consecuente disrupción de las dinámicas sociales que entraña. Del mismo modo, la composición de los planos del matadero y algunas de las *set pieces* que componen *Cerdita* explicitan un vínculo entre ambas películas.



**Imagen 19:** una de las víctimas de *La Matanza de Texas*. Fuente: *La matanza de Texas* (Tobe Hooper, 1974)



**Imagen 20:** una de las víctimas de *Cerdita*. Fuente: *Cerdita* (Carlota Pereda, 2022)

Sin embargo, en el corazón de la película de Pereda está la experiencia de habitar un cuerpo femenino fuera de la norma, una experiencia definitivamente poco explorada en el cine de terror y que moviliza las poéticas del horror de la experiencia femenina. No existe demasiado trabajo académico sobre la tradicional representación de los cuerpos con obesidad en el cine de género, pero escritoras de divulgación como

Wenson (2020) o Ogilvie (2021, 2023) han destacado que la representación de la obesidad en el cine de terror es, a menudo, muy vinculada a los personajes secundarios, los villanos y las víctimas; llegando a señalar la obesidad como uno de los marcadores que garantizan la muerte del personaje (Ogilvie, 2021); o cómo el horror nace de la exposición del cuerpo gordo como fuente de la que emerge lo grotesco (Sule, 2023). En *Cerdita*, sin embargo, el cuerpo de Sara no es fuente de horror ni de repulsión, sino que la película explora los tropos habituales del *slasher* mediados por las complejidades de habitar un cuerpo femenino fuera de la norma, lo que moviliza cuestiones como la ética de la venganza y la búsqueda de humanidad e identidad propia tras el trauma. Por ello, el cuerpo de Sara se expone no como fuente de horror, sino como simbolismo del viaje del personaje: primero, desde la vulnerabilidad y el temor, su postura y lenguaje corporal exploran el miedo y la vergüenza; mientras que al final, ensangrentada en mitad de la carretera, la cámara la filmará con mirada altiva y la postura recta. De esta manera, la película sitúa las políticas del horror de la experiencia femenina como fuente del horror y transgrede el tratamiento tradicional de los cuerpos no normativos en el cine de terror.



**Imagen 21:** Sara es acosada por un grupo de desconocidos. Fuente: *Cerdita* (Carlota Pereda, 2022)



**Imagen 22:** Sara en la piscina, su primer reflejo cuando se encuentra a alguien es cubrirse el cuerpo. Fuente: *Cerdita* (Carlota Pereda, 2022)



**Imagen 23:** Sara al final de la película. Fuente: *Cerdita* (Carlota Pereda, 2022)

### **3. Conclusiones: gender/genre en el cine fantástico español dirigido por mujeres**

El trabajo de Pereda y Waddington conecta con el movimiento de mujeres cineastas dedicadas al género alrededor del mundo problematizando las fronteras con las que se han conceptualizado, tradicionalmente desde la teoría fílmica feminista, las nociones de género cinematográfico, autoría fílmica y cine “de mujeres”. El uso del género como vehículo para la exploración de la experiencia femenina muestra cómo las cineastas desarrollan un entendimiento del género que moviliza enfoques autorales transgrediendo los tropos narrativos y estéticos tradicionales en el género, así como revela las posibilidades discursiva y estéticamente transgresoras del género de terror, especialmente las relativas a la representación y discurso que concierne a las mujeres y lo femenino.

Este uso del género de terror por parte de las cineastas cuestiona la conceptualización habitual del género cinematográfico que ha cultivado parte de la teoría filmica feminista, que tradicionalmente ha teorizado sobre los géneros cinematográficos como un conjunto de fórmulas destinadas a la reafirmación de patrones hegemónicos (Rosen, 1973; Haskell, 1974; Hess, 1974); pero también desafía asunciones sobre el tipo de cine que las mujeres cineastas pueden dirigir: desde estos enfoques, el “cine de mujeres” se asimila a nociones como “contra-cine” y la destrucción del placer filmico, un cine que debía desnaturalizar la imagen cinematográfica y que cuestionaba la posibilidad de un cine “feminista” dentro del cine comercial/de género (Mulvey, 1989). Al mismo tiempo, la movilización de las posibilidades discursivas del género pone de relevancia las aptitudes autorales de las cineastas, una cuestión que desafía la visión tradicional que se ha cultivado desde la teoría feminista sobre la idea de autoría: como sostiene Pam Cook, las académicas y críticas que vinculaban el cine feminista con la vanguardia filmica desecharon la teoría del autor por su defensa del cine comercial; muchas teóricas feministas han señalado la naturaleza masculina del lenguaje vinculado a la idea del autor (Hillier, 1992; Martin, 2008) así como la “masculinización” de la idea romántica del autor (Huysen, 1986; Modleski, 1998).

El uso de la “transnational aesthetic” de las poéticas del horror de la experiencia pone de relevancia cómo el trabajo de mujeres cineastas dedicadas al cine de terror supone un desafío directo a estas asociaciones de ideas al exponer cómo las perspectivas autorales desvelan las posibilidades transgresoras del género, constituyendo un cine de terror que se relaciona directamente con cuestiones relevantes para la teoría feminista y la experiencia de las mujeres. Esto permite la reconceptualización de la relación entre la autoría femenina, el género cinematográfico y el cine dirigido por mujeres para la teoría filmica feminista, y establece puentes y conexiones entre las obras de cineastas dedicadas a este género alrededor del mundo.

# La voz de nuevas directoras en el cine español contemporáneo: una vuelta a las raíces de una generación de mujeres cineastas

María-José Higuera-Ruiz  
*Universidad de Salamanca*

## 1. Introducción

En el cine español reciente un grupo incipiente de mujeres cineastas destaca por su presencia en festivales y premios del audiovisual, el reconocimiento crítico y la atención de la audiencia (Coronado Ruiz, 2022a). Esta tendencia, que algunos autores consideran un “falso boom de las mujeres directoras” (Zurián Hernández, 2017), se enfrenta a la tradicional masculinización de la industria del cine en España. Ante la vigencia de dicha brecha de género diversas medidas políticas e iniciativas públicas y privadas están propiciando un cambio positivo hacia la producción de películas lideradas por mujeres (Coronado Ruiz, 2022b), con el objetivo de poner fin a los prejuicios machistas y la carencia de una mentalidad igualitaria en este sector industrial (Marquès y Sánchez, 2020, p. 2301).

A pesar de que la Ley 55/2007 del Cine (28 de diciembre) indica que el Instituto de la Cinematografía y las Artes Audiovisuales —ICAA—, “establecerá medidas de fomento de igualdad de género en el ámbito de la creación cinematográfica y audiovisual” (p. 16), la investigación evidencia que la producción en España no cumple con la normativa vigente para alcanzar la paridad. En consecuencia, Marquès y Sánchez (2020) expresan que “sería realista afirmar que, si el relato audiovisual es cultura y la mujer prácticamente no forma parte de su creación, la cultura en la que vivimos está creada por el 50% de la población, luego es un relato a medias” (p. 2307).

Proyectos como *Verano 1993* (2017) de Carla Simón, *La maternal* (2022) de Pilar Palomero, o *Cinco Lobitos* (2022) de Alauda Ruiz de Azúa, son algunas de estas excepciones que destacan por su dirección femenina y, además, coinciden en la estética rural, la temática en torno a las etapas vitales de la mujer, y la narrativa focalizada en los personajes femeninos (Feenstra, 2022; Marquès y Sánchez, 2020). Este cine ha sido denominado como “Otro Nuevo Cine Español Femenino” —ONCEF— y apuesta por un “radical realismo íntimo” que remite a la infancia, la memoria, el recuerdo, el diario o la confesión para conectar con los espectadores (García Catalán et al., 2022).

La película *Secaderos* (2023) de Rocío Mesa se incluye en la corriente descrita con una historia sobre lo rural dominado y la niñez y adolescencia femenina, que combina el realismo mágico con la vida en el pueblo como hilo conductor de una narrativa personal de la autora. Además, la presencia de la cinta en festivales y salas de cine demuestra las posibilidades y pertinencia de estas ventanas para la distribución y exhibición de cine independiente en el mercado audiovisual español contemporáneo.

En la investigación sobre las mujeres en el cine Feenstra (2014) propone tres objetivos con el fin de articular el análisis de la obra y la labor de las directoras del audiovisual: (1) archivar, (2) dar visibilidad y (3) escenificar. Los tres verbos remiten a la necesidad de poner de manifiesto los trabajos de las mujeres cineastas y la expresión de una nueva voz, con el fin de crear referentes para futuras mujeres en el ámbito del audiovisual. Esta motivación guiará asimismo los párrafos que a continuación se presentan.

## 2. Otro nuevo cine español firmado por mujeres

El escaso número de mujeres directoras, la falta de visibilidad de referentes y la brecha de género delante y detrás de las cámaras (Coronado Ruiz, 2022b) es una realidad manifiesta en la industria del cine

español. Aunque no es objetivo de este trabajo enumerar las directoras y proyectos cinematográficos, remitimos a excelentes publicaciones que han emprendido esta laboriosa tarea (Núñez-Domínguez y Vera balanza, 2023) alcanzando las citadas conclusiones, que aquí matizamos desde una aproximación cuantitativa y cualitativa.

En primer lugar, se acude a la Asociación de Mujeres Cineastas y Medios Audiovisuales —CIMA— creada en 2007 con el fin de poner de manifiesto la desigualdad de la inclusión femenina en el sector cinematográfico (Videla Rodríguez, et al., 2020). De acuerdo con el informe publicado en el 2022, el 63% de los profesionales del sector cinematográfico son hombres, frente al 37% de mujeres. Además, la brecha de género es mayor en determinadas áreas que se hallan especialmente masculinizadas, como la dirección (24%), la composición musical (21%) o la dirección de fotografía (19%); frente a otros cargos de responsabilidad feminizados, como el diseño de vestuario (80%), maquillaje y peluquería (73%) o la dirección artística (63%). Finalmente, los cargos con cifras más equitativas son los referidos a la producción, con un 55% en la dirección de producción (Cuenca Suárez, 2023).

En relación a los premios de cine en España resulta significativo que únicamente 3 mujeres han sido galardonadas en la categoría de mejor dirección en la historia de los Premios Goya: Pilar Miró (1996), Icíar Bollaín (2003), e Isabel Coixet (2005 y 2017). No obstante, es esperanzador el número creciente de cineastas premiadas a mejor dirección novel en las últimas cinco ediciones de dicha ceremonia: Clara Roquet (2022), Pilar Palomero (2021), Belén Funes (2020), Arantxa Echevarría (2019) o Carla Simón (2018), lo que no había ocurrido desde el 2010 con el premio por *Tres días con la familia* (2009) a Mar Coll.

Las cifras no distan de esta tendencia respecto a los festivales del audiovisual. En el año 2022 los Festivales Nacionales han reconocido el trabajo del 36% de cineastas (directoras y guionistas), y en los Festivales Internacionales la cifra es aún menor: 24% de mujeres (Cuenca Suárez, 2023). No obstante, se apuntan hitos como el Oso de Oro de Berlín para

Carla Simón por *Alcarrás* (2022), convirtiéndose en la primera directora española en recibir este premio (Coronado Ruiz, 2022b).

García Catalán et al. (2022) se dirigen al ONCEP para indagar cualitativamente en los proyectos dirigidos por mujeres en los últimos años como respuesta a un contexto social, político y económico que motiva la incorporación de nuevos temas y formas en el cine español del siglo XXI. Este se sitúa en los márgenes de una industria cultural liderada por la televisión y los videojuegos y, por ello, entiende que debe acoger voces no habituales, como la femenina. Estamos ante óperas prima o segundas películas de creadoras jóvenes cuyos proyectos se encorsetan en un cine independiente de calidad, presente en festivales y alejado del cine comercial (Coronado Ruiz, 2022b).

Sobre las cineastas femeninas del documental Oroz (2018) expresa que “estas obras se realizan fuera de la industria tradicional, donde la segregación por género es flagrante, y en marcos de producción más flexibles y desjerarquizados, propios de la digitalización” (p. 92). Por contra, en relación al cine comercial español, Bernárdez-Rodal y Padilla-Castillo (2018) expresan que “en España, ninguna mujer ha dirigido una película que haya recaudado más de 10 millones de euros” (p. 1247), añadiendo que no es una meta para todas las directoras acceder a salas comerciales, aunque el público en la creación cinematográfica, si bien no es sinónimo de calidad, conforma una necesidad para la visibilidad de la obra.

La brecha económica de género también es evidente y ayuda a entender el panorama descrito, pues los costes de largometrajes dirigidos por mujeres en el año 2022 son del -41% en relación con los dirigidos por hombres (Cuenca Suárez, 2023). La falta de presupuesto, asimismo, impacta directamente sobre la escasa promoción de las cintas y, con ello, en los reducidos ingresos de taquilla y la consecuente falta de visibilidad para los proyectos y sus directoras.

Si bien las cifras evidencian que la igualdad de género es aún un reto a conseguir, los nombres y títulos enunciados demuestran una mayor

visibilidad de las cineastas en el mercado audiovisual español. Coronado Ruiz (2022b) indaga en los factores que propician la inclusión de la mujer en la industria del cine en España: (1) políticas de igualdad en las leyes de cine y ayudas estatales —medidas de discriminación positiva y cuotas de inclusión—, (2) actuación de asociaciones profesionales como CIMA, colectivos de mujeres como AAMMA, o festivales de cine como el de Málaga o San Sebastián, (3) programas formativos, ciclos de mentoras y laboratorios de creación para mujeres profesionales, y (4) campañas de promoción de cineastas españolas (p. 2). La autora pone de manifiesto el papel desarrollado por CIMA en lo político y lo profesional, tanto para evidenciar la desigualdad en el cine español, como en la puesta en marcha de programas de asesoría y formación para la viabilidad de los proyectos liderados por mujeres (Coronado Ruiz, 2022a).

Estamos ante un cine que evidencia la voz de las mujeres de forma explícita, así como las formas filmicas que producen, situándolas en el centro de la narrativa (Feenstra, 2022). Un cine desde una mirada que, referenciando a la directora Icíar Bollaín, es “fresca, poderosa, justa, compleja, planteando una ruptura de los estereotipos de los personajes femeninos y del rol que tradicionalmente han ocupado en las películas españolas” (Taborda-Hernández y Miranda García, 2022, p. 87).

No obstante, las características que homogeneizan este cine no deben contribuir a la falsa idea de que se trata de un “cine de mujeres”, lo que, entre otras autoras, es denunciado por García Catalán et al. (2022):

Nuestra reivindicación del cine firmado por mujeres parte de la necesidad de escucharlas en su heterogeneidad, en su otredad, nunca como una categoría o etiqueta fallida. Defendemos que el cine firmado por mujeres no es un cine esencialmente femenino —porque no hay una ontología de lo femenino—, ni directa u obligatoriamente feminista (p. 15).

Siguiendo esta línea, Taborda-Hernández y Miranda García (2022) abogan por un cine sin la etiqueta, injusta a pesar de su ocasional necesidad, de “cine de”. Al igual que no se considera esta condición de género

u otras preferencias sociales, religiosas o sexuales cuando se indaga en la dirección audiovisual por parte de profesionales masculinos, “no es cine de mujeres, ni cine femenino, es cine necesario, único, tan importante —o más en estas épocas— porque es una mirada que, a nuestro pesar, habíamos olvidado” (p. 89). Las autoras también recuerdan la aportación de Díaz (2016) en este sentido: la etiqueta aporta un matiz peyorativo ya que supone diferenciar entre el cine hecho por hombres y mujeres, con una discriminación hacia estas últimas.

Por otra parte, la inclusión de personas diversas en los diferentes equipos de creación audiovisual contribuirá favorablemente a una mayor presencia de personajes femeninos en la narrativa de la ficción, así como al protagonismo y complejidad de sus tramas. Así lo expresa Coronado Ruiz (2022b):

Los cambios en las representaciones de género y en el reflejo de la diversidad de la sociedad actual de los productos cinematográficos están muy relacionados con la presencia de mujeres en el ámbito de la creación. Cuanto mayor es la diversidad de equipos, más puntos de vista se integran en los relatos audiovisuales (p. 3).

Sin embargo, la correlación entre mujeres delante y detrás de las cámaras no siempre es directa. Así lo comprueban en su investigación Marcos-Ramos et al. (2023), concluyendo que “no existe una relación estadísticamente significativa entre esta infrarrepresentación y el género de los consejeros” (p.1). No obstante, las autoras sí hallan una relación significativa respecto a la frecuencia de diálogos entre personajes femeninos y masculinos, la diversidad en la orientación sexual y los objetivos personales sobre los laborales, a favor de las tramas creadas por directoras de cine.

### 3. Objetivos y metodología

Sobre dichas premisas esta investigación tiene el objetivo de conocer las particularidades de la producción y distribución en la era digital de

la película autoral *Secaderos* (Rocío Mesa, 2023), junto con las características narrativas, estéticas y temáticas propias de la cinta.

Se aplica una metodología cualitativa que examina el proyecto desde la perspectiva de la teoría de la producción de los medios (Mayer et al., 2009), que atiende a las competencias ejecutivas e implicaciones creativas de los creadores sobre la obra; y la teoría fílmica feminista (Zurián Hernández y Herrero Jiménez, 2014), que considera las variantes de los proyectos audiovisuales con perspectiva de género.

Para este fin, se realiza una entrevista semi-estructurada en profundidad a la directora de la cinta, Rocío Mesa (10, octubre, 2023). Se ha seleccionado dicha técnica, ampliamente utilizada en los estudios de la producción de los medios (Jensen, 2002), por cuanto permite conocer la actuación de los profesionales de la industria audiovisual, así como su relación con los diferentes contextos y agentes que intervienen en el proceso de producción.

La entrevista semi-estructurada permitirá obtener datos cualitativos, de calidad, de manera rápida y en forma de citas textuales, que se incluyen en la redacción de los resultados de la investigación, proporcionando evidencias empíricas sobre el trabajo de campo realizado (Bernard y Ryan, 2010). Esta tipología de entrevista también es referenciada utilizando los términos “élite” o “exclusivo” (Bruun, 2016), porque los datos obtenidos son considerados conocimiento experto que se revela imprescindible para el desarrollo de la investigación.

A continuación, se lleva a cabo el visionado y análisis textual sobre la narrativa, estética y temática de *Secaderos* (2023), adaptando el modelo de Sánchez Noriega (2006): (1) contexto de producción y ficha técnico-artística, (2) sinopsis, (3) elementos formales del texto fílmico, (4) elementos formales del relato, (5) temática, y (6) recepción.

En este capítulo se aborda el estudio de la mujer en la industria del cine desde dos perspectivas habituales (Videla Rodríguez et al., 2020): (1) el lugar que ocupa en la industria audiovisual y (2) el análisis de los contenidos narrativos y estéticos de sus películas. Por lo tanto, este trabajo

supone una aportación significativa a los *Gender Studies* a través de la investigación de la cineasta Rocío Mesa en el mercado cinematográfico español desde una óptica industrial y laboral, así como atendiendo a la narrativa, estética y temática de la cinta *Secaderos* (2023).

#### **4. La mujer, lo rural y el audiovisual contemporáneo español: *Los Secaderos* de Rocío Mesa**

Rocío Mesa, natural de Granada, se licenció en Periodismo y ejerció como tal durante varios años, siempre con el deseo de aproximarse al audiovisual a pesar de que “hacer un acercamiento al cine como posible camino para desarrollar una carrera profesional era casi imposible por la falta de referentes”. Como primera excepción Mesa recuerda *El cielo gira* (2004) de Mercedes Álvarez, que materializó una opción que hasta entonces no había considerado de forma realista: ser directora de cine.

La oportunidad llegó con la ayuda del Programa Talentia de la Junta de Andalucía que le permitió establecerse en los Estados Unidos, concretamente en Los Ángeles, donde Mesa se embarca en su primer largometraje: *Oresanz* (2013), en sus palabras, “un documental creativo de guerrilla total, hecho desde la intuición y con amigos que no tenían experiencia previa en cine”.

Dos años después la cineasta inicia La OLA (2015), una organización dirigida a la promoción del cine español independiente en Norteamérica con el fin de dar visibilidad a dichas cintas y conseguir acuerdos de distribución en EE.UU. y México. Así recuerda Mesa esta iniciativa en un contexto social español caracterizado por la crisis y las reivindicaciones del 15M:

No existían ayudas selectivas del ICAA, solo las generales, por tanto, hacer un cine independiente de menos presupuesto era complicado porque estabas compitiendo con las grandes producciones. En esta época de crisis económica, que siempre es un repulsivo para el *underground* creativo, empiezan a surgir muchos cineastas que están haciendo un cine muy de guerrilla: autofi-

nanciado, con poco dinero y herramientas de *marketing*, y poco presupuesto en la distribución.

El interés de Mesa por este “otro cine” está presente en la citada labor de gestión cultural y exhibición, en su trabajo de programación en festivales, en la producción de cine autoral como fundadora de *My Deer Films*, en las tareas como postproductora, y en la creación experimental. Esta pasión hacia el cine en los márgenes le llevará a pensar en el proyecto de *Secaderos* y situará a Mesa como una de las mujeres cineastas más prometedoras del cine español (Mayorga, 2017).

