

Dossiers

F e m m i n i s t e s

20



**Narrativas
en clave de género**

Dossiers Feministes 20

Narrativas en clave de género

Institut Universitari d'Estudis Feministes i de Gènere Purificación Escribano

Universitat Jaume I

Dossiers Feministes és una publicació bianual que apareix en forma de monogràfic.

NOTA: Adjuntem al final de cada número les normes de redacció per a l'enviament dels treballs i de les obres originals.

Edició del monogràfic a càrrec de: Dora Sales, Manolo Dos y Dori Valero. Universitat Jaume I.

Directora: Dora Sales Salvador (Universitat Jaume I).

Secretària: Rosa Monlleó Peris (Universitat Jaume I).

Comité de Redacció: Isabel Asensio Andrés (*Artista*); Laia Climent i Raga (*Universitat Jaume I*); Josemi Lorenzo Arribas (*Universidad Complutense de Madrid*); Miren Llona González (*Euskal Herriko Unibertsitatea*); Llum Sanfeliu Gimeno (*Universitat de València*); Olga Salido Cortés (*Universidad Complutense de Madrid*); Ingrid Vendrell Ferran (*Freie Universität Berlin*).

Consell Assessor: Ana Aguado Higón (*Universitat de València*); Capitolina Díaz Martínez (*Universitat de València*); Rosa de Diego Martínez (*Euskal Herriko Unibertsitatea*); Mónica Moreno Seco (*Universitat de Alacant*); Roberta Quance (*The Queen's University of Belfast*); Meri Torras Francés (*Universitat Autònoma de Barcelona*).

Redacció: Dossiers feministes. Institut Universitari d'Estudis Feministes i de Gènere Purificación Escibano. Universitat Jaume I de Castelló. Facultat de Ciències Humanes i Socials. Despatx: HC2S29DL. Avgda. Sos Baynat, s/n. 12071 – Castelló de la Plana.

Telèfon: +34 964 729 971. E-mail: if@uji.es. Pàgina web: www.if.uji.es.

Imatge de portada: Fotograma de la pel·lícula *Ghost World* (2001, Terry Zwigoff).

Dossiers Feministes no s'identifica necessàriament amb els continguts dels articles firmats.

Dossiers Feministes es troba indexada en la base de dades de l'ISOC del CINDOC i en el LATINDEX.

Disseny i maquetació: Drip studios s.l.

Publicacions de la Universitat Jaume I

Realització: Drip studios S.L.

Impressió: Algrafic S.L.

Dip. legal: CS-55-2011

ISSN: 1139-1219

BIBLIOTECA DE LA UNIVERSITAT JAUME I. Dades catalogràfiques

DOSSIERS feministes. -19-. -Castelló: Institut Universitari d'Estudis Feministes i de Gènere Purificación Escibano: Publicacions de la Universitat Jaume I.
Bianual
ISSN 1139-1219

1. Feminisme - Revistes. I. Universitat Jaume I (Castelló). Institut Universitari d'Estudis Feministes i de Gènere Purificación Escibano, ed. II. Universitat Jaume I (Castelló). Publicacions de la Universitat Jaume I, ed. 296(05)

ÍNDICE / TABLE OF CONTENTS

Nieves Alberola Crespo y Vicent F. Zuriaga Senent

Alegorías de Inmortalidad y género en *Lucy* de Luc Besson
Allegories of Immortality and Gender in Luc Besson's Lucy 7

Alicia Castillo Villanueva

El cuerpo como espacio de escritura de la subjetividad en *Beatriz y Los Cuerpos Celestes* (1998) de Lucía Etxebarria
The Body as Space for Writing Subjectivity in Beatriz y los cuerpos celestes (1998), by Lucía Etxebarria 19

Ana M^a López Gallardo

La adaptación cinematográfica desde una perspectiva de género: *Bridget Jones's Diary*.
Film Adaptation from a Gender Perspective: Bridget Jones's Diary 33

Ángeles Cruzado Rodríguez

Las mujeres inmigrantes vistas por el cine español en los albores del siglo XXI
Immigrant Women in Spanish Cinema at the Beginning of the XXIth Century 43

Carmen Moreno Díaz

Entre dos Morenas claras: dominio y poder del estereotipo gitano en las versiones de Florián Rey (1936) y Luis Lucía (1954)
Between two «Morena Clara»: Control and Power Regarding the Gypsy Stereotype in the Films by Florián Rey (1936) and Luis Lucía (1954) 63

Cristina Jiménez Gómez

La configuración del personaje galdosiano de Fortunata desde una instancia receptora femenina.
The Construction of the Galdosian Character of Fortunata from a Female Reception View 71

Dori Valero Valero

Del Baztán a México. A Amaia y a Lupita les gustaba ser policías
From Baztan to Mexico. Amaia and Lupita Loved to Be Police 85

Irene Gras Cruz

Angelina Beloff y Leonora Carrington bajo la mirada de Elena Poniatowska.
Angelina Beloff and Leonora Carrington under the View of Elena Poniatowska 101

Jesús Eloy Pérez Alonso

Narradoras en tránsito. Voces propias de escritoras nacidas en los 70.
Female Writers in Transit. Voices from Authors Born in the 70's 123

Jorge Belmonte Arocha

Fantasías sobre feminidad, fatalidad y mutación: del cómic al imaginario de la cultura audiovisual.
Fantasies about Femininity, Fatality and Mutation: from Comic to Audiovisual Culture 141

M^a Carmen Cánovas Ortega

Representaciones femeninas a través del cine musical hollywoodiense en la España de los años 50.
Female Representations Through Hollywood Musical Cinema in the Spain of the 50's 157

María Isabel Menéndez Menéndez y Marta Fernández Morales

Sobre género y géneros: una lectura feminista de los *Juegos del Hambre*.
About Gender and Genres: a Feminist Reading of the Hunger Games 173

Rafael Moreno Díaz y María del Mar Martínez Castro

Estereotipos de género presentes en el cine y la literatura. Análisis de los personajes masculinos y femeninos de la saga *Crepúsculo*.
Gender Stereotypes in Cinema and Literature: Analysis of the Male and Female Characters of the Twilight Series 189

Patricia Álvarez Sánchez

Vidas precarias: la política del desplazamiento.
The Magdalene Sisters y Rabbit Proof Fence.
Precarious Lives: the Politics of Displacement.
The Magdalene Sisters and Rabbit Proof Fence 197

Raquel Gutiérrez Estupiñán

Transposición con género: el caso de *El inquilino* (Belloc – Hitchcock).
Gender Transposition: The Case of The Lodger (Belloc - Hitchcock)..... 211

Reinier Barrios Mesa

Otras formas de lo masculino en el cine cubano de los 90:
sujetos en emergencias, discurso, memoria, y representación.
*Other Male Forms in the Cuban Cinema of the 90's: Emerging Subjects,
Discourse, Memory and Representation*..... 225

Inmaculada Sánchez-Labela Martín y Trinidad Núñez Domínguez

El deporte en la animación: una narrativa prejuiciosa.
Sports in Animation Cinema: A Biased Narrative..... 245

Sara Martín Alegre

Antonio cuestionado: *El mercader de Venecia* (2004)
de Michael Radford y el problema del heterosexismo.
*Antonio, Contested: The Merchant of Venice (2004) by Michael Radford
and the Problem of Heterosexism*..... 261

Silvia Guillamón Carrasco

Los discursos fílmicos de las cineastas en España
Film Discourses of Female Directors in Spain..... 285

Teresa Carbayo López de Pablo

Soledad y no-lugares: la mujer hopperia en la novela de Jean Rhys
Viaje a la oscuridad.
*Solitude and Non-Places: the Hopper-Like Woman in
Jean Rhys' Voyage in the Dark*..... 303

Teresa Sorolla Romero y Maria Medina-Vicent

«She won't thank you, she's mad»: la escisión de la feminidad victoriana en
The French Lieutenant's Woman (Karel Reisz, 1981)
«She won't thank you, she's mad»: *Victorian Femininity's Split
in The French Lieutenant's Woman (Karel Reisz, 1981)*..... 321

Víctor Mora Gaspar

La popularización del arquetipo del homosexual en la comedia cinematográfica del tardofranquismo.

The Popularization of the Homosexual Archetype in the Film Comedy of the Late Franco Period..... 337

CURRICULA

NOTES ON CONTRIBUTORS..... 352

ALEGORÍAS DE INMORTALIDAD Y GÉNERO EN *LUCY* DE LUC BESSON

ALLEGORIES OF IMMORTALITY AND GENDER IN LUC BESSON'S LUCY

Nieves Alberola Crespo

Universitat Jaume I de Castellón

Vicent F. Zuriaga Senent

Universidad Internacional de Valencia

RESUMEN

Entre los estrenos de 2014 destaca la película *Lucy* del director francés Luc Besson, producción que nos sorprende desde el punto de vista narrativo e iconográfico al presentarnos una metáfora visual de la divinidad. El movimiento feminista tiene mucho que ver con este resurgir ya que en su andadura durante el siglo XX ha sido imprescindible para permitir que el concepto de la Diosa vuelva a salir a la superficie. En este trabajo analizamos desde el punto de vista de género la evolución del personaje principal de la película, Lucy, en su proceso de metamorfosis que implica un recorrido alegórico desde el principio creativo cósmico hasta un futuro utópico en el que se superen las dualidades.

Palabras clave: Luc Besson, *Lucy*, iconografía, postmodernidad, feminismo, cine, literatura.

ABSTRACT

Lucy is one of the most gripping movies that have been released in 2014. Luc Besson surprises the audience with an enthralling and action-packed story from narrative and iconographic points of view. The story is a visual metaphor of divinity. During the twentieth century feminist scholars have been very much involved with the revival of the Goddess. In this work the metamorphosis of the main character in *Lucy* is analyzed from a feminist perspective that includes an allegorical voyage from the creation of the world to a utopian future in which dualities will be surpassed.

Keywords: Luc Besson, *Lucy*, iconography, postmodernity, feminism, cinema, literature.

SUMARIO

1. -*Lucy*, un delicioso cóctel postmoderno de fantasía y acción. 2. -Descenso al inframundo: danzando en espiral. 3. -El regreso de la divinidad: un posible antídoto contra la violencia. 4. -Ciencia, feminismo y espiritualidad: ayer, hoy, siempre. 5. -Bibliografía.

1. *Lucy*, un delicioso cóctel postmoderno de fantasía y acción

Luc Besson nos regala una atractiva historia que se resiste a la lógica y lanza más preguntas que respuestas en su último film titulado *Lucy* (2014). En esta producción catalogada dentro de los parámetros de la fantasía y la acción más que en los del género de ciencia ficción, el creador de *Nikita* (1990) y *El quinto elemento* (1997) nos presenta un nuevo personaje femenino, Lucy –interpretado por Scarlett Johansson– una joven estudiante norteamericana que se verá inmersa contra su voluntad en una trama de tráfico de drogas y cuya transformación de ser vulnerable a ente omnipotente no dejará indiferentes a los espectadores.

Desde una perspectiva de género nos preguntamos si el director francés, ecologista convencido y admirador de las mujeres guerreras, nos invita a una relectura en clave feminista del origen del universo y de la evolución del ser humano, o si tal vez nos propone una reflexión sobre la crisis ecológica y espiritual que está afectando en gran medida al futuro tanto del ser humano como del planeta. Su desbordante imaginación y talento le permitirán aglutinar en la narración lo ecológico, lo sagrado, lo revolucionario y lo transformador, entre otros, quizá con la finalidad –de acuerdo con nuestra mirada feminista– de recuperar la figura de la divinidad como único camino para deconstruir y cuestionar el poder como dominio y estructurar una nueva forma de pensamiento que vaya más allá de la lógica binaria, es decir, sin tener que medirse con el hombre, su razón o su historia para, parafraseando a Victoria Sendón de León, encontrar una medida de sí.

No creemos que el nombre del personaje femenino haya sido elegido al azar; como las imágenes nos indican, se trata más bien de una referencia antropológica sobre el proceso evolutivo y de hominización en el que destaca el descubrimiento en 1974 de Donald C. Johanson de los restos de la primera *australopithecus afarensis* a quien su descubridor llamó Lucy. Este dato es importante para entender la evolución de la protagonista: de joven –cuya única responsabilidad son sus estudios– a *superwoman*. Si bien las anteriores heroínas de Besson habían estado al servicio de un gobierno, una institución, o un país, su nueva creación servirá a la humanidad y al planeta tierra, adquiriendo el papel de libertadora en el que será un recorrido alegórico sobre el principio creativo cósmico desde la humanidad caída hasta su consecuente regreso al paraíso.



Fig. 1. «Richard, me gustas mucho pero voy a pensar en mi misma».

2. Descenso al inframundo: danzando en espiral

«La vida nos fue dada hace mil millones de años, ¿qué hemos hecho con ella?». Con esta frase de tono profundamente existencial y la sucesión a un ritmo vertiginoso de imágenes de la ciudad de Taipei empieza la película. La mezcla de frases filosóficas y la exposición a imágenes y secuencias de pocos segundos será la marca de Besson a lo largo del film: se decanta por aclarar algo con *flashbacks* de cinco o diez segundos de tal forma que la película no estará limitada por conceptos como el tiempo y el espacio, ni por una narración lineal o estructurada. Esa velocidad es la que atrapa y seduce al espectador, ese endiablado ritmo que requiere el presentar veinticuatro intensas horas de la historia de la protagonista en hora y media de metraje.

Para presentar la vulnerabilidad de Lucy, cómo es engañada para entregar un maletín, Besson elige dos imágenes de documentales: la gacela que es presa de los leopardos y el ratón que al intentar comerse el queso quedará atrapado en la ratonera. Se produce una identificación entre Lucy y la gacela (Fig. 2) cuando vemos en paralelo cómo la presa es transportada en las fauces del animal, y Lucy es llevada en volandas por los mafiosos (Fig. 3) ante el jefe de la banda, el señor Jang¹ –interpretado por el actor surcoreano Choi Min-sik–, un personaje malvado, cruel y sin escrúpulos, que controla a su antojo el destino de los que le rodean.

¹ Entendemos que no es casual el apellido del señor Jang. En el taoísmo, el yin y el yang son dos conceptos que exponen la dualidad de todo lo existente en el universo. Son dos fuerzas fundamentales opuestas y complementarias, que se encuentran en todas las cosas. El yin es el principio femenino, la tierra, la oscuridad, la pasividad y la absorción. El yang es el principio masculino, la actividad y la penetración.



Fig. 2.



Fig. 3.

En el momento en que la joven cruza la puerta de la *suite* del señor Jang, Besson nos presenta un particular descenso al averno de la protagonista rodeada de «diablos» en forma de «yakuza». Al igual que en la iconografía de los infiernos medievales y barrocos, el techo de la *suite* está decorado con la boca de un gran dragón (Fig. 4). Será el implacable líder quien obligue a Lucy a ejercer de mula y transportar en su cuerpo una nueva droga de diseño llamada CPH4, decisión que marcará el descenso al inframundo: un viaje necesario porque será en el mundo de la oscuridad donde –encadenada como si de un animal se tratara– al negarse a que la sometan a vejaciones y abusos, sus carceleros le propinarán una paliza que provocará que la sustancia que transporta (CPH4) colonice su cuerpo y mente. Esa colonización será la solución a su opresión ya que al entrar la droga en contacto con su sangre y tejidos, generará en ella una serie de habilidades que la empoderan. A partir de este momento su cuerpo no podrá ya ser tratado como objeto, ningún varón podrá poseerlo ni controlarlo.



Fig. 4.

Nos llama la atención que CPH4 existe; se trata de una enzima, pero no tiene la capacidad de desarrollar el sistema cerebral neuronal como se afirma en el film. En este universo de fantasía en el que todo es posible nos interesa de manera especial la definición que se da de la enzima en la película: «Las mujeres embarazadas fabrican CPH4 en su sexta semana de gestación en pequeñas cantidades [...] Le proporciona al feto la energía suficiente para desarrollar todos los huesos de su cuerpo». Por lo tanto será una sustancia que tan solo las mujeres son capaces de producir de manera natural la que empoderará el cuerpo de Lucy; será la responsable de que adquiera unos superpoderes que le permitirán progresivamente tener control sobre su propio cuerpo, los cuerpos de los demás y sobre la materia en general. La naturaleza femenina de la enzima así como sus efectos en el proceso de colonización empujan y fuerzan los límites pasando de la evolución a la revolución.

Este viaje a modo de *proceso* convierte al gusano en crisálida, al ser caído y humillado en divinidad². Besson, probablemente inspirado en la tradición cristiana, nos presenta una nueva epifanía de redención en la que Lucy, la nueva Eva, rescata a la humanidad de las garras del mal. Es precisamente esta transustanciación la que ha generado la mayor parte de las críticas negativas hacia el film en las que se valora como una entretenida película de acción, pero se critica sus pretensiones trascendentes y acientíficas. Sin embargo, para nosotros *Lucy* es mucho más que carreras, tiros y sangre. El cineasta francés nos presenta una propuesta interesantísima desde el punto de vista de la iconografía y de la reflexión, y por supuesto, como en muchas de sus películas, una vindicación de la mujer que encaja perfectamente con los postulados de los estudios de género, como un film que sin duda pasaría el conocido test de Bechdel.



Fig. 5. «Aprender es un proceso doloroso».

² En este punto, la película nos recuerda, de manera tangencial, el proceso de la redención cristiana en el que Cristo, después de sufrir el tormento de la cruz, desciende a los infiernos y se erige en libertador de la humanidad y fuente de salvación.

Completamente transformada y antes de iniciar su particular cruzada, Lucy visitará por última vez la *suite* del señor Jang que se encuentra escuchando música clásica con unos auriculares mientras una mujer le dibuja un tatuaje en uno de sus brazos. Sobre su rostro una mascarilla para limpiar el cutis, sobre sus ojos unas rodajas de pepinillo, nos recuerdan que los tratamientos de belleza ya no son exclusivos de las mujeres. No ha podido oír sus pasos ni verla llegar. Sin embargo, sorprendido y atónito sí que sentirá el dolor de unas dagas (Fig. 5) con las que Lucy atraviesa sus manos para inmovilizarlo y poder compartir con él sus reflexiones sobre el conocimiento y el dolor al tiempo que, con sus poderes telepáticos, se mete en su mente para acceder a la información que él no desea compartir y ella necesita para fines medicinales: el destino de los tres paquetes de CPH4 que llevaban los mulos. A partir de este momento las escenas de persecución están servidas.

Lucy: Aprender es un proceso doloroso, como de pequeña cuando te crecen los huesos y te duele todo. ¿Sabes que me acuerdo del ruido de mis huesos al crecer? Como engranajes bajo la piel. Ahora todo es distinto. Los sonidos son música que puedo entender. Los fluidos – tiene gracia – antes siempre me preocupaba quién era, quién quería ser. Ahora que he accedido a los confines de mi cerebro, veo que lo que nos hace ser como somos en realidad es primitivo. Todo son obstáculos ¿tiene algún sentido? Como el dolor que estás experimentando, te impide que puedas entenderlo. Lo único que sientes es dolor, no sientes nada más.

3. El retorno de la divinidad: un posible antídoto contra la violencia

Reflexión filosófica de hoy: podemos concluir que a los seres humanos les preocupa más tener que ser.
Samuel Norman, *Lucy*

En un mundo en el que priman las apariencias, en las que las leyes del mercado marcan los ritmos de nuestras vidas ensalzando la codicia como algo indispensable para prosperar en la vida, en el que se venden armas, se vende sexualidad, en el que los medios de comunicación glorifican la violencia, el horror, la sexualidad explícita convirtiéndolas en actividades casi rituales, se hace más necesaria que nunca la recuperación de la divinidad puesto que ella simboliza la recuperación del poder de las mujeres. Gracias a la divinidad podemos ser dueñas de nuestros cuerpos y de nuestras mentes; nos ayuda a descubrir nuestra fuerza, iluminar nuestro entendimiento, celebrar nuestras emociones. Teniéndola como guía podemos, incluso, ir más allá de los roles estrechos y limitadores que nos han sido impuestos así como

lanzarnos a reinterpretar y reinventar los mitos femeninos adaptándolos a las necesidades e inquietudes de las mujeres actuales.³

Según Angie Simonis, la resurrección de lo sagrado femenino puede dar respuesta a lo que se considera un callejón sin salida en nuestra sociedad actual (2012: 235) ya que es sumamente fácil olvidar que las mujeres han estado en el centro y no al margen de la construcción de la civilización. Quizá por la fascinación que siente Besson por las heroínas, a través del personaje de Lucy se reafirma la capacidad de las mujeres de pensar, analizar, construir o crear; el poder que les pertenece por naturaleza y no en virtud de un privilegio se trata de un poder de transformación, un poder sanador y dador de vida. En tan solo 90 minutos Lucy se libera de los límites de una realidad en la que son los hombres los que detentan un poder entendido en términos de dominación y al que se accede por métodos violentos –recordamos los cadáveres que pueblan la *suite* del hotel en la que se encuentra el señor Jang quien representa muerte, violencia y destrucción.

Gracias a desarrollar toda su capacidad intelectual, a devorar todo el saber y el conocimiento que puede extraer de internet, Lucy logra liberarse simbólicamente de siglos y siglos de opresión. Muy significativa es la escena en la que brinda (Fig. 6) y celebra con champagne servido por un auxiliar de vuelo por el conocimiento, por el saber, por la sabiduría⁴; este gesto nos trae a la mente a quienes⁵ durante los siglos XVIII y XIX reclamaron una educación en igualdad y denunciaron la ignorancia a la que se encontraban sometidas la mayoría de las mujeres, conscientes de que la formación y el saber son la única vía para vencer la dominación, explotación, esclavitud o violencia de todos los seres humanos sin hacer distinción.



Fig. 6.



Fig. 7.

³ Un buen ejemplo lo encontramos en una producción estrenada al igual que *Lucy* en el 2014. Se trata de *Maléfica* del director Robert Stromberg en el que se nos ofrece una relectura en clave feminista del hada del cuento de *La bella durmiente*.

⁴ No olvidemos que la sabiduría (en griego *sophia*, en hebreo *Hokma*) era personificada como mujer.

⁵ Olympe de Gouges, Mary Wollstonecraft, Elizabeth Cady Stanton, Margaret Fuller, John Stuart Mill, Charlotte Perkins Gilman, entre otras/os.

Una segunda escena muy significativa que también se desarrolla a bordo del avión es cuando el cuerpo de Lucy empieza a desintegrarse (Fig. 7) y no puede controlar la materia que lo conforma. Una posible lectura es la desconstrucción a nivel simbólico de lo que queda de *humana* en ella. Desde de la iconología, Erwin Panofski, en su introducción al libro *El significado en las artes visuales* nos da las claves de las dos significaciones que, a lo largo de la historia, se ha dado al término *humanitas*: la primera significación procede de la lucha entre el ser humano y lo que es inferior a él; y la segunda significación es la lucha entre el hombre y todo cuanto lo trasciende (1979: 17 y 18). La batalla de la segunda significación es la que curiosamente, en esta escena, se está librando en el cuerpo y la mente de Lucy⁶ que al llegar al 50% de su capacidad cerebral le permite cruzar la frontera que separa lo humano de lo divino. Besson se servirá de unos increíbles efectos especiales para subrayar el control absoluto de Lucy sobre la materia cuando su cerebro alcanza el 50% y el 60%. Tanto en la enfermería del aeropuerto como en uno de los pasillos del Hopital du Val de Grace de París, el director francés rueda unas escenas en las que consigue impresionarnos al mostrar los poderes telequinéticos de la protagonista que sin realizar aparentemente esfuerzo alguno será capaz de «dormir» a más de 15 policías, vaciar el cargador de la pistola del comisario del Río, desarmar a los hombres del señor Jang y elevarlos hasta el techo, así como crear una pared invisible que impide que uno de los mafiosos escape con el maletín que contiene las bolsas de CPH4. De esta manera se subraya el carácter no violento y pacífico de sus métodos frente a la extrema violencia de sus antagonistas que no dudan en derramar sangre inocente. Nos estamos aproximando a la divinidad.



Fig. 8.

⁶ En la introducción Panofski también nos indica que estas dos significaciones se funden en el Renacimiento: el impulsor Marsilio Ficino, quien define al ser humano como «un alma racional que participa de la inteligencia divina pero que obra en un cuerpo». Así mismo Pícolo de la Mirandola, en su discurso sobre la dignidad del ser humano, afirmó «que Dios puso al hombre en el centro del Universo para que tomara conciencia del lugar en donde se encontraba y pudiera decidir así con total libertad, lo que más le conviniera».

Las creencias en una diosa madre comenzaron y se desarrollaron en un período anterior a la escritura, en el período prehistórico. En *Lucy* se nos propone una vuelta a los orígenes, a la historia de la divinidad anterior a los textos escritos. Según Marija Gimbutas en su libro *The Language of the Goddess* (1989), durante miles de años, antes de la llegada de los pueblos de la lengua indoeuropea, durante la fase final de la Edad de Piedra y durante toda la Edad de Bronce, no fue un Dios, sino una Gran Diosa, la que reinó en la religión europea. El movimiento feminista tiene mucho que ver con este resurgir de lo femenino ya que en su andadura durante el siglo XX ha sido imprescindible para permitir que el concepto de la Diosa vuelva a resurgir con fuerza. Para las estudiosas de esta temática, es hora de rescatar el principio femenino poniéndolo al mismo nivel del masculino en un universo en el que todo está conectado (pasado, presente y futuro), en el que la propia vida se vislumbra como un mito eterno; frente a la muerte y la violencia, la nueva Lucy es símbolo de la culminación de un poder abstracto, invisible, e insoldable.

4. Ciencia, feminismo y espiritualidad: ayer, hoy, siempre

Cualquiera que sea la libertad por la que luchamos,
debe ser una libertad basada en la igualdad.
Judith Butler

Es innegable que Besson lleva el género de la acción a una nueva dimensión al construir una narrativa visual postmoderna en la que tienen cabida todos los discursos posibles al tiempo que nos sumerge en la hipótesis de lo trascendente utilizando, entre otros, la ciencia ficción como recurso. Nos propone un viaje al encuentro de las preguntas que los seres humanos desde los tiempos prehistóricos siempre se han formulado: quiénes somos, de dónde venimos y a dónde vamos. Si bien en un primer nivel de lectura se aproxima a estas preguntas desde una más simple con el aforismo: ¿Qué pasaría si pudiéramos usar el cien por cien de nuestro cerebro?

El clímax de la película tiene lugar en la Universidad de París, uno de los templos de la sabiduría. Allí acude para conversar con el investigador Samuel Norman (Morgan Freeman), autor de los estudios sobre el desarrollo de la inteligencia humana, que se ha tomado la libertad de convocar a unos colegas, los mejores en sus campos, y decimos «los mejores» porque no hay entre ellos ninguna mujer, lo que interpretamos como un guiño más a los

estamentos de poder a los que únicamente acceden los hombres⁷. Además Lucy es presentada como la primera mujer con «poderes» y no como una mujer inteligente o superdotada. Ante la duda de su valía tendrá que demostrar sus conocimientos. Besson paralelamente introduce un diálogo en el que al señor Jang le comenta su lugarteniente que Lucy es una «bruja» utilizando la palabra con un claro tono despectivo⁸.

Los universos de la ciencia y la espiritualidad son conjuntos de metáforas distintas que pretenden explicar una realidad nunca descrita o comprendida del todo. En esta ocasión Besson utiliza el cine para en primer lugar acercarse allí donde la ciencia no puede llegar porque gran parte de la realidad y de la experiencia humana es inmensurable, y en segundo lugar para advertirnos que la historia del mundo tal y como la conocemos está siendo llevada al caos y a la destrucción por los hombres. Lucy en su tertulia con los científicos afirma que durante siglos se han creado y aceptado sistemas, normas y leyes de acuerdo con unos parámetros humanos que en muchas ocasiones han sido erróneos y que la mayoría de las veces han obviado el misterio de lo insondable.

En la propuesta del cineasta francés hemos de destacar que la esperanza de crear un mundo diferente nos viene dada por una mujer que desafía tiempo y espacio, que aúna feminismo, espiritualidad y equidad de género, elementos indispensables para el cambio. Dicho cambio nos lo presenta con un símbolo: la transustanciación⁹ de Lucy de mujer a Diosa. El 100% no es una categoría humana, es una categoría divina, la omnipotencia que conlleva la superación de las categorías espacio-temporales.