El primer borrador del guion fue escrito en el año 2017, lo que supuso un esfuerzo emocional por parte de la directora, que transita en el tiempo con un proyecto de carácter muy autoral. En este punto la asistencia a laboratorios de desarrollo será esencial para ganar reconocimiento en la solicitud de ayudas públicas: la idea de *Secaderos* viajará al *Sundance Faliro House* (2017) y al *Sources2 Norway* (2018).

La producción es asumida por Olmo Figueredo, de La Claqueta, en co-producción minoritaria con otras productoras —Capricho y Amplitud— y productores asociados. Y la financiación sigue un proceso muy estandarizado: ayudas públicas y televisiones privadas. Mesa reivindica la oportunidad brindada por las convocatorias del ICAA para producir proyectos innovadores y explorar nuevas opciones en el audiovisual: “El dinero público sirve para hacer arte, para hacer una exploración e indagación artística y, esto es importante, es absolutamente lícito equivocarte, porque sino no puedes innovar”.

El rodaje de la cinta tiene lugar durante 4-5 semanas en el verano de 2021, en la Vega de Granada, y con actores no profesionales, lo que contribuye a diluir las barreras entre la ficción y la no-ficción en este tipo de cine. Se trata de una decisión inamovible de la directora: “el proyecto era muy cercano a la tierra, por lo que necesitaba personas que tuvieran un lenguaje corporal y un acento propio de esa zona, y a nivel profesional me parecía un reto muy bonito que me apetecía asumir”.

Finalmente, *Secaderos* se estrena en salas de cine, tanto comercial como de arte y ensayo, el 2 de junio de 2023, permaneciendo por más de un mes en cartelera gracias a la acogida del público. Y se incorpora al catálogo de varios operadores: el 6 de octubre en Filmin, alcanzando el número uno de la plataforma tres días después (Pau Brunet, 2023), y en Movistar Plus posteriormente.

Además, el proyecto ha estado presente en festivales de cine a nivel nacional, con el Premio Dunia Ayaso de SGAE y Nuevos Directores en el Festival de San Sebastián, e internacional, con el Premio del Público en SXSW Film Festival —Austin—, donde la identificación de los espectadores con esta historia rural demostró que “lo local es universal, y que la naturaleza otorga placeres y tormentos muy similares al ser humano”. Los premios y festivales de cine, grandes y pequeños, como herramienta del mercado audiovisual, se revelan esenciales para la visibilidad y promoción de proyectos y cineastas desconocidos y, así, la creación de referentes para futuras generaciones. Mesa lo expresa de la siguiente manera:

Que compañeras mías ganen Goyas significa que las niñas de hoy tendrán referentes mujeres que están ganando Goyas. Eso es lo importante de los premios, que otorgan la posibilidad de poder seguir trabajando y de poder acceder a presupuestos más grandes.

*Secaderos* (2023) cuenta la historia de un pequeño pueblo de la Vega de Granada donde el principal sustento, el cultivo del tabaco, comienza a desaparecer con la venta de los terrenos para la construcción. Sobre este telón de fondo se presentan los personajes femeninos de dos familias: Vera —Vera Centenera Carnero— es una niña de Madrid que disfruta la estancia veraniega en la casa de sus abuelos, y Nieves —Ada Mar Lupiáñez— es una adolescente que ansía salir del pueblo y ampliar sus horizontes vitales más allá del trabajo familiar en los secaderos y las fiestas de reguetón los fines de semana. Junto a ellas, dos generaciones más de mujeres, la adultez representada en las madres que lidian con las aspiraciones de sus hijas, y la tercera edad de la abuela preocupada por

el buen fin de la Vega: “¿Qué haces cariño? ¿Por qué enciendes una vela? ¿Es que se ha puesto alguien malo?”, le pregunta su marido.

Todas ellas están conectadas con lo rural, lo analógico, lo íntimo y lo femenino, con el fin de articular una crítica política y social con tintes de realismo mágico y psicodelia que, a pesar de no corresponder con una historia autobiográfica, responde a una motivación muy personal de la autora. Así lo demuestran los elementos que conforman el “granadismo puro” de la cinta: manteles de cuadros, cortinas alpujarreñas, damajuanas, cerámica Fajalauza, azulejos árabes, o la estampa de Fray Leopoldo.

El espacio, árido y seco, con colores tenues y poco saturados —ocres, amarillos y verdes—, inserta un monstruo de hojas y antenas, únicamente visible para los niños. Los ruidos que emite y el potente *zoom* de cámara permiten advertir su presencia en el fondo del encuadre de la mayoría de las escenas. Con el desenlace de la narrativa, ambas familias reconocen a la criatura, metáfora del campo, que las acoge y reconcilia con la naturaleza.

La cinta presenta a Nieves sentada en la cama mirando al infinito, en primer plano, con una sábana blanca con florecitas azules en la cabeza, chupando un polo *flash* azul y jugando con el destello de su pendiente de espejo. La referencia a la Virgen de las Nieves, patrona del pueblo de la que la chica recibe su nombre, funde el costumbrismo de la imagen con los elementos contemporáneos y la propia personalidad de la chica.

Más adelante, bajo los efectos de la droga, el espectador verá a Nieves reconciliándose con la generación anterior a través de la voz en *off* de su madre, en una secuencia rodada en analógico que responde al gusto experimental de la autora. En un juego de luces, colores y música, ella baila flamenco pop bajo la ansiada nieve: “¿No vé la caló que está haciendo? Ni una manchica blanca ahí en la sierra”, se lamenta previamente su padre.

Otra escena referente será la de Vera y el resto de sus amigos de verano subidos al techo del secadero que sus abuelos acaban de vender a

una constructora. Los niños están vestidos con hojas de tabaco, simulando el aspecto del monstruo anteriormente citado, que los acompaña en esta reivindicación para que no destruyan el terreno.

La presentación intergeneracional de la mujer en relación con la naturaleza y las labores de lo rural conforman una temática recurrente en las cineastas más reconocidas del mercado audiovisual español de los últimos años. Se trata de un interés ¿casual? favorecido por el paradigma socioeconómico actual, que permite a las mujeres hablar de los temas que le interesan. Esta voz coincidente, desde la opinión de Mesa, responde a “una generación muy peculiar que ha vivido el cambio de la era analógica a la digital, provocando una especie de respuesta biológica e instintiva de vuelta a la raíz, a la tierra, al origen, a lo tangible”.

Comprometida con la voz de las mujeres en el cine, la directora forma parte de la Asociación Andaluza de Mujeres en los Medios Audiovisuales —AAMMA—, valorando lo positivo de crear comunidad y redes de ayuda entre profesionales del audiovisual. Asimismo, celebra el momento que viven las mujeres cineastas en la actualidad, cuando la discriminación positiva en las ayudas públicas ha propiciado una mayor contratación. A pesar de que la brecha de género continua vigente, Mesa se siente afortunada y agradece a las cineastas anteriores las mejoras alcanzadas: “Reconozco, veo, valoro y admiro el trabajo que han hecho todas las mujeres que nos preceden, que estaban batallando con monstruos mucho más grandes y eran menos numerosas y visibles”.

## **5. Que el “otro cine español” ya no sea “otro”**

El panorama social y político actual en el mercado audiovisual español ha propiciado el reconocimiento de un grupo de mujeres cineastas que, aún sin alcanzar la paridad de género en este sector económico y cultural, contribuye positivamente a la mayor inclusión femenina en la

producción audiovisual y a la representación de una nueva voz autoral en el cine contemporáneo.

Estas mujeres hablan desde una perspectiva marcadamente personal de los temas que le preocupan, desde lo más íntimo de su generación. La vuelta a la casa del pueblo, la infancia o la maternidad están presentes a través de sus personajes. La lucha por la supervivencia de la tierra, de la tradición, de las raíces, es igualmente recurrente en las tramas de estas películas.

Se trata, en definitiva, de ampliar las representaciones incluidas en el audiovisual como forma cultural con una visión y formas novedosas que están recibiendo la aprobación de la crítica, la industria y el público. La visibilidad de estas cineastas y sus proyectos conformarán potentes referentes para la proyección profesional de las futuras generaciones de mujeres.



# Un yo fragmentado: *Ana de día* (Jaurrieta, 2018) y el motivo del doble en el contexto del Otro Nuevo Cine Español Femenino

Fernando Sánchez López  
*The Ohio State University*

## 1. Introducción

Los autores García Catalán, Rodríguez Serrano y Martín Núñez (2022) han bautizado como Otro Nuevo Cine Español Femenino (ONCEF) a ciertos relatos contemporáneos escritos y dirigidos por mujeres producidos en España. Tras el falso boom de inicios de los 2000 identificado en el trabajo de Zurián, en el que se evidenció una realidad que “hacía ver la cantidad de directoras que han chocado contra el enorme muro (implacable) de la producción española, absolutamente masculina” (2017, p. 18), estamos en un momento especialmente prometedor. A través de su constante lucha, las mujeres directoras del cine español han ido construyendo un camino en el que parece entreverse “una carrera de relevos donde las próximas generaciones ya están en marcha”, así como la ansiada ruptura contra lo que Guarinos ha llamado “la soledad de la directora de fondo” (2020, p. 96). La conformación de este ligamiento generacional nos ayuda a, ahora más que nunca, tratar de dibujar un panorama en el que las autoras del audiovisual estatal se expresan en sus propios términos, a la par que parecen dialogar entre sí.

Ahora bien, de la mano de esta nueva oportunidad para delimitar un campo de estudio tan actual y prometedor, surgen diversos problemas. La voluntad de categorización, a veces, lleva a simplificar o malentender ciertos rasgos que se analizan de manera apresurada. De hecho, en ese sentido, el ONCEF ha sido “tildado de autoficción” (García Catalán

et. al, 2022, p. 8), en ciertas ocasiones con una pátina de crítica hacia un posible narcisismo de estas directoras. Sin embargo, como dicen los autores del artículo, estas creadoras “entienden el arte cinematográfico para tratar lo imposible de decir e incluso para hablar del malestar de una generación” (García Catalán et. al., 2022, p. 9). Al mirar más allá de esa connotación negativa de lo autoficcional, estaríamos hablando de una escritura que plasmaría tanto la intimidad como su conexión con lo social y las múltiples vicisitudes que conlleva la búsqueda de un anhelado pero complejo autodescubrimiento.

En otro orden de cosas, también es necesario reconocer que los problemas de historizar el ONCEF son inevitables por su contemporaneidad cambiante. Asimismo, se ha de admitir que los marcos son provisionales, aunque indispensables en su intento de clarificación de los acontecimientos cinematográficos actuales. Hay que asumir, en definitiva, que “con cada propuesta se puedan encontrar aristas, aperturas, nuevos territorios” (García Catalán et. al, 2022, p. 14). Esta es una brecha con la que habremos de dialogar ininterrumpidamente, ya que, por un lado, se observa una cierta consciencia de colectivo que está atravesada por los retos del pasado y del presente de las mujeres directoras, quienes construyen figuraciones que se hacen eco del malestar generacional. Por otra parte, al igual que ya comentaban Zurián y compañía, “queremos fomentar que la lectura sea de directora a directora, individualmente, que no se lea como si fueran elementos de una misma y única realidad” (2017, p. 20). En esta línea, desde aquí nos adscribimos al comentario de las editoras del iluminador libro *Entrevistas con creadoras del cine español contemporáneo* (2021):

Consideramos, no obstante, que estas voces ni cantan al unísono ni comparten un mismo tono o registro —y las incómodas e imprecisas categorías *mirada femenina* o *cine de mujeres* se ven constantemente cuestionadas—, pero sí que apreciamos significativos ecos y reverberaciones entre ellas, que, sin obviar las diferencias, creemos importante registrar e hilar (Scholz, et. al, p. 8).

Aunque la tensión entre lo formal y lo contextual pueda parecer paradójica, se antoja ineludible en una conversación que no puede obviar la importancia sociohistórica de este colectivo de mujeres cineastas. A su vez, dicho colectivo no se debe confinar a un aislamiento ombiguista y desligado de corrientes cinematográficas más amplias que él.

A partir de la individualidad de estas directoras, observamos de manera entusiasta, y no como síntoma de un alejamiento total del camino trazado aquí, algunos de los últimos deslizamientos de este cine, en los que se evidencia una vocación hacia el fantástico. Así pues, una rama de este ONCEF haría colisionar formas más apegadas a la “realidad” contra elementos que la sobrepasan. Algunos ejemplos de ello, cada vez más numerosos, podrían ser *Arima* (Camborda, 2019), *Destello bravío* (Rodríguez, 2021), *El agua* (López Riera, 2022), *Cerdita* (Pereda, 2022), *Secaderos* (Mesa, 2022) o, incluso, la inasible *Creatura* (Martín Gimeno, 2023). En el caso de *Ana de día* (Jaurrieta, 2018), que es el objeto de este estudio, el desplazamiento hacia lo fantástico se produce vía el motivo del doble, lo cual genera interesantísimas reflexiones que la convierten en un ejemplo único.

## **2. El motivo del doble: un yo desconcertado, una identidad fragmentada**

Es imposible hacer mínimamente justicia en estas líneas a un argumento tan prolífico y de tan hondas raíces en la antropología como el del doble. Por acotar concisamente lo esencial que interesa a este trabajo en particular, se podría trazar una muy somera trayectoria evolutiva del motivo: desde aquellos dobles malvados, maléficos y diabólicos del Romanticismo anglosajón, se irá dando paso a interpretaciones y desdoblamientos más comprensibles, si bien igualmente inquietantes. Es decir, la réplica diabólica externa, recordatorio de la mortalidad, tiene una contraparte que evoca la escisión interna de un mismo individuo; una dualidad identitaria que está ligada a procesos sociales amplios y

que “abre rendijas en la conciencia insegura del yo” (Balló y Pérez, 2006, p. 142).

Tal y como se ha abordado por algunos estudiosos, la figura del doble, inserta en contextos de profundo cambio social como la Revolución Industrial, ejemplifican el síntoma de un sujeto “abrumado por las dudas sobre su propia identidad, que presenta demasiadas dificultades para construirse de modo consistente y se enfrenta constantemente a la inminencia de la desintegración” (Parra Luján, 2016, p. 8). El doble, en consecuencia, “nos advierte contra la certeza de la identidad” (Balló y Pérez, 2006, p. 142) y se convierte en un vehículo que asume la naturaleza contradictoria del ser humano como sujeto moderno. De esta manera, por poner un ejemplo paradigmático, el motivo en *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (Stevenson, 1886) señalaría la emergencia de un doble interior canalizador de aquello que el sujeto consciente no puede o no se atreve a ser —en un contexto de puritanismo victoriano.

Estas reflexiones sobre el desconcierto del sujeto inserto en la Revolución Industrial resuenan con fuerza en la posmodernidad y lo que Kenneth J. Gergen denomina el “yo saturado”. El autor teoriza sobre la fragmentación del yo en base a “la multiplicidad de relaciones [...] incoherentes y desconectadas, que nos impulsan en mil direcciones distintas, incitándonos a desempeñar una variedad tal de roles que el concepto mismo de ‘yo auténtico’, dotado de características reconocibles, se esfuma” (2018, p. 25). El motivo del doble, consecuentemente, continúa siendo una premisa fantástica de gran envidia ya que, citando a Schwartz, “con familias peligrosamente vacilantes, con las masas trabajadoras distanciadas de las economías multinacionales, con aprensiones ecológicas sobre el mundo que heredarán nuestros hijos, parece que llevamos vidas dobles en tiempos revueltos” (2014, p. 70)<sup>1</sup>. Su actualización es constante y sus variaciones son muy numerosas, cargadas de posibilidades estéticas y narrativas adaptables a contextos diversos.

<sup>1</sup> El autor ha traducido las citas al español cuando fuera necesario.

Si interpretamos que “el desdoblamiento (la aparición del Otro) sería el reconocimiento de la propia indigencia, del vacío que experiment[a] el ser en el fondo de sí mismo y de la búsqueda del Otro para intentar llenarlo” (Maris Poggian, 2002, p. 15), su aplicación al entorno en el que se gesta el ONCEF sugiere ramificaciones estimulantes. Consecuentemente, en base a la articulación del motivo en la cinta de Andrea Jaurrieta, a continuación se abordará su duplicidad a medio camino entre la alienación autodestructiva y la búsqueda de un siempre escurridizo “yo verdadero” que entronca a la perfección con el cine que se viene describiendo aquí.

### **3. El doble en Ana de día: fantasía, realidad, y un contradictorio autodescubrimiento**

Al comienzo del filme, a modo de epígrafe, puede leerse una cita del escritor T.S. Elliot que reza lo siguiente: “The river is within us”. Aparentemente alejada de lo que propone la película, estas palabras ofrecen las primeras claves de parentesco con el resto del ONCEF. La idea del río, del agua como fuerza primordial que arrasa todo a su paso o que esconde un misterio inasible será también central en ejemplos recientes ya mencionados como *El agua y Creatura*. Se solidifica, pues, como rasgo compartido, la fascinación por este elemento de energía atómica, el cual, en el caso de *Ana de día*, adquiere una dimensión *interna*. Ese río interior será sintomático de un deseo por aprehender que se formalizará en el motivo del doble en los primeros compases de la película.

El surgimiento de la segunda versión de Ana tiene su génesis en la secuencia inicial, donde asistimos a una especie de cuestionario o entrevista de trabajo. La protagonista es interpelada por una voz masculina y resulta evidente que no está preparada para contestar con rapidez y decisión a preguntas sobre sí misma: la película señala, por tanto, que Ana *no se conoce*. A continuación, será la pregunta “del cero al diez, ¿cuál sería el grado de satisfacción que siente con su vida?” la que desatará la confusión o, en cierto sentido, la comprensión de su falta de autoconocimiento

e infelicidad. En este punto, la escisión figurativa se produce, como así se evidencia formalmente a través del primer plano de la cara de Ana que da paso a ambos perfiles, a lo desdoblado (imágenes 1 y 2). De lo figurativo se pasará a la aparición literal del doble de Ana, lo cual pone de manifiesto la injerencia de lo fantástico en el universo cotidiano de la protagonista.



Imagen 1

Imagen 2

Ahora bien, la línea de lo fantástico va a ser todoroviana, en el sentido en el que el mundo diegético, a priori, se asemeja al nuestro, y la introducción del doble supone “un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar” (Todorov, 1980, p. 15). El ejemplo claro es la conversación entre Ana y su amiga —y compañera de doctorado—. Más allá de la composición inicial del encuadre en la escena, que ya establece una separación entre los mundos de las compañeras desde el comienzo de la charla, será la revelación de que Ana tiene un doble la que, evidentemente, sea absurda e incomprensible para su colega. Aunque esta se lo tome como una broma de mal gusto, para Ana, vitalmente insatisfecha, la aparición de un doble que, en sus palabras, “está haciendo todo lo que yo tengo que hacer”, supone la excusa perfecta para huir. Es decir, el doble no es un doble oscuro, no inaugura una carrera a vida o muerte entre las dos caras de una misma identidad a lo Jekyll y Hyde. Por el contrario, el doble sería como ella y abriría un nuevo umbral de permisividad en el que Ana puede “escribirse *otra*” (García Catalán et. al, 2022, p. 9), como ese impulso generalizado que observamos en el ONCEF.

*Ana de día* presenta la aparición del doble de la protagonista como el pretexto perfecto para una truculenta revisión de la propia identidad. No se utiliza aquí la palabra pretexto de manera inocente, ya que, en efecto, la réplica de Ana no volverá a aparecer en la mayoría de metraje, por lo que no hay una constante intromisión de lo fantástico en el filme. En cambio, Jaurrieta prioriza espacios que podríamos tildar de costumbristas, como son la pensión de Sole —decoración y teletienda mediante—, o el music hall “cañí” en el que Nina —la “nueva Ana”— comienza su búsqueda. De este modo, la premisa fantástica convive, en un incierto equilibrio, con localizaciones que generan un efecto contrario y que son un curioso ejemplo de la propia dualidad del ONCEF, entre una intimidad más naturalista y un impulso renovador que expanda un “diálogo con los mecanismos del género (sexual y cinematográfico)” (García Catalán et. al, 2022, p. 13).

Respecto a esta ambivalencia diegética, podría destacarse la breve escena de créditos iniciales posterior al prólogo de la cinta, el cual finaliza con el descubrimiento del doble. La escena consiste en un plano medio de Ana, cámara fija, mientras trota en una cinta de correr hasta que no puede más y para. La protagonista está en foco, lo contrario al desenfocado fondo de la sala, el cual se intuye es una especie de estampado de una playa con palmeras (imagen 3). De nuevo, una escena, a priori, no muy relevante, genera resonancias de profundo calado temático-formal. Primero, la manera en la que plasma doblemente la imposibilidad del desplazamiento, al negar la visión del cuerpo entero mediante el plano medio y al elegir una cinta de correr que recoge, paradójicamente, un *movimiento inmóvil*. Segundo, la desenfocada pared, que ilustra un lugar aparentemente idílico pero, por su propia condición de simulacro, falso e inalcanzable. Así, *Ana de día* refuerza la idea de la artificialidad, el estatismo y la insatisfacción sin salida de la vida de Ana. Esta idea de simulacro, de la ilusión borrosa de habitar otro espacio, puede darnos algunas sugerentes pautas para reevaluar la mezcla entre lo costumbrista y lo fantástico que efectúa Jaurrieta, pero esa sería, tal vez, otra conversación.



Imagen 3

Para reconducir el análisis a la expresión del motivo del doble, cabe señalar que, si bien *Ana de día* no explicita constantemente el choque frente a frente entre las dos Anas, sí se hace eco de algunos de los lugares comunes de estas narrativas, en las que “la noción de imagen especular resulta inevitable a la hora de realizar un análisis sobre los elementos que son utilizados para reforzar el motivo” (Maris Poggian, 2002, p. 229). A través del uso de lo especular, de hecho, podemos seguir la trayectoria del errático autodescubrimiento de Ana a lo largo de la película. Podrían destacarse tres etapas claramente delimitables: un proceso de disgregación que obliga a la reevaluación; la asunción esperanzada de una novedad liberadora y, por último, el derrumbe de la ilusión que trae un nuevo cuestionamiento.

En la primera etapa, que podríamos definir como un estado de fragmentación, al igual que en la escena inicial ya descrita, los reflejos de Ana darán fe de aquello irreprimible que ha salido a la luz. Ya sea a través del espejo del ascensor, o del reflejo escindido de Ana en su habitación (imagen 4), se enfatiza la confusión de la protagonista que dará pie a la incipiente llegada de su doble. Al mismo tiempo, en estos compases

del filme, la ruptura de Ana es un primer paso para la reconsideración de sus decisiones vitales. En esta línea, se subraya una disociación entre la protagonista y su yo fotografiado —así como, posteriormente, aparecerá su yo filmado—, que se antoja insuficiente y ajeno (imagen 5). Tanto estampas de su infancia como el reflejo de una vida sentimental aparentemente satisfactoria son imágenes propias que han dejado de ser un fiel testimonio de su identidad, ya *no son ella*.

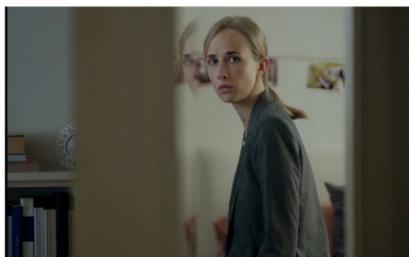


Imagen 4



Imagen 5

En segundo lugar, Ana, al asumir su conversión en Nina después de romper con todo, acepta el reconocimiento de un reflejo a moldear, en el que los espejos ahora son una posibilidad de juego, de mirarse otra. Tras mudarse a la pensión de Sole, la protagonista irá cambiando de aspecto progresivamente para adaptarse a su nueva identidad. Un ejemplo evidente será el momento en el que decide comprarse ropa nueva: cuando Ana se para ante el escaparate de una tienda, en el mismo plano, podemos ver su reflejo en un espejo mientras mira a un maniquí vestido de manera diferente a la suya —un simulacro de forma humana vacío de experiencias— (imagen 6). La mirada de Ana está cargada de curiosidad y atracción ante ese posible cambio. Tal es así, que, de vuelta a la habitación de la pensión, la protagonista se mira en el espejo, en un gesto radicalmente diferente del descrito al inicio de la película. Ana se ríe, juega con su pelo y la posición de su cuerpo: la imagen del espejo no esconde ya hostilidad, sino potencialidad de cambio (imagen 7).



Imagen 6



Imagen 7

Lejos de establecer una trayectoria lineal hacia la recuperación de una imagen propia en la que reconocerse, la tercera y última etapa del juego especular genera una regresión hacia el desconocimiento. Una vez la asunción de su nueva identidad no termina de suponer la conquista del yo que Ana esperaba, según se desarrollan los eventos de la película volverá a comenzar una relación problemática con el espejo. El mejor ejemplo de ello se nos ofrece ya bien entrado el metraje, en el que vemos el espejo del baño de la pensión totalmente empañado por el vapor de la ducha (imagen 8). La idea del reflejo empañado ya ofrece suficientes claves, pero, además, en este plano de larga duración, Ana dirige el secador hacia el cristal. En ese gesto para desempañar el espejo, la protagonista vuelve a luchar, frustrada, contra una imagen especular que no devuelve la identidad deseada (imagen 9). Se evidencia, pues, una incapacidad para encontrar el reflejo ansiado.



Imagen 8



Imagen 9

Este punto subraya, en última instancia, cómo la osada peripecia de liberación femenina iniciada por la protagonista se torna complejidad, contradicción y falta de resolución. Es decir, que el motivo del doble en *Ana de día*, más que evidenciar una maniqueísta escisión entre bien y mal, plantea la opacidad del autodescubrimiento, que nos devuelve a las contradictorias demandas del “yo saturado” —sujeto posmoderno—, que se mencionaba con anterioridad. *Ana de día* no es un caso particular en estas inquietudes temáticas, que ya se habían interrogado —de maneras diferentes aunque complementarias— en algunos de los cortometrajes de la directora Ana Jaurrieta. Se podría traer a colación, por ejemplo, el corto *Algunas aves vuelan solas* (2016) el cual, como su propio nombre evoca, pone sobre la mesa cuestiones de independencia y emancipación femeninas; enmarcadas, eso sí, desde la indecisión y una presente pero dudosa posibilidad de huida hacia un camino vital alternativo. Las inquietudes de la protagonista remiten a algunas de las reflexiones de Kenneth J. Gergen: “los términos de que disponemos para hacer asequible nuestra personalidad (los vinculados a las emociones, motivaciones, pensamientos, valores, opiniones, etcétera) imponen límites a nuestras actuaciones” (2018, p. 22).

Si este corto abordaba dicha angustia existencial desde lo íntimo, su trabajo *Los años dirán* (2013) contextualizaba la misma desazón en el círculo de la precariedad postcrisis de 2008. La pareja protagonista —sospechosamente parecida a Ana y su esposo— plantea comprarse una casa, aún por edificar. El juego esencial del corto se ubica, por tanto, en la fragilidad de la esperanza para unas generaciones jóvenes profundamente precarizadas. El gran plano general de esa casa a medio erigir es sintomático de una vida en construcción, pausada, sujeta a la espera de que todo salga bien (imagen 10). Ello, junto a la reflexión generacional formalizada mordazmente en planos cuya disposición escénica suscita reflejos especulares entre padres e hijos (imagen 11), articula un estimulante ensayo de algunas de las resonancias que *Ana de día* recoge vía el fantástico.



Imagen 10

Imagen 11

No es de extrañar, en consecuencia, que el largometraje de Jaurrieta opte por utilizar el motivo del doble para dar forma a estas inquietudes. Cercano al final de la película, así describe el maestro de ceremonias el mencionado music hall cañí: “aquí dentro no existe el tiempo, no importa si el país va bien o mal, si nos roban, si nos engañan [...] aquí nos olvidamos de todos los problemas porque los problemas se quedan en la puerta”. En este sentido, Ana/Nina encuentra refugio allí tanto de sí misma como de su precario y desencantado contexto social. La presentación del maestro da paso a un explícito —y explicativo— monólogo de Ana/Nina que evidencia algunas de las preocupaciones del ONCEF y de la propia Andrea Jaurrieta, en la intersección entre lo íntimo y lo social ya presente en los cortometrajes de esta última:

Te exigen que seas perfecta. Guapa, lista, eficiente, buena hija, buena novia, buena amante, buena madre, buena persona. Trabajo, es indispensable. ¿El amor? Único, para toda la vida... Yo qué sé [...] De pronto te das cuenta de que eso no vale una mierda, de que estás muerta por dentro [...] Solo queda esperar unos años, que la cabeza te haga ‘plinplon’, que se apague todo. Pero, ¿a dónde huyes cuando es imposible huir?

Aquí podrían encontrarse algunas de las explicaciones figurativas para que se haya producido una escisión en Ana: el desdoblamiento como respuesta desesperada a “un mundo en el que ya no experimentamos un sentimiento conformado del yo y en el que cada vez tenemos mayores dudas sobre la condición de una identidad apropiada, con atributos tangibles” (Gergen, 2018, p. 36). Por un lado, en general, Jaurrieta utilizaría el motivo para poner de manifiesto la enajenación del sujeto

posmoderno, incapaz de elegir el “camino correcto” en una sociedad de múltiples demandas contradictorias. Por otro, en particular, el filme enfatizaría las presiones que angustian a Ana en tanto mujer joven, lo que nos recuerda cómo, en el ONCEF, “las mujeres y la diferencia sexual aparecen como un enigma a interpretar de forma singular, no a entender como una afirmación cerrada” (García Catalán et. al, 2022, p. 15). Se reitera, pues, que *Ana de día* no ofrece simplemente una vía de escape satisfactoria a través de lo fantástico, si no que indaga en la noción del autodescubrimiento, problematizándola.

De ahí que su final ambiguo sea consecuente, en dos sentidos. Primero, porque en la línea todoroviana de lo fantástico que marca la película, el relato “tiende a quedar sin un final cerrado” (Morales, 2000, p. 54). No es la intención de la película, por tanto, la de transferir su trama a un universo diegético de normas radicalmente diferentes a las de nuestro mundo cotidiano. Segundo, porque si entendemos el ONCEF “como dispositivo artístico que trabaja con el inconsciente ensayando cierta escritura de esa intimidad que se presenta tozuda y extraña” (García Catalán et. al, 2022, p. 15), tiene sentido que el desdoblamiento no sugiera respuestas definitivas y clarificadoras para Ana. Así, el resultado del encuentro —plano/contraplano— final entre Ana y su doble queda en suspenso, como *herida explorada*, pero aún sin cerrar (imágenes 12 y 13).



Imagen 12



Imagen 13

## 4. Conclusión

En este capítulo, se ha optado por analizar la película de Andrea Jaurrieta como caso de estudio dentro del recientemente denominado ONCEF. Es una decisión que se posiciona a la hora de identificar a una nueva generación de mujeres cineastas en España que parece confeccionar un universo compartido. Como se adelantaba en la introducción, dicho posicionamiento debe tomar en consideración varios ejes que no desdibujen unas reflexiones siempre en riesgo de caer en varios reduccionismos. La búsqueda desde la crítica y la historiografía a la hora de etiquetar, agrupar y comprender la realidad cinematográfica de nuestros días implica retos que han de ponerse sobre la mesa, previa discusión. Desde aquí, se considera fundamental el análisis que busque conciliar lo contextual con lo formal, para así evitar esencialismos que minimicen el trabajo de estas directoras.

Tras registrar diversas temáticas, lugares comunes o marcas de estilo que nos ayuden a hilar deslizamientos reconocibles en el panorama cinematográfico contemporáneo, es nuestra tarea observar, una a una, sus muestras. Con ello en mente, cabe preguntarse qué ofrece cada una de las películas del ONCEF a la hora de comprender este fenómeno en construcción. Cada filme puede, en diferentes direcciones, extender las posibilidades iniciales de este cine o, tal vez, incluso, dinamitarlo. Está por ver qué deparan los próximos años en esta línea de lo fantástico, en la cual, como se ha analizado, el caso de *Ana de día* ofrece curiosas variaciones.

Distanciado del terror en esta ocasión, el motivo del doble brinda a Jaurrieta un pretexto argumental a través del cual indagar en algunos de los aspectos clave del ONCEF. Es decir, que si el motivo, de profundas resonancias, solía ser una premisa fantástica muy apegada a cuestiones de dualidad y problematización identitaria del sujeto moderno, ahora se inserta en unas coordenadas socioculturales contemporáneas muy específicas. La cineasta recicla las posibilidades del doble como herramienta para reflexionar sobre contenidos cruciales del ONCEF como,

por ejemplo, la escurridiza noción de autodescubrimiento, diferentes aristas del rol social de la mujer o la precariedad generacional. En el proceso, *Ana de día* exhibe una inestable combinación entre el gesto fantástico y el apego a ciertas formas naturalistas que nos invita a seguir repensando las fronteras del cine de la actual generación de cineastas mujeres.



# La piscina como espacio no-liminal en *Once Upon a Time in Hollywood* y *Undine*: una articulación mitológica de la ciudad moderna a través del motivo visual

Juan M. Pardo  
Daniel Belenguer  
*Universitat Pompeu Fabra*

## 1. La redención de la historia

Durante los últimos compases de *Undine* (Christian Petzold, 2020) y *Once Upon a Time in Hollywood* (Quentin Tarantino, 2019) se producen dos acontecimientos que delatan un tiempo sacado de quicio.

En el film de Petzold, la dislocación temporal de la historia (en minúsculas) se da cuando Undine Wibeau (Paula Beer) mantiene una conversación telefónica nocturna con su novio, Christoph (Franz Rogowski). Su voz distante, oculta tras interferencias, suena enfadada; la acusa de sobresaltarse ante la visión de un hombre con el que se cruzaron hace escasas horas, mientras paseaban por la ciudad. Undine, después de que Christoph cuelgue violentamente, deja un mensaje en su contestador, explicándole que aquella persona, que provocó que su corazón se acelerará apenas por un instante, es su ex-pareja, Johannes (Jacob Matschenz). Al día siguiente, intenta telefonarlo de nuevo, pero no puede contactar con él. Ante el silencio que reina al otro lado de la línea, decide visitar su lugar de trabajo: el embalse de una central hidroeléctrica, donde realiza soldadura subacuática en una de las turbinas. Allí, no sólo descubre que ha sufrido un accidente laboral que lo ha dejado en estado de muerte cerebral, sino que la conversación que mantuvieron la noche anterior no pudo haber tenido lugar:

Christoph sufrió esta desgracia durante la tarde del día pasado, varias horas antes de la llamada de Undine.

En el film de Tarantino, dicha dislocación parte de una conciencia y una expectativa por parte del espectador de que el evento de la Historia (en mayúsculas) sobre el cual orbita toda la película sucederá en el clímax de la misma: el terrorífico asesinato de Sharon Tate y su séquito a manos de la Familia Manson la noche del 9 de Agosto de 1969. Sin embargo, en el momento en que el relato aparenta encaminarse hacia lo inevitable, la historia se desvía por otro camino y lo imposible se materializa en la pantalla cinematográfica: Tex Watson (Austin Butler), Patricia Krenwinkel (Madisen Beaty) y Susan Atkins (Mikey Madison), importunados y vejados por el ficcional vecino de Tate (Margot Robbie), Rick Dalton (Leonardo DiCaprio), deciden ignorar la mansión de ésta para dirigirse en su lugar hacia la residencia del actor fracasado, con idénticas intenciones homicidas; en la casa también se encuentran su fiel doble, Cliff Booth (Brad Pitt) y su esposa, Francesca (Lorenza Izzo). El resultado será manifiestamente diferente a lo acontecido aquella noche fatídica en el 10.050 de Cielo Dr., siendo los propios asesinos los que resultarán brutalmente ejecutados; el terrible destino de Tate es reescrito y las expectativas absolutamente subvertidas.

Estos incidentes, en los cuales el tiempo parece hallarse truncado, culminan en un lugar común: una piscina. Es en este escenario que se produce una muerte diferencial que permite que la historia sea redimida. En *Undine*, será la protagonista quien acabe con su ex-pareja, ahogándole en las aguas de la piscina de su moderna casa, devolviendo a Christoph a la vida y estableciendo un desacoplamiento temporal entre ambos, proceso que culmina cuando se reúnen bajo el agua y son finalmente conscientes de sus naturalezas divergentes. En *Once Upon in Hollywood*, es Rick quien, valiéndose de un lanzallamas, acaba con una de las integrantes de la Familia Manson mientras ésta flota en su piscina, permitiendo así la salvación de Tate y la redención no sólo de un actor caído en desgracia y su particular escudero, sino también el de

un Hollywood mítico, que pudo perdurar de no haber sido brutalmente masacrado aquella noche de verano.

La cuestión mítica está presente en ambos films de una manera patente. *Undine* parte de la adaptación literaria que Ingeborg Bachmann hizo de una serie de leyendas germánicas que tienen como objeto la ondina, una criatura mitológica que habita en los lagos y tras las cascadas de los bosques, trasponiendo esta figura al presente histórico; *Once Upon a Time in Hollywood* convoca dos niveles mitológicos: desde su título remite a la figura del cuento, relato fabuloso que se desenvuelve entre las figuras de un Hollywood, a su vez, mitificado en la persona de Tate y en la minuciosa y nostálgica reconstrucción de una época perdida que hace la película ¿Por qué las sensibilidades mitológicas de ambas culminan narrativamente en una piscina, un medio acuoso que se halla, a su vez, inscrito en un medio urbano? ¿Cuál es la relación iconográfica entre lo acuático, lo urbano y lo mitológico?

## 2. La piscina y lo urbano

Si se parte de un entendimiento mitológico, las aguas son un medio con unas características específicas; dichos atributos le confieren ciertas posibilidades estéticas y narrativas:

Las aguas simbolizan la sustancia primordial de la que todas las formas nacen y a la que todas las formas vuelven por regresión o por cataclismo. Existieron en el comienzo y reaparecen al final de todo ciclo histórico o cósmico; existirán siempre [...] porque [...] encierran en su unidad indivisa las virtualidades de todas las formas. En [...] el mito, [...] en la iconografía, las aguas desempeñan siempre la misma función [...]: preceden a todas las formas y son soporte de todo lo creado. (Eliade, 1990, p. 222).

Así, el medio acuático y todos los seres, reales e imaginarios, que de él se nutren y que de él son dependientes se hallan fuera de la historia, al margen de un devenir reafirmado extraordinariamente en la modernidad por causa de la industrialización y del capitalismo; se mantienen en una existencia ancestral e inmutable que se superpone a la experiencia

humana sin introducirse en ella de manera manifiesta. Es esta una relación aparentemente extática que, no obstante, puede verse rota dada la constante interacción entre los habitantes de ese otro régimen con lo acuoso.

Las ciudades siempre han buscado el agua, pues es fuente de vida y de riqueza para sus habitantes. Es muy habitual que una forma acuática exista en paralelo a una ciudad: un río que la atravesase, un lago que la cobijase, o el propio e indómito océano, que la golpee alternativamente con fortuna y con voluntad funesta; también puede darse que una ciudad fuera fundada en un entorno acuático más difuso, como un pantano, o un lugar que diera acceso a una fuente subterránea, pero que este espacio primordial haya sido paulatinamente enterrado por capas y capas de progreso hasta hacerlo inaccesible, hasta hacerlo caer en el olvido.

Las ciudades se revelan entonces como islas de historicidad, cruzadas o bañadas por aguas primigenias y en cuyo lecho existe todavía agazapada una masa amorfa y ahistórica, revelando que bajo la firme rigidez de la historia y de sus procesos se esconde algo completamente carente de solidez:

Here is Marx, speaking [...] in London in 1856: 'The so-called revolutions of 1848 were [...] small fractures and fissures in the dry crust of European society. [...] They denounced the abyss. Beneath the apparently solid surface, they betrayed oceans of liquid matter, only needing expansion to rend into fragments continents of hard rock'. The ruling classes of the reactionary 1850s tell the world that all is solid again; but it is not clear if even they themselves believe it (Berman, 1982, pp. 19-20).

¿Cómo se manifiesta específicamente esta fuerza disruptiva en la ciudad contemporánea? Si bien se esperaría su presencia en espacios públicos como fuentes, malecones, alcantarillas o playas, ¿puede penetrar realmente en el tejido de lo urbano, en el dominio de lo privado? Es reseñable cómo, a la vez que iban enterrando sus orígenes, las ciudades fueron dejando atrás su función de espacio comunitario para constituirse en modelos de control social, desintegrando progresivamente lo

colectivo tras la introducción de las lógicas individualizantes de la producción industrial y de la acumulación de riqueza:

La técnica entra en la sociedad y produce un ‘medio’ en la ciudad y por la ciudad. Fuera de lo urbano, la técnica no produce más que objetos aislados [...]. Las consecuencias de la industrialización, en una sociedad dominada por las relaciones de producción y de propiedad capitalistas [...], se aproximan a su meta: una cotidianidad programada en un marco urbano adaptado a este fin. La ciudad tradicional estalla y [...] la urbanización se extiende (Lefebvre, 1972, p. 85).

En el punto álgido de su modernidad, las ciudades dejan de ser islas para convertirse en archipiélagos, dejan de ser comunidades para transformarse en colmenas de celdas opresivas e incomunicadas, en el caso de los no pudientes y, en el caso de las clases adineradas, en galerías de casas separadas por muros infranqueables y sistemas de seguridad punteros, dentro de las cuales se desarrollan existencias segregadas y microcosmos emocionales.