Finalmente Besson nos invita a acompañar a Lucy en un recorrido visual que converge de nuevo en el paraíso (Fig. 9) –representado por el encuentro con la primera mujer a quien la diosa Lucy le da la inteligencia. El director reproducirá la famosa imagen de la capilla Sixtina pero en esta ocasión con una propuesta bien distinta: Dios en forma de mujer (Lucy) le otorga las potencias del alma –la inteligencia y la voluntad– a la primera mujer de la época prehistórica (Lucy) (Fig. 10).

⁷ La única mujer que aparece en esta escena a excepción de Lucy es una mujer ayudante de laboratorio.

⁸ Son muchos los estudios en el ámbito del feminismo que reivindican la figura de la bruja en positivo como una sanadora por su sabiduría del mundo natural.

⁹ Véase García Mahiques (2009: 181).



Fig. 9.



Fig. 10.

Este viaje finaliza en el inicio del tiempo –que para Lucy es el único que «da legitimidad a la existencia», «sin él no existiríamos»–, en el segundo anterior al Big Bang, momento en el que Lucy llega al doctor Norman el «grial» del saber¹⁰ en un simple *pendrive* y afirma su divinidad contestando a la pregunta formulada tanto por el señor Jang como por el comisario del Río: «¿Dónde está?» La respuesta aparecerá en la pantalla de un teléfono móvil: «Estoy en todas partes» (Fig. 12). La voz en off de la narradora –que también es Lucy– se despide del espectador con una frase que invita a la esperanza: «La vida nos fue dada hace mil millones de años. Ahora ya sabéis qué hacer con ella».



Fig. 12.

¹⁰ Lucy: «[...] La ignorancia provoca el caos no el conocimiento. Construiré un ordenador y volcaré todos mis conocimientos en él. Buscaré la forma de que tenga acceso a ellos».

Bibliografía

- BUTLER, Judith (1990) *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York & London: Routledge.
- GARCIA MAHIQUES, Rafael (2009) *Iconografía e iconología*. Madrid: Ediciones Encuentro.
- GIMBUTAS, Marija (1989) *The Language of the Goddess*. San Francisco: Harper & Row.
- HUTCHEON, Linda (1988) *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York & London: Routledge.
- _____ (1989) *The Politics of Postmodernism*. New York & London: Routledge.
- LYOTARD, J.F. (1986) *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- PANOFSKY, Erwin (1979) *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza.
- RICH, Adrienne (1976) *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. New York: Norton.
- SENDÓN DE LEÓN, Victoria (2000) «¿Qué es el feminismo de la diferencia? Una visión muy personal». http://www.mujeesenred.net/victoria_sendon-feminismo_de_la_diferencia.html
- SHOWALTER, Elaine (1989) *The New Feminist Criticism*. London: Virago Press.
- SIMONIS, Angie (2012a) *La Diosa: un discurso en torno al poder de las mujeres. Aproximaciones al ensayo y narrativa sobre lo divino femenino y sus repercusiones en España*. Tesis doctoral. [http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/29947% 20 Simonis.p df](http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/29947%20Simonis.pdf). Consultado el 18 de septiembre de 2014.
- _____ (ed.) (2012b) *La Diosa y el poder de las mujeres. Reflexiones sobre la espiritualidad*

Recibido el 20 de abril de 2015

Aceptado el 10 de noviembre de 2015

BIBLID [1139-1219 (2015) 20: 7-18]

EL CUERPO COMO ESPACIO DE ESCRITURA DE LA SUBJETIVIDAD EN
BEATRIZ Y LOS CUERPOS CELESTES (1998) DE LUCÍA ETXEBARRÍA

THE BODY AS SPACE FOR WRITING SUBJECTIVITY IN

BEATRIZ Y LOS CUERPOS CELESTES (1998) BY LUCÍA ETXEBARRÍA

Alicia Castillo Villanueva
Dublin City University

RESUMEN

La proliferación en las últimas décadas de una narrativa hispánica caracterizada por la adopción de una óptica ginocéntrica, cuyo espacio de escritura de la subjetividad se inscribe en el cuerpo, abre la posibilidad de especular que, quizá, existe un corpus textual lo suficientemente numeroso que designe la aparición de una tendencia literaria que cuestione, a través del cuerpo subjetivo, las categorías de género y sexo establecidas en las sociedades. La segunda novela de la polémica escritora Lucía Etxebarría explora el sistema sexo-género como una arquitectura simbólico-cultural que se materializa en los cuerpos de las mujeres impidiendo la construcción de la subjetividad. La novela subvierte diferentes discursos que atraviesan los cuerpos y los confinan negándoles la posibilidad de existir y auto-realizarse fuera un sistema de categorías cerradas establecido en los ambientes que rodean a las mujeres.

Palabras clave: Género, escritura, cuerpo, sexualidad, subjetividad.

ABSTRACT

The past decades have seen the growth of Hispanic fiction characterized by the adoption of a gynocentric vision focused on the body as a space to write subjectivity. This tendency opens the possibility to speculate that, perhaps, this substantial textual corpus designates the emergence of a literary trend that questions, through the subjective body, the categories of gender and sex established in societies. The second novel of the controversial writer Lucía Etxebarría explores the sex-gender system as a symbolic-cultural construction materialized in women's bodies impeding the construction of subjectivity. The novel subverts different discourses that confined bodies denying them the possibility to exist and self-perform outside a system of closed gender categories established in the environment surrounding women.

Keywords: Gender, writing, body, sexuality, subjectivity.

SUMARIO

–Introducción. 2. –Lucía Etxebarría: actitud ante su narrativa y compromiso feminista. 3. –Escribir la subjetividad: la fragmentación del texto/cuerpo. 4. –El cuerpo como espacio de la multiplicidad. 5. –El cuerpo como espacio de la experimentación: el cuerpo hablante 6. –Conclusión. 7. –Bibliografía.

Introducción

Escritoras del mundo hispánico como Rosario Castellanos, Sylvia Molloy, Diamela Eltit, Dulce Chacón o Lucía Etxebarría, entre otras, han introducido en su narrativa el cuerpo de las mujeres como centro de re-significación política y social para plantear un nuevo discurso femenino que abarque más que las posibilidades limitadas del lenguaje patriarcal. A través de la representación de las mujeres el modelo patriarcal establece una relación de identificación imagen/significado con el objetivo de transmitir una determinada ideología acorde a las políticas de género promulgadas en las sociedades androcéntricas. Dichas políticas se han encargado de organizar un sistema género-sexo que promueve estereotipos de género que, a lo largo de los siglos, ha favorecido a los hombres y marginado a las mujeres (Grado, 2004: 37).

Esta perspectiva ofrece la oportunidad de leer el cuerpo como un texto en el que se inscriben una variedad de discursos que niegan la posibilidad de escribir la subjetividad de las mujeres. El cuerpo se utiliza en los textos tanto como medio de denuncia de la discriminación, la violencia, el dolor o las imposiciones sociales, como vehículo para la re-inscripción de nuevos discursos de expresión de la autonomía de las mujeres. En este sentido, se plantea la cuestión fundamental que trata la relación de los cuerpos y su materialidad, los conceptos de género y sexualidad llevados al terreno de la corporeidad de un constructo simbólico que encarna y traduce diferentes significados sociales, culturales y políticos del sistema patriarcal en el que se desarrollan la vida de las heroínas. En estas narrativas existe un cuerpo femenino que permite articular las emociones y los deseos ofreciéndose como un cuerpo sexualmente activo que expresa la subjetividad y se convierte así en espacio de escritura (Tienza, 2010: 314-315).

La segunda novela de Lucía Etxebarría, *Beatriz y los cuerpos celestes*, se aproxima a diferentes significados de los cuerpos de las mujeres desde varias perspectivas. Este artículo explora el cuerpo como espacio de escritura de la subjetividad de la protagonista construida en relación a otros cuerpos confinados a los discursos establecidos en el entorno que le rodea. Para ello nos centraremos, en primer lugar, en el análisis de los personajes que, como la madre de Beatriz, Herminia, influyen en la construcción de la subjetividad de Bea, a la vez que se nos ofrecen como espacio de la multiplicidad en el que se inscriben discursos de

extrema densidad política. En segundo lugar, analizaremos cómo el uso del cuerpo como espacio de la experimentación subvierte los discursos de sexo y género establecidos para ofrecer nuevas posibilidades de enunciación que se alejen de las identidades fijas en el proceso de construcción de la subjetividad de la protagonista.

Lucía Etxebarria: actitud ante su narrativa y compromiso feminista

Ya desde la publicación de su primera novela *Amor, curiosidad, prozac y dudas* (1997), Lucía Etxebarria había sido objetivo de muchos críticos que la acusaron de escribir novelas superficiales y nada innovadoras. Con su segunda novela, *Beatriz y los cuerpos celestes* (1998), la autora lanzó su nombre al mercado de los medios masivos y contribuyó a forjar su imagen como una autora íntimamente ligada a las prácticas de ventas de la industria del libro (Henseler, 2005: 506). Sin embargo, la novela ganó el Premio Nadal, sin que faltasen comentarios que la tachaban de ser la escritora joven prototipo que elegían las casas editoriales para aumentar sus ventas, y que apuntaban al hecho de que el premio había sido concertado de antemano. Lo que finalmente aumentó la polémica fue la aparición de la escritora en la ceremonia del Premio Nadal con una imagen similar a la de la *material girl* de Madonna, lo que reveló que el campo literario no estaba preparado a ceder parte de su poder a una escritora «material» (2005: 507). Entre las críticas más sarcásticas, Henseler señala las de Anibal Lector (pseudónimo), Juan Antonio Masoliver Ródenas, Santos Sanz Villanueva o Ignacio Etxebarria que calificaron su obra como íntima, sensible, emocional o comercial; prejuicios esencialistas atribuidos a la literatura escrita por mujeres, como también han reconocido otras escritoras de la talla de Rosa Montero, Ángeles Caso o Rosa Regás.¹ Los ataques personales a la escritora pusieron de manifiesto la percepción que los críticos tenían con respecto a la posición que las escritoras debían adoptar en las esferas socio-culturales (Henseler, 2005: 508). La novela de Etxebarria debe entenderse por un lado, en el marco de la Generación X en la que, al igual que José Ángel Mañas y Ray Loriga, los autores se embarcan con su literatura y con sus actitudes, tanto propias como las de los personajes, en una crítica demoledora del modelo social heredado (Martín, 2001: 50). La narrativa de esta generación se acerca más a un tipo de literatura que enfatiza el lado testimonial en la que, según Manuel Vázquez Montalban, los escritores rechazan de plano la postergación de su deseo resaltando la afirmación del yo frente al nosotros y el hedonismo como finalidad

¹ Rosa Montero denuncia la agresividad, el sexismo, el trato denigrante y la actitud paternalista de muchos críticos literarios en su trabajo «Escribiendo en la Luna», trabajo inédito recogido en Knights, Vanesa, *The Search for Identity in the Narrative of Rosa Montero*, página 13. También Ángeles Caso ha denunciado en varias ocasiones los prejuicios y la marginalidad de las escritoras españolas el último aparecido en *El Imparcial* el 18/06/2014 bajo el título *El mundo oficial relega a las mujeres escritoras*.

o como frustración.² Existe pues una desconfianza hacia modelos de lo personal caducos y esquemas de desarrollo personal ya establecidos por la generación anterior en los que rechazan apoyarse, de forma que se produce un desencanto con las actitudes políticas que se sustituye con el encantamiento por el desarrollo personal y la exaltación de lo individual por encima de lo colectivo (Martín, 2001: 51). Este tipo de literatura se ha calificado como «light» o «decaffeinated», novelas de «usar y tirar», así como de anti-intelectuales (Henseler, 2004: 692). Por otro lado, Lucía Etxebarría es una escritora que siempre ha expresado libremente su postura feminista, lo cual se refleja tanto en sus novelas, como en sus trabajos ensayísticos como en el prólogo de su recopilación de cuentos *Nosotras que no somos como las demás* (1999) y *La Eva futura/La letra futura* (2000). La imagen y actitud provocadora de la escritora han alentado posturas que afirman la ambigüedad de la escritora con respecto a su imagen y el mensaje feminista que intenta transmitir. A pesar de que existe un compromiso feminista en sus obras, Akiko Tschiya critica a la autora por la relación contradictoria entre el mercado de masas y el debate feminista que quiere transmitir, ya que el uso del género y las sexualidades como punto de venta de sus obras, reafirman las estructuras, categorías e ideologías que ella misma cuestiona en sus obras (2002: 80). No obstante, la autora pone de manifiesto en sus obras problemas vinculados tanto con la igualdad de derechos y obligaciones de las mujeres y los hombres, como también aquellos asociados a la identidad y la diferencia sexual como se analiza a continuación.

Escribir la subjetividad: la fragmentación del texto/cuerpo

La novela narra en primera persona los acontecimientos más importantes que han determinado la vida de una joven de 22 años. A través de la revisión de las tres etapas de su corta vida -infancia, adolescencia y juventud- Beatriz explora las relaciones personales que han influido en el desarrollo de su subjetividad desde su infancia hasta el momento en el que escribe, el cual coincide con su vuelta de Edimburgo donde ha estudiado en los últimos cuatro años. Beatriz relata las tres etapas que han marcado su vida desarrollada en diferentes espacios: su infancia y adolescencia en casa de sus padres en Madrid, y su juventud en la ciudad de Edimburgo, en la que pasa cuatro años. La primera parte se abre con la metáfora galáctica que se utiliza para identificar a la protagonista con un satélite en movimiento que viajará hacia la luz desde la órbita cementerio en la que se encuentra al comenzar la novela. Dicha órbita es descrita por su mejor amiga, Mónica, como «aquella a la que se envían los

² Cita recogida en el trabajo de Annabel Martín (2001), «Feminismo virtual o lesbianismo mediático», en bibliografía.

satélites cuando pierden su vida útil» (Etxebarría, 1998: 14).³ Así es como Bea se siente cuatro años después de que Mónica, su amor secreto, le leyese aquella descripción, sola y abandonada como los satélites en un espacio vacío, olvidada y fría en un silencio absoluto de la soledad orbital (Etxebarría, 1998: 15). Por otro lado, la novela identifica los cuerpos celestes con personajes que, como Mónica, brillan con luz propia. La segunda parte titulada «La ciudad en ruinas», nos cuenta su vida en Edimburgo, donde ha pasado los últimos cuatro años estudiando y durante los que ha compartido su vida sentimental con una mujer, Caitlin, y su amante, Ralf, un estudiante de Historia del Arte de su misma universidad. En la tercera parte, titulada «En el lugar del miedo» Beatriz, hace un recorrido de su vida durante el verano de sus 18 años, en el que se embarcó en las más peligrosas aventuras junto a su amiga y amor Mónica y el novio de esta, Coco. Tras una serie de arriesgados incidentes como el tráfico de drogas, dos intentos de violación e incluso un apuñalamiento, Bea toma la decisión de marcharse a estudiar a Edimburgo. La última parte de la novela, «Luz desde una estrella muerta», funciona como cierre de la novela y nos relata la visita que hace al centro de rehabilitación donde se encuentra Mónica. Tras la decepción por su aspecto y la vida rural que ha elegido, se da cuenta de que el amor que ha mantenido vivo durante cuatro años ha sido solamente «la luz de una estrella muerta» (Etxebarría, 1998: 314).

La novela se nos ofrece como una variación del *Bildungsroman* tradicional en el que acudimos a la evolución del personaje, así como al proceso de su formación y emancipación (García Torres, 2008: 58). La protagonista, Beatriz, evoca a los personajes arquetípicos de Carmen Laforet en *Nada* o Carmen Martín Gaité en *Entre visillos* de la literatura española de posguerra⁴. Las heroínas, categorizadas como «chicas raras», exponen y cuestionan en estas narrativas la sociedad en la que viven a través de la representación de las mujeres y los patrones de actuación a los que están sujetas. De la misma forma, la vida de Beatriz se desarrolla dentro de un sistema sexo-género basado en prácticas patriarcales heredado de la dictadura franquista que todavía predomina en la etapa democrática. Unido a esto, conviven «otras» formas u opciones sexuales, marginadas, que ponen en escena identidades alternativas que rompen con el sistema de género binario masculino/femenino establecido en el imaginario social.

La narración, claramente fragmentada, altera la estructura lineal de los hechos intercalando los recuerdos del último verano que Bea pasó en Madrid junto a su amiga Mónica y los cuatro años que estuvo estudiando en Edimburgo. Dicha fragmentación se

³ Todas las notas pertenecen a la edición de *Beatriz y los cuerpos celestes* (1998). Barcelona: Ediciones Destino.

⁴ Otras autoras como Ana María Matute y Mercé Rodoreda también han introducido en sus narrativas heroínas «raras» en la misma línea que estas autoras.

ofrece, por un lado, como una marca que caracteriza la narrativa de esta generación de escritores a la que Echebarría pertenece y, por otro, muestra el desarrollo emocional de la heroína en el paso de la etapa de la adolescencia a la juventud. La fragmentación textual se corresponde con la fragmentación del cuerpo de la protagonista que se encuentra atravesado por diferentes discursos que lo confinan a la categoría cerrada de la heterogeneidad y a los comportamientos establecidos en el imaginario social. La idea de escribir con el cuerpo en la novela se relaciona con el proceso de construcción de la subjetividad de Bea a través de la propia afirmación del deseo sexual de ésta. En el intento de escribir la subjetividad de la protagonista, Etxebarría cuestiona los modelos femeninos para desmitificarlos y subvertirlos (Tienza, 2010: 314). A través del cuerpo la protagonista recuerda lo vivido, ya que se puede abrir como un libro y leerse para conocer su contenido (Etxebarría, 1998: 320). La relación entre los cuerpos y el espacio en la novela juegan un papel importante con respecto a la posición textual, central o marginal, que ocupa el cuerpo de la heroína en el relato. Unido a esto, se debe tener en cuenta dos momentos trascendentales en la formación de la subjetividad como son el paso de la infancia a la adolescencia y de la adolescencia a la juventud. La relación madre-hija tiene una importancia vital en cuanto al proceso de formación de la identidad de Bea y, consecuentemente, de su subjetividad. El ambiente disfuncional y de violencia al que ambas están sometidas influye notablemente en la anulación de la identidad de la heroína y la fragmentación del cuerpo/texto que se percibe en la novela. Por ello, la articulación de los parámetros del espacio, vivencias y las relaciones que se establecen con otros cuerpos, atravesados por diferentes discursos, es lo que determina, no solo la construcción de la propia subjetividad de Bea, sino también, «asumir lo que somos» como ella misma declara al final de la novela (Etxebarría, 1998: 316).

El cuerpo como espacio de la multiplicidad

La ciudad de Madrid, en la que se desarrolla la infancia y adolescencia de Bea, representa un espacio físico de vital importancia para ella. Irónicamente, los acontecimientos que ocurren en este espacio a lo largo su vida otorgan una posición textual marginal al cuerpo de la protagonista, con respecto a la posición central que ocupa Mónica, su amiga y amor secreto. El cuerpo de Beatriz se ve atrapado en los comportamientos que, desde fuera, le son impuestos por parte de su madre, las monjas y las clasificaciones que limitan la subjetividad a la categoría cerrada del sistema heteronormativo predominante con el que no se identifica. En este sentido, Bea se define en contraposición a lo que ella no es: su amiga Mónica y su madre. Los cuerpos en la novela se encuentran atravesados por diferentes discursos que

establecen un contrato sexual que no garantiza la libertad y la igualdad de los cuerpos, sino que los convierte en espacio de la multiplicidad en los que se inscribe una intensa carga política. La identidad de género fija lo que significa ser hombre o mujer a través de los comportamientos apropiados en la sociedad y, sobre todo, por las conductas sexuales, lo que implica que ser hombre encarna sentir atracción por las mujeres y viceversa, reforzando así los modelos de género e identidad. Etxebarria hace una crítica feroz a la limitación de la sexualidad de las mujeres en la sociedad debido a las exigencias establecidas como el matrimonio, la reproducción, la dependencia económica y la obediencia al hombre y a la violencia masculina. La sexualidad se convierte así en política, como plantea Rubin, ya que se organiza a través de sistemas de poder que favorecen a unos mientras castigan y ocultan a otros (1997: 56). En este sentido, tanto Bea como Mónica luchan contra la jerarquía en la que la sexualidad marital y monógama es el comportamiento más valorado impidiendo comportamientos considerados como anormales y perversos. Las dos adolescentes utilizan sus cuerpos como espacios de resistencia a los discursos que sus madres, encargadas de paso del legado patriarcal, intentan inscribir en sus cuerpos. Mónica se nos presenta como un personaje heterosexual promiscuo que representa una hiperfeminidad agresiva para luchar contra el sistema heteronormado que Charo intenta inscribir en su cuerpo a través de la elección de la ropa que debe vestir o los chicos de buena estirpe con los que debe salir. La madre de Mónica intenta convertirla en un objeto del deseo, ya que considera el cuerpo femenino como un objeto decorativo que se puede cosificar. La heterosexualidad promiscua de Mónica le sirve para rebelarse contra su madre quien representa la sociedad de consumo que impone a las mujeres la obsesión de la apariencia física -el mito de la belleza- sometiendo a los cuerpos a una insatisfacción constante. A través de este personaje la autora denuncia la objetivación de las mujeres en una sociedad que valora más la belleza que la inteligencia, claramente distinguible en el mundo de la publicidad, los medios de comunicación y la moda que Charo representa. Bea y Mónica satirizan sobre los «eternos cincuenta kilos de Charo Bonet. Anfetaminas para mantenerse delgada y tranquilizantes para superar la histeria que producen las anfetaminas» (Etxebarria, 1998: 122). Mónica reclama la autonomía de sus decisiones y el uso de su cuerpo a cambio de las drogas que les suministran los traficantes de poca monta. Como resultado de esta situación Mónica acabará en un centro de rehabilitación en un entorno apartado de las exigencias que la sociedad de consumo impone y representa para las mujeres.⁵

⁵ Debido a la limitación en el número de páginas del artículo resulta imposible profundizar más en la relación madre-hija entre estos personajes.

De mayor relevancia es la relación entre Bea y su madre, Herminia, con respecto al desarrollo de la subjetividad de Beatriz (Ramblado Minero, 2006: 68). Simbólicamente, la madre de Bea es el ejemplo más notable de la subjetividad impuesta, cuyo cuerpo queda atravesado por el discurso de configuración nacional promulgado durante la dictadura franquista. El régimen aplicó estrategias e instrumentos de represión contra las mujeres desde el espacio más íntimo de la familia y se trasladaron al ámbito público e incluso a la formación del espíritu terminando con la extinción natural de la persona (Eiroa, 2006: 5). Las mujeres, como la madre de Beatriz, tuvieron que adaptarse al modelo de «nueva mujer», promulgado por las políticas de género del régimen franquista, que perpetuaban la mística de la feminidad española. En la novela, la madre de Bea, Herminia Martínez de Haya, se define como «el orgullo de la Sección Femenina, la santa patrona de la abnegación y el sacrificio» (Etxebarria, 1998: 19). Herminia es la mayor representante del discurso político de un régimen que convirtió a las mujeres en cuerpos politizados incapaces de poseer subjetividad y cuya máxima realización era la maternidad y la familia. Como tal, Herminia proyecta su vida en su única hija, Bea, intentando establecer una relación de cuerpos dependientes, los unos de los otros, destinados a reproducir las enseñanzas de la ley patriarcal que inscriben en los cuerpos un conjunto arbitrario de regulaciones que, según Preciado, «aseguran la explotación material de un sexo sobre el otro» (2011: 17). Bea se convierte en el sol que rige la existencia de Herminia (Etxebarria, 1998: 103), cuya ruptura se produce por la relación que establece Beatriz con su querida amiga Mónica. Consecuentemente, se produce un alejamiento entre madre-hija en el que Herminia no acepta que cada una exista por sí misma (Etxebarria, 1998: 118). El intento frustrado de inscribir los valores de obediencia en el cuerpo de la hija tendrá como consecuencia una ruptura de la recitación de los códigos masculino/femenino del sistema sexo-género en el que los cuerpos se insertan. El uso de la violencia física se aplica como castigo a la desviación de la norma y a la pérdida de control sobre los modos de actuar, «performance», de Beatriz. El personaje de Herminia se caracteriza por la falta de identidad y por pertenecer a una generación que no asimiló los cambios introducidos para las mujeres después de la dictadura. Por el contrario, Beatriz pertenece a una generación marcada por la rebeldía y la condición postmoderna de la alineación del personaje, el individualismo y la falta de conciencia histórico-social (Ramblado Minero, 2006: 74). A partir de la ruptura con la madre el cuerpo de Bea se convierte en portador del pecado y estimulador del deseo sexual de los hombres (Etxebarria, 1998: 119). Como resultado, la protagonista comienza un proceso de negación de su sexualidad y su identidad que se refleja en el aspecto que ofrece su figura a la que impone tallas grandes que borran los contornos de un cuerpo destinado al pecado como su madre y las monjas reiteran constantemente (Etxebarria, 1998: 119). Esta táctica y la decisión

de dejar de comer funcionan en la novela como mecanismos de resistencia a la normalización patriarcal y reapropiación del control sobre su cuerpo. Beatriz inicia un periplo en el que debe transformar su cuerpo como receptor de su condena en un lugar donde se inscriba su propio deseo desconectado del hecho de ser hombre o mujer, de los conceptos de masculinidad y feminidad que, como Teresa de Lauretis señala, se ofrecen no como un estado natural, sino como «la representación de cada individuo en términos de una relación social particular que pre-existe al individuo» (1987: 12).

El cuerpo como espacio de la experimentación: el cuerpo hablante

Beatriz comienza a experimentar nuevos espacios en los que desarrollar su subjetividad, un espacio propio en el que la madre «no podía entrar excepto como invitada» (Etxebarría, 1998: 121). Desde este espacio simbólico Beatriz, siguiendo la línea que expone Judith Butler (1994), cuestiona la existencia de un cuerpo a priori y pone de manifiesto el control sobre los cuerpos a partir de la materialización de normas sociales que determinan el comportamiento de un niño o una niña. El cuerpo de Beatriz se ve limitado en los conceptos de ser «niña», «niño», «mujer» o «lesbiana» que circunscriben su representación a categorías cerradas que la rechazan y la marcan como diferente. En este sentido, Everly afirma que Etxebarría se aprovecha de la disparidad entre la significación de la palabra y la realidad de la mujer para componer un nuevo discurso femenino que abarque más que las posibilidades limitadas del lenguaje patriarcal (2004: 301). La primera identificación, como ella misma declara, fue fácil «era una niña», no obstante, a partir de la adolescencia Beatriz queda marcada por una diferencia claramente reconocible que la define no por su propia subjetividad, sino por la carencia o alejamiento de los comportamientos o «performances» esperadas por las madres de sus amigas que la califican como «una chica rara», su propia madre como ya hemos analizado, o las monjas para quienes Bea «no era una chica con todas las letras, sino una chica falsa, una farsante que se hacía pasar por tal» (Etxebarría, 1998: 173). Por lo tanto, Bea no era «él ni era *ella*», pero se esperaba que se enamorase de un hombre, se casase y tuviera hijos (Etxebarría, 1998: 173), comportamiento más valorado en el sistema heterosexual en el que Beatriz carece tanto de una identidad social como de género. Esto marca la diferencia de la protagonista por la ausencia de características comunes a un género y, como resultado, no sería posible hablar de las mujeres como un grupo, sino de una identidad femenina en singular donde alcanzar las infinitas posibilidades del «yo».