Estos hogares se retiran del centro inmediato de la ciudad, pero llevan consigo la marca indeleble de lo urbano, que pasa a determinar el espacio en el que se asientan. Es en los patios de dichas moradas que nace y se desarrolla el único espacio acuático propio de la modernidad capitalista urbana: la piscina; un pequeño charco, una instancia de la fuerza primordial que es el agua en el epicentro del castillo fortificado que es la residencia del poder económico, el lugar en el cual éste puede relajarse y bajar la guardia.

Estos atributos acuáticos tienen una recurrencia iconográfica en las artes figurativas que permiten la ‘motivización’ de la piscina:

Los motivos visuales [...] inducen a fijarnos en aquellas secuencias [...] que se insertan en el conjunto de la narración como una puntuación dramática. Son escenas en las que [...] el tiempo se dilata [...]. La fuerza significativa de estos motivos [...] se manifiesta [...] en su capacidad de comunicar un saber que apela tanto a la cultura visual del espectador como a su emotividad. Un saber compuesto de repetición y originalidad [...]. Los motivos [...] no tienen el efecto empobrecedor del lugar común. Pese a que en el interior de algunos

géneros [...] tiendan a repetir su sentido [...], jamás pueden agotarlo (Balló, 2006, p. 13).

El cine ha establecido un nexo entre la piscina y la muerte, que se filtra como fuerza destructora en sus alrededores, demostrando que constituye un pequeño oasis de inestabilidad en el marco amplio de una sociedad donde el control es ejercido de manera férrea sobre cuerpos y espacios; ¿Acaso permitiría la piscina la invasión de fuerzas mitológicas que sean capaces de afectar cualquier experiencia que se desarrolle al amparo de lo histórico, dimensión a la cual son manifiestamente ajenas?

### 3. Mitologías, terminales y germinales

El pensamiento mítico permite instituir una relación simbólica con el mundo y sus fenómenos visibles; despliega “una vitalidad y actividad positivas que tienden a eclipsar [...] la inmediata realidad de las cosas, con lo cual hasta empalidece la plenitud de la experiencia sensible, empíricamente dada” (Cassirer, 1972, p. 15). La mitología no solo permite comprender y representar el mundo, narrativa e iconográficamente, sino también crearlo y significarlo; el mito es una unidad de transmisión cultural, un ‘habla’, sin límites formales o temáticos que “no se define por el objeto de su mensaje sino por la forma en que se lo profiere” (Barthes, 2010, pp. 119-120). Cualquier vivencia o idea es potencialmente sustento de lo mítico, pues todo mito remite a la realidad social de la que proviene; corresponde a la humanidad, y no a la naturaleza, constituirse como su modelo.

Al vehicular una relación simbólica con la realidad, que va más allá de lo indudablemente presente en ésta, y al nutrirse de los mismos elementos de los cuales dicha realidad se compone, toda figura mítica se desvela como el resultado de un ejercicio imaginativo (en línea con los propios sueños o con el trabajo de los surrealistas); se halla, por lo tanto, fuera de la Historia, pero en continuo diálogo con esta: con la aspiración de cambiarla, alterarla o replantearla en otros términos. Si bien en el

marco de lo urbano pervive un limo de temporalidad ahistórica bajo estratos y estratos de anales, un poso de fuerza mitológica, ¿cuál es el margen de acción de la enunciación mítica en la ciudad moderna? ¿Qué horquilla representacional posee en este ambiente tan hostil a su modo de pensar lo real? ¿Puede constituirse con sus materiales?

Tradicionalmente, el mito se ha encargado de relatar el origen de las cosas y las primeras vivencias de la humanidad. En este ámbito, al situarse en la misma génesis de un mundo en proceso de constitución y simbolización, su margen representacional es amplísimo; este tipo de mitologías germinales poseen una ‘fuerza iconográfica fuerte’, y, por ello, una capacidad de influencia mayor sobre cualquier relato del que formen parte e incluso sobre la Historia (no mediante la acción de la propia mitología, sino mediante los actos de aquellos afectados por sus narraciones). En la modernidad urbana, sin embargo, la mitología y sus capacidades se empobrecen porque su sustrato y su margen de acción son manifiestamente más limitados; el mundo se halla ya socialmente constituido por el devenir histórico y parcelado por el poder económico. Quedan pocos resquicios en los cuales dejar correr la imaginación.

Para que una forma mitológica sea erigida, se requiere de cierta concreción en los fragmentos de lo real mediante los cuales se construye, de cierta creencia de que algo no es exactamente aquello que aparente ser. En la ciudad contemporánea, los denominados ‘espacios liminales’ pueden cumplir esta función:

As the space breaks down, we enter an eerie world [...] characterized not by existent features, but by lack (and its partner, potentiality) [...]. As a territory becomes [...] ‘deterritorialized’ [...] the framework established to give [...] meaning and coherency within a semiotic system breaks down as the place either becomes physically altered by external factors [...], run down, or merely abandoned. [...] Reality feels off. [...] These spaces [...] confound our senses and disrupt our understandings of the world. They are places where the unknown is bound to happen (Heft, 2021, pp. 11-12).

La sugestiva apertura estética de estos lugares se da precisamente por la extracción que el imparable pulso del capital hace de sus funcionalidades

originales. Abandonados como formas huecas, cualquier significado puede brotar de ellos si se les observa con el suficiente grado de imaginación; con una clara limitación: al ser objetos generados y abandonados por la modernidad, proyectar un futuro desde las posibilidades narrativas e iconográficas que ofrecen es prácticamente imposible. Los únicos mitos que podrían generarse mediante los espacios liminales constituyen mitologías terminales, portadoras de una ‘fuerza iconográfica débil’ que apenas permite atestiguar el incierto final y la eterna descomposición de cualquier relato o de la propia Historia, sin poder ejercer una influencia diferencial sobre los mismos, sin poder alterar su desenlace; sus imágenes susciben una parálisis insuperable:

Aguarda un nuevo orden psicológico [...]. La tecnología [...], los modernos sistemas de comunicación, son los que están creando este nuevo orden. [...] En general, mi obra está colmada de escombros de estas mitologías terminales, de piscinas vacías, hoteles abandonados, basura tecnológica, silencio y desiertos; no son imágenes del principio, son imágenes de una mitología terminal” (Ballard, 2013, pp. 143-144).

La piscina es un escenario arquetípico de estas nuevas mitologías, en especial cuando deja de contener agua, borrando su nexo con este material primigenio que se arremolina bajo la ciudad. El cine ha explorado esta posibilidad en los últimos años, pero de todos los espacios terminales, la piscina es el único que posee una virtualidad germinal, una productividad potencial, siempre y cuando siga conteniendo una masa acuosa; siempre y cuando siga manteniendo su conexión con lo amorfo desde el epicentro de la estructura social burguesa podrá, en su ‘motivación’, manifestar figuras que alteren o subviertan el desenlace esperado de una narración o incluso de la Historia.

#### **4. Los Ángeles y el monstruo marino**

‘Eres real, ¿verdad?’; es la pregunta que Cliff Booth, intoxicado por un cigarrillo empapado de LSD, le lanza a Tex Watson. Éste, junto con Susan Atkins, ‘Sadie’, y Patricia Krenwinkel, ‘Katie’, tiene la intención de

iniciar una masacre que, inicialmente, tenía por objetivo la casa de Sharon Tate, donde se está desarrollando una fiesta. Sin embargo, los planes del trío han cambiado y Tex encañona ahora con su revolver a Cliff, que responde apuntándole con un signo formado por su dedo índice y pulgar: una pistola perteneciente al mundo de lo imaginario.

Tras un repentino estallido de violencia causado por Cliff y su acompañante canino, Brandy, que acaba con las vidas de Tex y Katie, Sadie sobrevive al encuentro a duras penas; permanece fuera de sí, gritando y retorciéndose, armada con un cuchillo y convertida en un amasijo sanguinolento. Sus movimientos convulsos, acompañados por horribles chillidos, la llevan a romper y atravesar un ventanal que da al exterior, cayendo violentamente en la piscina donde Rick Dalton, propietario de la casa, permanecía completamente ajeno a todo el caos que se estaba desarrollando en el interior de la vivienda. En ese momento, Rick se enfrenta cara a cara a una Sadie que parece haber traspasado los límites entre los reinos de la realidad más descarnada y brutal de los que proviene (como personaje histórico que permaneció encarcelado por sus crímenes hasta su muerte en 2009) para aterrizar en los del mundo mítico que habitan los personajes de *Once Upon a Time in Hollywood*, donde Rick, trasunto del arquetipo del caballero caído en desgracia recibe la ayuda de su fiel escudero, Cliff, para salvar a una mujer, Tate, recluida en su particular castillo.

Rick escapa del lugar y Sadie, sumergida en el agua hasta que repentinamente vuelve a la superficie, en un estado de profunda psicosis, deja atrás su condición de sujeto histórico:

Todo se 'disuelve', toda 'forma' se desintegra, toda 'historia' queda abolida; poseen las aguas esa virtud de purificación, de regeneración y de renacimiento; todo lo que [...] se sumerge 'muere', y sale de las aguas [...] sin 'historia' [...]. Las aguas purifican y regeneran porque anulan la 'historia', porque restauran [...] la integridad original (Eliade, 1990, pp. 243-244).

En esta transformación, el lugar de la infame asesina se reconfigura: dentro del medio acuático de la piscina pasa a convertirse en

un enemigo primordial, en una representación del caos que acecha la edénica versión de la ciudad de Los Ángeles que presenta la película; a pesar de su lamentable estado, Sadie conserva todavía su fuerza destructora y persiste en sus intentos de acabar con el mundo mítico generado por el film:

Si es verdad que ‘nuestro mundo’ es un Cosmos, todo ataque exterior amenaza con transformarlo en ‘Caos’. Y puesto que ‘nuestro mundo’ se ha fundado a imitación de la obra ejemplar de los dioses, [...] los adversarios que lo atacan se asimilan a los enemigos de los dioses, a los demonios y [...] al Dragón primordial vencido [...] al comienzo de los tiempos. [...] El Dragón es la figura ejemplar del Monstruo marino, la serpiente primordial, símbolo de las Aguas cósmicas, de las Tinieblas, de la Noche y de la Muerte [...]: de lo amorfo (Eliade, 1981, p. 23)

Cuando Rick vuelve a la piscina, empuñando un flamante lanzallamas, para asestarle el golpe de gracia, ¿qué se representa? ¿Un simple jugueteo con los límites entre lo real y lo ficcional? ¿El triunfo del relato sobre una realidad histórica que ya planteó el propio Tarantino en los compases finales de *Inglorious Basterds* (2009) y *Django Unchained* (2012)? La persistencia de un sustrato mitológico y elemental en esta escena (la presencia de un monstruo marino en la piscina, el uso del fuego purificador para acabar con él, etc.) y en los personajes y derivas del relato de *Once Upon a Time in Hollywood* sugiere un entramado y un significado más profundo; sugiere, a modo ritual, la repetición de “un acto divino primordial: ‘in illo tempore’, el dios matando al monstruo marino y despedazando su cuerpo a fin de crear el Cosmos” (Eliade, 1981, p. 71); sugiere la intención de mantener un orden primigenio y de evitar la propagación de lo amorfo, del caos y del horror, “consiguiendo creer que [la humanidad] vive entonces en otro tiempo, logra reencontrar el ‘illud tempus’ mítico” (p. 61). Al recrear ese enfrentamiento primordial, Rick está salvando a Tate y reestableciendo un tiempo mítico que se volatilizó con su homicidio:

One way to understand it is to see Tate’s murder as the ‘primal scene’ wherein the countercultural dream of free love [...] turned to horror. Western cultu-

re's investment in that ideal, and especially Hollywood's own preoccupation with the end of the sixties dream and California as its mythic centre makes the Manson Crimes a source of profound [...] trauma and ongoing fascination. Tarantino's desire to return to that moment [...] and [...] change the outcome, [...] carries a degree of cultural logic (Tinckell, 2022, p. 6).

Una vez el monstruo ha sido carbonizado, una voz distante interpela a Rick: es Jay Sebring (Emile Hirsch), desde el interfono de la residencia de Tate. Ésta, impertérrita ante lo acontecido, abre las puertas de su casa de ensueño a Rick, cuya suerte cambia instantáneamente. La abstracción a un plano de grúa, que sobrevuela la escena, la aparición del título del film y de unos oníricos compases musicales sostienen el fantasma de una posibilidad que solo las imágenes y la ficción pueden convocar y materializar. Lejos de finalizar el film con un hálito melancólico por la muerte histórica de Tate, la pertenencia de los acontecimientos a una cosmogonía mítica relacionada con lo acuático permiten una catarsis redentora, generando un espacio donde el sueño de un Hollywood de 1969 eterno puede pervivir.

## 5. Berlín y la ondina

Undine Wibeau trabaja como historiadora para el ayuntamiento de Berlín; una mañana, es abandonada por su pareja, Johannes, justo antes de empezar su jornada laboral. Devastada, reacciona con una pintoresca pero firme amenaza: 'dijiste que me amarías, para siempre. Si me dejas, tendré que matarte. Lo sabes'. Esta solemne advertencia, anuncio de que faltar a la promesa del amor ha de tener consecuencias severas para aquel que rompe el contrato, es el primer aviso de que el relato que vertebra la película sufre un desplazamiento, un movimiento causado por el diálogo que establece entre personajes que provienen de ordenes diferentes. Pero, a simple viste, nada distingue a Undine de Johannes, ni de los compañeros de trabajo con los que se encuentra momentos después, ni de los visitantes a los cuales da una charla sobre la historia urbanística de la ciudad.

Undine explica la etimología de Berlín, que es, en parte, desconocida, aunque se cree que su raíz proviene de una extinta lengua eslava, el polabo: 'berl-' o 'birl-'; pantano. Su relato sobre la evolución del plano de la ciudad es sintomática del diálogo entre órdenes existenciales que su conversación anterior con Johannes establece; Undine explica cómo Berlín se desarrolló en dos ciudades paralelas, Este y Oeste, separadas por un muro infranqueable durante más de 50 años. Es conocido que dicho muro fue derrumbado el 9 de noviembre de 1989, y que la reunificación alemana siguió a este acontecimiento; las dos ciudades, espejadas, volvieron a ser una, pero en términos desiguales: el Oeste prevaleció política y estéticamente, fagocitó al Este, borrando del mapa casi todas las marcas que pudieran atestiguar su existencia. Destaca especialmente el caso de Palacio de la República, antigua sede parlamentaria de la parte comunista, que fue derrumbado y sustituido por una réplica del edificio en cuyo solar se edificó después de que un bombardeo lo destruyera durante la Guerra: el Palacio Real de Berlín, que funciona hoy en día como museo, el Foro Humboldt.

Acabada la visita guiada, Undine vuelve a la cafetería en la cual Johannes la abandonó, esperando que haya cambiado de opinión sobre la ruptura. En su lugar, encuentra a Christoph, que la ha seguido hasta allí, tímidamente, encandilado tras haber asistido a su charla. Una voz distante la llama, una voz que parece provenir del voluminoso acuario que hay en la cafetería y frente al cual están ella y Christoph. Undine se fija en la figurita de un buzo, pensando que tal vez el susurro que la interpela provenga de ella pero, antes de que pueda comprobarlo, el cristal se rompe y golpea a ambos con la fuerza de una ola, derribándolos, dejándolos físicamente intactos pero emocionalmente alterados para siempre; la película avanza un tiempo indeterminado, hacía el futuro, con Undine y Christoph profundísimamente enamorados.

La brusca intervención del medio acuático es una materialización de esa fuerza primigenia que existe en la base de Berlín, en ese pantano enterrado bajo la ciudad moderna, una materialización que tiene como fruto un afecto intenso. Undine, ondina, es un nombre peculiar

y extraordinario: “las ondinas, al igual que las sirenas, las ninfas, las nereidas, las limnades, las náyades, las potámides y otras divinidades menores [...], aparecen asociadas al agua [...]. ‘Ondina’ [...] viene de la palabra latina ‘unda’, [...] ola” (Álvarez-Castaño, 2022, p. 4). A través de la fuerza de su nombre, parece poseer una conexión especial con esa masa acuátil, amorfa, ahistórica y mitológica, una afinidad que se confirma cuando acompaña a Christoph a su lugar de trabajo; vestidos de buzo, se sumergen en un embalse, donde vive un enorme y legendario siluro, junto al cual Undine nada con extrema naturalidad; “la iconología de las sirenas, mitad humana y mitad animal, sintetiza el aspecto femenino y monstruoso a la vez [...]. Las ondinas no comparten la morfología híbrida pero sí esta característica” (pp. 2-3). Christoph descubre también el nombre de su amada inscrito en tiza en una estructura enladrillada al fondo del pantano, junto con un corazón ¿Cómo es posible? Debe de llevar allí grabado muchísimo tiempo: “estos espíritus [...], sin ser humanos ni divinos, son antropomorfos y se mueven en un plano diferente al de los humanos, aunque ocupan el mismo espacio” (p. 3).

Instantes después, Christoph ve como Undine flota, inerte: parece haberse ahogado. Raudo, nada hacía ella, la saca del agua, le practica la reanimación cardiopulmonar y ésta vuelve a la vida con levedad, como si nada extraordinario hubiera ocurrido. Estos pequeños incidentes hacen que la persona de Undine se cargue de una materialidad que va más allá de lo humano y que empuja a pensar en cuál puede ser el lugar vital de una criatura de su orden en la modernidad urbana: tal vez sucede que “ninfas y náyades han quedado dueñas de los cursos de agua canalizados en la tuberías [...]. Habitadas a remontar las venas subterráneas, les ha sido fácil avanzar en su nuevo reino acuático, manar de fuentes multiplicadas, encontrar nuevos espejos, nuevos juegos, nuevos modos de gozar del agua” (Calvino, 1999, pp. 44-45).

Días después, Undine se encuentra en su apartamento, preparando una conferencia. Christoph la visita, le regala un buzo, como el del acuático cuyo resquebrajamiento hizo que el amor les fuera propicio, y le pide

que ensaye su charla con él; ella estima que 'ahora, en el centro de Berlín existe un museo construido en el siglo XXI como un palacio edificado por los gobernantes del siglo XVIII. Aquí surge la hipótesis de que esto no implica una diferencia esencial, lo que equivale más o menos a afirmar que el progreso no es posible'. La compleja temporalidad urbanística de la ciudad fortalece la idea de Berlín como un espacio poroso para la génesis mitológica, noción se confirma cuando Undine, con torpeza, rompe la figurita; paralelamente, Christoph sufre su accidente, ahogándose junto a las turbinas. El tiempo se sale de curso; es entonces cuando hablan por teléfono.

La reacción de Undine a la tragedia de su amado, cuyo estado es médicamente terminal e irreversible, no deja lugar a dudas sobre su naturaleza como catalizador de una temporalidad redentora del relato. Se dirige con catatónica decisión a la casa de Johannes, se introduce en la piscina donde éste nada y lo ahoga. Christoph resucita en el hospital, gritando su nombre, pero Undine se ha volatilizado. Una vida por otra. Convaleciente, visita su apartamento, donde encuentra a otros inquilinos; del tiempo que ambos pasaron juntos allá sólo queda una indeleble mancha de vino en la pared. Christoph rehace eventualmente su vida, con Monika (Maryam Zaree), y retoma su trabajo como buzo en el mismo embalse en el que se ahogó. Es entonces, en una de sus inmersiones, cuando ve a Undine tras tanto tiempo.

Christoph visita el lugar de nuevo al anoecer, seguido por Monika, preocupada por él, temerosa de que lo perderá para siempre; se sumerge y puede tocar a Undine por última vez, saber que fue de ella y entender que se hallan separados para siempre en temporalidades divergentes por su sacrificio, tras el cual ha tenido que volver a la amorfo, mientras él permanece en lo histórico. La memoria de ambos deberá pervivir en la vida que la intervención mitológica de Undine le ha dado a Christoph, acto que no hubiera sido posible sin la concurrencia de la piscina como espacio y que reescribe el relato arquetípico de la ondina mediante un gesto de puro amor que subvierte la narración: de constituir la perdición de aquel al que enamora, por mera voluntad, pasa a ser la salvación de éste.

# Incomodidad, silencios y espacios opresivos: *Un amor*, de Sara Mesa, y la relectura fílmica homónima de Isabel Coixet

Elios Mendieta Rodríguez  
*Universidad Complutense de Madrid*

## 1. Introducción

El idilio de la realizadora barcelonesa Isabel Coixet con el arte literario se percibe desde diversos ángulos. En primer término, y de forma más evidente, por ejercer como guionista de las películas que ella misma dirige. En segundo lugar, porque buena parte de sus películas son adaptaciones de novelas escritas previamente por otro autor. Y, por último, por la importancia que lo literario ha tenido en su trayectoria: ya sea por los frecuentes intertextos procedentes de esta disciplina que se pueden intuir en sus imágenes en movimiento o por haber escrito ella algunos libros sobre su trabajo tras las cámaras —aunque no solo— como es el caso de *La vida es un guion* (2004), *Alguien debería prohibir los domingos por la tarde* (2011) o *No te va a querer todo el mundo* (2020). Su último filme estrenado, *Un amor* (2023), es una ficción en la que adapta la novela homónima de Sara Mesa, publicada en el año 2020, y que cuenta con un guion adaptado co-escrito por la propia Coixet y Laura Ferrero.

Más allá de algunas variaciones menores, el planteamiento argumental construido por la escritora madrileña se mantiene en el texto fílmico de Coixet. La protagonista es Nat —interpretada, en el filme, por Laia Costa— una mujer que se muda a un pueblo de escasos habitantes, aparentemente imbuida en una indescifrable crisis existencial. Esta pedanía es La Escapa, un territorio apartado, donde empezará a relacionarse con enigmáticos lugareños: “Si tuviera que explicar por qué está

allí, le costaría encontrar una respuesta convincente. Por eso, llegado el momento, da evasivas y se limita a hablar de un cambio de aires” (Mesa, 2020, p. 13). Uno de sus vecinos es Píter, quien se autoproclama particular guía de Nat en sus primeros pasos por la aldea, aunque su aparente bondad deja paso a una mayor hosquedad cuando observa que no fructifican sus propósitos de seducción. También juega un rol destacado el casero, hostil y machista, quien aprovecha el carácter apocado y la timidez de Nat para aprovecharse de su inquilina, hasta el punto de intentar abusar de ella. Mayor importancia en términos dramáticos despliega Andreas, el alemán, un ser huidizo, torvo y reservado. Este aparece cerca de mitad del relato, al ofrecer a Nat un inesperado y desconcertante trueque: arreglar el tejado de la destartalada casa alquilada por esta a cambio de mantener relaciones íntimas o, como expresa el personaje interpretado por Hovik Keuchkerian: “Puedo arreglarte el tejado a cambio de que me dejes entrar en ti un rato” (p. 67).

Aceptado el peculiar trueque, la protagonista mantiene un creciente interés por el alemán, pero su relación no va más allá de lo sexual, para enfado e incomodidad de ella. De hecho, este se cabrea por la actitud indagadora de la recién llegada, y decide acabar con cualquier conato de vínculo entre ambos. Al final de la novela, Nat comprende que su error ha estado en su empeño por “tratar de traducir al alemán” (p. 181). La utilización de este verbo no es azarosa, ya que, de las pocas cosas que sabremos del pasado de la protagonista —y que la escritora introduce como pequeñas píldoras diseminadas en la novela— es que había dejado la ciudad para instalarse en la zona rural como traductora, oficio que puede mantener a distancia, desde su nueva casa. La desvencijada morada que alquila es, de hecho, un espacio con notable peso narrativo, tanto en el texto literario como en el fílmico, como veremos. Es en este habitáculo donde se esconde de toda la hostilidad que parece surgir a su alrededor, acompañada de un perro que acaba de entregarle su casero, Sieso, y que funciona como espejo de la propia protagonista.

La novela y adaptación culminan, no obstante, de forma diferente. Mesa lleva a su protagonista a un espacio montañoso que había visitado con Andreas, y allí otea una hilera de hormigas, atenta a cómo una de ellas se aparta del camino. Por su parte, Coixet ubica la acción final en el mismo emplazamiento, pero Nat no permanece sentada, sino que empieza un baile al que, en último término, parece sumarse Sieso. Otra diferencia reseñable entre ambos textos es la información que se da del pasado de la traductora. Las imágenes sugieren que en la marcha de la urbe al pueblo que emprende Nat está la dificultad de huir —lo que se produce en sentido tanto literal como metafórico— de episodios traumáticos laborales relacionados con la traducción e interpretación de personas que han experimentado el horror en conflictos bélicos o mediante trágicas experiencias como refugiados; un tema que es habitual en su cine —véase, por ejemplo, *La vida secreta de las palabras* (2005)<sup>1</sup>—. En la obra de Mesa, el lector recibe menos información, y como es habitual en su narrativa, todo parece “estar arropado por un velo de misterio” (Uribarri, 2021, p. 226).

Más allá de las concomitancias y desviaciones argumentales, el objetivo de este artículo es analizar las decisiones formales que Coixet toma en su relectura de la obra de Mesa, para entender cómo traslada el universo literario de la escritora a las imágenes en movimiento. Para ello, se estudia el modo en que se produce la adaptación sobre dos pilares: la construcción de los personajes y la confección del elemento espacial. Con esto, además, se pretende poner en valor el trabajo de translación fílmica que realiza Coixet, pues no resulta sencillo, al menos *a priori*, adaptar al lenguaje cinematográfico una novela de Mesa, dada la complejidad de traducir en imágenes los motivos que suelen ser objeto de reflexión en sus textos. Muestra de ello es el título que posee el principal estudio monográfico que se ha escrito, hasta la fecha,

<sup>1</sup> De hecho, la autora defiende que, en su cine, como ocurre en la película de 2005, se posiciona en el lugar de las víctimas y con su dolor (Coixet, 2022, p. 61).

sobre la trayectoria en la escritura de la novelista: “Narrar lo invisible” (Ferreira y Avilés Diz, 2020).

## 2. El misterio y hermetismo de los personajes

Pese a las decisiones argumentales referidas que se distancian de la novela, Coixet reconoce que su propósito inequívoco es conservar la esencia del texto base (Tolosa, 2023). Nat es el personaje central de *Un amor*, y todo lo que ocurre en la novela gira en torno a ella: la narración no se aleja de la joven traductora en ningún momento, y lo que se conoce de los restantes personajes es porque estos entran en contacto con la protagonista. Para traducir esto es imágenes, la directora no se distancia en ningún instante del punto de vista del personaje interpretado por Costa. Ella es partícipe de todas las secuencias del filme y, como ocurre en el libro, lo que no sucede ante ella queda siempre fuera de plano. Para ello, se opta por una focalización interna (Gaudreault y Jost, 1995, p. 149), y la cámara la acompaña allá donde va. Además, como ocurre en la novela, la instancia narrativa no exterioriza el estado de ánimo de Nat, por lo que Coixet decide no emplear la voz en off, que hubiese restado complejidad al personaje —y que supone, para Mesa, uno de los grandes aciertos de la adaptación—<sup>2</sup>. Salir indemne de este proceso era uno de los grandes retos para el tándem de guionistas, ya que los sujetos protagonistas de Mesa se caracterizan por su hermetismo y complejidad, donde se intuye “el sentimiento de culpa y duda, los comportamientos de carácter psicopático” (Pujalte Segura, 2023, p. 450).

En una charla con la escritora, la directora ha reconocido que el enigmático retrato que hace de su personaje femenino es una de los aspectos que más le interesa de *Un amor*, en particular, y de toda la literatura

<sup>2</sup> Es algo que la escritora ha confesado en una charla sobre la película que mantuvo con la directora. Se puede ver en *Youtube*: <https://www.youtube.com/watch?v=j4wABPWFDak>

de Mesa, en general. Para investigadoras como Lucia Tello Díaz, la defensa de la mujer es uno de los pilares de la creación cinematográfica *coixetiana* (2013, p. 31), mientras que Barbara Zecchi refiere el diálogo constante que su obra ha establecido con la teoría filmica feminista y, más concretamente, con los enfoques de tres investigadoras: Laura Mulvey, Laura Marks y Kaja Silverman (2017, p. 18). En esta línea, no extraña que los secundarios que entran en contacto con Nat muestren un grado de interés o inhumanidad que se aleja de la aparente nobleza e, incluso, ingenuidad que trasluce en las acciones de la traductora. Tal es así que críticos como Yago París (2023) defienden que la primera parte del filme “podría resumirse como las estrategias de merodeo que los hombres establecen en torno a las mujeres, con mensajes soterrados de deseo que tienen mucho de invasión”.

No sale bien parado en el texto filmico Píter, interpretado por Hugo Silva, con una actitud aparentemente más repelente que en la novela, ya perceptible en el constante interrogatorio a la recién llegada y en la sempiterna y excesiva vigilancia. “Luego viene la pregunta de rigor: qué hace en La Escapa. Él la ha visto pasar por los caminos y también la vio limpiando los terrenos en torno a la casa. ¿Va a vivir allí? ¿Sola? Nat se inquieta” (Mesa, 2020, p. 17). La escritura en el guion se transforma en un diálogo en la película entre ambos personajes, que transcurre bajo la atenta mirada de la tendera, quien también parece cuestionar las acciones de la nueva habitante del pueblo. Coixet consigue que, como ocurre en el libro, cualquier interacción en la que Nat se ve inmersa la incomode, ya sea con su rudo casero o, incluso, con la veterinaria a la que lleva a Sieso. Es una sensación de incomodidad en la que incide Mesa. Ocurre, por ejemplo, cuando Píter le recrimina por haber llamado a otro vecino para que le ayudase a deshacerse de una víbora que había encontrado en el jardín, en la pila de la leña. Le espeta a Nat que las serpientes estaban en la naturaleza antes de que los seres humanos edificasen y construyeron en territorio virgen: “Nat le da la razón —no le queda más remedio que dársela— pero piensa: hasta una vulgar víbora tiene derechos de preferencia sobre el terreno. En cambio, ella, pase el tiempo

que pase, nunca va a dejar de ser una intrusa” (Mesa, 2020, p. 59). Esa sensación de intrusismo es remarcada por la realizadora en los primeros planos del rostro de Costa, en los que aparece ese sentimiento de culpa tan propio de la literatura de Mesa.

Como ocurre en algunos cuentos de Mesa incluidos en *Mala Letra* (2016), como “Mármol” o “Palabras piedra”, instantes narrativos como los descritos se pueden leer “como una mirada crítica sobre una sociedad patriarcal que, anclada en una tradición rancia y obsoleta, se empeña en imponer viejos códigos a sus protagonistas, muchos de los cuales son figuras femeninas” (Ferreira, 2020, p. 142). Esa mirada también es detectable en el cine de Coixet. Ya en su primer cortometraje, *Mira y verás* (1984), se produce, según ha estudiado Zecchi, “un intento de deconstrucción de la mirada tradicional que reifica el cuerpo femenino en fetiche” (pp. 18-19). Cuatro décadas después, su filmografía se compone de protagonistas de gran fuerza y complejidad, que “exudan realismo”: “Las mujeres de Coixet sienten rabia, cansancio, decepción, pero también deseo, un deseo por décadas acallado y que por fin se muestra como normal y cotidiano” (Tello Díaz, 2014, p. 34). Nat es un personaje indiscernible, y eso, como referíamos, es lo que suscita en la directora un enorme interés —y, también, un reto— para llevarla a la gran pantalla. Su cámara no trata de explicar sus acciones, no juzga, simplemente acompaña a la protagonista en sus movimientos por el pueblo.

El mayor misterio en torno a Nat —tanto para el lector/espectador como para los lugareños retratados en la ficción— pronto deja de ser su pasado, ya que la relación con Andreas opaca todo lo demás. La narradora omnisciente de la novela incide en esa “inexplicable obsesión” que siente la protagonista por la persona que le ha arreglado el techo, y transforma ese misterio en una película:

Es como si se proyectase una película. Por su cabeza desfilan las imágenes de Andreas y ella, de ella y Andreas, en la cama. El cuerpo de él, el suyo, cada movimiento, los pliegues de las sábanas, cada una de las —pocas— palabras que se han dicho. La película acaba demasiado pronto, es desesperadamente

corta, ella vuelve a verla una y otra vez, se recrea en los detalles, estira cada plano para que dure más, incluye las escenas previas —su llegada a la casa— y las escenas posteriores —la despedida, su marcha—, aunque estas últimas le dejen un regusto amargo y turbio. Sigue siendo muy poco. Muy lejos de ser suficiente. Nat no comprende muy bien por qué quiere alargar esa película. Es una necesidad que no se ha preocupado todavía por entender (Mesa, 2020, p. 93).

La descripción de Mesa en este párrafo constituye una écfrasis, un mecanismo recurrente en la literatura hispánica contemporánea, como ha estudiado Vicente Luis Mora (2021, p. 162). Una escritura visual de la que, sin duda, la directora no se aparta cuando traslada el momento íntimo a las imágenes en movimiento. Esa quietud y el silencio que reinan en los momentos en que permanecen juntos Nat y Andreas se traslada a las escenas de sexo filmadas. No existe una química palpable entre ambos —cuando acaban, no son capaces de mirarse a los ojos, y entonces aparecen la vergüenza y los pequeños gestos de desconfianza— (Mesa, 2020, p. 95), y Coixet traduce esta sensación al separar los cuerpos de ambos personajes, con miradas que se dirigen en direcciones opuestas. La unión de los cuerpos deja paso a la frialdad y, como en la novela, no hay una mostración morbosa del acto íntimo, en la línea de otras escenas sexuales rodadas por la directora, como reconoce: “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” (en Tello Díaz, 2014, p. 44).

Ese distanciamiento es mayor conforme los encuentros se suceden: aunque estén filmados bajo el mismo techo, Andreas y Nat se sitúan permanecen alejados en el mismo plano, cada uno en una punta. El alemán resulta impenetrable, y es muy poca la información sobre su pretérito que la traductora consigue recabar. Al mismo tiempo, el lector y espectador si obtienen algún dato relevante sobre el pasado de la protagonista: “Cuando era una niña, un hombre, un vecino, abusó varias veces de ella. Lo que sentía Nat tras aquellos encuentros era desconcierto” (Mesa, 2020, p. 97). Este episodio, unido al instante narrativo en que el casero trata de abusar de ella cuando llega a cobrar el alquiler, despierta

su particular “memoria herida” (Ricoeur, 1999); una cicatriz que parece lejos de sanar. Para Nat, la relación podría tener un sentido catártico, terapéutico, pero observa con impotencia el carácter impenetrable de Andreas, que actúa como un autómatas. Finalmente, este decide romper con la relación.

El último personaje con carácter actancial (Greimas y Courtés, 1990) en el texto literario y su adaptación no es humano. Sieso es un perro que cojea, escuálido y asustadizo, probablemente maltratado en el pasado. Como ocurre con Nat o el alemán, no se conocen sus circunstancias vitales pretéritas, aunque en la clínica veterinaria le informan a la dueña de que nunca ha sido vacunado. Nat parece arrepentirse en un inicio de haberlo adoptado, pero la sintonía entre el can y la dueña crece de forma sigilosa: Sieso —al que llama así por su carácter “esquivo e impenetrable” (Mesa, 2020, p. 15)— es el peculiar reflejo animal de la propia Nat, pues, como ella, su comportamiento es siempre misterioso, huidizo y errático. Las marcas en el rostro del can —Coixet llegó a realizar un *casting* de perros— alegorizan un pasado doloroso, el mismo que, como descubrimos, posee Nat al haber sufrido los abusos por parte de su vecino. Así, se entiende la reacción defensiva de Nat cuando el cuerpo policial y la veterinaria acuden a su casa para llevarse a Sieso, ya que este ha atacado previamente a una niña. Por primera vez en toda la historia, Nat no parece indiferente a lo que ocurre a su alrededor y reacciona con vehemencia, pese a no poder evitar que le arrebaten al animal. Esto queda más claro en el texto filmico que en el literario, donde la resignación ante el adiós de Sieso es lo que se apodera de la narración: “Píter se otorga la autoridad para delatarla, pues debe ser él quien la delata, dado que en menos de una hora dos agentes de policía golpean en su puerta. Nat no puede evitar que se lleven a Sieso. Ya no tiene sentido oponer resistencia” (Mesa, 2020, p. 164).

El perro no vuelve a aparecer en el libro. Sí lo hace en la adaptación de Coixet, en la enigmática escena final. Aquí, la relectura de la directora se aleja de la clausura del texto novelístico: si en este Nat permanecía

sentada observando las hormigas, en un estado meditativo tras dejar atrás de forma definitiva La Escapa y haber alquilado otra casa en un pueblo diferente, en la película, la protagonista comienza un baile que ocupa los últimos momentos del metraje. Cuando acaba, esta se tumba en el suelo y, sin saber cómo, aparece en escena Sieso, que se reúne con su dueña. ¿Ha escapado de la perrera el animal?, ¿constituye este final una escena onírica, imposible en su materialización real al haber sido el can sacrificado? Para París (2023), este cierre ha de entenderse como un guiño catártico que las dos guionistas conceden a su personaje central, como “medida desesperada que está lejos de alcanzar el final feliz que se representa en el baile final, que poco tiene de bello y mucho de espasmódico y que recuerda a otro baile que cierra una película, en este caso el del personaje de Denis Lavant en *Buen trabajo*”. Incluso, podría traerse a colación el final de otra cinta más reciente, *Otra ronda* (*Another Round*, 2022), donde el sujeto central, interpretado por Mads Mikkelsen, culmina la historia con un baile. En cualquier caso, ese “final abierto” (Eco, 1985) en la película objeto de estudio encaja, de este modo, con el carácter enigmático e indescifrable que Mesa concede en la novela a sus personajes y que Coixet sabe captar en las imágenes que componen su último largometraje estrenado hasta la fecha.

### 3. Atmósferas claustrofóbicas y espacios de soledad

El interés por contextualizar relatos e historias en zonas rurales se ha incrementado de forma exponencial en los últimos años. Se trata de un fenómeno que excede lo artístico, con dimensiones sociológicas y políticas que tiene en la publicación del ensayo *La España vacía* (Sergio del Molino, 2013), uno de sus hitos, ya que sitúa en el debate público el problema de la despoblación de las zonas rurales del país. En clave literaria, la publicación de *Intemperie* (2013) también se ha de considerar un punto y aparte, ya que espolea los trabajos que se sitúan en territorios muy alejados de las zonas urbanas. Este incremento, además, se ha visto

sacudido por la realidad del C6vid-19. Con la pandemia, fueron numerosos los ciudadanos que recuperaron ese idilio con las zonas campestres y que escaparon del encierro hostil y limitado que ofrecía la urbe. Es, precisamente, tras superar los meses m6s duros y estrictos de confinamiento cuando aparece en librerías la novela de Sara Mesa, en septiembre de 2020, aunque lo cierto es que esta había sido escrita antes de que el virus se extendiese a nivel mundial.

Como hemos estudiado en otro sitio (L6pez Fern6ndez y Mendieta, 2023), son numerosas las novelas recientes que suponen una mirada idealizada sobre el tiempo transcurrido en entornos rurales, como es el caso de *Tierra de mujeres* (2019), de Elena S6nchez, o *Feria* (2020), de Ana Iris Sim6n, entre otras, pero tambi6n pel6culas, como es el caso de los recientes largometrajes de Carla Sim6n. No obstante, en *Un amor*, ni en el texto base ni en su relectura f6lmica, existe esa idealizaci6n recurrente en esta vuelta a lo rural que se ha dado en la producci6n artística contempor6nea. Para su adaptaci6n, Coixet y su equipo de rodaje localizan un peque1o pueblo en la comunidad de La Rioja, que carece de nombre en la pel6cula, y del que no se ofrece ning6n dato que sitúa su localizaci6n real. De hecho, la acci6n en el libro transcurre durante la canícula, mientras que la crudeza del invierno se manifiesta de forma inequívoca en algunos pasajes de la pel6cula.

La lectura que la realizadora hace del espacio es uno de los aspectos m6s destacados de la adaptaci6n. De nuevo, aparece un reto por delante, ante la preferencia de la escritora por frecuentar para los personajes los espacios cerrados, que funcionan como met6fora —en numerosas ocasiones— de la desaz6n existencial que atraviesan los protagonistas. En tal contexto, la casa tiene una importancia capital. Ante la hostilidad con que parece haber sido recibida por los lugare1os, la morada se convierte en el 6nico espacio en el que puede sentirse a salvo. A la manera *bachelardiana*, para Nat la casa tiene el sentido de “nido”, el 6nico lugar en que puede establecer “una confianza en el mundo” (Bachelard, 2016, p. 137). Es el espacio en que recomponer la calma frente a la hostilidad exterior, aunque no resulte sencillo en el inicio: la casa alquilada est6

repleta de suciedad y desperfectos. No es hasta la separación definitiva con Andreas cuando la casa toma su rol de refugio de forma inequívoca: Coixet filma a Nat mimetizada con la guarida, tumbada en el sofá, ajena a lo que ocurre en la localidad. Es, de hecho, un escondite, donde permanece hasta que la policía y la veterinaria llegan para llevarse a Sieso a la perrera.

A su vez, el encierro en la morada es una manera de representar la soledad que siente la protagonista. “Yo siempre he querido hablar de la soledad, está en casi todas mis películas” (Tolosa, 2023), reconoce la directora. Los personajes bosquejados por la escritura de Mesa optan, en numerosas ocasiones, por alejarse de los demás, y autores como Pozuelo Yvancos han apuntado en *Un amor* como uno de los conflictos presentes el choque entre el individuo —Nat— con la colectividad que sistemáticamente la rechaza (2021, p. 357). Un distanciamiento que, de nuevo, queda reflejado por el elemento espacial. En un plano inequívocamente revelador, se observa a Nat frente a su casa y, de fondo, imponente y lujoso, el edificio en que reside la pareja joven con dos hijos cuando llegan desde la ciudad los fines de semana. El contraste entre los dos edificios es metáfora de ese estado de insignificancia que siente la protagonista respecto a sus nuevos vecinos. Por ese motivo, es tan importante tanto en la novela como en la adaptación el interior de la casa del personaje central. De forma simbólica —e incidiendo, de nuevo, en la función de refugio—, Mesa describe la sensación de cobijo con el silencio, frente al ruido desasosegante que procede del exterior:

Fuera el silencio no es como esperaba. De hecho, no es silencio. Hay un rumor lejano, como de carretera, aunque la carretera más cercana no es comarcal y está a tres kilómetros de distancia. También se oyen grillos, ladridos, el claxon de algún coche, los gritos de un vecino arreando el ganado, ya de recogida (2020, p. 9).