La segunda etapa que marca el proceso de escritura de la subjetividad de la protagonista toma como escenario la ciudad de Edimburgo donde se produce lo que ella

califica como «la última transgresión» (Etxebarría, 1998: 257). El cambio de espacio ofrece a Beatriz la oportunidad de utilizar su cuerpo como espacio de experimentación de la ambigüedad sexual, donde ni lo masculino ni lo femenino prevalecen sobre el «otro». Consecuentemente, el cuerpo de la heroína pasa a ocupar una posición central con respecto a los personajes con los que establece relaciones en esta parte del relato. El pelo rapado y las botas de comando borran las marcas exteriores convirtiéndose en un cuerpo andrógino difícilmente identificable con un género masculino o femenino. La androginia en la novela surge en relación con el mito del origen que en la narración se relaciona con el momento en que la infancia confluye con la adolescencia de la protagonista, un presente inmóvil que Beatriz querría congelar para impedir a su cuerpo «dar un mal paso al mundo de las mujeres» (Etxebarría, 1998: 40). La androginia también surge como detonante de la falta de un espacio propio en el que la elección del ayuno funciona como resistencia a convertirse en mujer y, por lo tanto, lo que ello conlleva «pertenecer a un batallón de resignadas ciudadanas de segunda clase» y, así, evitar ser como su madre (Etxebarría, 1998: 40). Bea se resiste a convertirse en un cuerpo politizado atravesado por el discurso heteronormativo del sistema sexo-género patriarcal. A pesar de que atrás ha dejado a su familia, la ciudad que adora, Madrid, y la mujer a la que adora, Mónica, el espacio en la novela no se plantea como una ruptura que marca un cambio de vida, ya que la vida es siempre la misma y su cuerpo habita siempre una misma ciudad que es la angustia y el dolor que lleva bajo sus pies (Etxebarría, 1998: 20). Las heridas del cuerpo se cierran, pero las cicatrices en la piel molestarán recordando la existencia del golpe cuyo recuerdo afectará a decisiones futuras (Etxebarría, 1998: 19). Sin embargo, la nueva ciudad ofrece a Beatriz la oportunidad de experimentar tanto relaciones heterosexuales con Ralf, como homosexuales con Cat para, de esta forma, desvelar que el género y el sexo se producen en la relación con los demás y, haciéndonos eco de las teorías de Butler, con los actos de la «performance» (1990: 12). Para Beatriz el amor no tiene género ni etiquetas, como ella misma declara «Me gustaba ella. Ella sólo ella [...] Y si hubiera sido un hombre, me habría gustado también» (Etxebarría, 1998: 229). Urioste observa que el texto rechaza cualquier clasificación cultural que define a los cuerpos basándose en las relaciones binarias de las categorías de género y de las identidades fijas (2009: 120). Si en un primer momento Etxebarría planteaba la falacia de la heterogeneidad como conceptos impuestos en la sociedad, ahora también cuestiona otras categorías que repiten comportamientos y confinan, de nuevo, al cuerpo a la categoría cerrada de ser lesbiana u homosexual que la protagonista define como un «universo limitado, en nuestra propia constelación de clubes de ambiente» en los que no se establecían relaciones con heterosexuales (Etxebarría, 1998: 56). Beatriz critica los comportamientos e imposiciones que hacen identificables a los miembros

de esas minorías como son los «anillos en los pulgares, tatuajes en los antebrazos, pequeñas chapitas con triángulos rosas y collares con los colores del arco iris» marcas que, de nuevo, limitan la subjetividad y la posibilidad de existir fuera de la categoría (Etxebarría, 1998: 56). A través de la experimentación con su cuerpo Beatriz desafía los límites de los códigos y así se resiste a la normalización de la femineidad y la masculinidad en nuestros cuerpos para inventar nuevas formas de placer y convivencia. Beatriz se resiste a pertenecer a un grupo u otro negando las construcciones sociales que limitan el cuerpo indefinido en el que se inscribe una subjetividad variable e infinita. Dicha subjetividad rechaza una identidad sexual y genérica cerrada y determinada naturalmente para reclamar, en términos de Preciado, una «contrasexualidad» o «teoría del cuerpo» que se sitúen fuera de la oposiciones hombre/mujer, masculino/femenino, heterosexualidad/homosexualidad (2011: 14). Dicha contrasexualidad propone un sistema sexo-género en el que los cuerpos como textos no se limiten a una subjetividad inscrita a intervenciones políticas abstractas que se reduzcan a variaciones de un lenguaje que utilice una barra en los pronombres personales o a privilegiar una marca femenina o neutra para llevar a cabo una discriminación positiva (Preciado, 2011: 19). Según la autora, se trata de modificar las posiciones de enunciación, para proponer cuerpos que escapen de las marcas de género y que se reconozcan a sí mismos no como hombres o mujeres, sino como cuerpos hablantes. Dichos cuerpos reconocen la posibilidad de acceder a todas las prácticas significantes, así como a todas las posiciones de enunciación que la historia ha determinado como masculinas, femeninas o perversas (Preciado, 2011: 13). Es en estos términos en los que la protagonista inscribe la subjetividad. Su cuerpo como sujeto hablante se resiste a pertenecer a las categorías cerradas con las que no se identifica. Esto no impide a Beatriz mantener relaciones sexuales con un hombre y con una mujer, ya que declara que «La mujer que amó a Ralph era la misma que amó a Cat y sé que será difícil comprender [...] que amó del mismo modo al uno que a la otra» (Etxebarría, 1998: 258). La experimentación sexual con su cuerpo hace que Bea cuestione la estabilidad del sexo y del género y proponga un «cuerpo hablante» como un lugar de reconciliación abierto a infinitas posibilidades.

Conclusión

El objetivo de este artículo ha sido explorar el cuerpo como espacio de la subjetividad en la novela de Lucía Etxebarría *Beatriz y los cuerpos celestes* (1998). El análisis del cuerpo como espacio de la multiplicidad pone de manifiesto la densidad política que se inscribe en los cuerpos de las mujeres a través de diferentes discursos que circulan en una sociedad regulada

por las normas de la heterogeneidad. La autora subvierte los discursos para cuestionar las categorías que limitan y confinan el placer de los cuerpos negando de esta forma la libertad de escribir la subjetividad. En este sentido, el cuerpo de la heroína se utiliza para borrar los límites genéricos y sexuales proponiendo un cuerpo-sujeto o cuerpo hablante que exprese las infinitas posibilidades de escribir la subjetividad de la protagonista. La novela de Etxebarría constituye un referente imprescindible para el estudio de la representación de las mujeres en una sociedad contemporánea en la que se continúa politizando a los cuerpos y confinándolos a las limitaciones establecidas en el simbólico social y cultural que rige el imaginario colectivo de la sociedad contemporánea.

Bibliografía

- BUTLER, Judith (2004) *Undoing Gender*, New York and London, Routledge.
- _____(1990) *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós Ibérica.
- DE LAURETIS, Teresa (1987) *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, Bloomington, Indiana University Press.
- EIROA SAN FRANCISCO, Matilde (2006) «España en el marco de las crisis mundiales de 1956», *HAOL*, pp. 135-144.
- ETXEBARRÍA, Lucía (1997) *Amor, curiosidad, prozac y dudas*, Barcelona, Plaza y Janés.
- _____(1998) *Beatriz y los cuerpos celestes*, Barcelona, Destino.
- _____(1999) *Nosotras que no somos como las demás*, Barcelona, Destino.
- _____(2000) *La Eva futura/La letra futura*, Barcelona, Destino.
- EVERLY, Kathryn (2004) «Mujer y amor lesbiano: ejemplos literarios». En J. Cruz y B. Zecchi (Eds.) *La mujer en la España actual ¿evolución o involución?* Barcelona, Icaria, pp. 297-314.
- GRADO, Mercedes (2004) «Encrucijada del feminismo español: Disyuntiva entre igualdad y diferencia». En J. Cruz y B. Zecchi (Eds.) *La mujer en la España actual ¿Evolución o involución?* Barcelona, Icaria Editorial, pp. 25-58.
- GARCÍA TORRES, Elena (2008) *La narrativa polifónica de Almudena Grandes y Lucía Etxebarría: transgresión, subjetividad e industria cultural en la España democrática*, Lewiston, Nueva York, The Edwing Mellen Press.
- HENSELER, Christine (2004) «Pop, Punk, and Rock and Roll Writers: José Ángel Mañas, Ray Loriga y Lucía Etxebarría. Redefine the Literary Canon», *Hispania*, 87, pp. 693-703.
- _____(2005) «Acerca del fenómeno Lucía Etxebarría», *Rlit*, LXVII, 134, pp. 501-522.

- MARTÍN, Annabel (2001) «Feminismo virtual y lesbianismo mediático en *Beatriz y los cuerpos celestes*: Una novela rosa de Lucía Echebarría». En Scarlett E. y Wescott H. B. (Ed.) *Convergencias Hispánicas. Selected Proceedings and Other Essays on Spanish and Latin American Literature, Film and Linguistics*, Newark, Juan de la Cuesta, pp. 47-56.
- PRECIADO, Beatriz (2011) *Manifiesto contrasexual*, Barcelona, Editorial Anagrama.
- RAMBLADO MINERO, Cinta (2006) *Construcciones culturales de la maternidad en España: la madre y la relación madre-hija en la literatura y el cine contemporáneos*, Alicante, Centro de Estudios sobre la mujer, Universidad de Alicante.
- RUBIN, Gayle (1997) «The Traffic in Women. Notes on the Political Economy of Sex». En Linda J. Nicholson (Ed.) *The Second Wave. A Reader in Feminist Theory*, Londres, Routledge, pp. 27-62.
- TIENZA, Verónica (2010) «Cuerpo y escritura: construcción de subjetividades femeninas en la literatura contemporánea». En González de Sande, M. (Ed.) *La imagen de la mujer y su proyección en la literatura, la sociedad y la historia*, Sevilla, ArCibel Editores, pp. 313-324.
- TSUCHIYA, Akiko (2002) «The New Female Subject and the Commodification of Gender in the Works of Lucía Etxebarria», *Romance Studies* 20 (1), pp. 77-87.
- URIESTE AZCONA, Carmen de (2009) *Novela y sociedad en la España contemporánea (1994-2009)*, Madrid, Editorial Fundamentos.

Recibido el 21 de abril de 2015
Aceptado el 10 de noviembre de 2015
BIBLID [1139-1219 (2015) 20: 19-31]

LA ADAPTACIÓN CINEMATOGRAFICA DESDE UNA PERSPECTIVA DE GÉNERO: *BRIDGET JONES'S DIARY*.

FILM ADAPTATION FROM A GENDER PERSPECTIVE: BRIDGET JONES'S DIARY

Ana M^o López Gallardo
Universidad de Málaga

RESUMEN

La obra de Helen Fielding, *Bridget Jones's Diary*, es una de las 10 novelas que mejor reflejan la sociedad de finales del siglo XX, según un estudio llevado a cabo por el periódico *The Guardian*. El gran éxito de esta obra, tanto de la novela como de la película, se basa en el argumento y en técnicas narrativas que empleó Jane Austen. Dentro del género literario Chick Lit, analizaremos cómo los guionistas crearon una adaptación mediante intertextualidades que reflejan el discurso postfeminista y cuáles fueron las estrategias cinematográficas que utilizaron para la adaptación de la novela.

Palabras clave: Chick Lit, postfeminismo, adaptación cinematográfica.

ABSTRACT

According to a study presented by *The Guardian*, *Bridget Jones's Diary* is one of the 10 novels which best reflects the society at the end of the 20th century. The great success of this novel, as well as the film, is due to the plot and to Jane Austen's narrative techniques. We will discuss how the scriptwriters created an adaptation through general intertextualities that reveal its connection with the postfeminist discourse, which were the cinematographic strategies that they used for the adaptation of the novel.

On the other hand, we will discuss about its author, Helen Fielding, who is one of the writers that best illustrates the situation of occidental women at the end of the 20th century and at the beginning of the 21st century. She describes a woman who dares to talk about her daily problems openly, pulling apart the belief that personal problems have to be kept in the private sphere. She uses real language, even creating new words to give women their own voice; in fact, she is a pioneer in the literary genre called Chick Lit, about which we will discuss its varieties and components.

The post-feminist movement will serve as a background to contextualize the novel and the movie. The protagonist, Bridget Jones, is overwhelmed by the expectations of the postfeminist ideals. *Bridget Jones's Diary* depicts the postfeminist settings through different intertexts: Jane Austen's novel and the TV adaptation, both taken to the big screen by the scriptwriters of this movie (Helen Fielding, Andrew Davis and Richard Curtis).

Keywords: gender, post-feminism, literature, cinema, movie adaptation.

SUMARIO

1. Chick Lit 2. Bridget Jones's Diary 3. Influencias de *Pride and Prejudice* en *Bridget Jones's Diary* 4. Estrategias cinematográficas para la adaptación de la novela 5. *Bridget Jones's Diary* y el postfeminismo 6. Referencias bibliográficas.

La adaptación cinematográfica desde una perspectiva de género: *Bridget Jones's Diary*

Hemos elegido a la autora Helen Fielding, y en concreto su novela *Bridget Jones's Diary*, porque es una de las escritoras que mejor refleja la situación de las mujeres occidentales de finales del siglo XX y principios del XXI. Muestra a una mujer que se atreve a hablar de sus problemas cotidianos sin tapujos, dejando a un lado la creencia de que lo personal se tiene que quedar en el ámbito privado del hogar, y al hacerlo público le da un valor político. Usa un lenguaje real, incluso creando nuevos vocablos para dar voz propia a las mujeres; de hecho, es pionera del género literario denominado Chick Lit.

Chick Lit se puede definir, desde la perspectiva de la crítica literaria, como una forma de ficción femenina sobre la base de un tema, unos personajes, una audiencia y un estilo narrativo determinado. Chick Lit describe a una mujer soltera de entre los veinte y los treinta años, «navigating their generation's challenges of balancing demanding careers with personal relationships» (Cabot, 2003). Otros investigadores, como Jane Gerhard y Stephanie Harzewski, sugieren que Chick Lit es un género productivo donde los autores y los lectores negocian discursos anti-feministas y feministas (Gerhard, 2005, p. 41; Harzewski, 2005). Como ficción popular femenina, se ha querido unir la Chick Lit a las novelas actuales románticas popularizadas por las editoriales Harlequin en los Estados Unidos, y Mills y Boon en el Reino Unido. Los defensores de Chick Lit creen que, a diferencia de la novela romántica tradicional, este nuevo género se deshace del héroe heterosexual para ofrecer un retrato más realista de la vida de las solteras, de las citas y del fin de los ideales románticos.

Tal identificación se ve incrementada por el estilo narrativo de la Chick Lit. La novela de Fielding sugería espontaneidad y candor, usando la forma de diario. Otras autoras exploran el estilo confesional de cartas o e-mails, característico de la tradición femenina, o simplemente usan la narración en primera persona para dar la impresión de que la protagonista está hablando directamente al lector. Estas técnicas narrativas no sólo apelan al lector sino que, también, unen significativamente al género de Chick Lit con un conjunto de obras de ficción femenina de generaciones anteriores.

Podemos decir que a raíz de *Bridget Jones's Diary* (1996) surgieron gran variedad de títulos de Chick Lit. Pero Bridget Jones no se creó sólo en la mente de Fielding. La fuente más obvia de la autora es la novela de Jane Austen, *Pride and Prejudice*, de la que Fielding admite haber cogido prestado mucho del argumento y alguno de los personajes. La pregunta que se hace es si la Chick Lit se puede elevar a la categoría de literatura. Como siempre encontramos opiniones encontradas. Juliette Wells (2006, p. 48) defiende que, aunque *Bridget Jones's Diary* se base en la obra de Austen y en una larga tradición de escritura femenina, puntualiza:

To judge whether an individual work of Chick Lit, or the genre as a whole, has literary merit is to participate in a long tradition of discounting both women writers and their readers [...] Chick Lit is certainly one of the next generations of women's writing but, in spite of its capacity to invoke the questions that long swirled around women's literary writing, it is not the next generation of women's literature¹.

Bridget Jones es una descendiente directa de la Elizabeth Bennet de Austen; si consideramos la relación entre los dos personajes y los dos textos, esto nos permite centrarnos tanto en los ancestros literarios de la Chick Lit como en su naturaleza contemporánea. El trabajo de Austen es transformado en la obra de Fielding, tanto en la novela como en la película. Según Suzanne Ferriss (2006, p. 72): «In each instance, the transformation exploits the distinctive and incommensurate qualities of literature and cinema to represent the psychological development of a female character searching for self-esteem and security». El género Chick Lit refleja las preocupaciones de las mujeres del siglo XXI.

Muchas de las diferencias entre la Chick Lit y las obras anteriores escritas por mujeres se deben al cambio en las costumbres y expectativas sociales, que han afectado tanto a las autoras como a las lectoras. En la Chick Lit no encontraremos elementos literarios tradicionales tales como un uso innovativo del lenguaje, metáforas creativas o personajes complejos. En contrapartida la Chick Lit provee a sus lectoras de términos divertidos, evocativos y útiles. Al comparar dos pasajes descriptivos notamos las grandes diferencias:

The rich, divorced-by-cruel-wife Mark –quite tall– was standing with his back to the room, scrutinizing the contents of the Alconbury's bookshelves. (*Bridget Jones's Diary*, p. 12)².

¹ Juzgar si un trabajo individual de Chick Lit, o el género entero, tiene mérito literario es participar en una larga tradición de menosprecio tanto a las escritoras como a sus lectoras [...] Chick Lit es ciertamente uno de los estilos de escritura de mujeres de la siguiente generación, pero, a pesar de su capacidad de evocar preguntas que giren alrededor de los trabajos literarios de mujeres, no es la siguiente generación de literatura de mujeres. (Traducción propia).

² El rico, divorciado-por-esposa-cruel Mark –bastante alto– estaba de pie dando la espalda a la habitación, escrudiñando los contenidos de la librería de los Alconbury. (Traducción propia).

[...] but his friend Mr. Darcy soon drew the attention of the room by his fine, tall person, handsome features, noble mien; and the report which was in general circulation within five minutes after his entrance, of his having ten thousand a year. (*Pride and Prejudice*, p. 7-8)³.

Además, la Chick Lit destaca en el uso de la sátira y el humor. Como frecuentemente encontramos una vinculación entre autoras literarias tradicionales y la Chick Lit, muchos críticos consideran este género como heredero de la literatura tradicional femenina. De hecho, el estilo informal e inmediato de la narración de Chick Lit es reminiscencia de la forma epistolar popular entre los escritores del siglo XVIII, al igual que la técnica del «stream of consciousness», de la que fue pionera Virginia Woolf. En conclusión, este género proporciona al lector/a un estilo actual, fresco y dinámico, que refleja la sociedad en la que se usa.

Bridget Jones's Diary es una de las 10 novelas que mejor reflejan la sociedad de finales del siglo XX, según un estudio llevado a cabo por el periódico *The Guardian* (Crown, 2007). El gran éxito de *Bridget Jones's Diary*, tanto de la novela como de la película, se basa en el argumento y en las técnicas narrativas de Jane Austen. Fielding admite claramente su deuda con Austen (BBC News, 2013):

The plot of *Bridget Jones's Diary* was actually stolen from *Pride and Prejudice*. I thought that Jane Austen's plots were very good and had been very well market-researched over a number of centuries, so I thought I would actually steal it. I thought she wouldn't mind and anyway, she's dead⁴.

Helen Fielding quiso asegurar el éxito cinematográfico de la novela y para ello contó con la ayuda de Andrew Davies y Richard Curtis. Andrew Davies es un experto director de cine, productor, guionista y actor con una dilatada carrera. Fielding había quedado encantada con su trabajo como guionista en la miniserie televisiva para la BBC *Pride and Prejudice* (1995), y *Middlemarch* (1994). Así, pues, decidió reclutarlo para que le ayudara a hacer la adaptación de su novela.

Por otro lado, Fielding también contó con la ayuda de Richard Curtis, guionista de cine y de la televisión británica. Nacido en Nueva Zelanda, era famoso por sus guiones de las películas *Four Weddings and a Funeral* (1994), *Notting Hill* (1998) y *Love Actually*

3 [...] pero su amigo Mr. Darcy pronto atrajo la atención de la habitación por su delgada y alta complexión, sus atractivos rasgos, su noble comportamiento; y la información que circulaba cinco minutos después de su entrada, de sus ingresos de diez mil al año. (Traducción propia).

4 El argumento de *Bridget Jones's Diary* fue en realidad robado de *Pride and Prejudice*. Pensé que el argumento de Jane Austen era muy bueno y había tenido muy buena aceptación en el mercado durante varios siglos, así que pensé que lo podría robar. Pensé que no le importaría y de cualquier manera, ella está muerta. (Traducción propia).

(2003), de la que también fue director. En televisión era conocido por sus guiones para series como *Blackadder* (1982-1988) o *Mr. Bean* (1990-1995). De hecho, es uno de los guionistas con más nominaciones y premios de comedias británicas.

Fielding, al igual que con la elección de la directora, Sharon Maguire, decide rodearse de dos afamados guionistas que permitirán, además de mantener la esencia de la novela, enriquecerla. Davies dará el toque literario a la adaptación del guión, ya que muchos elementos que encontramos en la película tienen más semejanza a la obra de Austen que a la de Fielding. Esto es algo a lo que Fielding no pone ningún impedimento. Curtis, por su lado, aporta el toque de comedia romántica que asegurará el éxito comercial de la cinta.

Uno de los logros de la adaptación de *Bridget Jones's Diary* es que la película se alinea más con la obra de Austen, *Pride and Prejudice*, que la propia novela. De esta forma podemos hablar de una doble adaptación: por un lado, el trabajo de Austen es trasladado por Fielding a la ficción de finales del siglo XX y ésta, a su vez, es transformada en película. La adaptación ilustra el desarrollo psicológico del personaje femenino buscando autoestima y seguridad (Ferris, 2006, p.72). Inexplicablemente, es la película más que la novela de Fielding la que desarrolla las técnicas narrativas empleadas por Austen para presentar las situaciones cómicas que tiene que afrontar una mujer soltera. Esta idea es compartida por algunos críticos cinematográficos (Haskell, 2001; Rathke, 2001; Turan, 2001), que confirman cómo la versión cinematográfica fortalece las alusiones a la novela de Austen. El primer encuentro entre Bridget y Mark Darcy en el Turkey Curry Buffet del 1 de enero se corresponde al primer encuentro entre Elizabeth y Darcy en la obra de Austen, donde se establecen los prejuicios entre ellos. En la novela de Fielding, la hostilidad entre los protagonistas surge tras la primera impresión que le produce Mark Darcy a Bridget por a su forma de vestir y sus modales:

It struck me as pretty ridiculous to be called Mr. Darcy and to stand on your own looking snooty at a party [...] what has deemed from the back like a harmless navy sweater was actually a V-neck diamond-patterned in shades of yellow and blue – as favoured by the more elderly of the nation's sports reporters (*Bridget Jones's Diary*, p. 12)⁵.

Pero no es sólo Bridget quien tiene prejuicios contra Darcy tras su primer encuentro, en la película él también explica a su madre, tras la insistencia de ésta, por qué no quiere pedir el teléfono de Bridget: «Mother, I do not need a blind date, particularly not with some verbally incontinent spinster who smokes like a chimney, drinks like a fish and dresses like her

⁵ Me sorprendió como algo bastante ridículo ser llamado Mr. Darcy y permanecer de pie de un modo altanero en una fiesta [...] lo que parecía por la espalda un jersey azul marino inofensivo era en realidad un jersey de cuello en V con rombos amarillos y azules – como escogido por el más viejo de los reporteros nacionales deportivos. (Traducción propia).

mother! ». Esta escena, que no aparece en la novela, tiene una equivalente en el libro de Austen cuando Elisabeth expresa sus prejuicios contra Darcy. Por otro lado, The Turkey Curry Buffet equivaldría al baile en Netherfield, donde el amigo de Darcy insiste para que baile, a lo que éste responde:

I certainly shall not. You know how I detest it, unless I am particularly acquainted with my partner. At such an assembly as this it would be insupportable. Your sisters are engaged, and there is not another woman in the room whom it would not be punishment to me to stand up with. [...] You are dancing with the only handsome girl in the room. (*Pride and Prejudice*, p. 9)⁶

En la película, como en la novela de Austen, los prejuicios de Bridget contra Darcy se confirman mediante una mentira que cuenta la rival de Bridget. En este momento la película, paradójicamente, se asemeja más a la novela de Austen, que a la novela de Fielding. El mayor impedimento entre Elisabeth y Darcy es Wickham. Él da malas referencias de Darcy a Elisabeth, contándole que Darcy lo engañó económicamente. Por su parte, en *Bridget Jones's Diary*, Daniel Cleaver (el jefe de Bridget que juega con sus sentimientos) representa el papel de Wickham, diciendo que Mark Darcy se acostó con su mujer (aunque en la novela, por el contrario, Daniel piensa que Darcy, al que conoció en la universidad de Cambridge, es un «stupid nerd» y «bloody old woman» (*Bridget Jones's Diary*, p. 89). Pero al final todo se desvela. En la novela de Austen es el propio Darcy quien cuenta a Elisabeth que él le pagó los estudios a Wickham para que finalizara su carrera de abogado, pero que éste se gastó la mayor parte del dinero en fiestas y bebidas. En la película es la madre de Bridget quien revela que es Daniel quien se acostó con la mujer de Darcy.

En *Pride and Prejudice*, Wickham introduce un segundo impedimento para el amor de Elisabeth y Darcy. La prometida de Wickham, una rica heredera, rompe su compromiso con él, por lo que Wickham seduce a Lydia, la hermana de Elisabeth, animándola a que se vaya con él a Londres. Él compromete su reputación y, por asociación, la reputación de las hermanas Bennet. En la novela de Fielding, el segundo impedimento no es introducido por Daniel sino por Julio, el hombre que seduce a la madre de Bridget y malversa el dinero de su familia y amigos. En las dos novelas, es Darcy quien soluciona los problemas. En *Pride and Prejudice* paga en secreto a Wickham para que se case con Lydia. En *Bridget Jones's Diary* él localiza a Julio y a la madre de Bridget en Portugal, se ocupa de su vuelta y hace que encarcelen a Julio. Por el contrario, en la película, Julio se convierte en un vendedor de teletienda.

⁶ Yo ciertamente no. Sabes cómo lo detesto, a menos que este particularmente familiarizado con mi pareja. Así una reunión como esa sería insoportable. Tus hermanas están comprometidas, y no hay otra mujer en la habitación con la que no sería un castigo estar. [...] Tú estás bailando con la única chica guapa de la habitación. (Traducción propia).

Fielding (citado en Welch, 2006) explica los cambios que tuvo que hacer para adaptar la novela a la película:

It's different because, in a script, every line has to work. In a book you can get away with murder. You can write around things. And a lot of the dialogue in the book is ridiculous if you actually get them to say it. Like the mother. It's so over the top. And the plot with mum and the Portuguese lover – it's fine in the book, but in the film we're wondering if it will work. If it will just seem like we've gone into sitcom land⁷.

Ella enfatiza las diferencias entre el medio visual y el escrito, pero siempre intentando ser fiel a la obra original.

Como la novela de Fielding usa la forma de diario para capturar los pensamientos de Bridget, uno de los logros es la representación cinematográfica de la intimidad de la primera persona. Bridget se presenta escribiendo en su diario, que empieza justo después de haber sido insultada por Mark Darcy en la fiesta del Turkey Curry Buffet. La película traslada el tono confesional del diario, cuando Bridget asegura «to tell the truth about Bridget Jones – the whole truth».

El film también mantiene las referencias que Bridget escribe en el diario sobre su peso, su consumo de cigarrillos, de alcohol y de calorías, al igual que sobre su estado de ánimo. Estas anotaciones aparecen como fotogramas de páginas del diario o sobrepuestas en la pantalla. Al menos en una ocasión la película exagera su contenido emocional, cuando su «shag-drunkenness» (52), después de su primera noche con Daniel, se publica en las pantallas de Picadilly Square; cuando ella pasa caminando por allí, en una de las pantallas aparece en letras gigantes: «Date: Weds, Something the something. Weight: 131 lbs, Have replaced food with sex. Cigarettes: 22 ... all post-coital!».