El silencio de la casa es un aliado de Nat, y solo es violado cuando el casero entra sin permiso en la morada y se imponen sus gritos e improperios. No obstante, este silencio se transforma en incomunicación cuando comparte espacio en el interior con Andreas. Para filmar

estos momentos, Coixet construye espacios claustrofóbicos, con una iluminación escasa, donde la luz artificial apenas se cuele en la oscuridad que caracteriza las escenas compartidas por la pareja. La intrascendencia y superficialidad de la mayoría de los diálogos hace pensar en la incomunicación propia del cine de Michelangelo Antonioni: a la manera de obras del italiano como *L'Eclisse* (El eclipse, 1962), el espectador observa a dos personajes que comparten plano pero que no tienen apenas contacto entre sí, incluso en las escenas de sexo, donde se impone la frialdad. Con este uso narrativo del espacio interior y la recurrencia de una iluminación lóbrega se constituyen atmósferas claustrofóbicas, que evidencian la incomodidad de los dos personajes. Se diría que tanto Andreas como Nat son retratados como los personajes enigmáticos de un lienzo de Edward Hopper, donde la sensación de soledad e incomunicación pese a estar acompañados es la nota dominante<sup>3</sup>.

Para la construcción de estas atmósferas la realizadora se decide por un encuadre que es inhabitual en su producción previa, y que limita el campo visible para el espectador. Aconsejada por la directora de fotografía Bet Rourich, apuesta por un 4:3 con tendencia a lo cuadrado, lo que lleva a la realizadora, según ha reconocido, “a tratar de forma sagrada el encuadre” (en Rodríguez Durán, 2023). Esta dificultad técnica, no obstante, trae otras ventajas respecto a sus intenciones originales: si uno de los propósitos de su adaptación, como se refería, era mantener el carácter enigmático de la novela de Mesa, al usar este tipo de encuadre el misterio se privilegia, ya que gana potencia narrativa el fuera de campo, que permite al espectador elucubrar sobre lo que queda más allá del campo de visión. De hecho, como observó David Bordwell, es el observador el que tiene que jugar un rol activo y darle importancia a este espacio no visible —que

<sup>3</sup> Sobre el silencio y la incomunicación en el cine contemporáneo con los personajes de los lienzos de Edward Hopper como inspiración hemos escrito en otro sitio (Mendieta, 2017).

denominó como “espacio en off” (1995) utilizando los indicios que el director le entrega. Sin duda, Coixet introduce, de este modo, como parte activa en la hermenéutica del relato a la imaginación de los espectadores, algo propio de la enunciación audiovisual desde la modernidad —como desarrolló Yuri Lotman (1976)— al asumir sobre la imagen en movimiento los elementos no presentes en la realidad de los sentidos.

La decisión de limitar el encuadre para darle ese sentido narrativo solo se rompe al final de la película. Coixet abre el encuadre en la secuencia final, cuando se expresa en un plano general lo imponente de la montaña. Con ello, la cineasta captura ese carácter siniestro que la escritora ofrece a la montaña, *El Glauco*, en la novela:

La monotonía de los campos se rompe únicamente por el contorno de *El Glauco*, un monte bajo de arbusto matorral que parece dibujado a carboncillo sobre el cielo desnudo. En *El Glauco*, dicen, todavía quedan jabalíes y zorros, aunque los cazadores que suben hasta allí solo vuelven con ristras de perdices y conejos atadas a la cintura. Es un monte siniestro, piensa Nat (2020, pp. 19-20).

#### 4. Conclusiones

Defendía el escritor Javier Cercas, tras llevarse a cabo la transcripción fílmica de su exitosa novela *Soldados de Salamina* (2001), que toda adaptación debe partir de la idea inequívoca de que cine y literatura constituyen dos lenguajes diferentes, y “cada uno tiene que hacer las cosas a su modo, solo traicionando la letra de la novela se puede ser fiel a su espíritu” (Cercas y Trueba, 2003, p. 210). Es la premisa que se impone Isabel Coixet para su relectura de *Un amor*, de Sara Mesa: da igual que el argumento varíe en algunos compases narrativos, que se alteren diálogos o se incluyan modificaciones; lo importante es que la esencia del texto base no se pierda. Y, para este ejercicio, la cineasta trabaja especialmente dos elementos dramáticos de primer orden: los personajes y los espacios.

Nat es el centro de toda la acción narrativa de *Un amor*. El lector no se despega en ningún momento de la novela del punto de vista de la traductora, ya sea para intuir sus pensamientos o en las conversaciones que mantiene con los habitantes de La Escapa. Esta voz narrativa omnisciente y su traslación a la imagen en movimiento es una de las grandes decisiones —y desafíos— ante la que se enfrenta el equipo de dirección. Coixet descarta la voz en off, pero pega la cámara al personaje central del relato, por lo que todas las escenas de la película envuelven a Nat: o se muestra lo que ella realiza o lo que muestran las imágenes es lo que ella ve. La decisión de cumplir a rajatabla este mandato es determinante, ya que el espectador cuenta con la misma información que la protagonista respecto al comportamiento y actitudes de los restantes personajes. Así, el perfil que se hace de estos sujetos está siempre mediado por la interacción que mantienen con Nat. Solo el personaje de Andreas despliega un nivel de complejidad en su puesta en escena similar al de Nat. No obstante, su hermetismo es aún mayor, ya que ni la joven ni los espectadores parecen capaces de inferir qué es lo que piensa el personaje interpretado por Keuchkerian en buena parte de la ficción.

El tratamiento de los espacios resulta otro de los aspectos más determinantes de la relectura fílmica dirigida por Coixet. El contraste entre el interior y lo exterior, entre la casa y lo que queda fuera de esta, en el pueblo, es clave para entender la propia psique de Nat, siempre huidiza, y que tiene en su morada un particular refugio. Pero el interior de la casa es también el lugar privilegiado en que representar la soledad, ya sea cuando se encuentra escondida en su alquilada vivienda o cuando comparte escenas con el alemán: la iluminación oscura y gélida es alegórica del estado que atraviesa una relación atravesada por la incomunicación. Para ello, se utiliza un encuadre limitante, y una fotografía que privilegia los escenarios claustrofóbicos en gran parte de las ocasiones, generando las atmósferas de incomodidad en que se sitúa Nat.

# Referencias

- Abril, G. (2008). *Análisis crítico de textos visuales. Mirar lo que nos mira*. Síntesis.
- Adorno, T.W. (2003). "El ensayo como forma". En *Notas sobre literatura* (pp. 11-34). Akal.
- Ahmed, S. (2006). *Phenomenology: Orientations, Objects, Others*. Duke University Press.
- Ahmed, S. (2015). *La Política cultural de las emociones*. Universidad Autónoma de México (Programa Universitario de Estudios de Género).
- Aldarondo, R. (2016, 2 de diciembre). "Los pioneros del cine vasco recuerdan los 'Ikuska' como «un gran momento de ilusión y felicidad»". *El Diario Vasco*. <https://www.diariovasco.com/culturas/201612/02/pioneros-cine-vasco-recuerdan-20161202002651-v.html>
- Altman, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Paidós.
- Álvarez-Castaño, E. J. (2022). Ondina de Christian Petzold: la espera en el progreso. *Amaltea. Revista de Mitocrítica*, 14.
- Araïna Baró, N. (2021). Estrategias para una memoria feminista en el documental contemporáneo producido en España. En M. Sánchez Romero y M. del Moral Vargas (Eds.). *Género e Historia pública. Difundiendo el pasado de las mujeres* (pp. 175-196). Comares.
- Araïna, N. y Quílez, L. (2021). Prácticas feministas en el cine documental español contemporáneo. Reflexiones a partir del análisis de *La casa de mi padre* (Francina Verdés, 2014) y *Mater Amatísima* (María Ruido, 2018). *Arte, Individuo y Sociedad*, 33 (1), 105-119.
- Arnau, R. (2024). Memoria(s) del trazo. La representación del exilio en la animación documental: Josep (Aurel, 2020). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 38. En imprenta.
- Arnau, R. y Gifreu Castells, A. (2020). Cartografías de lo real: De las nuevas subjetividades a las narrativas expandidas. *adComunica*, 21-24.
- Arnold, R. (2012). 'Nobody's Army': Contradictory Cultural Rhetoric in *Woodstock* and *Gimme Shelter*. *Volume!*, 9 (2).
- Bachelard, G. (2016). *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica.

- Ballard, J. G. (2013). *Para una autopsia de la vida cotidiana. Conversaciones*. Caja Negra.
- Balló, J. (2006). *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*. Anagrama.
- Balló, J., y Pérez, X. (2006). *La semilla inmortal: los argumentos universales en el cine*. Anagrama.
- Barker, J. (2009). *The tactile eye: Touch and the cinematic experience*. University of California Press.
- Barthes, R. (2010). *Mitologías*. Siglo XXI Editores.
- Barkun, M. (2003). *A Culture of Conspiracy. Apocalyptic Visions in Contemporary America*. University of California Press.
- Barsam, R. (1992). *Nonfiction Film: A Critical History Revised and Expanded*. Indiana University Press.
- Beattie, K. (2016). "Reworking direct cinema: performative display in rockumentary", in C. Heinze & L. Niebling (eds.), *Populäre Musikkulturen im Film. Inter- und transdisziplinäre Perspektiven* (pp. 131-152). Springer.
- Benjamin, W. (1989). *Discursos interrumpidos*. Taurus.
- Bennett, A. (2004). *Remembering Woodstock*. Ashgate.
- Bernard, H. R. y Ryan, G. W. (2010). *Analyzing Qualitative Data*. SAGE Publications.
- Bernárdez-Rodal, A. y Padilla-Castillo, G. (2018). Mujeres cineastas y mujeres representadas en el cine comercial español (2001-2016). *Revista Latina de Comunicación Social*, 73, 1247-1266.
- Berman, M. (1982). *All That Is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity*. Penguin Books.
- Berthier, N. (2021). Madres confinadas al borde de un ataque de nervios: La triple jornada en la producción humorística Covid 19. En P. Carrera y C. Ciller (Eds.). *Maternidades. Políticas de la representación* (pp. 33-62). Ediciones Cátedra.
- Bordwell, D. (1995). *El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Paidós.
- Bordwell, D. y Carroll, N. (1996). *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. The University of Wisconsin Press.

- Brinkema, E. (2015). Introduction: A Genreless Horror. *Journal of Visual Culture*, 14 (3), 263-266.
- Bruun, H. (2016). The Qualitative Interview in Media Production Studies. En C. Paterson, D. Lee, A. Saha y A. Zoellner (Eds.), *Advancing Media Production Research: Shifting Sites, Methods, and Politics* (pp. 131-146). Palgrave Macmillan.
- Bruzzi, S. (2020). *Approximation: Documentary, History and the Staging of Reality*. Routledge.
- Buchan, S. (2013). *Pervasive animation*. Routledge.
- Buchan, S. (2014). Animation, in theory. En K. Beckman (Ed.), *Animating film theory* (pp. 111-127). Duke University Press.
- Butler, J. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge.
- Butler, J. (1993). *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of "Sex"*. Routledge.
- Cairns, L. (2006). *Sapphism on Screen: Lesbian Desire in French and Francophone Cinema*. Edinburgh University Press.
- Calvino, I. (1999). *Las ciudades invisibles*. Unidad Editorial.
- Calvo de Castro, P. (2017). *El cine documental en América Latina. Una perspectiva de género*. Tesis doctoral. Universidad de Salamanca.
- Calvo de Castro, P. y Marcos Ramos, M. (2018). La autorreferencialidad en el cine documental en América latina, *Vivat Academia*, 145, pp. 113-128.
- Camporesi, V. (2023). *Las películas del art cinema y sus públicos. El cine español en la segunda mitad de los años setenta*. Cátedra.
- Carrera, P. (2018). Estratagemas de la posverdad. *Revista Latina de Comunicación Social*, 73.
- Carrera, P., & Talens, J. (2018). *El relato documental: Efectos de sentido y modos de recepción*. Cátedra.
- Castro de Paz, J. L. y Cerdán, J. (2011). *Del sainete al esperpento. Relecturas del cine español de los años cincuenta*. Cátedra.
- Casas, Q. (2019). L'ètica del melodrama. En *Carol: bella subversiva del desig*. Servei de Publicacions Universitat de Girona. (pp. 35-42)
- Casetti, F. y di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona.
- Cassirer, Ernst (1973). *Mito y lenguaje*. Ediciones Nueva Visión.

- Castillo, Graciela. P. (2002). El melodrama como género cinematográfico. *Revista de Comunicación de la SEECI*, 92-112.
- Català-Domènech, J. M. (2018). Sombras suele vestir. La inteligencia del melodrama. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 25, 13-28.
- Català-Domènech, J. M. (2021). *Posdocumental. La condición imaginaria del cine documental*. Shangrila.
- Català Domènech, J. M. (2022). Noticias del fin del mundo. El ensayo fílmico como mentalidad. *Comparative cinema*, 10 (18), 1.
- Català Domenech, J. M. (2023). El futuro imaginario del documental. En Alvarado, A. y Torreiro, C. (Eds.), *El documental en España. Historia, estética e identidad* (pp. 455-476). Cátedra.
- Cercas, J. y Trueba, D. (2003). *Diálogos de Salamina. Un paseo por el cine y la literatura*. Plot Ediciones.
- Chaparro, N. y Estefan Vargas, S. (2011). Imágenes de la diversidad. El movimiento de liberación LGTB tras el velo del cine. *Culturales*, 7 (14), 57-86.
- Cholodenko, A. (2014). "First principles" of animation. En K. Beckman (Ed.), *Animating film theory* (pp. 98-110). Duke University Press.
- Coixet, I. (2022). *Diez horas con Isabel Coixet*. La Fábrica.
- Coronado Ruiz C. (2022a). Más mujeres en el cine: CIMA y su trabajo en positivo para cambiar lo negativo. *Área Abierta*, 22(2), 155-171.
- Coronado Ruiz, C. (2022b). Promoting female talent: New female directors in the Spanish cinema of the 21st century. *VISUAL REVIEW. International Visual Culture Review*, 12(1), 1-13.
- Creed, B. (1993). *The monstrous-feminine. Film, feminism, psychoanalysis*. Routledge.
- Cruz, N. (2023). *Macrofestivales. El agujero negro de la música*. Península.
- Cuenca Suárez, S. (2023). *Informe anual CIMA 2022. La representación de las mujeres del sector cinematográfico del largometraje español*. ICAA. Ministerio de Cultura y Deporte.
- Davey, M. (Ed.) (2007). *Maternidad y creación. Lecturas esenciales*. Alba Editorial.
- De Lauretis, T. (2011). Queer Texts, Bad Habits, and the Issue of a Future. *GLQ*, 17(103), 243-263.

- De Miguel Álvarez, A. (2015). La revolución sexual de los sesenta: una reflexión crítica de su deriva patriarcal. *Investigaciones feministas*, 6, 20-38.
- De Pablo, S. (1998). *El cine en Euskal Herria, 1896-1998*. Vitoria: Fundación Sancho el Sabio.
- Deleuze, G. (1990). Post-scriptum sur les sociétés de contrôle. En *Pourparlers (1972-1990)* (pp. 240-256). Les Éditions de Minuit.
- Diprose, R. (1994). *Bodies of Women. Ethics, Embodiment and Sexual Differences*. Routledge.
- Devís, A. "Ainhoa, yo no soy esa: una vida montada en un film de 98 minutos", *Cultur Plaza*, 3/10/2019. Disponible en <https://valenciaplaza.com/ainhoa-yo-no-soy-esa-una-vida-montada-en-un-film-de-98-minutos>
- Díaz, L. T. (2016). La 'mirada femenina': estereotipos y roles de género en el cine español (1918-2015). *Ámbitos. Revista Internacional de Comunicación*, (34), 1-16.
- Ecker, G. (1986). *Estética feminista*. Icaria.
- Eco, U. (1985). *Obra abierta*. Ariel.
- Eco, U. (1993). *Lector in Fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Lumen.
- Ehrlich, N. (2019a). Conflicting realisms: animated documentaries in the post-truth era. *Studies in Documentary Film*.
- Ehrlich, N. (2019b). Indeterminate and intermediate or animated nonfiction. In N. Ehrlich & M. Murray (Eds.), *Drawing from life*. Edinburgh University Press.
- Ehrlich, N. (2020). The animated document: Animation's dual indexicality in mixed realities. *Animation: An Interdisciplinary Journal*, 15(3), 260-275.
- Eliade, M. (1981). *Lo sagrado y lo profano*. Guadarrama: Punto Omega.
- Eliade, M. (1990). *Tratado sobre la historia de las religiones. Morfología y dialéctica de lo sagrado*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Elrafei, H. (2021). *Sensation, Sappho, and Scissors: Tracing Performance in Michael Field's Erotic Imaginary* [Trabajo Académico, Dartmouth College]. E-Archivo. <https://bpb-us-e1.wpmucdn.com/journeys.dartmouth.edu/dist/8/8686/files/2021/10/FieldFinalElrafei.pdf>

- Elsaesser, T. (2015). Cine transnacional, el sistema de festivales y la transformación digital. *Fonseca, Journal of Communication*, 11, 175–196.
- Ezra, E. y Rowden, T. (2006). *Transnational cinema: the film reader*. Routledge.
- Feenstra, P. (2014). ¿Cómo leer los nuevos enfoques sobre mujeres directoras? Archivar, visibilizar, escenificar. En P. Feenstra, E. Gimeno Ugalde y K. Sarntingen (Eds.), *Directoras de cine en España y América Latina: nuevas voces y miradas* (pp. 37-70). Peter Lang.
- Feenstra, P. (2022). Voces fílmicas de Las niñas de Pilar Palomero: las bambalinas de la generación de 1992. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, (33), 27-40.
- Ferreira, C. y Avilés Diz, J. (2020). *Narrar lo invisible. Aproximaciones al mundo literario de Sara Mesa*. Albatros.
- Finn, H. (2022). *Cinematic Modernism and Contemporary Films. Aesthetics and Narrative in International Art Film*. Bloomsbury.
- Fisher, M. (2016). *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?*. Caja Negra.
- Fonoll Tassier, A. (2024). Intersecciones, giros y alteridades en la producción documental feminista española contemporánea [Tesis doctoral]. Universitat Rovira i Virgili.
- Fonoll Tassier, A., Quílez Esteve, L. y Araüna Baró, N. (2022). Miradas descendidas. Nuevas tendencias en el cine documental español feminista. En R. Arnau Roselló, T. Sorolla Romero y J. Marzal Felici (Eds.), *Más allá del documento. Derivas y ampliaciones del cine de lo real contemporáneo* (pp. 199-222). Tirant lo Blanch.
- Formenti, C. (2014). The sincerest form of docudrama: Re-framing the animated documentary. *Studies in Documentary Film*, 8(2), 103–115.
- Fraser, N. (2017). Crisis of Care? On the Social-Reproductive Contradiction of Contemporary Capitalism. En Bhattacharya, T. (Ed.). *Social Reproduction Theory. Remapping Class, Recentring Oppression* (pp. 21–36). Pluto Press.
- Foucault, M. (2006). *Arqueología del saber*. Siglo XXI.
- Foucault, M. (2015). *Saber, historia y discurso*. Prometeo Libros.
- Gaines, J.M. (2012) The Genius of Genre and the Ingenuity of Women. En C. Gledhill (Ed.), *Gender Meets Genre in Postwar Cinemas* (pp. 15-28). University of Illinois Press.