El diario, al final de la película, se convierte en parte del argumento. Una vez Bridget y Mark han consumado su relación, él, accidentalmente, lee una de las primeras entradas del diario: «Mum was really scraping the barrel with Mark Darcy. He acts like he's got a giant gherkin thrust up his backside. [...] Mark Darcy is rude, he's unpleasant, he's DULL – no wonder his clever wife left him». Tanto la directora, Sharon Maguire, como los guionistas Richard Curtis y Andrew Davis, explotan astutamente la incorporación del diario al medio cinematográfico de diferentes formas, aunque la película no puede sustituir las estrategias literarias del diario, ya que éste nos da acceso directo a los pensamientos de Bridget, mientras que el film a la fuerza se tiene que

⁷ Es diferente porque, en el guión, cada línea hace su trabajo. En un libro puedes irte de rositas. Puedes escribir dando rodeos. Y mucho del diálogo en el libro es ridículo si en realidad haces que lo digan. Como mi madre. Es tan exagerada. Y el argumento con mamá y el amante portugués – está bien en el libro, pero en la película nos preguntábamos si funcionaría. Si fuera así iríamos al terreno de la comedia de situación. (Traducción propia).

centrar visualmente en ella. El guionista Richard Curtis (citado en Woods, 2001) afirma que el secreto de la adaptación del libro ha sido reflejar el estado mental de la protagonista:

It surprised us how much we had to portray her loneliness, and stuff like that. The book is her talking herself out of it, whereas in the film we found we had to show it at times, and that was quite interesting - it did change it, even though I hope that all the good stuff from the book is still there. I think that probably is the secret of adapting: how to stand outside a character that you've got to know from the inside⁸.

Tanto la directora como la escritora idearon representar los estados de ánimo de la protagonista usando estrategias cinematográficas. Por ejemplo, la película emplea la voz en «off» para representar la intimidad de la primera persona usada en el diario, aunque esto introduce una disfunción temporal. El lector de *Bridget Jones's Diary* experimenta los sucesos con el narrador, conoce los sucesos cuando Bridget los escribe en su diario, después de que hayan ocurrido. Por el contrario, en la película, los comentarios de Bridget sobre los diferentes acontecimientos que han sucedido se despliegan en la pantalla, de esta forma, el pasado de la narrativa de la voz en «off» no coincide con el tiempo presente en el que se visualizan los acontecimientos.

Así, pues, la película consigue fusionar la primera persona y el punto de vista omnisciente, estrechando de nuevo los lazos con Austen. Como Cecilia Salber (2001) matiza:

By maintaining Bridget's voice throughout, the diary format [of the novel] allows readers to judge the characters and their predicaments for themselves. The omniscient narrator of Austen's novels is replaced by an unreliable, solipsistic voice that creates its own sense of reality and coherence⁹.

La versión cinematográfica vuelve a introducir el limitado punto de vista omnisciente. Combina la primera persona del diario, desde la perspectiva de Bridget con la perspectiva de tercera persona del marco cinematográfico. En conclusión, la película desarrolla las técnicas narrativas de la obra de Austen más que la novela de Fielding.

La película *Bridget Jones's Diary* muestra el entorno postfeminista a través de diferentes intertextos: la obra de Jane Austen y su adaptación televisiva llevados al cine por los guionistas de esta película. Una escena que refleja esto tiene lugar a los cinco minutos de la película, después

8 Nos sorprendió cuánto tuvimos que retratar su soledad, y cosas como esa. En el libro ella habla sobre eso, mientras que en la película vimos que teníamos que mostrarlo algunas veces, y que era bastante interesante – cambió, incluso espero que todo lo bueno del libro esté todavía ahí. Creo que probablemente es el secreto de la adaptación: cómo mantener fuera a un personaje que conoces desde el interior. (Traducción propia).

9 Al mantener la voz de Bridget a lo largo de todo el proceso, el formato de diario [de la novela] permite a los lectores juzgar a los personajes y sus dilemas por ellos mismos. El narrador omnisciente de las novelas de Austen se reemplaza por una voz poco fiable, solipsística que crea su propio sentido de realidad y coherencia. (Traducción propia).

de que Bridget y Mark hayan tenido su primer encuentro. Esta intertextualidad relaciona a imágenes feministas de mujeres e ideas prefeministas sobre las relaciones de pareja en un entorno postfeminista, produciendo un efecto cómico sobre el feminismo y el romanticismo. Cuando en la película Bridget pasa al lado de Mark y escucha cómo éste le dice a su madre que no quiere tener una cita a ciegas con una solterona, se escucha una voz en «off» en la que la protagonista afirma: «That was it ... right there, that was the moment. I suddenly realized that unless something changed soon I was going to live a life where my major relationship was with a bottle of wine».

La determinación en la mirada de Bridge cuando pasa junto a Mark y a su madre, en combinación con el tono de la voz en «off» sugiere que ella transforma una situación embarazosa en una oportunidad de cambio. Lo que desde una perspectiva feminista parece una pequeña victoria personal, realmente adquiere el peso de un momento narrativo culminante en el desarrollo del argumento, reflejando una versión postfeminista de lo personal. El postfeminismo asegura que la lucha legal y económica por la igualdad ha terminado reemplazada por la independencia femenina sobre interacciones personales y de confianza en sí misma (Cobb, 2008, p. 291-292).

Como adaptación, *Bridget Jones's Diary* refleja los debates populares sobre el feminismo, la mujer y las relaciones de género en el postfeminista actual. Bridget aparece en multitud de artículos sobre y para la mujer, desde revistas sensacionalistas hasta especializadas. Sus fans¹⁰ la consideran prototipo de la mujer de «fin-de-siècle» (de ahí la frase «a Bridget Jones moment» para referirse a todo, desde un percance con la ropa a conseguir pareja), y en las publicaciones también sirve para reflejar las opiniones personales o incluso las críticas sobre el estado actual del postfeminismo. Así, pues, Bridget existe y funciona también fuera del texto como imagen de la mujer contemporánea, como un icono postfeminista de la última década del siglo XX.

Referencias Bibliográficas

AUSTEN, Jane (1992): *Pride and Prejudice*. Hertfordshire, Wordsworth Classics.

BBC NEWS (2013): «Bridget Jones vs Pride and Prejudice», en *BBC News*, 28 de enero 2013. <http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-21204956>. Consultado el 7 de marzo de 2014.

CABOT, Heather (2003): «Chick Lit: Genre Aimed at Young Women Is Fueling Publishing Industry», en *abcnews.com*, 30 de agosto, <http://abcnews.go.com/WNT/story?id=129475&page=1>. Consultado el 21 de noviembre 2014.

¹⁰ Los fans de Bridget no son exclusivamente mujeres heterosexuales. Entre sus seguidores también se encuentran hombres heterosexuales, lesbianas y gays. Sin embargo, los gays se han apropiado del lenguaje iconográfico de Bridget, véase MCROBBIE, Angela (2004): «Feminism and the Socialist Tradition ... Undone? A Response to Recent Work by Judith Butler», en *Cultural Studies* 8, 4, pp. 503-522. La raza y las identidades de clase son eludidas en en el contexto cultural empleado en su iconografía, cualidad que la une fuertemente al discurso popular postfeminista.

- COBB, Shelley (2008): «Adaptable Bridget», en BOOZER, Jack (Ed.): *Authorship in Film Adaptation*. Austin, University of Texas Press, pp. 281-304.
- CROWN, Sarah (2007): «1984 'Is Definitive Book of the 20th Century'», en *The Guardian*, 2 de junio. <http://www.guardian.co.uk/books/2007/jun/02/uk.hay2007authors>. Consultado el 19 de septiembre 2014.
- FERRIS, Suzanne (Eds.) (2006): *Chick Lit: The New Woman's Fiction*. Nueva York (NY), Routledge, pp. 253-256.
- FIELDING, Helen (1996): *Bridget Jones's Diary: A Novel*. Nueva York (NY), Penguin Books.
- GERHARD, Jane (2005): «Sex and the City», en *Feminist Media Studies* 5, 1, pp. 37-40.
- HARZEWSKI, Stephanie (2005): «Tradition and Displacement in the New Novel of Manners», en YOUNG, Mallory y FERRIS, Suzanne (Eds.): *Chick Lit: The New Woman's Fiction*. Nueva York (NY), Routledge, pp.29-46.
- HASKELL, Molly (2001): «The Innocent Ways of Renee Zellweger», en *New York Times*, 8 de abril. <http://www.nytimes.com/2001/04/08/movies/film-the-innocent-ways-of-renee-zellweger.html?pagewanted=all&src=pm>. Consultado el 17 de octubre de 2014.
- RATHKE, Renee Scolaro (2001): «Bridget Jones's Diary», en *Pop Matters*. <http://www.popmatters.com/pm/review/bridget-jones-diary>. Consultado el 17 de noviembre de 2014.
- SALBER, Cecilia (2001): «Bridget Jones and Mark Darcy: Art Imitating Art ... Imitating Art», en *Jane Austen Society of North America*, 22, 1. <http://www.jasna.org/persuasions/on-line/vol22no1/salber.html>. Consultado el 21 de octubre de 2014.
- TURAN, Kenneth (2001): «Keeping Up with Ms. Jones», en *Los Angeles Times*, 13 de abril. <http://articles.latimes.com/2001/apr/13/entertainment/ca-50325>. Consultado el 3 de noviembre de 2014.
- WELCH, Dave (2006): «Helen Fielding is not Bridget Jones», en *Powells.com*, 10 de octubre. <http://www.powells.com/blog/interviews/helen-fielding-is-not-bridget-jones-by-dave/>. Consultado el 18 de septiembre de 2014.
- WELLS, Juliette (2006): «Mothers of Chick Lit? Women Writers, Readers, and Literary History», en FERRIS, Suzanne y YOUNG, Mallory (Ed.): *Chick Lit: The New Woman's Fiction*. Nueva York (NY), Routledge, pp. 47-70.
- WOODS, Gaby (2001): «A Bridget Just Far Enough», en *The Observer*, 4 de marzo. <http://www.guardian.co.uk/film/2001/mar/04/features.review1>. Consultado el 18 de noviembre 2014.

Recibido el 21 de abril de 2015

Aceptado el 10 de noviembre de 2015

BIBLID [1139-1219 (2015) 20: 33-42]

LAS MUJERES INMIGRANTES VISTAS POR EL CINE ESPAÑOL EN LOS ALBORES DEL XXI

IMMIGRANT WOMEN IN SPANISH CINEMA AT THE BEGINNING OF THE XXITH CENTURY

Ángeles Cruzado Rodríguez
Universidad de Sevilla

RESUMEN

El cine español, desde sus inicios, se ha interesado por lo diferente, si bien hay que esperar hasta los años noventa para encontrar filmes que aborden de manera central la problemática de la inmigración. No obstante, muchas de esas películas están cargadas de estereotipos, fruto del miedo a «lo otro». Además, se observa una diferencia notable en el modo en que el cine construye al inmigrante y a la inmigrante, que suele ser reducida al papel de mera comparsa o acompañante silenciosa del varón, estrechamente vinculada al ámbito familiar y a los procesos de reagrupamiento; y, con demasiada frecuencia, aparece vinculada a la prostitución. Recientemente, la cinematográfica española ha producido varios filmes que rompen con estos estereotipos, en lo que se refiere al tratamiento del fenómeno migratorio en general, así como a la representación de la mujer inmigrante en particular.

Palabras clave: cine español, mujeres, inmigración

ABSTRACT

Ever since its inception, Spanish cinema has been interested in the different, although you have to wait until the nineties to find films that address the problem of immigration as a central subject. However, many of these films are full of stereotypes, which are the result of fear of «the other». In addition, a significant difference is observed in the way the film builds immigrants, since immigrant women are usually reduced to the role of mere stooge or silent companion of men, closely linked to the family regrouping processes; and, too often, they are linked to prostitution. Recently, Spanish cinema has produced several films that break these stereotypes, with regard to treatment of migration in general and the representation of immigrant women in particular.

Keywords: Spanish cinema, women, immigration.

SUMARIO

1.- Las mujeres como sujeto de la inmigración. 2.- La inmigración de mujeres vista por los medios de comunicación. 3.- Recorrido histórico sobre las migraciones en el cine español. 3.1.- La inmigración

subsahariana. 3.2.- La inmigración magrebí. 3.3.- La inmigración latinoamericana. 3.4.- La inmigración desde otras antiguas colonias españolas. 3.5.- La inmigración oriental. 3.6.- La inmigración de Europa del Este. 4.- Estrategias de construcción de la otredad en el cine. 5.- Representación de la mujer inmigrante en el cine europeo y español. 6.- Hacia una nueva imagen de la mujer inmigrante en el cine español.

1. Las mujeres como sujeto de la inmigración

La inmigración de las mujeres hasta hace pocos años ha sido un fenómeno invisible y poco estudiado. Si, en un principio, solía producirse en el contexto de la reagrupación familiar, hoy en día los motivos son más variados. Entre otras causas y condicionantes cabe citar, en primer lugar, la estructura de los mercados de trabajo de los países receptores y la evolución de la demanda de mano obra, que es mayor en los sectores económicos más feminizados, así como en aquellos empleos que no desean las mujeres autóctonas, como los relacionados con el servicio doméstico, el cuidado de personas, la agricultura o la industria agroalimentaria.

Otros motivos que llevan a las féminas a emigrar, aunque quizás en menor medida, son el deseo de emancipación familiar, la reacción ante las escasas posibilidades de participación política que existen en algunos países, así como la búsqueda de movilidad laboral, sobre todo en el caso de las más cualificadas. De todo ello se desprende que las mujeres han dejado de emigrar fundamentalmente por motivos familiares y se han convertido en sujetos económicos activos.

2. La inmigración de mujeres vista por los medios de comunicación

Tras analizar las representaciones de mujeres inmigrantes ofrecidas a mediados de los noventa por varios periódicos españoles de tirada nacional, Mary Nash (2005) llega a la conclusión de que éstas son fruto de una visión etnocéntrica y androcéntrica, es decir, que los medios de comunicación ofrecen una imagen sesgada e invisibilizan a las inmigrantes, a pesar de que éstas representan aproximadamente la mitad de la población extranjera residente en nuestro país.

Peio M. Aierbe (2008), en su estudio sobre los contenidos informativos en prensa escrita publicados en España entre 2006 y 2007, obtiene conclusiones similares. En primer lugar, constata la invisibilización de la que son objeto las mujeres inmigrantes, a las que sólo hacen referencia el 13% de los contenidos informativos que abordan el tema de la inmigración. Este porcentaje no llega ni siquiera al 7% si lo que se toma en consideración son aquellas noticias que tienen como protagonistas a mujeres.

Según Laura Oso (1988), esta invisibilización puede deberse al escaso valor que se concede a la participación de las féminas en la economía de sus países de origen, donde –sobre todo, en el denominado ‘tercer mundo’– no son más que un apéndice de sus padres o maridos, a quienes corresponde la responsabilidad de procurar el sustento de sus familias.

En esta misma línea, Mary Nash aprecia que la prensa española, cuando hace visibles a las inmigrantes, suele relacionarlas con el ámbito doméstico y familiar; es decir, ofrece de ellas una imagen de mujeres casadas y dependientes económicamente de sus maridos, que han llegado a nuestro país en el marco de la reagrupación familiar, y que poseen un bajo nivel cultural, así como escasos conocimientos de la lengua española. Suele ignorarse a aquellas mujeres, a veces muy instruidas, que emigran solas con la finalidad de encontrar un trabajo.

Tanto Nash como Aierbe coinciden al definir el discurso periodístico como un gran creador y transmisor de estereotipos, que suele vincular a las inmigrantes a los roles considerados tradicionalmente femeninos, y fundamentalmente a dos de ellos, el de la domesticidad y el de mero objeto sexual. Así, en las escasas ocasiones en que aparecen en los medios de comunicación en relación con su faceta laboral, ésta suele estar vinculada al sector del servicio doméstico o de cuidado de personas.

Por otra parte, en contraposición con la invisibilización a la que nos hemos referido, también se aprecia una sobrerrepresentación de las inmigrantes en lo que respecta al ejercicio de la prostitución. En ese tipo de informaciones, por lo general, las extranjeras suelen aparecer como víctimas de mafias y redes, que son salvadas por la policía. Ese papel contrasta con el del los héroes varones que emprenden un viaje iniciático hacia nuestro país en busca de mejores condiciones de vida.

Por tanto, los medios de comunicación invisibilizan de manera sistemática a las inmigrantes que, de manera autónoma e independiente, llegan a nuestro país por motivos económicos; o bien las presentan como meras asistentes que nos ayudan a realizar las labores más duras y menos valoradas socialmente. No se presta atención a su experiencia anterior, a su nivel de cualificación, a sus sueños y aspiraciones. Los medios tampoco se detienen en las condiciones del largo periplo que las lleva a establecerse y legalizar su situación en nuestro país, ni en las circunstancias que rodean el ejercicio de su labor.

3. Recorrido histórico sobre las migraciones en el cine español

Aunque el cine español desde muy pronto comenzó a interesarse por la representación de lo diferente, de las «otras» culturas, ha habido que esperar casi un siglo para poder contar con una cinematografía que aborde, como tema central, el fenómeno de la inmigración tal como lo conocemos en la actualidad.

Las primeras manifestaciones de lo «diferente» en la industria fílmica de nuestro país se corresponden con la cultura gitana, presente ya desde finales del siglo XIX. Sin embargo, ésta no aparece en las películas de la época como un elemento ajeno y extraño, sino más bien como una representación de los elementos típicamente españoles. En el cine de la Segunda República este género, conocido como «españolada», adquiere un auge desconocido hasta la fecha, aunque con un nuevo matiz de crítica y justicia social.

En la época franquista, el cine sobre migraciones se centra sobre todo en el éxodo rural hacia las ciudades, con los peligros que éste comporta. Además, al amparo del régimen, surge un nuevo cine nacional o «cine de la raza», que se convierte en un importante elemento propagandístico.

En la producción fílmica de esos años siguen estando presentes los personajes gitanos, con los que además se promocionan ciertos valores morales y culturales asociados a dicha comunidad, como el respeto hacia los mayores, la familia numerosa o la subordinación de la mujer al varón.

En los años cincuenta, con ese afán de exaltación de lo hispano, también se explota el género colonial. De este modo, además de definirse lo puramente español por contraposición al «otro», del que lo separa una gran diferencia tanto física como moral, se muestra la importante labor educadora, evangelizadora y civilizadora llevada a cabo por nuestros colonos en tierras salvajes.

Las representaciones de lo árabe que surgen en esos años, lejos de centrarse en los ocho esplendorosos siglos de pasado común, suelen recrear la aventura colonial española en el norte de África. De hecho, un buen número de filmes son rodados en el protectorado español de Marruecos, y muchos de ellos ofrecen una imagen bastante fiel y respetuosa de su población autóctona, en agradecimiento a la ayuda prestada durante la guerra civil a las tropas franquistas.

Por otra parte, las antiguas colonias hispanoamericanas adquieren una presencia cada vez más significativa en el panorama cinematográfico español, por motivos económicos, puesto que Latinoamérica constituye un inmenso mercado al que exportar nuestros filmes, y también con una finalidad propagandística, de reivindicación de los lazos entre España y sus hijas transoceánicas, a fin de construir una poderosa imagen de la madre patria.

A mediados de los setenta, los filmes comienzan a poblarse de esculturales mujeres procedentes del norte de Europa, que, debido a su físico «diferente», acaparan la atención de los espectadores. Este tipo de imágenes de la «otredad» nórdica poseen un carácter ambivalente pues, por un lado, representan la modernidad, la libertad y el desarrollo económico, mientras que, por otro, constituyen un objeto de deseo carnal, que esconde una calidad moral inferior.

En esa misma época, también empieza a aparecer en las pantallas españolas la temática de la emigración hacia Europa, en filmes que suelen caracterizarse por mostrar las dificultades de adaptación a esos lugares. Sin embargo, a pesar de ser España uno de los países con mayor número de emigrantes, este hecho apenas se refleja en su cinematografía nacional, debido a las restricciones impuestas por el régimen franquista.

Tras la llegada de la democracia, no se aprecian cambios significativos en la representación fílmica del fenómeno migratorio, pues el cine presta más atención a la definición de las distintas identidades nacionales que existen dentro de España. Ya en los años noventa, el fenómeno migratorio, en toda su complejidad, es cada vez más visible en nuestro país, y las pantallas de cine empiezan a poblarse de inmigrantes de distinta procedencia.

Una de las comunidades extranjeras más aceptadas socialmente, a pesar de las enormes diferencias lingüísticas y culturales, es la subsahariana. En 1990 se estrena la película de Montxo Armendáriz *Las cartas de Alou*, que constituye un hito importante en el cine español, al convertirse en el primer filme que aborda de manera central la problemática de la inmigración. Tiene como protagonista a un joven subsahariano que llega en patera a la costa andaluza y emprende un largo camino hasta Barcelona en busca de una vida digna. Es considerado el ejemplo más importante de cine antirracista realizado en nuestro país.

A lo largo de la década de los noventa, el fenómeno se va intensificando. El año 1996 constituye un punto de inflexión, pues en él se estrenan películas como *Bwana* (Imanol Uribe, 1996), *Taxi* (Carlos Saura, 1996), *En la puta calle* (Enrique Gabriel, 1996), *Susanna* (Antonio Chavarrías, 1996), *La sal de la vida* (Eugenio Martín, 1996) o *Menos que cero* (Ernesto Tellerías, 1996).

Desde ese momento, no paran de llegar a nuestras pantallas filmes que abordan el tema de la inmigración. En algunos de ellos los personajes extranjeros desempeñan un papel protagonista – por ejemplo, *Souvenir* (Rosa Vergés, 1994), *Flores de otro mundo* (Icíar Bollaín, 1999), *Poniente* (Chus Gutiérrez, 2002) o *Extranjeras* (Helena Taberna, 2003) - y en otros les corresponden roles secundarios -por ejemplo, *Hola, ¿estás sola?* (Icíar Bollaín, 1995), *Sé quién eres* (Patricia Ferreira, 1999) o *Leo* (José Luis Borau, 2000)-. Además, cabe

mencionar otro grupo de filmes que abordan las relaciones multiculturales, aunque su acción transcurre fuera de nuestras fronteras (por ejemplo, *Habana blues*, Benito Zambrano, 2005).

3.1. La inmigración subsahariana

Aparte del ya mencionado *Las cartas de Alou* (1990), no son muchos los filmes españoles protagonizados por personajes de color y centrados en la problemática que se deriva de su estancia en nuestro país. Sin embargo, podemos citar algunos ejemplos más, como *El traje* (Alberto Rodríguez, 2002) o *Se buscan fulmontis* (Álex Calvo Sotelo, 1999), que ofrecen una imagen bastante dignificada de sus protagonistas y critican el racismo latente en la sociedad.

Como afirma Santaolalla, el concepto de «negro», además de unas determinadas características físicas, engloba toda una serie de elementos sociales y de clase, que tienen que ver con la marginalidad, de modo que el término prácticamente puede considerarse sinónimo de «inmigrante africano sin papeles que malvive a base de trabajos basura» (2005: 129).

En este sentido, también merece la pena destacar la película *Bwana* (Imanol Uribe, 1996), en la que el inmigrante subsahariano es construido con gran dignidad, y funciona como contrapunto del modelo de masculinidad representado por el protagonista español del filme.

Por contraposición a todo lo mencionado, también cabe citar películas en las que aparecen personajes de color altamente estereotipados, bien convertidos en objetos de deseo, a los que se asocia una gran potencia sexual -por ejemplo, *El rey del mambo* (Carles Mira, 1989)-; bien representados como delincuentes o criminales -por ejemplo, *¡Átame!* (Pedro Almodóvar, 1989)-. Por último, existe un conjunto de filmes que construyen al personaje de color como víctima de las actitudes y agresiones racistas de determinados grupos sociales -por ejemplo, *Taxi* (Carlos Saura, 1996)-.

3.2. La inmigración magrebí

Otro colectivo de inmigrantes que poco a poco ha empezado a hacerse visible en el cine español es el de los magrebíes. Sin embargo, su presencia aún es bastante reciente y, a pesar del incremento experimentado en los últimos años, continúa resultando escasa en comparación con el gran número de norteafricanos que viven actualmente en España. Además, en la mayoría de los casos, se trata de personajes secundarios. El filme *Saïd* (Llorenç Soler, 1996) presenta ciertas similitudes con *Las cartas de Alou*, pues muestra la dura experiencia de un inmigrante magrebí, desde su llegada en patera a nuestro país hasta su repatriación.

Existe otro grupo de películas en las que el personaje del «moro», en papeles de menor protagonismo, es representado como jeque árabe, traficante o terrorista, en muchos casos con un toque cómico -por ejemplo, *Sevilla connection* (José Ramón Larraz, 1992) o *Bajarse al moro* (Fernando Colomo, 1988)-. Por otra parte, también hay que mencionar la producción de varios documentales de carácter militante, como *En construcción* (José Luis Guerín, 2000), *Madrid 11-M. Todos íbamos en ese tren* (AAVV, 2004) y *Pobladores* (Manuel García Serrano, 2006).

3.3. La inmigración latinoamericana

Como ya se ha visto, desde sus comienzos, en el cine español han estado muy presentes los personajes latinoamericanos, que son considerados como extraños y a la vez cercanos y familiares, debido al largo pasado colonial. El grado de aceptación e integración de estas personas es significativamente mayor que en el caso de otras comunidades, debido a las raíces culturales y al idioma común, así como a la deuda de la madre patria con estos pueblos. Por todo ello, la inmigración procedente de Latinoamérica resulta potencialmente menos amenazadora para el equilibrio y la identidad cultural española que la que nos llega de África o Asia.

En este sentido, cabe distinguir, por un lado, los filmes realizados por directores españoles en el seno de nuestra industria nacional, que a veces se caracterizan por un cierto paternalismo y, en otros casos, por la fetichización de los personajes procedentes del otro lado del Atlántico, que son definidos básicamente en función de sus atributos corporales y de su sexualidad.

Aunque son más escasas, también existen aproximaciones más profundas y comprometidas a la realidad de los inmigrantes latinoamericanos -fundamentalmente, cubanos- en nuestro país. Podemos citar, por ejemplo, los filmes *Sobreviviré* (Alfonso Albacete y David Menkes, 1996) y *Cosas que dejé en La Habana* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1997).

Por otro lado, también merece la pena destacar una serie de filmes surgidos fruto de la colaboración entre España y Latinoamérica. Las coproducciones, además de un acuerdo económico, a veces constituyen un modo de reflejar el multiculturalismo y la hibridación que caracterizan al mundo de hoy. En este sentido, se puede mencionar, por ejemplo, *Maité* (Eneko Olasagasti y Carlos Zabala, 1994), un filme vasco-cubano que aboga por el diálogo, la tolerancia y el intercambio cultural.

3.4. La inmigración desde otras antiguas colonias españolas

Desde la restauración de la democracia en nuestro país, son muy pocos los filmes que han abordado el tema colonial, tal vez por la gran distancia que existe entre la España de hoy y ese gran imperio en el que no se ponía el sol. En este sentido, cabe destacar *Los baúles del retorno* (María Miró, 1995), que aborda la situación de los campamentos de refugiados saharauis, o *Lejos de África* (Cecilia Bartolomé, 1996), que ofrece una perspectiva femenina y postcolonial sobre la presencia española en Guinea Ecuatorial.

3.5. La inmigración oriental

La presencia de personajes orientales en el cine español todavía es muy escasa, a pesar del gran número de personas de dicha procedencia que residen en nuestro país. En filmes como *Tomándote* (Isabel Gardela, 2000) o *Souvenir* (Rosa Vergés, 1994) se establece una relación sentimental entre una española y un oriental, que representa la diferencia en su sentido más radical y exótico.

Por otra parte, el rodaje del filme *La fuente amarilla* (Miguel Santesteban, 1999) despertó un gran rechazo entre la comunidad china residente en Madrid, debido a la imagen que dicha película ofrece del mencionado colectivo, al centrarse exclusivamente en el mundo de los bajos fondos.

3.6. La inmigración de Europa del Este

En los años ochenta, con la desintegración de los regímenes comunistas del este de Europa, se inician importantes flujos migratorios desde dicha zona hacia los países más occidentales del continente. Este fenómeno también tiene su reflejo en el cine español de los últimos años, en el que comienzan a aparecer personajes de dicha procedencia, que son presentados como europeos de segunda clase, no por las diferencias físicas, sino por su pasado comunista, de guerras y atraso económico. Además, existe otra importante barrera, la que impone el idioma. En este sentido, cabe mencionar filmes como *Hola, ¿estás sola?* (Icía Bollaín, 1995), *Leo* (José Luis Borau, 2000) o *El sudor de los ruiseñores* (Juan Manuel Cotelo, 1998).