- Galloway, A. (2014, 11 de noviembre). *Network Pessimism*. Culture and Communication. Disponible en: <https://shorturl.at/iqZ08>
- García Catalán, S., Rodríguez Serrano, A. y Martín Núñez, M. (2022). De un radical realismo íntimo. Un otro nuevo cine español firmado por mujeres. *L'Atalante*, 33, 7-24.
- García López, S. (2019). El documental de animación: un género audiovisual digital. *Zer*, 24(46), 129-145.
- Gatens, M. (1996). *Imaginary Bodies. Ethics, Power and Corporeality*. Routledge.
- Gaudreault, A. y Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico*. Buenos Aires: Paidós.
- Gergen, K. J. (2018). *El yo saturado: dilemas de identidad en el mundo contemporáneo*. Barcelona: Espasa Libros.
- Gledhill, C. (2012). *Gender Meets Genre in Postwar Cinemas*. University of Illinois Press.
- Godmillow, J. (2022). *Kill the Documentary: A Letter to Filmmakers, Students, and Scholars*. Columbia University Press.
- Goldberg, J. (2016). *Melodrama: An Aesthetics of Impossibility*. Duke University Press.
- Greimas, A.J. y Courtés, J. (1990). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Gredos.
- Grierson, J. Postulados del documental. En Romaguera i Ramió, J., & Alsina Thevenet, H. (2007). *Textos y manifiestos del cine: estética, escuelas, movimientos, disciplinas, innovaciones*. Cátedra.
- Grosz, E. (1994). *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*. Indiana University Press.
- Grosz, E. y Probyn, E. (Eds). (1994). *Sexy Bodies: The Strange Carnalities of Feminism*. Indiana University Press.
- Guaridos, V. (2020). "Cineastas mujeres: el fin de la soledad de la directora de fondo." En José Luis Sánchez Noriega (ed.), *Cine Español en la era digital: emergencias y encrucijadas* (pp. 73-96). Editorial Laertes.
- Gubern, R. (1987). *La mirada opulenta*. Gustavo Gili.
- Guerrero-Pico, M., Establés, María J. y Ventura, R. (2017). El Síndrome de la Lesbiana Muerta : mecanismos de autorregulación del fandom LGBTI en las

- polémicas fan-productor de la serie *The 100*. *Anàlisi: quaderns de comunicació i cultura*, 57, 29-46.
- Guillamón Carrasco, S.(2015). *Desafíos de la mirada. Feminismo y cine de mujeres en España*. Institut Universitari D'Estudios de la Dona.
- Halberstam, J. (2011). *The Queer Art of Failure*. Duke University Press.
- Halle, R. (2008). *German film after Germany: toward a transnational aesthetic*. University of Illinois Press.
- Haraway, D. (1989). *Primate Visions: Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science*. Routledge.
- Haraway, D. (1991). A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century en D. Haraway, *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature* (149-181). Routledge.
- Hardie, M.(2024). Maestro-Maestra: Lesbian Interstices in Todd Field's *Tár*. *Film Quarterly*, 77(3), 51-56.
- Havens, K. (2020). Perspective: It's time to end 'Lesbian Dead Syndrome', en *The Charlatan, Arts*. Publicado el 14 de mayo 2020. Disponible en: <https://charlatan.ca/perspective-its-time-to-end-lesbian-dead-syndrome/>
- Hawkins, J. (2000). *Cutting Edge. Art-Horror and the Horrific Avant-garde*. University of Minnesota Press.
- Heft, P. (2021). Betwixt and Between: Zones as Liminal and Deterritorialized Spaces. *PULSE: Journal of Science and Culture*, 8.
- Heller-Nicholas, A. (2020). *1000 Women In Horror, 1895-2018*. BearManor Media.
- Henry, C. (2014). *Revisionist Rape-Revenge. Redefining a film genre*. Palgrave Macmillan.
- Herrero Curiel, E. (2021). Maternidad en tiempos de Instagram. En P. Carrera y C. Ciller (Eds.). *Maternidades. Políticas de la representación* (pp. 153-173). Ediciones Cátedra.
- Higueras Flores, R. (2024). *Escritura fílmica y disidencia. La obra cinematográfica de José Antonio Nieves Conde (1947-1958)*. Shangrila.
- Hofstadter, R. (1964). *The Paranoid Style of American Politics and Other Essays*. Harvard University Press.
- Homebrew Press (2007). *Up Against The Wall Motherfucker! An anthology of rants, posters and more*. Homebrew Publications and Active Distribution.

- Honess Roe, A. (2013). *Animated documentary*. Palgrave Macmillan.
- Honess Roe, A. (2016). Against animated documentary. *International Journal of Film and Media Arts*, 1(1), 20–27.
- Iglesias, E. (2019). Carol i l'herència del "woman's film": espais i formes d'amor entre dones al cinema clàssic. En *Carol: bellesa subversiva del desig* (pp 23-34). Servei de Publicacions Universitat de Girona.
- Jameson, F. (1990). "Cognitive Mapping". En Nelson, C. y Grossberg, L. (eds.), *Marxism and the Interpretation of Culture* (pp. 347-360). University of Illinois Press.
- Jensen, K. B. (Ed.) (2002). *A handbook of Media and Communication Research. Qualitative and quantitative methodologies*. Routledge.
- Jing, L. (2022). The "Male Gaze" in Lesbian Sexual Relations-Based on Portrait of a Lady on Fire. En *2022 8th International Conference on Humanities and Social Science Research (ICHSSR 2022)* (pp. 1835-1838). Atlantis Press.
- Johnston, C. (2000). Women's Cinema as Counter-Cinema. En A. Kaplan (ed.), *Feminism and Film* (22-33), Oxford University Press.
- Kaplan, E. Ann. (1998). *Las mujeres y el cine: a ambos lados de la cámara*. Universitat de València.
- Kitts, T. M. (2009). "Documenting, Creating, and Interpreting Moments of Definition: Monterey Pop, Woodstock, and Gimme Shelter". *Journal of Popular Culture*, 42 (4), 715-732.
- Ledo Andi3n, M. (2020). El cuerpo y la cámara. Ediciones Cátedra.
- Lefebvre, H. (1972). *La vida cotidiana en el mundo moderno*. Alianza Editorial.
- Leslie, E., & McKim, J. (2017). Life remade: Critical animation in the digital age. *Animation: An Interdisciplinary Journal*, 12(3), 207–213.
- Ley 55/2007, de 28 de diciembre, del Cine. *Boletín Oficial del Estado*, 312, de 29 de diciembre de 2007. Disponible en: <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2007-22439>
- Lobalzo Wright, J. (2013). "The Good, The Bad, and The Ugly '60s. The Opposing Gazes of Woodstock and Gimme Shelter", in B. Halligan, R. Edgar & K. Fairclough-Isaacs (eds.), *The Music Documentary: Acid Rock to Electropop* (pp. 71-86).

- López Fernández, A. y Mendieta, E. (2023). Importancia y recreación de los años noventa en la literatura española actual. En Guarinos Galán, V. y Blanco Pérez, M. (ed.), *Universos distópicos y manipulación en la comunicación contemporánea: del periodismo a las series pasando por la política*. (pp. 441–456), Dykinson.
- Losilla, C. (2023). *El cine deseado. 10 directoras españolas del siglo XXI*. Imprenta Dinámica.
- Lotman, Y. (1979). *Estética y semiótica del cine*. Gustavo Gili.
- Luque Amo, A. (2018). La construcción del espacio íntimo en el diario literario. *Revista Signa*, 27, 745-767.
- McGill, H. (2021). *Reviews: Can't Get You Out of My Head gets lost in its own thoughts*. BFI. Disponible en: <https://shorturl.at/ptH0g>
- Manovich, L. (2011). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*. Paidós.
- Martin, E. (1995). *Flexible Bodies*. Beacon Press.
- Marcos Ramos, M., Martín García, T. y González de Garay, B. (2023). Diferencias de representación de género entre las películas españolas dirigidas por hombres y por mujeres (2018-2019). *Anuario Electrónico De Estudios En Comunicación Social "Disertaciones"*, 16(2).
- Maris Poggian, S. (2002). *El tema del doble en el cine, como manifestación del imaginario audiovisual en el sujeto moderno*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona.
- Marks, L. (2000). *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Duke University Press.
- Marquès, A. y Sánchez, L. (2020). La mujer cineasta. Desigualdades de poder en el cine español. En M. Francés (Coord.), *Comunicación y Diversidad. Libro de comunicaciones del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Investigación de la Comunicación* (pp. 2300-2309). Asociación Española de Investigación de la Comunicación.
- Márquez, I. V. (2022). "Pantallas en las sociedades hipermediatizadas", *deSignis*, 37, 201-211.
- Marzal, J. (1994). *Estructuras de reconocimiento y de serialidad ritual: el modelo melodrama en los films de David Wark Griffith (1918-1921)*. Tesis Doctoral. Universidad de València.

- Marzal, J. (2007). *Cómo se lee una fotografía: Interpretaciones de la mirada*. Cátedra.
- Mayer, S. (2011). Cambiar el mundo, film a film. En S. Mayer y E. Oroz (Eds.). *Lo personal es político: feminismo y documental* (pp. 12-42). Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra.
- Mayer, V., Banks, M. J y Caldwell, J. T. (Eds.) (2009). *Production Studies. Cultural Studies of Media Industries*. Routledge.
- Mayorga, E. (2017). Spanish Women on the Verge of Breaking Out. *Variety*. Disponible en: <https://variety.com/2017/film/global/spain-women-who-are-rising-film-talent-1202437827/>
- McDonough, J. (2002). *Shakey*. Anchor.
- Medhurst, A. (1991). That special thrill: Brief Encounter, homosexuality and authorship. *Screen*, 32(2), 197-208.
- Medina Doménech, R. M. (2012). Sentir la historia. Propuestas para una agenda de investigación feminista en la historia de las emociones, *Arenal*, 191, 161-199.
- Meier, A. (2011). Cine de mujer. Individualismo y colectividad. En S. Mayer y E. Oroz (Eds.). *Lo personal es político: feminismo y documental* (pp. 100-132). Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra.
- Mendieta, E. (2017). “El reflejo de la obra de Edward Hopper en las películas L’Eclisse, Strangers on a Train y Manchester by the Sea”, *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, 9 (2), 77-88.
- Melley, T. (2002). “Agency Panic and the Culture of Conspiracy”. En Knight, P. (ed.), *Conspiracy Nation: The Politics of Paranoia in Postwar America* (pp. 57-81). New York University Press.
- Méndez García, C. M. (2019). “Tres días de paz, música y amor: El festival de Woodstock en la imaginación contemporánea”, *Huellas*, 105, 45-53.
- Mennel, B. (2012). *Queer cinema: Schoolgirls, vampires, and gay cowboys*. Columbia University Press.
- Mesa, S. (2016). *Mala letra*. Anagrama.
- Mesa, S. (2020). *Un amor*. Anagrama.

- Miró, J. M. (2019). El personatge i la identitat femenina en el cinema de Todd Haynes. In *Carol: bellesa subversiva del desig* (pp. 43-52). Servei de Publicacions Universitat de Girona.
- Monroy, V. (2020). *Contra la cinefilia. Historia de un romance exagerado*. Clave Intelectual.
- Mora, V. L. (2021). Pantalla mediante. Diálogos formales y semánticos de la literatura contemporánea en castellano con la imagen digital. *Philologia Hispalensis*, 35 (2), 159-175.
- Morales, A. M. (2000). Las fronteras de lo fantástico. *Signos Literarios y Lingüísticos*, 2(2), 47-61.
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16, 6-18.
- Mulvey, L. Women Making History: Gleaning and the Compilation Film. En Arbeit, M. y Christie, I. (Eds.). *Where Is History Today? New Ways of Representing the Past* (pp. 27-38). Palacký University Olomouc.
- Muñoz, J. E. (2009). *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity*. New York University Press.
- Neale, Stephen. (1980). *Genre*. British Film Institute.
- Nagle, A. (2018). *Muerte a los normies. Las guerras culturales en Internet que han dado lugar al ascenso de Trump y la alt-right* (Hugo Camacho, trad.). Orciny Press
- Nichols, B. (1994). *Blurred boundaries: Questions of meaning in contemporary culture*. Indiana University Press.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad: Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós.
- Nichols, B. (2013). *Introducción al documental*. UNAM.
- Nichols, B. (2019). *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Indiana University Press.
- Núñez-Domínguez, T. y Vera Balanza, T. (2023). *Directoras contemporáneas de cine español. De la A a la Z*. Editorial Universidad de Sevilla.
- Ogilvie, H. (2021). Fat as a Death Sentence in Horror. *Ghouls Magazine*. Disponible en: <https://www.ghoulsmagazine.com/articles/fat-as-a-death-sentence-in-horror>

- Ogilvie, H. (2023). From One Fat Girl to Another: Thank You Piggy (2022). *Ghouls Magazine*. <https://www.ghoulsmagazine.com/articles/from-one-fat-girl-to-another-thank-you-piggy>
- Olea Romacho, M. (2023). "I've Seen Footage": Harun Farocki y Adam Curtis. Dos formas de *essay film*". En Caldera, P. y Gallego, J. (eds.), *Harun Farocki. Contra la industria del pensamiento* (pp. 150-181). Shangrila.
- Oroz, E. (2018). Emergencias y alteridades. Una aproximación a las inscripciones feministas en el documental independiente español contemporáneo. En A. Scholz y M. Álvarez (Eds.), *Cineastas emergentes. Mujeres en el cine del siglo XXI* (pp. 89-109). Iberoamericana / Vervuert.
- Ortega, María Luisa (2007). De memorias y olvidos. El documental latinoamericano contemporáneo. *Cuadernos hispanoamericanos*, 679, 19-27.
- París, Y. (2023). Los apegos. Crítica de "Un amor". *El antepenúltimo mohicano*. Disponible en: <https://www.elantepenultimomohicano.com/2023/11/critica-un-amor.html>
- Parales, J. (2019). "Woodstock's Contradictions, 50 Years Later", *The New York Times*. Disponible en: <https://www.nytimes.com/2019/08/05/arts/music/woodstock-50-anniversary.html>
- Parra Luján, A. (2016). *La figura del doble en el Romanticismo como expresión de la crisis del sujeto moderno*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- Paszkievicz, K. (2014). *Gender y genre en las cineastas estadounidenses a principios del siglo XXI*. Tesis doctoral, Universidad de Barcelona.
- Peirse, A. (2020). *Women make horror: filmmaking, feminist, genre*. Rutgers University Press.
- Perniola, I. (2014). *L'era postdocumentaria*. Mimesis
- Paul, W. (1997). The beautiful village and the true village: A consideration of animation and the documentary aesthetic. En P. Wells (Ed.), *Art and animation* (pp. 40-45). Academy Editions.
- Pérez, A. (26 de enero de 2020). Entrevista a Heidi Hassan y Patricia Pérez: defender la pluralidad, el riesgo y la libertad de expresión. *Rialta Magazine*. Disponible en: <https://rialta.org/entrevista-a-heidi-hassan-y-patricia-pe-rez-defender-la-pluralidad-el-riesgo-y-la-libertad-de-expresion/>
- Perriam, C. (2013). *Spanish Queer Cinema*. Edinburgh University Press.

- Pisters, P. (2020). *New Blood in Contemporary Cinema Women Directors and the Poetics of Horror*. Edinburgh University Press.
- Potter, S. (2019). *Queer timing: The emergence of lesbian sexuality in early cinema*. University of Illinois Press.
- Power, P. (2008). Character animation and the embodied mind-brain. *Animation: An Interdisciplinary Journal*, 3(1), 25–48.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (2020). Sara Mesa, espléndidamente incómoda. ABC. Disponible en: [https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-sara-mesa-esplendidamente-incomoda-202009230041\\_noticia.html](https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-sara-mesa-esplendidamente-incomoda-202009230041_noticia.html)
- Preciado, P. B. (2022). *Dysphoria mundi*. Anagrama.
- Puar, J. K. (2007). *Terrorist Assemblages. Homonationalism in Queer Times*. Duke University Press.
- Pujante Segura, C.M. (2023). Un lugar entre lugares, una persona entre personas: espacios y personajes en "Un amor" (2020) de Sara Mesa. *Pasavento: Revista de Estudios Hispánicos*, 11 (2), 447-464. <https://doi.org/10.37536/preh.2023.11.2.1405>
- Ribes Pericàs, F. (2022). *Ausencia y exceso: lesbianas y bisexuales asesinas en el cine de Hollywood*. Dos Bigotes.
- Rich, R. (1992). New Queer Cinema. *Sight and Sound*, (2)5, 30-35.
- Ricoeur, P. (1999). *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. UAM Ediciones.
- Rizzuto, N. M. (2022). *Pulp and Circumstance: The Causes and Effects of Dead Lesbian Syndrome, 1895-1949* (Doctoral dissertation, Drew University).
- Rodaway, P. (1994). *Sensuous Geographies: Body Sense and Place*. Routledge.
- Rodríguez Durán, G. (2023). "Un amor", todos los hombres de Isabel Coixet. *35 milímetros*. Disponible en: <https://35milímetros.es/un-amor-todos-los-hombres-de-isabel-coixet/>
- Rodríguez Ortega, V. y Romero Santos, R. (2023). *Spanish Horror Film and Television in the 21st Century*. Routledge.
- Rodríguez Serrano, A. (2024). *Volver al cine: Pensar, escribir y analizar las películas*. Solaris.
- Roldán Larreta, C. (1995). *La producción cinematográfica en el País Vasco; desde Ama Lur (1968) hasta nuestros días*. Tesis doctoral. Universidad del País Vasco.

- Ruffinelli, J. (2010). "Yo es/soy el otro. Variantes del documental subjetivo o personal". *Acta sociológica*, 53, pp. 59-81.
- Sánchez-Noriega, J. L. (2006). El análisis del filme. En J. L. Sánchez-Noriega, *Historia del cine: Teorías y géneros cinematográficos, fotografía y televisión* (pp. 58-72). Alianza Editorial.
- Sancho Castán, S. (2009). "Todo (o casi todo) sobre Woodstock 1969", elmundo.es. Disponible en: <https://www.elmundo.es/elmundo/2009/08/11/cultura/1250001383.html>
- Scholz, A., Álvarez, M., Binimelis Adell, M. y Ortega Oroz, E. (eds.) (2021). *Entrevistas con creadoras del cine español contemporáneo*. Peter Lang.
- Schoonover, K. y Galt, R. (2016). *Queer cinema in the world*. Duke University Press.
- Schwartz, H. (2014). *The Culture of the Copy: Striking Likeness, Unreasonable Facsimiles*. Zone Books.
- Scott, K. y Van de Peer, S. (2016). Sympathy for the Other: Female Solidarity and Postcolonial Subjectivity in Francophone Cinema. *Film-Philosophy*, 20 (1), 168-194.
- Sedgwick, E. K. (1990). *Epistemology of the Closet*. University of California Press.
- Sedgwick, E. K. (2003). *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*. Duke University Press.
- Shuker, R. (2005). *Popular Music. The Key Concepts (Second Edition)*. Routledge.
- Siddique, S. y Raphael, R. (2016). *Transnational Horror Cinema*. Palgrave Macmillan.
- Small, Ch. (1999). "El Musicar. Un ritual para el espacio social", *Trans. Revista Transcultural de Música*, 4. Disponible en: <https://www.sibetrans.com/trans/article/252/el-musicar-un-ritual-en-el-espacio-social>
- Smiraglia, R. (2015). La Policía del Sexo va al cine: Una reflexión en torno a las críticas sobre La vie d'Adèle (de Abdellatif Kechiche). *imagofagia*, (11).
- Sobchack, V. (2004). *Carnal Thoughts. Emodiment and moving image culture*. Duke University Press.
- Solnit, R. (2018). *La madre de todas las preguntas*. Madrid: Capitán Swing Libros.
- Soto, J. R. (2019). "A 50 años de Woodstock, la historia detrás del escenario", *Nexos*. Disponible en: <https://musica.nexos.com.mx/2019/08/21/a-50-anos-de-woodstock-la-historia-detras-del-escenario/>

- Stanford Friedman, S. (1994). El yo autobiográfico de la mujer: teoría y práctica. En A. G. Loureiro (Coord.). *El gran desafío: Feminismos, autobiografía y postmodernidad* (pp. 151-186). Megazul-Endymion.
- Staat, W. (2019). Todd Haynes' Melodramas of the Unknown Woman: Far From Heaven, Mildred Pierce, and Carol, and Stanley Cavell's Film Ethics. *Quarterly Review of Film and Video*, 36(6), 520-538.
- Stam, R. (2001). *Teorías del cine*. Paidós.
- Strøm, G. (2001). The animated documentary. *Norsk medietidsskrift*, 8(2), 51-65.
- Sule, J.M. (2023). *Bodies, Bodies, and More Bodies: The Female Body in Horror Media*. Trabajo Fin de Master. Bowling Green State University.
- Swindle, M. (2011). Feeling Girl, Girling Feeling: An Examination of "Girl" as Affect. *Rhizomes*, 22,
- Taborda-Hernández, E. y Miranda García, F. J. (2022). Discurso y estilo. La mirada de Icíar Bollain en *También la lluvia*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 33, 87-100.
- Tasker, Y. (1993). *Spectacular Bodies. Gender, Genre and the Action Cinema*. Routledge.
- Takemoto, T. (2016). Queer Art / Queer Failure. *Art Journal*, 75(1), 85-88.
- Tello Díaz, L. (2014). *Con "C" de Coixet. Ética y compromiso en el cine de Isabel Coixet*. Editorial Proteus.
- Terry, J. e Urla, J. (Eds.). (1995). *Deviant Bodies. Critical Perspectives on Difference in Science and Popular Culture*. Indiana University Press.
- Thomas, S. (2024). *Infancia y cine en la larga transición española*. Cátedra
- Tincknell, Estella (2022). *Tragic Blondes, Hollywood, and the 'Radical Sixties' Myth: Seberg and Once Upon a Time in Hollywood as Revisionist and Reparative Biopics*. De *Celebrity Studies*, Vol. 13.
- Todorov, T. (1980). *Introducción a la literatura fantástica*. Premia.
- Tohill, C. y Tombs, P. (1994). *Immoral Tales: European Sex & Horror Movies 1956-1984*. St. Martin's Press.
- Tolosa, L. (2023). "Si no te equivocas, nunca existes". *Ethic*. Disponible en: <https://ethic.es/2023/12/entrevista-isabel-coixet/>
- Torras, T. (1998). *La Epístola privada como género: estrategias de construcción*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona.