En opinión de Isabel Santaolalla, la presencia de este tipo de personajes en el cine de nuestro país se debe a una especie de «complejo de superioridad», es decir, «contribuye a ese discurso que pretende confirmar que el ciudadano español sí pertenece a la Europa

desarrollada, que ya no es, como lo fuera durante mucho tiempo, un europeo de segunda» (2005: 156).

4. Estrategias de construcción de la otredad en el cine

En diferentes momentos históricos, la llegada o emergencia de un grupo social nuevo ha provocado miedos e inseguridades en la sociedad. La amenaza o el elemento desestabilizador lo han personificado, respectivamente, la clase burguesa, a finales del siglo XIX; las mujeres, a mediados del XX; y los inmigrantes, a principios del XXI.

Para neutralizarla, la comunidad que asiste al surgimiento de dicha amenaza puede recurrir a distintos instrumentos, como el refuerzo de la propia identidad, definida por contraposición al otro, o bien la identificación del elemento diferente y su erradicación simbólica. En este último proceso juegan un papel importante los estereotipos que el cine asocia con los inmigrantes. Por ejemplo, se nos transmite la idea de que vienen a quitarnos el trabajo, a hacernos la competencia desleal y provocan una bajada de salarios; que son delincuentes o criminales; que vienen a invadirnos; o que ponen en peligro nuestra identidad cultural.

Del mismo modo en que el cine negro crea imágenes de mujeres fatales, perversas y destructoras para el hombre, que deben ser eliminadas para que el espectador respire tranquilo, la narrativa fílmica en ocasiones representa a los inmigrantes como personajes marginales, cuya aniquilación provoca un efecto igualmente tranquilizador. Dicha eliminación puede traducirse en la muerte o el regreso del extranjero a su país de origen.

Curiosamente, algunos de los mecanismos a los que recurre la narrativa fílmica para representar visualmente al «otro» de raza negra coinciden con los empleados en la construcción de la imagen de las mujeres fatales, pues ambos simbolizan una sexualidad ardiente e inagotable.

Un tercer instrumento empleado por el cine para deshacer la amenaza y el miedo infundido por el «otro» es el conocimiento y la integración. A pesar de los estereotipos presentes en muchos de los filmes españoles que abordan la temática de la inmigración, en buena medida debido al desconocimiento, también son dignos de mención una serie de filmes que rompen con los estereotipos, como *En la puta calle* (Enrique Gabriel, 1997), *Princesas* (Fernando León de Aranoa, 2005), *Flores de otro mundo* (Icíar Bollaín, 1999) o *Retorno a Hansala* (Chus Gutiérrez, 2008). En ellos se pasa de una situación inicial de rechazo y desprecio por parte del personaje autóctono hacia el inmigrante, fundada en la diferencia que los separa, a un acercamiento mutuo y paulatino entre ambos, provocado por una situación de necesidad, que termina en una amistad, fruto de la comunicación y la comprensión.

Los filmes que abordan el tema de la inmigración raras veces lo hacen desde un discurso racista o xenófobo. Películas como *Taxi o Bwana* se oponen al racismo más evidente y violento, mientras que otras, como *Saïd*, *Las cartas de Alou* o *Poniente*, denuncian el racismo cotidiano presente en la sociedad, en las actitudes de las personas «normales y corrientes».

También con bastante frecuencia, el cine sobre migraciones suele criticar o denunciar las situaciones que llevan a las personas a emigrar, así como las condiciones en que éstas recorren la distancia que las separa de su lugar de destino, la forma en que son acogidas y la problemática que rodea a su vida en el nuevo país.

5. Representación de la mujer inmigrante en el cine europeo y español

En el contexto europeo, salvo raras excepciones, se observa una diferencia notable en el modo en que el cine construye al inmigrante y a la inmigrante. El primero suele ser representado como un héroe que viaja a un país extranjero por necesidad, y debe superar duras pruebas hasta alcanzar el éxito. Sin embargo, la mujer, y sobre todo en los primeros filmes que abordan la temática de las migraciones contemporáneas, por lo general queda reducida al papel de mera comparsa o acompañante silenciosa del héroe, estrechamente vinculada al ámbito familiar y a los procesos de reagrupamiento.

Realmente son muy escasas las películas que presentan a mujeres que, tras dejar a su familia en el país de origen, emigran por motivos económicos. *Retorno a Hansala* puede considerarse pionera en este sentido; otras excepciones las constituyen filmes como *Un amour à Paris* (Merzak Allouache, Francia, 1988) y *Ghosts* (Nick Broomfield, Gran Bretaña, 2006).

Por tanto, si bien el cine sobre migraciones presta atención a la condición femenina, en la mayoría de los casos ésta aparece vinculada a las relaciones familiares, incluso en la obra de las directoras pertenecientes a esa segunda generación de inmigrantes que existe ya en países como Francia, Alemania o Gran Bretaña.

En el país galo, en el contexto del cine *beur* realizado por mujeres inmigrantes de segunda generación, se pueden mencionar títulos como *Sous les pieds des femmes* (Rachida Krim, 1997), *Ich'Allah Dimanche* (Yasmina Benguigui, 2001) o *L'enfant endormi* (Yasmine Kassari, 2004).

Entre los aspectos de la vida de las mujeres inmigrantes que suelen abordar estas películas cabe mencionar, en primer lugar, su lucha por la emancipación familiar, en contra de unas estructuras tradicionales y machistas, en las que al varón corresponde siempre un lugar predominante. Por lo general, el choque se produce cuando las mujeres –bien junto a sus maridos o familiares, bien posteriormente– emigran a Europa, donde entran en contacto

con formas de vida y costumbres muy distintas a las suyas, y descubren lo que significa el respeto, la independencia, y la igualdad entre hombres y mujeres.

En este sentido, en el contexto del cine *beur* francés, se abordan temas como la rebeldía de las jóvenes ante las costumbres y tradiciones que tratan de imponerles un modelo de feminidad; los conflictos que se plantean a las inmigrantes de segunda generación, que se debaten entre la cultura francesa en la que se han criado y las rígidas imposiciones de la cultura de sus padres; los matrimonios convenidos; o los sueños que no se cumplen. El fuerte choque entre la cultura de origen y la de acogida unas veces deriva en un control más férreo por parte del varón, y otras, en un proceso de rebelión y emancipación femenina.

En España, a partir de los años noventa, aumenta considerablemente el flujo de inmigrantes procedentes de distintos lugares del mundo. El cine se hace eco de la problemática a la que éstos se enfrentan, que tiene que ver con las trabas burocráticas, las dificultades de adaptación y el rechazo de la población autóctona. Sin embargo, en este cine la mujer inmigrante sigue siendo prácticamente invisible. Como excepciones en este sentido, son significativos títulos como *Flores de otro mundo* (1999), *Princesas* (2005) o *Retorno a Hansala* (2008), entre otros.

En un estudio realizado por Rosabel Argote (2003) sobre la presencia de la mujer inmigrante en el cine español de principios de la década de 2000 se constata que, lo mismo que sucede en los contenidos informativos de los medios de comunicación, ésta carece de voz y es representada de manera recurrente como prostituta, algo que ni constituye un fiel reflejo de la realidad ni beneficia en nada a esas mujeres que llegan a nuestro país con la intención de ganarse la vida dignamente y enviar dinero a sus familias. Si bien es cierto que un porcentaje de las inmigrantes latinoamericanas sobreviven en España ejerciendo la prostitución, tampoco hay que desdeñar a ese 25% que posee una alta cualificación y se dedica a profesiones como las de enfermera y odontóloga, entre otras, sin que éstas aparezcan representadas en los filmes.

En el cine, cuando la mujer además de extranjera es prostituta, se convierte en la otra de la otra; desestabiliza la narración y, por tanto, ha de ser domesticada o eliminada. Unas veces termina muerta, tal vez como consecuencia de su adicción a las drogas, y otras, cual cenicienta, es redimida y rescatada por un príncipe azul español, que la saca de la calle o mejora considerablemente su nivel de vida -como sucede, por ejemplo, en *La gran vida* (Antonio Cuadri, 2000)-.

Por otra parte, el tratamiento que reciben los personajes de mujeres inmigrantes en el cine español varía de manera significativa en función de su origen. Cuando se trata de extranjeras procedentes de países del conocido como tercer mundo, éstas carecen de voz o

pueden expresarse sólo escasamente. Sin embargo, las norteamericanas, europeas y latinas a veces incluso se convierten en sujetos de la narración, puesto que pertenecen a culturas consideradas «asimilables», que no constituyen un peligro para la supervivencia de nuestro orden social.

Un filme muy significativo en lo que respecta al tratamiento de la inmigrante latinoamericana es *Flores de otro mundo* (Iciar Bollaín, 1999), que está inspirado en la película *Caravana de mujeres* (William Wellman, 1951), así como en los hechos acaecidos en los años ochenta en la localidad aragonesa de San Juan de Plan.

Esta película se centra en las historias de tres mujeres: la dominicana Patricia, que desea legalizar su situación y alcanzar una estabilidad económica y familiar tanto para ella como para sus hijos; la bilbaína Marirrosi, que busca un compañero con el que cubrir sus carencias en el terreno emocional; y la cubana Milady, llegada al pueblo por motivos meramente económicos.

En cierto sentido, se puede afirmar que la mujer caribeña representa la sensualidad y el exotismo, papel que en los años setenta correspondía a las turistas nórdicas que llegaban a nuestro país ligeras de ropa. Sin embargo, el filme de Bollaín rompe con este estereotipo y, en lugar de explotar el atractivo sexual de las exóticas extranjeras que llegan al pueblo, la narrativa se centra en las dificultades de adaptación a las que se enfrentan esas mujeres en una tierra tan hostil y diferente de su lugar de origen.

En el filme se produce un fuerte choque de culturas, entre la calidez de las caribeñas y la frialdad de los castellanos. Es de destacar el modo subversivo en que la directora invierte los papeles de lo familiar y lo extraño, del «yo» y el «otro». La película nos sitúa del lado de esas mujeres venidas de fuera, con quienes resulta más fácil identificarse que con los propios lugareños, que son representados como seres extraños y distantes. De este modo, se rompen los estereotipos y se diluyen las fronteras.

6. Hacia una nueva imagen de la mujer inmigrante en el cine español

Según los estudios mencionados, en España tanto el cine como los medios de comunicación invisibilizan a las inmigrantes, especialmente a las marroquíes. A diferencia de los varones, que son vistos como héroes llegados a nuestro país en busca de un futuro mejor, las mujeres suelen aparecer vinculadas al ámbito doméstico o bien al mundo de la prostitución; presentan un bajo nivel cultural y una imagen bastante estereotipada.

Sin embargo, siguiendo la estela de la ya mencionada *Flores de otro mundo* (Iciar Bollaín, 1999), en los primeros años del presente siglo han visto la luz en España varios filmes

en los que las mujeres inmigrantes adquieren un protagonismo inusitado y son presentadas, en cierto modo, de una manera novedosa, que desafía a los estereotipos tradicionales. En este sentido, y sin ánimo de ser exhaustivos, cabe mencionar las siguientes películas: *Princesas* (Fernando León de Aranoa, 2005)¹, *Agua con sal*² (Pedro Pérez-Rosado, 2005), *Retorno a Hansala*³ (Chus Gutiérrez, 2008) y *Amador*⁴ (Fernando León de Aranoa, 2010).

En todos estos filmes las inmigrantes desempeñan un papel protagonista, si bien en los dos primeros éste es compartido con mujeres españolas, que se sitúan al mismo nivel. Por otra parte, sigue apreciándose una preponderancia de las mujeres latinoamericanas sobre las marroquíes, que no se corresponde con la proporción de féminas de esas latitudes que llegan a nuestro país.

Algo realmente novedoso e importante es que en todos los casos -salvo en el del filme *Amador*- se trata de mujeres independientes, que han llegado a España en busca de trabajo, no en el marco de una política de reagrupación familiar. Incluso Marcela, la protagonista del cuarto filme, al final del mismo decide separarse de una pareja que no la hace feliz y emprender un nuevo camino en solitario.

Otro estereotipo recurrente en los filmes y que en éstos parece superado es el de la fetichización de las mujeres inmigrantes. De todos los personajes extranjeros mencionados, la única que destaca por su atractivo sexual es Zulema (*Princesas*), y esto incluso puede justificarse por el hecho de que se trata de una prostituta. Su compañera, la española Caye, aparece aún más fetichizada, y su cuerpo es sometido a una objetificación mayor. Por otra parte, Olga (*Agua con sal*) no responde para nada al cliché de mulata ardiente que su compañera Mari Jo tenía asociado a las mujeres cubanas antes de conocerla.

Un estereotipo que sí continúa vigente en estos filmes es el que vincula a las

¹ Sinopsis: El filme tiene como protagonistas a dos prostitutas, la madrileña Caye y la dominicana Zulema, que ejercen en un barrio de la capital. A lo largo del filme se produce un paulatino acercamiento entre ellas, de modo que la hostilidad inicial de la española hacia «la otra» se convierte en aprecio y sincera amistad. A pesar de la incipiente integración de Zulema en nuestro país, la narrativa termina expulsándola, pues descubre que se ha contagiado de sida y decide regresar a su tierra junto a su hijo.

² Sinopsis: Las protagonistas del filme son la española Mari Jo y la cubana Olga. Ambas luchan por sobrevivir en una localidad alicantina, a base de trabajos precarios y recurriendo incluso a la prostitución -en el caso de la primera-. Al igual que sucede en *Princesas*, el rechazo inicial hacia la extranjera pronto se transforma en amistad. Sin embargo, la vida no se lo pone fácil a ninguna de las dos y, finalmente, Olga elige volver a su país antes que continuar malviviendo en España.

³ Sinopsis: Los protagonistas del filme son Leila, una joven inmigrante marroquí que reside en Algeciras, y Martín, el dueño de una funeraria que se ofrece a repatriar el cadáver del hermano de la primera, fallecido mientras trataba de llegar a la península en una patera. Juntos emprenden el viaje a Hansala, la aldea natal de Leila. Esta experiencia transformará completamente la escala de valores de Martín.

⁴ Sinopsis: La protagonista del filme, Marcela, convive con Nelson -ambos, inmigrantes sudamericanos-, que regenta un negocio ilegal de venta de flores. Para contribuir a la maltrecha economía familiar, ella comienza a cuidar a un anciano, que fallece al poco tiempo. Su precaria situación la lleva a no comunicar este hecho a la familia, para seguir cobrando su sueldo. Cuando descubre el engaño, la hija del difunto pide a Marcela que siga fingiendo durante algún tiempo, a fin de mantener la pensión de su padre.

inmigrantes con la prostitución, y con las labores domésticas y de cuidado de personas. Zulema es prostituta; Olga compagina tres trabajos, a cuál más precario (en una fábrica de muebles, en un bar y como cuidadora de una enferma); Leila (*Retorno a Hansala*) trabaja en una fábrica de conservas; y Marcela se ocupa de un anciano.

Sin embargo, en este sentido hay que señalar que, al menos en los dos primeros filmes mencionados, la marginalidad afecta tanto a las extranjeras como a las españolas. Así, las dos protagonistas de *Princesas* se dedican a la prostitución, si bien las motivaciones de cada una son distintas, pues, mientras Zulema, por su condición de ilegal, no encuentra otra manera de sobrevivir y enviar dinero a su hijo, en el caso de Caye no queda tan claro que ésa sea su única opción; y, a pesar de que la joven no parece satisfecha con esa vida, tampoco intenta salir de ella; es más, el dinero que va ahorrando piensa destinarlo a hacerse un aumento de pecho para tener más clientes.

En el caso del filme *Agua con sal*, tanto la española como la cubana trabajan de manera ilegal en una fábrica de muebles; y quien se dedica a la prostitución es la primera, mientras que la segunda opta por completar sus ingresos con otros trabajos, también precarios, pero fuera de dicho ámbito. Por otra parte, somos conscientes de que, a pesar de tener que malvivir para poder enviar dinero a su hijo, Olga es una mujer preparada, que se vale de una beca de estudios para entrar en nuestro país y habla perfectamente el ruso.

En *Amador* también aparece el fenómeno de la prostitución, si bien encarnado en un personaje secundario y español, Puri, que acude semanalmente a prestar sus servicios al anciano al que cuida Marcela.

Otro rasgo significativo y novedoso de estos filmes es que los personajes de las mujeres inmigrantes adquieren una profundidad inusitada. Conocemos las historias de sufrimiento y necesidades que las empujaron a dejar sus países de origen en busca de un futuro mejor. Somos testigos de las dificultades que encuentran en su nuevo destino, a veces insalvables, y somos capaces de ponernos en su piel y comprender sus motivaciones. De este modo, descubrimos que esas personas que vienen de fuera, supuestamente a invadirnos y robarnos el trabajo, se parecen más a nosotros de lo que pudiéramos pensar; y nos damos cuenta de que, si estuviésemos en su situación, tal vez tampoco dudaríamos en embarcarnos en una aventura tan arriesgada como la que supone empezar de nuevo en un lugar desconocido y hostil.

A través de Olga sabemos que en Cuba la leche es poco menos que un artículo de lujo; y el viaje a Hansala junto a Leila nos permite asomarnos a un mundo en el que no hay luz eléctrica ni agua corriente, donde los desplazamientos se realizan en burro por caminos sin asfaltar, y familias enteras conviven en una misma habitación.

El conocimiento de esas realidades contribuye a diluir el rechazo inicial hacia ese otro -o esa otra- venido de fuera, que, en lugar de una amenaza, en muchas ocasiones aporta valores positivos a nuestra sociedad. Dicho proceso se aprecia claramente en los tres primeros filmes mencionados, cuyas protagonistas inmigrantes se van ganando poco a poco el respeto de quienes las rodean, y la desconfianza y el rechazo inicial dan paso al aprecio, basado en el conocimiento y la comprensión.

Es más, por encima de estereotipos e ideas preconcebidas, las cuatro mujeres a la que nos acercan estas películas demuestran tener mejores valores que muchas de las personas que las rodean, independientemente de su procedencia.

Así, tanto Zulema como Olga soportan todo tipo de penalidades para poder dar un futuro mejor a sus hijos, que se han quedado en América, y lo hacen con la mejor de sus sonrisas. La primera da una lección a Caye, que la insulta y la acusa de robarle el trabajo, dejándole un sobre con dinero. La segunda ofrece su mejor cara a todo el mundo, a pesar de lo poco que le sonrío la suerte en España: trata con dulzura a la enferma a la que cuida, ayuda a Mari Jo en lo que puede y se esfuerza por hacer bien su trabajo en el bar.

Entre ellas y sus compañeras españolas se establece una vinculación muy especial, porque todas tienen algo en común: su soledad y su lucha por sobrevivir en un mundo hostil. Sin embargo, mientras las extranjeras tienen una motivación muy clara y justificada, la españolas parecen desorientadas y necesitan que esa persona llegada de fuera las ayude a abrir los ojos y a encauzar su camino.

Son precisamente esas dos mujeres, Zulema y Olga, quienes, a pesar de su incipiente integración en el lugar de destino, no consiguen avanzar hacia la meta soñada y deciden regresar a sus respectivos países, no sin dejar huella en el nuestro. La primera desmonta los estereotipos racistas de las prostitutas del barrio y la segunda, además de rebelarse contra la explotación del encargado de la fábrica y defender a su amiga Mari Jo, se encara con el dueño del bar y le insta a ocuparse de su hija, drogadicta.

Por tanto, en lugar de ver aquí una expulsión de estas mujeres por parte de la narrativa fílmica para neutralizar su supuesta amenaza, y toda vez que ésta ha demostrado no ser tal, vale la pena destacar el modo en que estas películas denuncian las duras condiciones de vida de muchas inmigrantes que, a pesar de sus esfuerzos, no consiguen alcanzar el sueño de una vida mejor en nuestro país.

El caso de *Retorno a Hansala* es algo diferente en este sentido. El encuentro de su protagonista masculino, Martín, con Leila y su familia supone para él un revulsivo importante. El conocer la realidad de aquellas personas que arriesgan su vida por cruzar el estrecho en una patera le hace replantearse la suya, al descubrir valores ya casi olvidados en esta

sociedad de consumo, como el respeto a la familia, la solidaridad o la tolerancia hacia lo diferente. Martín se vuelve mucho más sensible y comprometido. Leila se convierte para él en una especie de princesa azul que viene a rescatarlo de una vida desordenada y solitaria en la que el materialismo pesaba más que el afecto, el trato humano y la solidaridad.

Por último, en lo que respecta a *Amador*, el personaje de Marcela puede considerarse el más ejemplar de cuantos aparecen en el filme. Si bien es cierto que engaña a su patrona, al ocultarle el fallecimiento de su padre, lo hace por pura necesidad; de hecho, su sentimiento de culpa la hace acudir a la iglesia a rezar por el difunto. En cambio, la hija de éste es una mujer insensible que, no sólo no se ocupa de él en vida, sino que, cuando descubre lo sucedido, paga a Marcela para que continúe guardando las apariencias, con el único fin de seguir percibiendo cada mes la pensión de Amador.

El novio de la joven tampoco es presentado como un modelo de virtud, pues es el cabecilla de un negocio de venta ilegal de flores en el que están involucrados numerosos inmigrantes de color, que se encuentran situados en un nivel inferior. En el ámbito personal, sabemos que Nelson engaña a Marcela con otra chica, y que dos años atrás la hizo abortar porque no deseaba convertirse en padre.

Por todo ello, la actuación de la joven puede considerarse como una huida hacia delante. Tras un intento de suicidio, y gracias a la ayuda de Puri y a la relativa seguridad económica que le proporciona su «trabajo», Marcela reúne las fuerzas necesarias para dejar a Nelson y comenzar una nueva vida junto al hijo que viene en camino. La situación sigue siendo difícil, pero el filme abre una puerta a la esperanza.

Nos encontramos, pues, ante una serie de filmes en los que la mujer inmigrante desempeña un rol central, e incluso constituye un modelo de actitud ante la vida del que tienen mucho que aprender quienes la rodean, lo cual nos indica que, aunque sea lentamente, algo está cambiando en el cine español sobre inmigración.

Bibliografía:

- AIERBE, Peio M. (2008): «Representación de las mujeres trabajadoras inmigrantes en los medios de comunicación», *Comunicación, empleo y mujer inmigrante*. San Sebastián, Tercera Prensa, pp. 7-20. (Coordinación por Antonio Miguel Bañón Hernández).
- ARGOTE, Rosabel (2003): «La mujer inmigrante en el cine español del inaugurado siglo XXI», *Feminismo/s: revista del Centro de Estudios de la Mujer de la Universidad de Alicante*. Nº 2, Alicante, Centro de Estudios de la Mujer de la Universidad de Alicante, pp. 121-138.

- CRUZADO RODRÍGUEZ, Ángeles (2009) *Mujeres y cine. Discurso patriarcal y discurso feminista, de los textos a las pantallas*, Sevilla, Arcibel.
- NASH, Mary (2005): «La doble alteridad en la comunidad imaginada de las mujeres inmigrantes», *Inmigración, género y espacios urbanos. Los retos de la diversidad*. Barcelona, Bellaterra, pp. 17-31 (Edición por Mary Nash, Rosa Tello y Núria Benach).
- OSO, Laura (1988) *La migración hacia España de mujeres jefas de hogar*, Madrid, Instituto de la Mujer.
- SANTAOLALLA, Isabel (2005) *Los «Otros». Etnicidad y «raza» en el cine español contemporáneo*, Madrid, Ocho y Medio.

Filmografía:

- Agua con sal*. Dir. Pedro Pérez-Rosado. Act. Leire Berrocal, Yoima Valdés, Juan Carlos Morales. España-Puerto Rico: Pérez Rosado Producciones, 2005. Film.
- Amador*. Dir. Fernando León de Aranoa. Act. Magaly Solier, Celso Bugallo, Pietro Sibille. España: Reposado Producciones, 2010. Film.
- ¡Átame!* Dir. Pedro Almodóvar. Act. Antonio Banderas, Victoria Abril, Loles León. España: El Deseo Producciones, 1989. Film.
- Bajarse al moro*. Dir. Fernando Colomo. Act. Verónica Forqué, Antonio Banderas, Juan Echanove. España: Lolafilms, 1988. Film.
- Bwana*. Dir. Imanol Uribe. Andrés Pajares, María Barranco, Emilio Buale. España: Origen Producciones Cinematográficas, 1996. Film.
- Caravana de mujeres (Westward the Women)*. Dir. William Wellman. Act. Robert Taylor, Denise Darcel, Hope Emerson. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, 1951. Film.
- Cosas que dejé en La Habana*. Dir. Manuel Gutiérrez Aragón. Act. Jorge Perugorría, Violeta Rodríguez, Kiti Manver. España: Sogetel, 1997. Film.
- El rey del mambo*. Dir. Carles Mira. Act. Charo López, Magüi Mira, Kelvin Garvanne. España: José Esteban Alenda, 1989.
- El sudor de los ruiseñores*. Dir. Juan Manuel Cotelo. Act. Alexandru Agarici, Carlos Ysbert, María de Medeiros. España: ITP, 1998. Film.
- El traje*. Dir. Alberto Rodríguez. Act. Manuel Morón, Jimmy Roca, Vanesa Cabeza. España: Tesela P. C., 2002. Film.
- En construcción*. Dir. José Luis Guerín, España: Ovideo TV, 2000. Film.
- En la puta calle*. Dir. Enrique Gabriel. Act. Ramón Barea, Luis Alberto García, Patricia García Méndez. España: A.T.P.I.P. / Trastorno Films, 1996. Film.

- Extranjeras*. Dir. Helena Taberna. España: Lamia Producciones, 2003. Film.
- Flores de otro mundo*. Dir. Icíar Bollaín. Act. Luis Tosar, Lisette Mejía, Marilyn Torres. España: Alta Films, 1999. Film.
- Ghosts*. Dir. Nick Broomfield. Act. Ai Qin Lin, Zhan Yu, Zhe Wei. Gran Bretaña: Lafayette Films, 2006. Film.
- Habana blues*. Dir. Benito Zambrano. Act. Alberto Yoel, Roberto Sanmartín, Yailene Sierra. Francia-España-Cuba: Maestranza Films / ICAIC / Pyramide Productions, 2005. Film.
- Hola, ¿estás sola?*. Dir. Icíar Bollaín. Act. Silke, Candela Peña, Álex Angulo. España: La Iguana, 1995. Film.
- Ich'Allah Dimanche*. Dir. Yasmina Benguigui. Act. Fejria Deliba, Zinedine Soualem, Rabia Mokedem. Francia-Argelia: ARP Sélection / Bandits Longs: 2001. Film.
- La fuente amarilla*. Dir. Miguel Santesmanes. Act. Silvia Abascal, Eduardo Noriega, Salvador Madrid. España: Mate Producciones, 1999. Film.
- La gran vida*. Dir. Antonio Cuadri. Act. Salma Hayek, Carmelo Gómez, Tito Valverde. España: Bocaboca Producciones, 2000. Film.
- La sal de la vida*. Dir. Eugenio Martín. Act. Patxi Andión, Yvonne Reyes, Fiorella Faltoyano. España: Lotus films / Vega Films, 1996. Film.
- Las cartas de Alou*. Dir. Montxo Armendáriz. Act. Mulie Jarju, Eulalia Ramón, Ahmed El-Maaroufi. España: Elías Querejeta Producciones Cinematográficas, 1996. Film.
- Lejos de África*. Dir. Cecilia Bartolomé. Act. Alicia Bogo, Yanelis Bonifacio, José Lifante. España-Portugal-Bélgica: Marea Films, 1996. Film.
- L'enfant endormi*. Dir. Yasmine Kassari. Act. Mounia Osfour, Rachida Brakni, Nermine Elhaggar. Bélgica-Marruecos: Les Films de la Drève / Les Coquelicots de l'Oriental, 2004. Film.
- Leo*. Dir. José Luis Borau. Act. Icíar Bollaín, Valeri Jlevinski, Luis Tosar. España: El Imán, 2000. Film.
- Los baúles del retorno*. Dir. María Miró. Act. Silvia Munt, Paulina Gálvez, Jordi Dauder. España: Fígaro Films, 1995. Film.
- Madrid 11-M. Todos íbamos en ese tren*. Dir. Pedro Barbadillo, Sergio Cabrera, María Campuzano, Carlos Carmona, Jaime Chávarri, Leslie Dann, Alfonso Domingo, José F. Echevarría, Javier Fernández, Ángeles González Sinde, José Heredia Moreno, Twiggy Hirota, Jorge Iglesias, Estela Ilárraz, Octavio Itur. España: Docus Madrid, 2004. Film.
- Maité*. Dir. Eneko Olasagasti, Carlos Zabala. Ileana Wilson, José Ramón Soroiz, Nadia Moreira. Cuba-España: Igeldo Comunicat / ICAIC, 1994. Film.
- Menos que cero*. Dir. Ernesto Tellería. Act. Luis García, Roman Luknár, Irene Bau. España: Iklusmen: 1996. Film.
- Pobladores*. Dir. Manuel García Serrano, España: Tus Ojos, 2006. Film.