- Torreiro, C. y Alvarado, A. (2023). *El documental en España. Historia, estética e identidad*. Cátedra.
- Torres San Martín, P., (2014). Cineastas de América Latina, descatos de una práctica fílmica. *Femmes de cinema*, (22), 24-37.
- Uribarri, F. (2021). Lo inesperado. “Un amor” (2020), Sara Mesa. *Revista Fe y razón*, 1450 (283), 225-228.
- Vallejo, A. (2010). Género, autorrepresentación y cine documental: Les glaneurs et la glaneuse, de Agnès Varda. *Quaderns de Cine*, (5), 91-97.
- Videla Rodríguez, J. J., García Torre, M. y Formoso Barro, M. J. (2020). Las mujeres en la producción cinematográfica española, en Comunicación y Diversidad. En *Libro de Comunicación VII Congreso Internacional AE-IC* (pp. 2310-2325). Universidad de Valencia.
- Vilaró i Moncasí, A. (2018). Del plano/contraplano al «cara a cara». La figuración del gesto en Carol. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 25, 97-108.
- Wajcman, G. (2011). *El ojo absoluto*. Manantial.
- Ward, P. (2005). *Documentary: The margins of reality*. Wallflower Press.
- Ward, P. (2011). Animating with facts: The performative process of documentary animation in the ten mark (2010). *Animation: An Interdisciplinary Journal*, 6(3), 293-305.
- Ward, P. (2019). Animated documentary, recollection, ‘re-enactment’ and temporality. En N. Ehrlich & M. Murray (Eds.), *Drawing from life*. Edinburgh University Press.
- Weinrichter, A. (2004). *Desvíos de lo real: El cine de no ficción*. T&B.
- Wenson, R. (2020). The Demonization of Fat Bodies in Horror. *Medium*. Disponible en: <https://medium.com/@rebeccawenson/the-demonization-of-fat-bodies-in-horror-8d9b9ca47d23>
- Williams, L. (1991). Film Bodies: Gender, Genre, and Excess, *Film Quarterly*, 44, pp. 2-13.
- Wollen, P. (1969) *Signs and Meaning in the Cinema*. Indiana University Press.
- Worth, S. (1995), “Hacia una semiótica del cine etnográfico”, en E. Ardévol y L. Pérez-Tolón (eds.), *Imagen y cultura. Perspectivas del cine etnográfico*.
- Wunenburger, J. (2008). *Antropología del imaginario*. Ediciones del Sol.

- Yarza, A. (2024). *Tras las lágrimas del franquismo. Creación y destrucción de la estética kitsch en el cine español*. Shangrila.
- Zavala, L. (2023). *Estética y semiótica del cine. Hacia una teoría paradigmática*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Zecchi, B. (2009). Del 'cine de mujeres' al CIMA: ¿hacia un nuevo discurso fílmico femenino?, *Boletín Hispánico Helvético*. 13-14, (pp. 243-260). Universidad de Ginebra.
- Zecchi, B. (2013). *Gynocine. Teoría de género, filmología y praxis cinematográfica*. Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Zecchi, B. (2014). *Desenfocadas. Cineastas españolas y discursos de género*. Icaria
- Zecchi B. (2015). El cine de Pedro Almodóvar: de óptico a háptico, de gay a 'new queer'. *Área Abierta*, 15(1), 31-52.
- Zecchi, B. (2017). La mirada Coixet. Compromiso y feminismo. En Zecchi, B. (ed.), *Tras las lentes de Isabel Coixet* (pp. 13-33), Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Zumalde, I. (2007). *La materialidad de la forma fílmica. Crítica de la (sin)razón posestructuralista*. UPV.
- Zunzunegui, S. (1995). *Pensar la imagen*. Cátedra.
- Zunzunegui, S. (2012). "Prólogo", en Vanesa Fernández y Miren Gabantzo (ed.), *Territorios y fronteras. Experiencias documentales contemporáneas*. UPV.
- Zunzunegui, S., & Zumalde Arregui, I. (2019). *Ver para creer: Avatares de la verdad cinematográfica*. Cátedra.
- Zurián Hernández, F. A. (Ed.) (2017). *Miradas de mujer: Cineastas españolas para el siglo XXI*. Editorial Fundamentos.
- Zurián Hernández F. A. y Herrero Jiménez B. (2014). Los estudios de género y la teoría fílmica feminista como marco teórico y metodológico para la investigación en Cultura Audiovisual. *Área Abierta*, 14(3), 5-21.

## Notas curriculares

**Roberto Arnau Roselló** es profesor titular en el grado de Comunicación Audiovisual, así como en el Máster Universitario en Nuevas Tendencias y Procesos de Innovación en Comunicación de la Universitat Jaume I. Director del Laboratorio de Ciencias de la comunicación (LABCOM-UJI) desde 2006 a 2016, su actividad se ha desarrollado en el terreno de la docencia, la investigación, la gestión universitaria, y ejercicio profesional. Entre sus publicaciones se encuentran artículos en revistas científicas como *Studies in Documentary Film*, *Estudios sobre el mensaje periodístico*, *Fotocinema*, *Historia y Comunicación social*, o *ICONO 14*. También ha participado, entre otros, en los libros colectivos *Narrativas mínimas audiovisuales: metodologías y análisis aplicado*. Gómez Tarín, F.J. y Camilo, E. (Eds.) (2014). Santander: Shangri-La; *Posmemoria de la Guerra Civil y el Franquismo. Narrativas audiovisuales y producciones culturales en el siglo XXI*. Quílez Esteve, L. y Rueda Laffond, J. C. (Eds.) (2017). Granada: Comares; o *La crisis de lo real. Representaciones de la crisis financiera de 2008 en el audiovisual contemporáneo*. Marzal Felici, J.; Loriguillo-López, A.; Rodríguez Serrano, A. y Sorolla-Romero, T. (Eds.) (2018). Valencia: Editorial Tirant Lo Blanch. Es co-editor del volumen *Más allá del documento. Derivas y ampliaciones del cine de lo real contemporáneo*. Arnau Roselló, R., Sorolla Romero, T., Marzal Felici, J. (eds.) (2023). Valencia: Tirant Lo Blanch.

**Daniel Belenguer** (Barcelona, 1996) es graduado en Cine y Medios Audiovisuales en la Escuela de Cine y Audiovisuales de Catalunya y Máster en Estudios de Cine y Audiovisual Contemporáneos en la Universitat Pompeu Fabra. Actualmente, compagina su labor como docente en la propia ESCAC y como guionista profesional con la escritura de su tesis doctoral sobre la melancolía, el fantasma y el concepto de 'fin de la historia' dentro del cine contemporáneo y moderno.

**Pablo Calviño Tato** es graduado en Comunicación Audiovisual y Periodismo y máster en Periodismo y Comunicación Multimedia, actualmente es investigador predoctoral (FPU22/03057) en el Departamento de Ciencias da Comunicación de la Universidade de Santiago de Compostela (USC) y miembro del Grupo de Investigación en Estudios Audiovisuales (GEA). Su tesis aborda las estrategias formales de construcción de la *queeridad* en la filmografía del director portugués João Pedro Rodrigues.

**Pablo Calvo de Castro** es graduado en Trabajo Social, licenciado en Comunicación Audiovisual y doctor en Estudios Interdisciplinarios de Género y Políticas de Igualdad en la Universidad de Salamanca. Es documentalista y director de fotografía con participación en más de 40 documentales. Es miembro investigador del Observatorio de Contenidos Audiovisuales y sus principales líneas de investigación son el cine documental como herramienta para el cambio social, los estudios de género y el cine y la memoria. Trabaja como profesor asociado en el Departamento de Sociología y Comunicación de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Salamanca.

**Juan José Feria-Sánchez** es investigador predoctoral en formación con un contrato FPU en el Departamento de Información y Comunicación en la Facultad de Comunicación y Documentación en la Universidad de Granada y miembro del grupo de investigación “Procesos de creación, producción y postproducción audiovisual y multimedia” (SEJ-585). Es miembro de los proyectos de investigación Fic-Trans *Transmedialización e hibridación de ficción y no ficción en la cultura mediática contemporánea* (PID2021-124434NB-I00) y CINATIC *La industria cinematográfica andaluza en el hipersector audiovisual-TIC: retos y oportunidades* (B-SEJ-370-UGR20). Su investigación se desarrolla en el campo de la hibridación entre ficción y no ficción en el cine documental andaluz contemporáneo, habiendo publicado algunos trabajos en *Revista Mediterránea de Comunicación* o en McGraw Hill y Editorial Universidad de Granada. Ha sido investigador visitante en la Universidad Carlos III de Madrid.

**Shaila García Catalán** es Profesora Titular de Universidad en el Departamento de Ciencias de la Comunicación de la Universitat Jaume I. A lo largo de su trayectoria ha estudiado las escrituras audiovisuales en la cultura visual privilegiando el estudio de la enunciación y la subjetividad contemporánea. Entre sus últimas investigaciones destacan el libro *Annette/Titane. Un cuento de canciones y furia* (Shangrila, 2023) –coescrito con Iván Bort–, *La luz lo ha revelado. 50 películas siniestras* (UOC, 2019), la coordinación del monográfico en *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 33: "Construirse una voz: cineastas españolas del siglo XXI" junto a Aarón Rodríguez Serrano y Marta Martín Núñez y "Caleidoscopios de la intimidad. Género y autoficción" con Marta Martín Núñez para la revista *Asparkía. Investigación Feminista*. Ha sido investigadora principal del proyecto "Voces femeninas emergentes en el cine español del siglo XXI: escrituras de la intimidad" [VOZ-ES-FEMME] financiado por la Universitat Jaume I para el periodo (2022-2024), coordina el grupo de investigación de la UJI IRMA VEP (Investigación de los Recursos en los Medios Audiovisuales: Voces, Escrituras, Psicoanálisis), forma parte del Consejo de Dirección de la Colección Aldea Global (Universitat Pompeu Fabra, Universitat Autònoma de Barcelona, Universitat de València y Universitat Jaume I) y es miembro del Instituto Universitario de Estudios Feministas y de Género Purificación Escrivano. Es psicoanalista, socia de la Escuela Lacaniana de Psicoanálisis (Comunidad Valenciana) y miembro de la RUE (Réseau Universitaire Européen–Red Universitaria Europea) de Psicoanálisis.

**Clara Heras Martínez** es licenciada en Ciencias Políticas por la Universidad Carlos III y Máster en Investigación Aplicada a los Medios de Comunicación por la misma universidad. Actualmente es investigadora especializada en análisis cinematográfico y cultural con perspectiva de género. Su tesis doctoral "Mujeres directoras: nuevos discursos sobre la violencia en el Eurohorror del s. XXI", que defenderá próximamente, analiza el papel de las mujeres cineastas en el cine de terror europeo del nuevo siglo. Sus líneas de investigación incluyen la intersección entre *gender/genre, women's cinema*, cine de terror y cine extremo.

**María José Higuera Ruiz** es doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Granada (2020). Actualmente ejerce como profesora Ayudante Doctora en la Universidad de Salamanca y es miembro del Grupo de Investigación Observatorio de los Contenidos Audiovisuales. Imparte docencia en asignaturas relacionadas con sus líneas de investigación: estudios de la producción de los medios, representación social en los medios, estudios de género. Ha publicado artículos en revistas científicas de prestigio internacional, destacando “The Importance of Latinx Showrunners in Getting Authentic Latino TV Series in English-Language American Television” en *International Journal of Communication* (2021), o “Revisión de la representación trans en la ficción televisiva española” en *Revista Mediterránea de Comunicación* (2023).

**María Marcos Ramos** es licenciada en Comunicación Audiovisual por la Universidad del País Vasco y doctora en Comunicación Audiovisual por la Universidad de Salamanca (Premio Extraordinario). Es profesora titular del grado de Comunicación y Creación Audiovisual de la Universidad de Salamanca y miembro investigador del Observatorio de Contenidos Audiovisuales de la misma institución. Sus líneas de investigación versan sobre la representación de las minorías y de la sociedad en la ficción audiovisual, entre otras, temas sobre los que ha publicado artículos en revistas y monografías científicas. Es autora de un libro, *ETA catódica. Terrorismo en la ficción televisiva* (Laertes, 2021) y editora de varios libros.

**Israel V. Márquez** es doctor europeo en Ciencias de la Información por la Universidad Complutense de Madrid (Premio Extraordinario de Doctorado, curso 2012-2013) y máster en Sociedad de la Información y el Conocimiento por la Universitat Oberta de Catalunya (UOC). En la actualidad es profesor de las asignaturas Semiótica de la Comunicación de Masas y Análisis de la Cultura Visual en la Universidad Complutense de Madrid y miembro del grupo de investigación *Semiótica, Comunicación y Cultura*. Ha publicado diversos artículos sobre cultura digital y nuevos medios en revistas indexadas y volúmenes colectivos, y ha participado en numerosos congresos nacionales e internacionales.

**Marta Martín Núñez** es doctora en Comunicación y profesora titular en Fotografía y Narrativa en el Departamento de Ciencias de la Comunicación de la Universitat Jaume I. Su investigación se centra en el análisis de los discursos audiovisuales contemporáneos en relación a los contextos de crisis, malestar y memoria. Ha editado recientemente los libros *Puntos ciegos, miradas afiladas. Discursos fotográficos y prácticas artísticas para hackear la posverdad* (Tirant lo Blanch, 2022) y *Jugar el malestar. Ludonarrativas más allá de la diversión* (Shangrila, 2023) y ha comisariado la exposición *Ecos de la Memoria. Fotolibros del presente* para el Museo de Bellas Artes de Castellón (2023) y para el Castillo de Montjuïc en Barcelona (2024).

**Elios Mendieta Rodríguez** es profesor Ayudante Doctor de Literatura y Medios en la Universidad Complutense de Madrid. Sus líneas de investigación se centran en la Literatura Comparada, la Literatura Española Contemporánea y la Historia del Cine. Ha publicado dos libros: *Paolo Sorrentino* (Cátedra, 2022) y *Memoria y Guerra Civil en la obra de Jorge Semprún* (Guillermo Escolar, 2023). Colabora en *Letras Libres* y *El Confidencial*.

**Javier Moral Martín** es Profesor Titular en la Universidad Politécnica de València, imparte asignaturas relacionadas con la narrativa audiovisual y la historia del cine. Autor de tres libros sobre cine y editor y coeditor de otros tantos, ha publicado más de una veintena de capítulos de libros y más de una quincena de artículos en revistas científicas. Sus principales líneas de investigación se centran en aquellas propuestas audiovisuales que se sitúan en los márgenes de la industria cinematográfica.

**Lledó Morales Roig** es Graduada en Comunicación Audiovisual, especializada en el Master en Nuevas Tendencias y Procesos de Innovación en Comunicación y, desde 2022, doctoranda en Ciencias de la Comunicación en la Universitat Jaume I. Su investigación se centra en la representación de las lesbianas en las ficciones filmicas y televisivas contemporáneas. Forma parte de los equipos de investigación del OBCOP

[Observatorio de Contenidos y Plataformas Mediáticas] e IRMA VEP [Recerca dels Recursos en els Mitjans Audiovisuals: Veus, Escriitures i Psicoanàlisi], en los proyectos [VOZ-ES-FEMME] (código UJI-A2021-12) financiado por la Universitat Jaume I y dirigido por la Dra. Shaila García Catalán y AICO/2021/168 de la Conselleria d'Innovació, Universitats, Ciència i Societat Digital dirigido por la Dra. Jéssica Izquierdo Castillo. Guionista y directora, su obra audiovisual también sigue la línea de explorar las realidades LGTBQ+ disidentes, en especial la representación lésbica. Su último proyecto de ficción en desarrollo fue seleccionado para el Programa Atenea, laboratorio de mentoría y desarrollo para mujeres cineastas jóvenes, organizado por Dona i Cinema y para el Málaga Talent del Festival de Cine de Málaga.

**Miguel Olea Romacho** es contratado predoctoral en la Universidad de Granada, con una tesis centrada en el estudio de formas experimentales de relato en series de televisión. Graduado en Literaturas Comparadas y Máster en Estudios Literarios y Teatrales por la misma universidad, ha sido investigador visitante en Columbia University (Nueva York, 2022), Université Sorbonne-Nouvelle (París, 2023) y Universitat Pompeu Fabra (Barcelona, 2021-2022). Sus principales líneas de investigación giran en torno a la teoría filmica y literaria. Sus artículos han aparecido en monográficos y revistas como *Signa*, *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos* o *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico*.

**Juan M. Pardo** (Úbeda, 1995) es graduado en Comunicación Audiovisual por la Universidad de Granada y Máster Universitario en Estudios de Cine y Audiovisual Contemporáneos por la Universitat Pompeu Fabra. Actualmente, realiza su tesis doctoral sobre la relación entre el mito y lo cotidiano en base a su representación estética en la ficción televisiva contemporánea y sobre la capacidad de 'mitogénesis' del propio medio televisivo. También forma parte del proyecto de investigación MuMOVEP.

**Marta Pérez Pereiro** es profesora titular del Departamento de Ciencias de la Comunicación de la Universidade de Santiago de Compostela

(USC). Pérez Pereiro es doctora en Comunicación por la misma universidad desde 2007. Es miembro del Grupo de Investigación en Estudios Audiovisuales (GEA) y del Centro Interdisciplinario de Investigación Feminista y Estudios de Género (CIFEX), ambos de la Universidad de Santiago de Compostela. Sus líneas de investigación son los pequeños cines, en particular el cine gallego, el cine y el género y la producción cinematográfica.

**Laia Quílez** es profesora agregada del Departamento de Comunicación de la Universitat Rovira i Virgili, es licenciada en Comunicación Audiovisual y en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Doctora en Comunicación, sus líneas de trabajo se centran en el estudio de las narrativas de memoria y posmemoria de pasados traumáticos en el cine de no ficción, así como de aquellas que exploran las identidades de género y las perspectivas feministas. Ha sido la investigadora principal de los proyectos I+D “Memorias en segundo grado: Posmemoria de la Guerra Civil, el franquismo y la transición democrática en España” (CSO2013-41594-P, 2014-2017) y “Articulaciones del género en el documental español contemporáneo. Una perspectiva interseccional” (PGC2018-097966-B-I0, 2019-2023), ambos financiados por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades. Ha publicado en diversas revistas nacionales e internacionales y ha editado, junto a José Carlos Rueda, *Posmemorias de la Guerra Civil y el franquismo. Narrativas audiovisuales y producciones culturales en el siglo XXI* (Comares, 2017).

**Aarón Rodríguez Serrano** es Catedrático de Narrativa Audiovisual en la Universitat Jaume I. Ha publicado más de una decena de libros sobre cine entre los que destacan *Volver al cine: Pensar, escribir y analizar las películas* (Solaris, 2024), *Nanni Moretti* (Cátedra, 2018) y *Espejos en Auschwitz: Apuntes sobre cine y holocausto* (Shangrila, 2015). Colabora como crítico de cine en diferentes publicaciones como *El antepenúltimo mohicano* o *Caimán – Cuadernos de cine*, y actualmente participa como asesor de guion en diferentes largometrajes en desarrollo.

**Fernando Sánchez López** es estudiante de doctorado en el programa de Estudios Ibéricos de The Ohio State University, con especialización en Estudios Fílmicos. Es graduado en Estudios Ingleses y realizó un Máster en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada por la Universidad de Salamanca. En la actualidad, sus campos son los estudios cinematográficos y la literatura comparada en relación a la España del siglo XX y contemporánea. Su presente investigación se centra con especial énfasis en el rol de los géneros fílmicos y su ambigua dicotomía global-local en el audiovisual español actual, si bien ha escrito sobre diversas cuestiones. Ha publicado artículos académicos en revistas como *Secuencias: Revista de historia del cine*, *Transnational Screens*, *Doxa Comunicación* o *Filmhistoria online*, entre otras.

**Domingo Sánchez-Mesa Martínez** es catedrático en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la Universidad de Granada. Su extensa producción científica se encuadra en disciplinas como la teoría literaria, la literatura comparada y la comunicación audiovisual, así como en ámbitos temáticos tales como la literatura en la cultura digital y las narrativas transmediales, los estudios intermediales y comparados de medios o la especificidad de la comunicación digital en los nuevos medios interactivos. Ha dirigido cuatro proyectos de investigación y sido profesor e investigador invitado en universidades como Barnard College (Columbia University) (2016), UMass Amherst (2012), CUNY (2001), KU-Leuven (1995) o el Colegio de México (1993).