- Poniente*. Dir. Chus Gutiérrez. Act. Cuca Escribano, José Coronado, Mariola Fuentes. España: Olmo Films, 2002. Film.
- Princesas*. Dir. Fernando León de Aranoa. Act. Candela Peña, Micaela Nevárez, Mariana Cordero. España: Reposado Producciones, 2005. Film.
- Retorno a Hansala*. Dir. Chus Gutiérrez. Act. Farah Ahmed, José Luis García Pérez, Antonio de la Torre. España: Maestranza Films, 2008. Film.
- Saïd*. Dir. Llorenç Soler. Act. Núria Prims, Noufal Lhafi, Marouan Mribti. España: Centre Promotor de la Imatge / Rioja Films: 1996. Film.
- Se buscan fulmontis*. Dir. Álex Calvo Sotelo. Act. Antonio Molero, Sonia Jávaga, Guillermo Toledo. España: Se buscan fulmontis, S. L. / Alamo Films, 1999. Film.
- Sé quién eres*. Dir. Patricia Ferreira. Act. Miguel Ángel Solá, Ana Fernández, Roberto Enríquez. España: Tornasol Films, 1999. Film.
- Sevilla connection*. Dir. José Ramón Larraz. Act. César Cadaval, Jorge Cadaval, Alfonso del Real. España: Impala / Jet Films: 1992. Film.
- Sobreviviré*. Dir. Alfonso Albacete y David Menkes. Act. Emma Suárez, Juan Diego Botto, Mirta Ibarra. España: Aurum Producciones, 1996. Film.
- Sous les pieds des femmes*. Dir. Rachida Krim. Act. Claudia Cardinale, Feyria Deliba, Nadia Farès. Francia: SDP Films, 1997. Film.
- Souvenir*. Dir. Rosa Vergés. Act. Emma Suárez, Futoshi Kasawaga, Anna Lizarán. España: Avanti Films, 1994. Film.
- Susanna*. Dir. Antonio Chavarrías. Act. Álex Casanovas, Eva Santolaria, Rosa Gàmiz. España: Oberon Cinematográfica, 1996. Film.
- Taxi*. Dir. Carlos Saura. Act. Ingrid Rubio, Carlos Fuentes, Ágata Lys. España: Saura Films / TVE, 1996. Film.
- Tomándote*. Dir. Isabel Gardela. Act. Núria Prims, Zack Qureshi, Txell Sust. España: Produccions Kilimanjaro, 2000. Film.
- Un amour à Paris*. Dir. Merzak Allouache. Act. Karim Allaoui, Catherine Wilkening, Daniel Cohn-Bendit. Francia: Les Productions de la Lune, 1988. Film.

Recibido el 5 de mayo de 2015
 Aceptado el 10 de noviembre de 2015
 BIBLID [1139-1219 (2015) 20: 43-61

ENTRE DOS MORENAS CLARAS: DOMINIO Y PODER DEL ESTEREOTIPO GITANO EN LAS VERSIONES DE FLORIÁN REY (1936) Y LUIS LUCÍA (1954)

*BETWEEN TWO «MORENA CLARA»: CONTROL AND POWER REGARDING THE GYPSY
STEREOTYPE IN THE FILMS BY FLORIÁN REY (1936) AND LUIS LUCÍA (1954)*

Carmen Moreno Díaz
University of Virginia

Parece que los gitanos y gitanas solamente nacieron en el mundo para ser ladrones: nacen de padres ladrones, críanse con ladrones, estudian para ladrones y, finalmente, salen con ser ladrones corrientes y molientes a todo ruedo; y la gana del hurtar y el hurtar son en ellos como accidentes inseparables, que no se quitan sino con la muerte.
(Miguel de Cervantes, «La Gitanilla»)

RESUMEN

La imagen estereotípica gitana en los musicales folclóricos españoles favorece una caracterización peculiar de sus protagonistas como mujeres audaces, nómadas y ladronas. La comparación del tratamiento de la protagonista gitana en dos películas significativas ilumina los estereotipos peyorativos establecidos durante el periodo de la Dictadura. De hecho, mientras que la reconstrucción intencional de este estereotipo llevado a cabo por la protagonista principal parodia las expectativas de los payos en la película *Morena Clara* (1936) dirigida por Florián Rey, la versión posterior de 1954 por Luis Lucía usa un prólogo y un marco narrativo como manera de destruir el dominio sobre su propia identidad. Esta técnica retrata a Trinidad Marques como un personaje pasivo que ciegamente encarna el estereotipo de la gitana nómada, contribuyendo a su propia exotización sin problematizarla.

Palabras clave: musical folclórico español, estereotipo, etnia gitana, dictadura, imaginario social

ABSTRACT

The stereotypical gypsy image in the Spanish folkloric musical promotes a particular characterization of its female protagonists as spirited nomads and thieves. A comparison of two significant films' treatments of the gypsy protagonist sheds light on the derogatory stereotypes established during the Franco Dictatorship. Indeed, while the main female character's intentional re-construction of this stereotype parodies the *payos'* expectations in Florián Rey's *Morena Clara* (1936), the second version directed in 1954 by Luis Lucía uses a prologue and a narrative frame as a means of stripping her of her agency. This technique portrays Trinidad Marqués as a passive character who blindly embodies the stereotype of the nomadic gypsy, contributing to her own exoticization without problematizing it.

Keywords: Spanish folkloric musicals, stereotype, gypsy race, dictatorship, collective imagination

La obra *Morena Clara* de Florián Rey es una película de encrucijada que se mostró con gran aclamación tanto en las salas de cine de la II República como posteriormente durante la dictadura de Franco¹. Contando con Imperio Argentina en el papel principal, su trama relata los avatares de Trinidad Marqués, una gitana que debe enfrentarse a la justicia por *sustraer* unos jamones junto con su hermano Regalito. El fiscal don Enrique, que tiene especial inquina a los de su raza, pronuncia en su alegación final durante el juicio que él habría acogido en su casa a cualquier gitano que, arrepentido, hubiera pedido refugio para evitar la delincuencia. Transcurrido el tiempo, durante la fiesta de la Cruz de Mayo en Sevilla, la gitana aparece fortuitamente en la casa del fiscal cantando la canción «Échale guindas al pavo». Trinidad le ha caído en gracia a la madre, por lo que se muestra inclinada a querer quedarse con ella en su casa; hecho que efectivamente ocurre tras la hábil apelación a la promesa realizada por el fiscal: «acógeme y dame cobijo, que no quiero delinquir». Finalmente, la gitana no solo se ganará el cariño de la madre sino también el del fiscal quien, tras una serie de malentendidos que contribuyen al clímax de la cinta, decide sucumbir a su amor y quedarse con ella².

La caracterización que Florián Rey lleva a cabo de su protagonista se realiza rápidamente desde el comienzo a partir de rasgos sumamente efectivos: los hermanos se presentan en un camino rumbo hacia Sevilla (errancia), la gitana pregunta *salerosamente* sobre qué dice en uno de los mojones del camino (analfabetismo), y ambos discuten su plan para robar los jamones de la Venta de los Platillos (delito). Una vez llegados allí, Trinidad hace creer al dueño que está esperando a unos ingleses para enseñarles «la fuente del cante por dos mil pesetas», en otras palabras, para interpretar ella misma los palos del flamenco puesto que, al ser gitana, se sobreentiende que alberga innatamente el don del cante y el baile. Este pequeño detalle, que a simple vista parece baladí, es significativo puesto que la mentira de Trinidad se corresponde perfectamente con el imaginario social, con las expectativas del dueño de la posada que no cuestiona tal afirmación. Más aún, es ella misma quien se aprovecha de estas expectativas raciales para invalidarlas con su representación consciente ante los *payos* y propiciar así el éxito de su empresa³. Este primer momento configura a una protagonista no solo desamparada, graciosa o ingeniosa, sino totalmente consciente de

1 Esta película, al igual que la posterior versión de Luis Lucía, es una adaptación de la *Comedia en tres actos y un juicio oral* (1935) escrita por Quintero y Guillén.

2 Como Jo Labanyi afirma, este cierre de la película no es original de esta cinta ya que era común que «the narrative always stops short of the actual marriage, perhaps indicating its unthinkableability in real life but also leaving it out of the picture as not the main focus of the story ... The resolution of difference thus remains a promise unrealized on screen» (Labanyi, 2000: 57).

3 Lou Charon-Deutsch habla de la comercialidad del flamenco afirmando que existe un conocimiento de lo esperado por parte de los turistas que hace al gitano recrear esta ilusión punto por punto, de forma que satisface «the desire to witness something spontaneous, the natural expression of gypsy passion» (Charon-Deutsch, 2002: 29).

la imagen estereotípica asociada con su etnia, cuya representación consciente muestra la superficialidad de tal asunción⁴.

Mientras que el modo en que Florián Rey configura su protagonista reflejando sutilmente la artificialidad de la «naturalidad» gitana, el principio de la versión de Luis Lucía emplea un prólogo bastante extenso, totalmente inexistente en la versión anterior, que contextualiza históricamente los orígenes de la raza gitana y, por extensión, la ascendencia genealógica de Trinidad⁵. Tópicos como el robo, la buenaventura o el flamenco cobran forma ahora a partir de una tribu nómada que desde el antiguo Egipto viaja por el tiempo y el espacio hasta llegar al juicio por brujería celebrado contra la antepasada de Trinidad. Estamos en el siglo XVI y el corregidor Don Lope de Baena, ancestro del futuro fiscal, es el encargado de dictaminar justicia. Su ejercicio, no obstante, se ve interrumpido por los hechizos de Trinidad quien, usando una maldición gitana, anuncia que volverán a verse las caras en un futuro. Efectivamente, esta maldición construye un marco narrativo que aborta completamente el libre albedrío de la gitana al mismo tiempo que favorece la aparición de la antepasada de Trinidad como único agente en la trama, quien no duda en hablar a la cámara apelando al público para anunciar el modo en que moverá los hilos de la acción. Este prólogo constituye todo un aparato con el que, desde el comienzo, se apunta a la artificiosidad estructural de la historia mostrada a continuación que no solo reta sino que destruye completamente el concepto de verosimilitud. Por tanto, ya desde el comienzo de ambas películas, se destaca una apuesta en el tratamiento del estereotipo gitano totalmente opuesto: la diligencia de sus dos protagonistas a la hora de encarnar la imagen de su etnia enfrentan la audacia de la gitana de 1936 con la pasividad de la versión posterior, fruto de una predestinación absoluta que la obliga a cumplir ciertos tópicos tales como el robo de los jamones.

Visto el comienzo de ambas cintas, será preciso enfocarse ahora en la posición de exclusividad que Trinidad goza en la versión de 1954 con respecto a la versión de 1936. Efectivamente, la censura suprimió personajes poco ejemplares en la cinta de Luis Lucía favoreciendo así la exploración del personaje de Trinidad con temas totalmente ausentes en la versión de Florián Rey: la transformación de la gitana y su posterior conversión última. La versión de 1936, mucho más coral, presentaba la figura de Rafael, hermano de Enrique, un manirroto juerguista que pide dinero a su madre constantemente, así como la del padre de ambos que debe ocultar a su esposa que tiene una hija fruto de una aventura de juventud.

4 Otro nuevo ejemplo del exotismo de la raza gitana y admiración previo pago aparece esta vez en boca del padre de Enrique, el fiscal, al afirmar una vez que Trinidad Márquez se va a quedar en su casa, que «al menos nos vendrán a visitar los turistas».

5 Este prólogo «esmalta el disparatado relato con alguna cita del *Romancero gitano* de Lorca, lo que no deja de constituir otro llamativo rasgo de audacia en 1954» (Perucha, 1997: 354)

En este contexto, el delito de Trinidad es difuminado ya que el espectador está sumido en un panorama de personajes poco virtuosos con los que, además de reforzar la bondad de la protagonista, se le des-connota como centro exclusivo de atención o pecado. Mientras que en la versión de Luis Lucía la folclórica resalta como punto de partida único que propicia la reflexión sobre diferentes maneras y comportamientos sociales, en la obra de Florián Rey es un personaje más, con virtudes y faltas, al igual que el resto de sus compañeros.

Junto a la exclusividad de la protagonista propiciada por la supresión del padre y el hermano del fiscal en la versión de 1954, debe apuntarse que tal eliminación además sacrifica el recurso principal de ingenio por parte de la gitana de 1936, un nuevo momento en que Trinidad usaba sus «gitanerías» de forma cómica para corresponder las expectativas de sus anfitriones. Si recordamos esta parte en la cinta de Florián Rey, la gitana encuentra en el despacho del fiscal una cantidad bastante importante de dinero, fruto de un soborno que unos compañeros del fiscal, tras su visita, han dejado para que Enrique use su influencia y el juicio les sea favorable. La gitana, tras pensar en quedárselo, decide repartirlo entre Rafael y su padre. Sin embargo, la entrega no está exenta de ingenio ya que hace creer que ese dinero ha aparecido por arte de magia. Este hecho es clave en la versión de Florián Rey en primer lugar porque la gitana juega de nuevo con la imagen que los *payos* tienen de ella y la emplea en su propio favor, deshaciéndose así del compromiso de explicar que fue ella quien encontró el dinero. Como ocurría en el caso de los ingleses con la fuente del cante, Trini es consciente de que el empleo de la brujería es natural en su raza por lo que no duda en fingir tales poderes para hacer aparecer el dinero y distribuirlo adecuadamente. En este momento, por tanto, la gitana subvierte su estereotipo étnico al re-construir según las expectativas de los *payos* los trucos de magia y al representar su propio papel totalmente consciente de la falsedad que encierra. Es por ello que la versión de Florián Rey, al mostrar que estos trucos están basados en el ingenio y no en la magia, en el truco y no en la hechicería, dota a Morena Clara de una poderosa agudeza con la que originalmente explota la comicidad del estereotipo a través de su propia subversión.

La versión de Luis Lucía, al suprimir estos elementos, se enfoca exclusivamente en la conversión de la gitana como eje principal de la trama. Tal aspecto no solo cambia radicalmente la discusión de temas ausentes en la versión anterior sino que, más importante, resalta la pasividad de Trinidad al convertirse en objeto de estudio para la investigación del fiscal sobre la influencia del medio en los gitanos. Enrique trata de des-gitanizarla, de asimilar al «otro» en la cultura dominante encarnada por él mismo, un propósito ante el cual la gitana responde con pasividad y sumisión. Los números musicales iluminan esta idea ya que, al ser incluidos, lejos de venir dados por la iniciativa de la folclórica como muestra de su riqueza cultural, son

representados tras la petición explícita del fiscal con el fin de demostrar su bajeza y convencer a Trini de que debe dejar de gustarle este arte. La consideración del contexto tan dispar con que la copla «Échale guindas al pavo» es introducida resulta crucial a este respecto. Mientras que en 1936 esta formaba parte del argumento ya que Trini y Regalito entran a la fiesta en donde espontáneamente entretienen al auditorio, la versión de 1954 es una prueba para demostrar, paradójicamente, que estos odian el flamenco. Este número, a petición del fiscal, se asola como pieza extraña, propia de los gitanos, sin aparecer de nuevo a lo largo de la cinta, un hecho que contrasta con la participación coral del público en la versión más antigua.

Esta nueva subordinación de la gitana que responde a la petición del fiscal no es puntual ya que el otro número musical viene introducido exactamente por la misma pauta. «Soy Morena Clara» en efecto, puede interpretarse como una contundente reafirmación étnica que revela la ansiedad ante la reconversión aplicada por el fiscal. No obstante, esta afirmación se lleva a cabo suscribiendo uno por uno los estereotipos que aparecían en el prólogo de la película: herencia egipcia, poderes para leer la buenaventura, y breve alusión a la persecución sufrida por los cuerpos de seguridad. A pesar de que la gitana emplea su voz en mostrar su orgullo étnico, la presentación maniquea que se puede ver en la transcripción de la copla contrasta fuertemente con el juego empleado por Florián Rey a la hora de construir el personaje de Morena Clara a través precisamente de la subversión de este estereotipo.

Soy de pura raza, descendiente del rey faraón:
lo dicen mis ojos y mi pelo que es como el carbón.
Bordo la farruca con mi cuerpo gitano y juncal,
rasca la somanta y no dejes, chavó, de tocar.
Y ahora escuchen los payos lo que voy a cantar
que es esencia gitana de canela y azahar:

«Morena Clara yo soy, gitana de calidad.
Quien quiera el sino saber, no tiene más que mandar.
Y en la palma de la mano yo te leo tu destino.
Miro las estrellas, miro los luceros,
que ellos siempre dicen la verdad»

Rejas de la cárcel que no puede mi raza olvidar
por cualquier cosilla, los civiles te trincan y en paz.
Suenen los panderos, que las palmas te marquen el son,
y dejad las penas y poned en el baile pasión.

Este momento de orgullo étnico y reafirmación se alterna más adelante con la interiorización de su propia diferencia empleando códigos religiosos, una polaridad en el tratamiento de la raza cuanto menos reseñable ya que se hace a la protagonista participar de una tradición estereotípica a la vez que es consciente de su inferioridad. El sacrificio, totalmente ausente en la versión de 1936, cobra protagonismo en el momento en que Trinidad, convencida por un compañero de trabajo de Enrique, se da cuenta de que su compañía está perjudicando la carrera del fiscal ya que se ha publicado en los periódicos su estancia en su casa. Debido a ello, decide volver a su poblado y seguir con su vida anterior. Así pues, este doble tratamiento de la etnia entre exótico y estereotípico, a la vez que inferior e inadecuado socialmente, no solo reafirman las diferencias de clase y raza sino que conducen a que la integración de Trinidad en la cultura mostrada como «superior» a partir del amor con el señorito, sea más efectista que la versión de Florián Rey, en donde el personaje de la gitana no se connotaba tan fuertemente.

En contraste con la artificialidad en la introducción de los números musicales de 1954, Imperio Argentina en el papel de Trinidad ejecuta unas coplas que inciden dramáticamente en la pertenencia a una raza estigmatizada por siglos. La expresión de la gitana ofrece variedad y profundidad en su tratamiento ya que no es sencillamente un personaje cómico, inteligente o ingenioso sino totalmente consciente de que su imagen tiene ventajas pero también consecuencias dramáticas como el prejuicio o el desprecio. Tal ocurre en la canción «El día que nací yo», en donde lamenta un destino marcado desde la cuna que condiciona su mala fama, una preconcepción de hacer gitanerías que deberá encarar a lo largo de su historia, como muestra la película. No obstante, su letra es tremendamente sugestiva y consigue invitar al espectador a esta interpretación sin recoger en ningún momento alusión alguna a la etnia, de forma que su lamento se lleva a cabo de una manera sutil y velada, sin connotarse o identificarse ella misma como *calé*. Por el contrario, «Falsa moneda», que alude al carácter errabundo y a la irremediabilidad de su sino contrario, es interpretada después de que el fiscal la llame «gitana» de un modo peyorativo. Trinidad completa con su autoconsciencia negativa el estereotipo que anteriormente solo había tratado cómicamente interiorizando su diferencia con respecto a los *payos* aunque sin usar el sacrificio como ocurría en la versión anterior. Muy al contrario, su personaje desdoblado le pregunta hacia la mitad de la película «¿te has olvidado de que eres gitana?» Ciertamente siempre existe un recuerdo de sus orígenes tanto para ella como para el espectador (su comportamiento totalmente des-familiarizado con los avances tecnológicos, su traje de lunares) pero, al contrario de la canción interpretada en la versión de Luis Lucía, el orgullo de su raza pasa totalmente desapercibido, de forma que el personaje no se reafirma en estos estereotipos

totalmente creados externamente a ella sino que apela a la complejidad de su identidad al mostrar, por un lado, las consecuencias de los prejuicios y, por otro, las expectativas de los *payos* ante una persona de sus características.

Llegados a este punto puede concluirse la pertinencia de comparar dos manifestaciones estéticas que nacen de un tronco común, de la obra teatral de Quintero y Guillén, pero que son hijas de diferentes concepciones por parte de sus directores, así como de sus circunstancias históricas. Como tal, responden al tratamiento de la etnia gitana de una manera particular que, en el caso de Florián Rey, se traduce en la originalidad de dibujar a la protagonista como un personaje totalmente consciente del estereotipo tramado sobre ella y que responde, dependiendo de las circunstancias, o bien riéndose y subvirtiéndolo mediante la representación postiza, o bien lamentando mediante los números musicales la injusticia de ser prejuizada por pertenecer a una raza. Trinidad de 1936 es un personaje autónomo que regula el estereotipo con ingenio, poniéndolo a su servicio y burlando a los *payos*, momento que se comprueba con todos los trucos empleados con la aparición del dinero. Frente a este personaje, la versión de Luis Lucía recurre a elementos externos y a juegos técnicos que parodian igualmente el estereotipo pero sin ser la gitana el agente que maneje su propia imagen. Las modificaciones en la versión de Luis Lucía sacrifican el poder de la gitana sobre su propio estereotipo al hacer que suscriba una por una las características tópicas enunciadas en el prólogo de la obra que, además de cómicas, perpetúan la concepción negativa de este grupo. Igualmente, la interiorización de la diferencia en la obra de Lucía cobra matices religiosos ya que la gitana sacrifica su amor por Enrique al ser consciente de su desigualdad. Las canciones, finalmente, ratifican el tratamiento tan diferente entre ambas protagonistas no solo por su mensaje sino sobre todo por la forma en que son introducidas en la trama. Mientras que la versión de Florián Rey conjuga lo cómico de «Échale guindas al pavo» con el lamento de «Falsa moneda» o «El día que nací yo», los únicos dos números musicales incluidos por Luis Lucía se enmarcan subordinadamente a petición del fiscal y celebran la etnia gitana. Por ello, puede concluirse que mientras que la cinta de Florián Rey lleva a cabo un tratamiento más laxo y sobre todo, menos explícito, Luis Lucía recalca en cada momento la pertenencia de Trini a esta determinada clase, de forma que su final inclusión en la cultura dominante a través del amor de Enrique sea muchísimo más efectista.

Bibliografía:

- BALLESTEROS, Isolina (1999): «Mujer y nación en el cine español de posguerra: Los años 40», *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 3, pp. 51-70.
- BENET FERRANDO, Vicente José (2012.): *El cine español: Una historia cultural*. Barcelona, Paidós.
- BHABHA, Homi (1994): *The Location of Culture*. London; New York, Routledge, pp. 66 – 84.
- CHARNON-DEUSTCH, Lou (2002): «Travels of the Imaginary Spanish Gypsy». En Labanyi, J. *Constructing Identity in Contemporary Spain: Theoretical Debates and Cultural Practice*. Oxford, Oxford University Press, pp. 22-40.
- KINDER, Marsha (1993): *Blood Cinema: The Reconstruction of National Identity in Spain*. Berkeley, University of California Press, pp.70-73.
- LABANYI, Jo (2000): «Miscegenation, nation formation and cross-racial identifications in the early Francoist folkloric film musical» En Avtar Brah and Annie E. Coombes, *Hybridity and its Discontents. Politics, Science, Culture*, London, Routledge, pp. 56-71.
- PÉREZ PERUCHA, Julio (1997): *Antología crítica del cine español 1906-1995: Flor en la sombra*. Madrid: Cátedra, pp. 352 – 354.
- REINA, Manuel Franciso (2009): *Un siglo de copla*. Barcelona: Ediciones B.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (1991): *El cine de Florián rey*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada.
- WOODS PEIRÓ, Eva (2012): *White Gypsies Race and Stardom in Spanish Musicals*. Minneapolis, University of Minnesota Press.

Recibido el 5 de mayo de 2015

Aceptado el 10 de noviembre de 2015

BIBLID [1139-1219 (2015) 20: 63-70]

LA CONFIGURACIÓN DEL PERSONAJE GALDOSIANO DE FORTUNATA DESDE UNA INSTANCIA RECEPTORA FEMENINA.

*THE CONSTRUCTION OF THE GALDOSIAN CHARACTER OF FORTUNATA
FROM A FEMALE RECEPTION VIEW.*

Cristina Jiménez Gómez
Universidad de Córdoba

RESUMEN

Partiendo de la teoría hermenéutica de la recepción y los estudios feministas, el presente artículo se centra en la lectura del personaje galdosiano de Fortunata desde una perspectiva sexuada y genérica. Más allá de la neutralidad y objetividad del sujeto receptor en las ciencias literarias que defendían las teorías immanentistas pasadas, prevalece la participación del lector en el proceso de co-creación del objeto estético de acuerdo con las circunstancias individuales, culturales, sociales e históricas receptoras.

Palabras clave: recepción, feminismo, patriarcado, maternidad, esposa.

ABSTRACT

From hermeneutics and reception theory and feminist studies, this article focuses on the reading of galdosian Fortunata character from a gendered and generic perspective. Beyond neutrality and objectivity of the receiver in the literary sciences that defended the past immanentists theories, prevails the reader's participation in the process of co-creation of the aesthetic object according to individual, cultural, social and historical receiving circumstances.

Keywords: reception, feminism, patriarchy, motherhood, wife.

SUMARIO

1. —Introducción. 2. —Desviación del modelo femenino tradicional. 3. —La presencia y/o ausencia del modelo maternal. 4. —Cosificación y anulación de Fortunata. 5. —La mujer como factor de refuerzo del patriarcado. 6. —La rebeldía femenina: sororidad y affidamento. 7. —Bibliografía.

1. Introducción

Como Robert Hans Jauss (Mayoral, 1987: 59) expuso claramente en el discurso inaugural *La historia de la literatura como provocación a la ciencia literaria* de la Universidad alemana de Constanza a finales de la década de los sesenta, la literatura y el arte sólo se convierten en proceso histórico concreto cuando interviene la experiencia de los que reciben, disfrutan y juzgan las obras, enfatizando el contexto de crisis en que se venían dinamitando las concepciones de la autonomía del texto u obra y de la neutralidad ideológica del investigador en las ciencias sociales o humanas y, por consiguiente, del receptor o lector en la ciencia literaria. Partiendo de la teoría hermenéutica de la recepción, podemos interpretar a Fortunata desde una postura femenina e, incluso, feminista porque partimos desde el punto de vista de una lectora, con lo que ello implica (vivencia como mujer en la cultura y sociedad actuales), y porque construimos el personaje a partir de los esquemas que nos proporciona el texto (los vacíos de lser o las ambigüedades y silencios narrativos) y que activan la participación, en este caso, de la receptora.

Explicar cómo la subjetividad femenina determina la representación mental que un sujeto mujer compone sobre el personaje de Fortunata supone tener en cuenta los condicionantes textuales y extra-textuales, es decir, tanto las pautas de lectura que el autor propone, como las marcas individuales que todo lector incorpora cuando lee una obra literaria.

La compleja realidad femenina convierte a la mujer en protagonista incuestionable del espacio literario de la centuria del XIX, siendo recurrente la presencia de esposas aburridas y adúlteras, esposas amargadas y estériles, prostitutas que seducen y acechan al hombre, solteras, mujeres devotas y domésticas, etc. La situación femenina es construida magistralmente por el universo literario galdosiano donde se pretende examinar y juzgar la nueva subjetividad femenina decimonónica, que implica la reconfiguración del discurso masculino, hasta entonces indiscutible en la época, y, por tanto, de la realidad social del hombre. La nueva realidad femenina, manifiesta en la sociedad española del XIX, perturba también a los personajes de Galdós cuestionando la definición patriarcal sobre la identidad femenina. Las mujeres galdosianas se sitúan entre dos posiciones ideológicas completamente antagónicas: la tradicional, representada por la mujer «ángel de hogar», que confirma el discurso patriarcal dando por sentado la inferioridad intelectual y moral femenina y aduciendo que la realización individual femenina se halla en el cumplimiento del matrimonio y la maternidad, y la revolucionaria, encarnada en Fortunata, que cuestiona el papel tradicional asignado a la mujer, propugna ideas liberales conforme al comportamiento y pensamiento femenino y resquebraja la institución del matrimonio mediante una sexualidad femenina declarada y explícita.

2. Desviación del modelo femenino tradicional

En un principio, solamente conocemos la situación de pobreza y orfandad de Fortunata y la percepción que de ella hace el señorito burgués Juanito Santa Cruz: una descripción ornitológica muy plástica en una mirada rápida. Pero, conforme avanza la narración, somos testigos de los padecimientos de la joven debido a la represión de la cultura dominante del Patriarcado, que, por medio de la representación masculina, intenta en construir una mujer conforme al canon femenino imperante.

Como describe Lola Luna (1996) en su estudio sobre una lectura femenina, ella misma, a lo largo del proceso hermenéutico derivado de sus lecturas de vida, se resistía a leer¹ el signo de lo femenino como un discurso hereditario de la exclusión y marginación practicadas por la mirada masculina. En el momento en que diferimos del sentido fijado por un modelo transmitido de lectura y expresado en las estructuras narrativas del texto ficcional, estamos siendo disidentes, y esta desviación del sentido provoca la posibilidad de leer conscientemente como mujer e interpretar el texto desde un yo-mujer.

Dadas las circunstancias previas de Fortunata -una joven huérfana de baja clase social que es embarazada y abandonada por un señorito burgués, y consecuentemente se ve obligada a buscar la protección masculina para sobrevivir-, la posible lectora simpatiza con este personaje galdosiano, quien, destinado a sufrir el repudio social por su pasado adulterio, logra imponer su pensamiento libertario siguiendo sus convicciones y no acatando el discurso de femenino de la época. Fortunata, a diferencia de su antagonista Jacinta -mujer juiciosa, virtuosa y domesticada que mantiene el decoro y las apariencias propias de la época-, no puede fingir ni amoldarse a los valores femeninos del orden patriarcal y, progresivamente, su voz adquiere mayor protagonismo alejándose del silencio y la invisibilidad asignados al género femenino de la época.

La receptora -teniendo en cuenta su subjetividad sexuada- interpreta a Fortunata como un símbolo de la identidad femenina contra la sociedad patriarcal del siglo XIX. La distancia histórica entre texto y lectora no destruye la novedad del texto, sino que reaparece de una forma actualizada y poderosa: Fortunata no se amolda al papel de la mujer adúltera decimonónica² que acaba pereciendo socialmente o vitalmente ante sus propios remordimientos, las normas y valores del sistema patriarcal, sino que, pese a su muerte final,

¹ En este sentido y refiriéndonos a los estudios feministas de textos clásicos, Isabel Navas Ocaña, en su libro *Poesía eres tú..., pero yo no quiero ser poesía*, aunque no aborda la lectura de Bécquer desde una subjetividad femenina sí ofrece una perspectiva que deconstruye la visión del patriarcado al mostrar cómo leyeron los contemporáneos del poeta a las «musas» que lo inspiraron y que imaginario femenino contribuyeron a crear y divulgar.

² «Se invierte la motivación misma del adulterio. Las adúlteras clásicas cometen su desliz para escapar del tedio, alimentando la tentación con recuerdos de sus lecturas. A Fortunata no le sobra tiempo para aburrirse. Además, al empezar la novela no sabe leer, es decir, no puede inspirarse en modelos literarios. Ni siquiera se considera adúltera (y menos aún, prostituta): cambia de «protectores» pero no de lealtad, y por eso mismo no llega a la degradación. [...] Muere al final, pero su muerte no significa una derrota: puede ser vista como una victoria». B. Ciplijauskaitė, *La construcción del yo femenino en la literatura*. Cádiz, Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2004, p. 83.

quedará un aura de triunfalismo calando los pensamientos y acciones de la joven en el resto de personajes.

3. La presencia y/o ausencia del modelo maternal

En la novela galdosiana, Jacinta es la encargada de consolidar el pensamiento de la sociedad burguesa del patriarcado y encarna fielmente el concepto de «ángel del hogar»³. La domesticidad femenina está encaminada a mantener las instituciones del matrimonio y la maternidad, para lo cual, como bien ha estudiado Bridget Aldaraca (1992), se confiere una excepcional importancia a la función social de la educación moral de los hijos en el hogar por parte de la madre, quien es el modelo para transmitir los preceptos del patriarcado. Sobre este tema, M^{ra} Ángeles Hermosilla (2002) sostiene que la madre es la encargada de perpetuar la herencia de opresión y dominación masculina a la hija para asegurar que cumple con el *rol* de la sociedad falocéntrica: ser una buena esposa y madre. Pero, de acuerdo con la teoría freudiana, la niña, después de la etapa pre-edípica en la que experimenta una relación afectiva con la madre, impone:

la ruptura con la madre, motivada, para las teóricas del feminismo, no tanto por la búsqueda del falo (aunque fuera simbólico) a la que se refería Freud, como por el acceso al orden simbólico en el momento de adquirir el lenguaje, asociado al orden patriarcal, porque la hija observa que, en ese espacio, la madre y lo femenino carecen de autoridad (Hermosilla, 2002: 339).

Esta es la base para la toma de conciencia de la autoridad y subjetividad femeninas, y la conformación del futuro *affidamento* (la relación vinculante entre mujeres) o, utilizando un término del feminismo de la diferencia, del vínculo de *sororidad*, dando lugar a la enunciación de un orden simbólico de lo femenino que más adelante analizaremos.

En *Fortunata* y *Jacinta* los principios de la educación patriarcal se establecen en el seno de la familia y son compartidos por el colectivo social, donde la figura de la madre es la responsable de cumplir con la labor educadora de los hijos, que difiere según el sexo de los vástagos. Esta diferencia sexual es patente desde el primer momento que conocemos a la familia burguesa en la novela, pues el cabeza de la familia Arnaiz y padre de Juanito Santa Cruz, comenta a su esposa, con motivo del inminente viaje de su hijo a París, lo necesario que resulta la experiencia amorosa de los jóvenes varones antes del matrimonio para gobernar los instintos del hombre. Este discurso misógino también es confirmado por las mujeres del

3 Vid. H.R. Jauss, «*La douceur du foyer*: la lírica del año 1857 como modelo de comunicación de normas sociales» en *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, 1986, pp. 393-430. Sobre esta cuestión, el profesor de Constanza apuntaba a la relación que se establece entre el texto lírico y el lector -hasta entonces supeditada al género de la novela-, esto es, de cómo el efecto representativo de un poema puede alcanzar una función comunicativa con el receptor. En el análisis de algunos textos de la lírica francesa de 1857 como los de Baudelaire o Víctor Hugo, se manifiesta la primacía del *foyer* burgués como el dulce reino de la mujer, donde el marido y el padre desempeñan una función subordinada, y el último asilo de la burguesía, cada vez más amenazado por la realidad histórica decimonónica.

entorno y es Jacinta, ya casada con Santa Cruz y durante su viaje de novios, quien reconoce lo necesario de estas relaciones prematrimoniales para una educación moral y social íntegra del varón.

Sin embargo, el discurso cambia sustancialmente cuando se trata de la educación de las hijas, llevando a la práctica una vigilancia extrema de las féminas por parte de los progenitores, y especialmente de la madre cuando son todavía mujeres casaderas. Si la familia tenía la mala suerte de tener muchas hijas, como era el caso de Jacinta y sus seis hermanas, la problemática se acrecentaba ante la necesidad de asegurar buenos maridos para todas ellas y proveerlas de una dote económica. Para conseguirlo la madre de Jacinta, Isabel Cordero, disponía de todo un ritual social con el fin de presentar a sus hijas casaderas en sociedad, y éstas son expuestas, como si estuvieran en un muestrario, ante la mirada ávida de los jóvenes y viejos varones cuando acudían a los distintos actos y eventos ordinarios de sociedad: de paseo, asistencia a misa en los domingos, etc.

En esta dinámica social, el personaje de Jacinta se construye en oposición al de Fortunata, conformándose ambos mediante una relación antitética en tanto que la primera engendra los valores del patriarcado: dócil, sumisa, cuidadosa, inhibida sexualmente, y la segunda, mediante un proceso de autoafirmación a lo largo de la novela, anula los preceptos del patriarcado: rebelde, pasional y desinhibida, y termina individualizándose y diferenciándose de los demás.

La individualidad y autonomía progresiva de Fortunata tiene su origen en la ausencia del referente maternal⁴, ya que, de los pocos datos que conocemos sobre nuestra protagonista, destaca su situación de orfandad y de crianza al lado de una tía que la muele a golpes. La desigualdad social -recordemos que la joven pertenece a la clase del pueblo- y la falta de una educación moral femenina que consoliden los preceptos del matrimonio y la maternidad, propician que Fortunata se aleje del *rol* social asignado para ella o como decía don Baldomero de Arnaiz, rechace «entrar por el aro». En cambio, conocemos que Jacinta desde pequeña está inmersa en el orden simbólico patriarcal de la época aceptando el discurso -un matrimonio concertado- que la Ley del padre establece: no solo asume la identidad femenina que su madre, Isabel Cordero, le enseña, sino también la de su tía y futura suegra Bárbara de Arnaiz. Ésta la cría para nuera-pese a que Juanito Santa Cruz la miraba de una forma fraternal- de acuerdo con los matrimonios concertados, teniendo así Jacinta dos referentes con los que poder identificarse: su madre desde que es una niña y su tía, especialmente en la etapa adolescente, que le permiten construir su identidad y el modo de relacionarse con los hombres y con otras mujeres.

4 M^o. A. Hermosilla (2003: 33-42), a colación de la rivalidad entre mujeres, señala que la niña al entrar en el orden simbólico, con la adquisición del lenguaje (asociado al orden patriarcal), se produce una ruptura con la madre por la falta de autoridad social de lo femenino, que aun es más acuciente cuando hay una ausencia de la madre por muerte.

4. Cosificación y anulación de Fortunata

Además de carecer del modelo materno que su antagonista Jacinta sí tiene, Fortunata no concuerda con el prototipo físico femenino que establecía el canon estético de la época, es decir, no posee la apariencia física, enfermiza, débil y delicada de Jacinta; sino que, por el contrario, es una mujer de gran fortaleza física -que se hace patente frente a la debilidad del viejo Evaristo Feijoo, las crisis enfermizas de su marido Maximiliano Rubín o en las discusiones con Santa Cruz-, belleza y voluptuosidad. Debido a esto, la mirada masculina cosifica el cuerpo de Fortunata y la reduce a objeto de deseo y no sujeto, en términos de M^a. José Porro⁵ en *Mujer «sujeto»-mujer «objeto» en la literatura española del Siglo de Oro*, y como consecuencia, serán repetidas las ocasiones en que la joven del pueblo se queje ante los deseos y requerimientos de su amante Santa Cruz: vestir con corsés ajustados, aprender las formas elegantes y refinadas, etc., es decir, las actitudes, comportamientos y hábitos de la mujer delicada y femenina de la época, que puedan corregir y pulir la brutalidad y la afición de la joven a las tareas domésticas más toscas, como fregar y cocinar las comidas del pueblo: («Si está pavisosa viera con qué donaire se sienta en un *puff* Sofía la Ferrolana, tendría mucho que aprender. Lo que es ésta, ni a palos aprenderá nunca esas blanduras de gata, esos arqueos de un cuerpo pegadizo y sutil que acaricia el asiento», parte III, p. 77).

Así pues, el hostigamiento y el asedio de Santa Cruz a Fortunata, en especial a partir de que la joven abandona a su esposo Rubín y se muda a una nueva casa donde recibe las visitas furtivas del señorito burgués, lleva a Fortunata a padecer un daño psicológico y un proceso de anulación como individuo y como mujer en la sociedad.

5. La mujer como factor de refuerzo del patriarcado

La autoridad masculina del patriarcado resulta todavía más evidente en Jacinta, pues ella misma quien consolida el discurso patriarcal comportándose según los preceptos dominantes: en repetidas ocasiones se destaca su decoro -guarda silencio a sabiendas de los engaños de su marido y se resigna a sufrirlo como accidentes normales de la vida conyugal, porque lo importante es no dar escándalos («fuese lo que fuese, Jacinta se proponía no abandonar jamás su actitud de humildad y discreción. Creía firmemente que Juan no daría nunca escándalos, y no habiendo escándalo, las cosas irían pasando así»)-, su virtuosismo en las tareas femeninas (decoración y costura) y su capacidad para servir de consuelo a su marido.

El comportamiento de Jacinta sirve para reforzar el sistema patriarcal y respaldar la conveniente dominación del género masculino, pues su única preocupación es la de concebir

⁵ M^aJ. Porro, *op. cit.*, 1995.

el ansiado hijo varón⁶ que perpetúe el apellido de la familia. En este sentido, la iconografía artística desde la época medieval ha perpetuado el discurso femenino de la maternidad con la profusa imagen de la inmaculada Virgen María madre del Salvador Dios-Jesús -y no la de Santa Ana con la niña Virgen María-, privilegiando el vínculo de madre e hijo y destacando la significancia del hijo varón en las civilizaciones occidental y oriental. De igual forma lo hará Fortunata cuando concibe al heredero de la gran familia Arnaiz, afirmando su hegemonía como la mujer que ha engendrado al hijo varón de la saga familiar.

Así, vemos que es el discurso patriarcal el único que puede definir al género femenino, y cuando este está en peligro y, con ello, las instituciones -matrimonio y maternidad- que sostienen a la sociedad burguesa, se produce el conflicto y la rivalidad entre el género femenino. Esto se debe a que la mujer -que carece de una subjetividad e individualidad propias- observa que solo puede ser visible socialmente aceptando los valores y códigos del patriarcado a través de un mediador masculino y provoca que Jacinta culpe a Fortunata de los alejamientos y distracciones de su marido, y que Fortunata se crea superior a Jacinta por su fertilidad, pues ella sí concibe al hijo varón de Juanito Santa Cruz. Sobre este comportamiento, M^a.A. Hermosilla (2003: 34) cita a Carmen Alborch para señalar que la circunstancia femenina de incorporarse al orden patriarcal «provoca frecuentemente la envidia de otras mujeres, porque, basándose en la antropóloga Marcela Lagarde, Alborch reconoce que, para ser elegida, otra ha de ser excluida».

El comportamiento de las mujeres hunde sus raíces en el sistema de las convenciones sociales transmitidas por el orden patriarcal decimonónico, que se fundamenta en la diferenciación biológica de los sexos. Siguiendo la teoría feminista de la diferencia, que se basa en los presupuestos de Lacan, después de la etapa pre-edípica -«semiótica» para Julia Kristeva-, cuando se impone el orden simbólico con la adquisición del lenguaje, es decir, el sistema de valores sociales y culturales del sistema patriarcal, se inicia la diferenciación psíquica de los sexos basada en oposiciones (actividad/pasividad, cultura/naturaleza, razón/sentimiento, sexual/asexual, etc.); de modo que «el hombre es activo, en la medida que conquista el objeto sexual, porque en término de Lacan, posee falo; la mujer es pasiva en tanto que no lo tiene, sino que ella es el falo [simbólico] y, en consecuencia, se erige en objeto de deseo del hombre» (Hermosilla, 2003: 34). Así pues, la mujer se convierte en el falo simbólico del hombre en la medida que ella es «conquistada» y seducida por el varón, quien solo puede reconocerse socialmente mediante su expresa masculinidad.

De esta manera, mientras al hijo varón se le inculca a diferenciarse, a la hija se le educa en la proximidad afectiva al mundo doméstico, en el sentimiento, la sensibilidad y la ternura, convirtiéndose con el paso de tiempo en la alegría y consuelo del futuro marido.

⁶ Por lo que se refiere al deseo de maternidad de Jacinta, deseo de un hijo varón, conviene citar a Luce Irigaray en *El cuerpo a cuerpo con la madre*, quien sostiene que en el patriarcado la relación madre e hijo es negada a favor del vínculo madre e hijo, como constata la representación iconográfica de la maternidad (la Virgen con Jesús y son escasas las representaciones de Santa Ana con la Virgen, por ej.), lo que provoca «el matricidio» (Irigaray, 1981 (1^a ed.): 6, 7 y 11).

A la mujer «pertenecen los cuidados todos del interior de la familia, cuidados de amor y cariño a que solo puede atender el incomparable celo de esposa y de madre» (Sánchez de Toca, 1998: 85), mientras que el hombre, más reflexivo, más sereno en su razón y menos vivo en el sentimiento, busca desarrollar sus facultades intelectuales en el mundo exterior de lo doméstico. La mujer debe llevar a la práctica el modelo de feminidad imperante en el siglo XIX -el denominado «ángel de hogar»-, centrándose en desarrollar sus habilidades domésticas y la función de la maternidad y anulando cualquier comportamiento que pueda vincular a lo sexual. En este sentido, Jacinta representa la misma domesticidad femenina y encarna la imagen de la *donna angelicata* de siglos atrás, pues es caracterizada por una falta de corporeidad, como un ser supremo y divino con capacidad de perdonar. Así pues, de acuerdo con Aldaraca (1992:46), «el punto de partida es la negación de la presencia real de la mujer como individuo, es decir, como un ser dotado de cierta autonomía social y moral».

En este sentido, Jacinta se nos presenta, en un principio, como la «mona del cielo», la más pura y buena de las mujeres, la que proporciona -como una madre- la armonía, el consuelo y cuidado al esposo. El discurso del ángel de hogar incide en la necesidad de que la mujer cree un espacio emocional de protección en el espacio privado para los peligros de la vida pública. Por lo mismo no sorprende que Santa Cruz describa a su cónyuge como un ser espiritual bajado del cielo, el único que puede perdonar todas sus faltas, y por eso, carece de la materialidad física y sexual de Fortunata. Jacinta -de talle delicado, esbelto y elegante- tiene que ser «revestida de formas» por su marido y «superponérsela más ancha de hombros, más alta, más mujer, más pálida... y con las turquesas aquellas en las orejas...» (parte I: 447).

La ausencia física en la descripción de la mujer patriarcal responde al programa de la virtud femenina prevalente en la época, que termina «en la negación de la mujer a su propia sexualidad y que se apoya en la proliferación de una imagen femenina asexuada y entregada a una multiplicidad de tareas pertenecientes al círculo de la domesticidad, ya sea como madre, esposa o hija» (Andreu, 1996: 31). Por el contrario, Fortunata se caracteriza por la fuerte presencia de sus atributos físicos aunque la voluptuosa y agraciada de «carnes» joven también asume, de distinta forma, el discurso patriarcal, porque es designada por el *otro* y cosificada como objeto erótico y no como sujeto por la mirada masculina. Mientras que Fortunata es percibida por los demás entes de la ficción como una mujer salvaje y primitiva que rezuma sexualidad por todos los poros de su piel, lo sexual o lo erótico en Jacinta se sustituye por el deseo de maternidad, es decir, tampoco posee un discurso propio como mujer, sino que incorpora aquel que la ley del Padre le ha dado: el de madre y esposa. En este sentido, son significativas las escenas oníricas de Jacinta donde lo maternal es el elemento relevante en contraste con aquellas de su antagonista donde predominan los símbolos fálicos, tema que ha sido estudiado acertadamente por López Baralt (1987: 496), basándose en el psicoanálisis freudiano:

Freud propone que por su forma, objetos elongados como palos, troncos, paraguas, armas de punta, picos, dagas, cuchillos, etc., representan simbólicamente al falo. Que el simbolismo de grifos, lápices, tubos, llaves y picotazos -en un ambiente de humedad- es claramente fálico en el sueño de Fortunata lo confirma el hecho de que se trata de una intuición premonitoria del ansiado encuentro con Juanito Santa Cruz, al que le une una pasión instintiva, sexual.

Sobre este tema algunos críticos, como Stephen Gilman (1986: 138), identifican la inhibición sexual de Jacinta con su frustración materna a partir del sueño que ésta tiene con el anhelado hijo, y que termina convertido en yeso, pues «su conversión [la del niño] en una imagen de yeso indica la medida en que el deseo sexual de Jacinta -como para Yerma, algunas de cuyas fantasías están también dominadas por la tela-es maternal». La maternidad y no el sexo es la única y auténtica satisfacción de Jacinta, quien no puede entender la pasión de Fortunata ni afrontar las relaciones sexuales con su marido directamente, quedando la relación marital reducida a la obsesión de Jacinta por la maternidad y al anhelo de Juanito de refugiarse en el placentero hogar materno creado por su esposa.

En estas circunstancias, Jacinta no puede confirmarse como individuo social por su inactividad reproductora, y Fortunata recurre al motivo de su fertilidad y al lenguaje simbólico patriarcal -el de la maternidad: «esposa que no tiene hijos no es tal esposa»- para afirmarse como la verdadera mujer de Santa Cruz y legitimarse ante el resto de los personajes femeninos⁷.

Esta disquisición evidencia que la mujer se configura como un *constructo genérico* o *constructo de sexualidad*, y como tal constructo, especialmente en los textos del patriarcado, «la mujer se describe a partir de una serie de reducciones y cualidades, en relación con discursos autorizados o con fantasías masculinas» (Zavala, 1993: 56). El cuerpo femenino aparece saturado de voces y símbolos culturales que legitiman la autoridad del patriarcado, y permiten la sujeción o «domesticación» de la mujer a partir de los valores masculinos: se proyecta una mujer solo apta para la maternidad, obsesionada por el orden simbólico de lo maternal, o una mujer corpórea, transformada en objeto *voyerístico* o fetichista, que invita a la mirada erótica del espectador masculino. En este asunto, el espejo se convierte en el símbolo determinante de lo femenino, que incita a la mujer a contemplarse como objeto erótico u objeto de vanidad para sí misma, pero, especialmente, para el *otro* (el hombre).

Siguiendo la teoría de Freud, la mujer es responsable de la felicidad conyugal a través de una doble maternidad: la del hijo y la del esposo, en tanto que el hombre se refleja a sí mismo como hijo, y «por eso Jacinta, ya que no puede proporcionar el hijo real, se esfuerza en cumplir con la otra maternidad, la dirigida al esposo» (Vilarós, 1995: 23-24). Así

⁷ Incluso doña Lupe, tía del cornudo Maximiliano Rubín, reconoce la importancia del hijo varón: «Aquel pequeñuelo que iba a presentarse en el mundo era, por ley de la Naturaleza, sucesor de los Santa Cruz, único heredero directo de la poderosa y acaudalada familia. Verdad que por ley escrita, el tal nene era un Rubín; pero la fuerza de la sangre y las circunstancias habían de sobreponerse a las ficciones de la ley, y si el señorito de Santa Cruz no se apresuraba a portarse como padre efectivo, buscando medio de transmitir a su heredero parte del bienestar opulento de que él disfrutaba, era preciso darle el título de monstruo» (Pérez Galdós, parte IV: 440).

pues, como un comportamiento próximo al incesto, la esposa debe convertirse en madre del marido en tanto que proporciona el consuelo y refugio del hombre -quien, al casarse, lo había perdido- mientras se prepara, al mismo tiempo, para la auténtica maternidad, la de concebir su propio hijo. En este sentido, es significativo el deseo de Barbarita de buscar como nuera a una sustituta de sí misma, a una mujer que haga de madre de su querido Juanito: «Yo tengo que cuidar de todo lo mismo de pegarte el botón que se te ha caído que de elegirte la que ha de ser compañera de toda tu vida, la que te ha de mirar cuando yo me muera»; y, sin duda, Jacinta se adapta en seguida al papel de madre sustituta, evidenciando su duplicidad y naturaleza edípica.

En esta situación, los impulsos sexuales del esposo se desvían lejos del hogar con Fortunata, al mismo tiempo que dentro del hogar doméstico éstos son reprimidos y neutralizados por Jacinta a través de los rituales del juego infantil, pues «el recibimiento lo componen jueguitos y mino maternal, muecas, cosquillas, golpecitos, juegos de escondite» (Turner, 1986: 290). La sumisión, pasividad e inhibición sexual de Jacinta concuerdan también con su honorabilidad, la cual es defendida y exhibida por Juanito como símbolo de su autoridad masculina en la sociedad.

6. La rebeldía femenina: *sororidad* y *affidamento*

Fortunata hace uso del discurso patriarcal para poner en práctica una auténtica subversión de las convenciones sociales de la época decimonónica. Aunque, en un principio, son manifiestos los intentos de la joven del pueblo por amoldarse a las convenciones sociales, aceptando reformarse en el convento de las Micaelas para conseguir casarse con el joven idealista Maximiliano Rubín -y así, tener un nombre y una honorabilidad en la sociedad-, Fortunata seguirá fiel a su código natural y a la ley del amor que rigen su existencia. Como dice Stephen Gilman (1985:31), ella se atreve a crear una nueva sociedad y un nuevo código moral natural y a predicar una revolución que la aleja de la víctima desventurada, sin esperanza y prácticamente sin habla que encontramos al principio.

De forma progresiva se rebelará contra los axiomas del patriarcado, no aceptando el papel femenino que el hombre ha diseñado para ella, para lo que contará con la ayuda de su antigua rival Jacinta, a la que ha inculcado su pensamiento y a la que se ha hermanado para liberarse de la dominación masculina. La creciente autonomía y subjetividad femeninas propician la identificación de la receptora literaria con Fortunata, pues la lectora observa elementos reivindicativos contra todo comportamiento de exclusión o marginación femenina en el patriarcado. La destinataria⁸ reivindica la autoridad femenina

⁸ «La crítica feminista de la literatura ha hecho notar cómo la hipótesis de una lectora puede cambiar nuestra comprensión de un texto alertándonos sobre el significado de sus códigos sexuales. Es importante subrayar que la hipótesis de la lectora es la hipótesis de una lectura feminista en el sentido político del término, y no simplemente la de una lectura diferencial basada en la experiencia personal de las lectoras. Desde esta perspectiva, la «lectora» se convierte en un modo, en una estrategia de lectura o punto de vista crítico sexuado sobre los significados políticos -e ideológicos- del texto y sus interpretaciones a lo largo de la historia» (Luna, 1996: 107).

como colectivo social y político para combatir la dominación masculina que tradicionalmente ha impuesto el pensamiento occidental.

De ahí que sea normal que la sumisión inicial de Jacinta y su adaptación al estereotipo de mujer casada sumisa e impasible ante las comprobadas infidelidades de su marido⁹ provoquen, en un principio, la decepción de la lectora feminista, quien leyendo como una mujer, pone de relieve «los prejuicios sexistas evidenciados a través de los aspectos discursivos y narrativos de la obra, con cuidada atención a la función del signo mujer en las estructuras generales y específicas» (Luna, 1996: 24). Pero la receptora, en un momento posterior y a medida que avanza en su la lectura, terminará reconciliándose con Jacinta cuando ésta consiga liberarse de las convenciones sociales y de la dominación de Santa Cruz, así como con Fortunata que, desde el primer momento, se posicionó frente a la opresión masculina: el proceso de la lectura permite que la receptora literaria interiorice los hechos que acaecen a Fortunata como parte de su vivencia real, provocando el placer estético de la experiencia lectora.

Como hemos indicado, el proceso de adquisición de una conciencia autónoma y femenina en Jacinta se produce de forma menos explícita y más gradual que en Fortunata, pues si en un principio lo importante para ella es el decoro y las apariencias, escondiendo las aventuras de su marido y culpabilizando a Fortunata, después lo será su persona. Ella va manifestando un pensamiento cambiante ante los escarceos amorosos del pasado de su marido, que éste, en forma de episodios, le narra ya desde el viaje de bodas: Jacinta es consciente de que el principal culpable de la situación es su marido, quien sedujo a una joven huérfana, inexperta e inocente, dejándola en una situación de marginación social.

El proceso de ruptura del sistema patriarcal culmina en el momento en que ambas mujeres se reconocen y se miran como iguales, como víctimas de una sociedad falocéntrica, es decir, organizada y estructurada de acuerdo a los preceptos masculinos. Las dos féminas se encuentran y se identifican como partícipes de una vivencia común y de una misma experiencia femenina que las une, estableciéndose un vínculo de *sororidad* (del latín *soror*, *sororis*, hermana) entre ambas. Se plasma, así, la cultura feminista de la *sororidad*, pues como afirma Marcela Lagarde (2012: 3), «la opresión y soledad femenina solo puede ser subvertida por la posibilidad de encontrarse con la otra, como camino necesario para constituir a la mujer sujeto que reconozca, a la vez, la semejanza con otras y la diferencia con los hombres», solamente así, es posible lograr identificaciones comunes.

Así pues, la rivalidad histórica entre mujeres, que se fundamenta en la búsqueda del falo y obtención del reconocimiento social a partir de su relación con un hombre -el padre

⁹ «En la casa no había más opinión que la suya [la de Juanito Santa Cruz]; era el oráculo de la familia y les cautivaba a todos no sólo por lo mucho que le querían y mimaban, sino por el sortilegio de su imaginación, por aquella bendita labia suya y su manera de insinuarse. La más subyugada era Jacinta, quien no se hubiera atrevido a sostener delante de la familia que lo blanco es blanco, si su querido esposo sostenía que es negro. Amábale con verdadera pasión, no teniendo poca parte en este sentimiento la buena facha de él y sus relumbrones intelectuales. Respecto a las perfecciones morales que toda la familia declaraba en Juan, Jacinta tenía sus dudas» (Pérez Galdós, parte I: 288-89).

cuando es niña y el marido en la edad adulta-, se desmorona en el mundo narrativo. En esta coyuntura bélica, tanto Fortunata como Jacinta sabrán aprender de la experiencia y acabarán uniéndose por una doble experiencia femenina común, la de ser engañadas por el mismo hombre, Santa Cruz, y el sentirse obligadas a someterse al discurso dominante. Así, pese a las diferencias sociales que las separan, ambas mujeres se saben víctimas de las reglas del patriarcado y solamente el hermanamiento femenino les abrirá el camino para la comprensión, el apoyo y la liberación del sistema patriarcal. Se produce la reacción femenina en un incipiente *affidamento*¹⁰ -concepto que surge en la escuela de Milán durante las últimas décadas del siglo XX y que sirve para definir la alianza y el apoyo entre el género femenino con un cierto contenido de lucha política-, o hermanamiento en contra del referente masculino del patriarcado: ambas enfrentan a Santa Cruz y reconocen su responsabilidad en la situación de marginación de la mujer.

Así pues, en estas páginas hemos visto cómo la protagonista femenina galdosiana se reconstruye, por parte del destinatario, a partir de la desarticulación del sistema patriarcal decimonónico que oprime el mundo femenino narrativo, lo que nos permite analizar las circunstancias históricas, sociales, culturales y personales de los personajes de ficción desde una perspectiva femenina e, incluso, feminista.

7. Bibliografía

- ALDARACA, Bridget: *El ángel del hogar: Galdós y la ideología de la domesticidad en España*, Madrid, Visor, 1992.
- ANDREU, Alicia (1996): «La crítica feminista y las obras de Benito Pérez Galdós y Leopoldo Alas». En: Iris Zavala (coord.): *La mujer en la literatura española: modos de representación desde el siglo. XVIII a la actualidad*, Barcelona, Anthropos, pp. 31-48.
- CIPLJAUSKAITĖ, Birutė (1984): *La mujer insatisfecha: el adulterio en la novela realista*, Barcelona, Edhasa.
- _____(2004a): «El adulterio desde *La Regenta* hasta la novela de hoy», *La construcción del yo femenino en la literatura*, Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, pp. 243-261.
- _____(2004b): «El lenguaje de la rebeldía», *La construcción del yo femenino en la literatura*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, pp.79-84.
- GILMAN, Stephen (1985): *Galdós y el arte de la novela europea, 1867-1887*, Madrid, Taurus.

¹⁰ El sentimiento de enemistad de Jacinta hacia la que había sido su rival en el pasado se transforma en un sentimiento de fraternidad y compañerismo fundado en desgracias comunes, y llegará a su punto culminante cuando Fortunata, en su lecho de muerte y recién parida del hijo de Santa Cruz, ofrezca al primogénito de la familia Arnaiz a la infecunda Jacinta como símbolo de reconciliación fraternal: «las últimas etapas de la enemistad y el caso increíble de la herencia del Pituso, envolvían, sin que la inteligencia pudiera desentrañar este enigma, una reconciliación. Con la muerte de por medio, la de una en la vida visible y la otra en la invisible, bien podría ser que las dos mujeres se miraran de orilla a orilla, con intención y deseos de darse un abrazo» (parte IV: 532).

- _____ (1986): «El nacimiento de Fortunata». En: Germán Gullón (ed.): *Fortunata y Jacinta*, Madrid, Taurus, pp. 133-152.
- HERMOSILLA, M^o. Ángeles (2002): «La relación madre e hija en la narrativa española contemporánea escrita por mujeres», *Lectura: Imágenes*, II, pp. 337-358.
- _____ (2003): «Rivalidad y complicidad entre mujeres: a propósito del libro *Malas*, de Carmen Alborch». En: María José Porro (coord.): *Actas del Seminario: Vivir la historia... Contar la vida*, Córdoba, Universidad de Córdoba, pp. 33-42.
- IRIGARAY, Luce (1981): *El cuerpo a cuerpo con la madre; El otro género de la naturaleza; Otro modo de sentir*, Barcelona, Lasal.
- ISER, Wolfgang (1970): «La estructura apelativa de los textos». En: Rainer Warning (ed.) (1989): *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, pp. 133-148.
- _____ (1972): «El proceso de lectura». En: Rainer Warning (ed.) (1989): *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, pp. 149-164.
- _____ (1976): *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, J.A. Gimbernat (trad.) (1987), Madrid, Taurus.
- _____ (1977): *Experiencia estética y Hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, Jaime Siles (trad.) (1986), Madrid, Taurus.
- _____ «La realidad de la ficción». En: Rainer Warning (ed.), (1989): *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, pp. 165-195.
- JAGOE, Catherine et al. (coords.) (1998): *La mujer en los discursos de género. Textos y contextos del siglo XIX.*, Barcelona, Icaria.
- JAUSS, Hans Robert (1975): «El lector como instancia de una nueva historia de la literatura». En: José Antonio Mayoral (ed.) (1987): *Estética de la recepción*, Madrid, Arco/Libros, pp. 59-86.
- LAGARDE, Marcela (2012): «Enemistad y sororidad: hacia una cultura feminista», pp. 1-22: <http://e-mujeres.net/sites/default/files/Enemistad%20y%20sororidad.pdf>, 30/06/2013.
- LÓPEZ-BARALT, Mercedes (1987): «Sueños de mujeres: La voz del ánima en *Fortunata y Jacinta* de Galdós», *Hispanic Review*, vol. 55, n^o 4, pp. 491-512. <http://umbral.uprrp.edu/sites/default/files/CV%2520%2520Mercedes%2520Lopez.pdf> 19/04/2013.
- LUNA, Lola (1996): *Leyendo como una mujer la imagen de la mujer*, Sevilla, Anthropos.
- MAYORAL, José Antonio (1987): *Estética de la recepción*, Madrid, Arco/Libros.
- NAVAS OCAÑA, Isabel (2011): *Poesía eres tú..., pero yo no quiero ser poesía*, Madrid, Visor.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (2000 y 2001): *Fortunata y Jacinta: dos historias de casadas*, Francisco Caudet (ed.), Madrid, Cátedra: tomos I y II.
- PORRO, M^o. José: *Mujer «sujeto»-mujer «objeto» en la literatura española del Siglo de Oro*, Málaga, Universidad de Málaga, 1995.
- _____ (2003): *Actas del Seminario: Vivir la historia... Contar la vida*, Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba.

- SÁNCHEZ DE TOCA, Joaquín (1998): «El matrimonio». En: Catherine Jagoe et al. (coords.): *La mujer en los discursos de género. Textos y contextos del siglo XIX*, Barcelona, Icaria, pp. 84-89.
- TURNER, Harriet (1983): «Lazos y tiranías familiares: una reevaluación de Jacinta». En: Germán Gullón (ed.) (1986): *Fortunata y Jacinta*, Madrid, Taurus, pp. 277-298.
- VILARÓS, Teresa: *Galdós: invención de la mujer y poética de la sexualidad. Lectura parcial de Fortunata y Jacinta*, Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1995.
- ZAVALA, Iris & DÍAZ-DIO CARETZ, Myriam (1993) (coords.): «Las formas y funciones de una teoría crítica feminista. Feminismo dialógico», *Teoría feminista, discursos y diferencia: enfoques feministas de la literatura española*, Barcelona, Anthropos, pp. 27-76, 1996.

Recibido el 5 de mayo de 2015
Aceptado el 10 de noviembre de 2015
BIBLID [1139-1219 (2015) 20: 71-84]

DEL BAZTÁN A MÉXICO. A AMAIA Y A LUPITA LES GUSTABA SER POLICÍAS

FROM BAZTAN TO MEXICO. AMAIA AND LUPITA LOVED TO BE POLICE

Dori Valero Valero
IUEFG «Purificación Escribano»
Universitat Jaume I de Castellón

RESUMEN

El texto compara las novelas «policíacas» de dos autoras contemporáneas como son Dolores Redondo y su trilogía del Baztán y Laura Esquivel y su relato sobre Lupita, una policía mexicana.

En cuanto a las diferencias cabe destacar tanto el estilo literario como el planteamiento narrativo. Sin embargo, centraré la atención en cómo la procedencia de ambas autoras influye o no en el personaje que construyen. En el caso de Esquivel, la crítica social es fundamental y aparece el narco como vehículo que vertebra, en muchas ocasiones, la vida social. Por su parte, Redondo no plantea, a priori, temas sociales relevantes, centrándose en el desarrollo de los personajes y las tramas detectivescas que giran alrededor de las creencias ancestrales del valle del Baztán, donde se sitúa la historia.

Las protagonistas, diametralmente opuestas en la superficie, presentan elementos comunes que son los que nos parecen más interesantes para desarrollar, sobre todo, lo que podemos llamar «espiritualidad».

Palabras clave: ancestros, fantasmas, familia, maternidad, justicia, novela negra, escritoras, género

ABSTRACT

The text compares the 'police' novels of two contemporary women authors, Dolores Redondo and her trilogy of the Baztan and Laura Esquivel and her narrative on Lupita, a Mexican policewoman.

Regarding the differences I would enhance both the literary style the narrative approach. However, I will focus on how the background of both authors influences or not the characters they build. In the case of Esquivel, social criticism is essential and the the narco is a vehicle that most times provides the backbone of social life. From her side, Redondo does not pose notable social subjects, a priori, and she rather focuses on the development of the characters and the detective plots around the ancestral beliefs of the Baztán Valley, where the story is settled.

The main characters, diametrically opposed on the surface, share elements that seem to be the most interesting to develop, especially what we may call 'spirituality'.

Keywords: ancestors, ghosts, family, motherhood, justice, thriller, women writer, gender

SUMARIO

1. –Introducción. 2. –Retrato Robot. Mujeres y policías. 3. –Antecedentes. La infancia y adolescencia de las protagonistas. 4. –Los cómplices. En un mundo de hombres, en una casa llena de mujeres. 5. –Las pistas. La respuesta está en los ancestros. 6. –Caso abierto. Las conclusiones. 7. –Referencias bibliográficas.

1. Introducción

El Jardín Cuitláhuac (México) y el valle del Baztán (España) no presentan muchas características en común, excepto que son los espacios donde dos autoras contemporáneas han situado sus relatos de novela negra. Laura Esquivel y Dolores Redondo han publicado en 2014, unas historias cuyas tramas giran en torno a un crimen que es investigado por mujeres, tomaré este argumento con todas las precauciones, ya que el tratamiento y objetivo último en ambos casos es diametralmente opuesto, ¿o no?

La literatura sobre novela negra divide a estas obras en subgéneros diferenciados: el género negro que se escribe en Europa y el que se publica en América. En el primer caso, en los últimos años ha emergido un fenómeno denominado «novela policiaca nórdica». En el segundo caso, se considera que sigue las normas clásicas de este tipo de novelas. Por una cuestión de espacio, en este artículo no profundizaré en todos los aspectos comunes y no comunes de ambos estilos sino que intentaré plantear preguntas para continuar con la investigación a la vista de las últimas novelas del género publicadas tanto en Europa como en América. Así pues, sólo haré hincapié en aspectos como el personaje principal, el espacio y las relaciones que mantiene la protagonista con el entorno para entender mejor este género literario.

Henning Mankell se considera el fundador del fenómeno de la «novela policiaca nórdica» en el que las editoriales vieron un buen negocio y han fomentado con la publicación de otros autores y autoras (Stieg Larsson, Arnaldur Indriðason, Jo Nesbø, Åsa Larsson, Camilla Lackberg...). Este nuevo género policiaco puede identificarse por las características que comparte: suelen ser novelas seriadas, las historias se desarrollan en un paisaje nórdico hostil y deprimente que influye en los personajes, etc. Parra Membrives (2013) añade como elemento definitorio que estos relatos son «glocales», es decir, que surgen de lo particular de un espacio geográfico que influencia la definición de los protagonistas, pero que al mismo tiempo realizan una crítica social que se puede compartir a nivel global. Los investigadores, en la mayoría de los casos, pertenecen a los cuerpos de policía y son varones con vidas personales desastrosas. El riguroso paisaje y la adversa climatología influyen en sus personalidades convirtiendo a estos detectives en huraños, depresivos y solitarios. Este

asfixiante escenario nos conduce a un pesimismo constante que no cambiará a pesar de resolver el caso y restablecer la «armonía» social que se había roto.

Las escritoras nórdicas se apuntaron a la novela negra poco tiempo después que los varones, pero con la misma solvencia y éxito. Aunque algunas de las características son comunes, los paisajes helados de Suecia, por ejemplo, para autoras como Åsa Larsson o Camilla Lackberg hay otros aspectos que diferencian el trabajo de las autoras nórdicas del realizado por sus compañeros. Los protagonistas, en muchos casos mujeres, no son misántropas solitarias. Tienen una vida personal y profesional satisfactoria, incluso si están en una etapa difícil o depresiva consiguen mejorar su situación, el final siempre es esperanzador. Pero, ¿son estas características aplicables a la novela policiaca escrita en el sur de Europa por mujeres? Únicamente destacaré a la española Alicia Giménez Barlett quien creó el personaje de Petra Delicado (1996-2013, último libro de la saga) y que influye de forma directa, junto a las nórdicas, en escritoras actuales como Dolores Redondo. La novedad en este vuelco editorial, tal vez radique en que por primera vez se quiere poner el acento en que la novela policiaca está escrita por mujeres y protagonizada por mujeres, aunque cada una de ellas con unas características definitorias propias.

Por otro lado, la novela policiaca latinoamericana tiene sus propias particularidades. Está directamente emparentada con la novela negra estadounidense, sin embargo, presenta unas diferencias que resultan significativas. Como señala Mempo Giardinelli (1996) comparten los temas (crimen, corrupción, poder, violencia...), realismo en la acción y en los diálogos, entre otras. Una de las diferencias más determinantes es el tratamiento de temas como el dinero, ya que la novela latinoamericana no puede escapar del tema de la injusticia y las desigualdades sociales. Por otro lado, el protagonista de la novela estadounidense se presenta como un ser solitario frente a la corrupción mientras que el latinoamericano comparte la situación con quienes convive. Todo esto junto con el hecho de que el protagonista estadounidense cree en el sistema y su posible cambio, mientras que el latinoamericano no confía en el sistema social y recela de la posibilidad de cambio. El individualismo de la sociedad norteamericana no permite sobrevivir a una persona al sur de la frontera que necesita del colectivo. Otro elemento interesante es el tratamiento del espacio. La ciudad se convierte en un personaje que el lector y la lectora pueden reconocer en el caso norteamericano, ¿sucede lo mismo en la novela latinoamericana y en concreto en la mexicana? No podremos responder de manera definitiva a estas cuestiones porque el corpus es escaso, pero sí podemos ver si se cumplen alguna o todas estas características en la novela de Esquivel, siendo un primer paso para, posteriormente, seguir ahondando en el tema.

2. Retrato Robot. Mujeres y policías

Dolores Redondo es la autora de la trilogía del Baztán, una serie de novelas en las que algunos han visto la estela de la «novela policiaca nórdica». La historia de Amaia Salazar se desarrolla en un espacio geográfico concreto entre Pamplona y Elizondo siguiendo el curso del río Baztán. Además, la protagonista es una inspectora de la Policía Foral nacida en Elizondo que vive en Pamplona con su marido, un artista estadounidense que fue a disfrutar de las fiestas de San Fermín y se quedó a vivir en España. Su vivienda taller está en la popular calle de Mercaderes.

Salazar es una policía altamente cualificada que se ha formado en el extranjero participando en un congreso del FBI en Quántico, Virginia, complementado con un curso de perfiles en Nueva Orleans. Esto la convierte en una agente muy reconocida por los mandos y suscita algunas envidias y celos entre sus compañeros (todos varones¹).

Suponía que los tres años pasados en la academia de policía rodeada de hombres y el hecho de ser la primera mujer que llegó a detective de homicidios le había valido suficientes burlas y chanzas de los que se habían quedado en el camino como para blindar su capacidad y su aplomo (Redondo, 2013a: 52).

En el terreno personal tiene un matrimonio estable. Su marido entiende la dedicación de Amaia a su trabajo y está a su lado cuando aparecen los fantasmas de su infancia. Aunque a lo largo de más de mil páginas evidentemente hay espacio para desarrollar esta relación con sus altibajos. La autora quiere con esto dar al personaje un aspecto más verosímil, ¿qué tipo de personaje es Amaia Salazar? Se trata de una mujer policía, un elemento cada vez menos exótico en la novela negra pero que nos hace preguntarnos sobre qué estereotipo se materializa.

Amaia pensaba en lo más íntimo que sólo él [James] la podía hacer sentir realmente mujer. En su día a día profesional dejaba su faceta femenina en segundo plano y se centraba tan sólo en ser buena policía; pero fuera del trabajo su elevada altura y su cuerpo delgado y nervudo, unido a la vestimenta algo sobria que solía elegir, la hacía sentir poco femenina cuando estaba con otras mujeres, principalmente las esposas de los amigos de James, más bajas y menudas, con sus manos pequeñas y suaves que nunca habían tocado un cadáver (Redondo, 2003a: 41-42).

¹ No desarrollaré a ninguno de estos personajes por falta de espacio y porque forma parte de una investigación más extensa en la que estoy trabajando.

A lo largo de la serie vemos que Amaia tiene un hijo y debe enfrentarse al problema de conciliación de la vida familiar y laboral, lo que provoca en ella un sentimiento de culpabilidad hacia Ibai, su hijo, y de resentimiento hacia James. Un tema candente en la sociedad actual, aunque Redondo no se centra en él, únicamente lo menciona y señala cómo se siente la protagonista ante esta situación.

Estaba comportándose como una arpía, lo sabía, sabía que era injusta con James, pero no podía evitar la sensación de que de algún modo lo merecía, por no ser más... ¿qué?, ¿comprensivo?, ¿cariñoso? No sabía muy bien qué podía pedirle, sólo que se sentía mal por dentro, y de algún modo esperaba que él no simplificase tanto las cosas, que fuese capaz de aliviarla, de reconfortarla, pero sobre todo de entenderla (Redondo, 2013b: 125).

Al inicio del relato no mantiene contacto con su familia (madre, hermanas y tía) y a lo largo de la serie se nos explican los motivos del distanciamiento (que se sitúan en su infancia y adolescencia). Estas relaciones también van creciendo y cambiando hasta el final de la saga.

En resumen, la escritora nos retrata a una mujer atractiva, profesional, capacitada, con una vida personal satisfactoria por lo general. Sólo se siente frustrada por un fuerte deseo de ser madre que tarda en cumplirse².

En el extremo opuesto nos coloca Laura Esquivel a la protagonista de su novela. Si bien Lupita es reivindicada por la autora, para lo cual la menciona por su nombre constantemente en el relato, Lupita³ es una antiheroína que carece de autoestima. Poco agraciada físicamente es adicta al alcohol, que usa como una muleta para su actividad social. «En la mente de Lupita, el alcohol se convirtió en su mejor aliado, en su pasaporte a la libertad. Mediante él podía acceder a un mundo donde no existía el miedo. El miedo a ser vista, tocada, a ser violada

2 La maternidad es un tema importante en la trilogía de Dolores Redondo y merece un análisis más detenido. Por una parte está la relación de Amaia Salazar y su madre, una madre-monstruo. Por otra, el deseo de las hermanas Salazar de ser madres que se resuelve de diferente manera en cada uno de los casos. Amaia consigue su deseo, Rosaura se plantea la maternidad en soledad. «Ros Salazar ya no fumaba, aunque lo había hecho desde los dieciséis años y hasta el momento en que decidió que quería ser madre [...] las posibilidades de conocer un hombre nuevo en Elizondo no eran muy altas, y aunque seguía pensando, incluso cada vez más a menudo, en la posibilidad de ser madre, no parecía que en su caso eso fuese a estar unido a tener a un hombre al lado...» (Redondo, 2014: 110). Y Flora también desearía ser madre, de hecho observamos que muestra por Ibai un afecto sincero, tal vez hacia el único personaje que lo siente. Pero sus problemas son otros.

3 Un aspecto sobre el que habría que trabajar es el nombre de la protagonista, «Lupita». Aunque llamar a alguien por el diminutivo de su nombre es habitual en América Latina, habría que analizar si en este caso es determinante a la hora de construir el personaje, bien porque lo empequeñece y, en cierto modo, lo infantiliza, o porque produce el efecto contrario. No olvidemos tampoco que la Virgen de Guadalupe es la patrona de México y existe gran devoción a su imagen, a la que piden protección, ¿es casual, pues, que la protagonista se llame Lupita? También sería interesante estudiar con minuciosidad el nombre de cada uno de los personajes observando cómo algunos (los hombres) tienen un cargo asociado a su nombre, excepto el chamán que está próximo a la tierra (madre tierra). Las mujeres no siempre tienen apellido, nunca tienen cargo y en algunos casos sólo nombre propio o apodo (Lupita, Celia, «la Mami»...) lo que podría ser material para otro trabajo.

nuevamente» (Esquivel, 2014: 23). Es agente de policía y ha estado en prisión por la muerte de su hijo. Lupita se asemeja más a los detectives de la novela negra estadounidense clásica en la que el protagonista es un desastre en su vida social y suele beber y fumar en exceso. Sin embargo, aquí hay una diferencia sustancial, no es un detective privado sino una agente de policía. Un hecho relevante por diferentes cuestiones, por un lado, ya hemos hablado de los problemas de confianza que se manifiestan en los relatos negros latinoamericanos hacia los cuerpos de seguridad, por la corrupción existente. Por otro lado, hay que señalar que la novela policiaca, como en este caso, se revela como una descarnada y mordaz crítica de la sociedad hispanoamericana, en general, o, en Esquivel, de la sociedad mexicana. En cierto modo la novela negra es un elemento de subversión y Lupita es un ejemplo de ello, incluso cuando está mal.

A Lupita le gustaba chingar.

No siempre, sólo cuando estaba peda. Tampoco a todo el mundo, sólo a los que la menospreciaban. Le dolía tanto que la hicieran a un lado, que la ignoraran, que ante la menor ofensa ella agredía automáticamente... Finalmente lo que buscaba obtener de ellos era una mirada de respeto en vez de una de desprecio. Cosa que hasta ahora nunca había ocurrido. Todo lo contrario. Cada vez perdía más estilo durante los arranques de cólera... la gente la sacaba la vuelta cuando la veía con copas (Esquivel, 2014: 49).

A pesar de todo, Lupita es una superviviente a la que le gusta ayudar a la gente desde niña,

A Lupita le gustaba proteger.

Tal vez por eso se hizo policía. Le daba mucha satisfacción brindar ayuda en casos de emergencia. Apoyar. Cuidar. Reconfortar.

En la vecindad donde creció, sus vecinitas constantemente la buscaban para que las defendiera de peligros o agresiones que pudieran sufrir. Su amiga Celia era una de las niñas que con más frecuencia le pedía auxilio (Esquivel, 2014: 149).

Una superviviente que durante la conclusión de la historia es capaz de superar las pérdidas que ha sufrido en su vida y reivindicarse. Lupita finaliza el relato como una mujer empoderada, capaz de tomar sus propias decisiones. ¿Está relacionado este empoderamiento con la aceptación de las tradiciones de la madre tierra y estas tradiciones como parte de ella misma? Recordemos que Esquivel se autodenomina feminista y escribe desde esta perspectiva de reivindicación y denuncia.

3. Antecedentes. La infancia y adolescencia de las protagonistas

Hemos visto que los personajes de Amaia y Lupita son muy diferentes en el presente. Sin embargo, ambas tienen algo en común que resulta determinante para construir sus personalidades de personajes adultos, los abusos a los que son sometidas durante su infancia (y que persisten de una manera u otra). En este sentido, cumplen uno de los requisitos principales que ha distinguido la novela negra en relación a las mujeres. Tradicionalmente, las mujeres no han tenido un papel central en este género literario, estaban relegadas a sufrir la violencia que desencadenaba la historia, pero luego eran ignoradas a lo largo de la trama. O estaban relacionadas con la víctima varón (esposa, secretaria...). O formaban parte del submundo criminal, en la mayoría de las ocasiones como drogadictas y/o prostitutas. Pero en el caso de Amaia Salazar y Lupita no se cumple esta premisa. Son los personajes centrales y han sufrido violencia.

En el caso de Redondo, la violencia aparece en dos planos: uno, los casos en los que trabajaba afectan a mujeres (en el primero son niñas preadolescentes y en el segundo niñas bebés) y dos, Amaia es maltratada por su madre mediante desprecios, humillaciones e incluso un intento de asesinato.

Loca de miedo [Amaia], volvió el rostro hacia su madre a tiempo de ver venir el impacto del rodillo de acero con el que su padre amasaba el hojaldre. Levantó una mano en un vano intento de protegerse y aún pudo sentir cómo sus dedos se fracturaban antes de que el borde del cilindro impactase en su cabeza. Después todo fue oscuridad (Redondo, 2013a: 227).

Abusos de los que se sobrepone gracias a su tía Engrasi, su hermana Rosaura y su padre. «Al día siguiente de la comunión, su madre la hizo sentar en la banqueta en la cocina, trenzó su pelo y se lo cortó al dos. [...] Recordaba la sensación de expolio al palpase la cabeza y las lágrimas hirvientes que le arrasaron los ojos impidiéndole ver más» (Redondo, 2013a: 122).

En su edad adulta a Amaia le angustia el recuerdo de su despótica madre y las agresiones que había sufrido. Será su marido, su tía y su hermana Rosaura quienes le sirvan de apoyo en sus peores momentos profesionales y emocionales. Ella es consciente de esto en todo momento, aunque pretenda mostrarse fuerte y autosuficiente.

Fantasmas, James. Fantasmas del pasado. Tu mujer, que no cree en la magia, la adivinación, los basajuanes y los genios, está atormentada por fantasmas. He pasado años intentando esconderme en Pamplona, tengo una placa y una pistola y he evitado venir aquí durante mucho tiempo porque sabía que si volvía me encontraría (Redondo, 2013a: 196).

Unos fantasmas que no desaparecen.

Ellos sabían que no debían preguntar, y ella aplicaba la regla sin excepción. De ninguna manera quería hablar con James de las partes oscuras del día a día, así como también sentía que había zonas de su pasado que, aunque James ya conocía, era mejor no comentar. De algún modo siempre había sabido que todo lo que tenía que ver con su infancia debía ser silenciado, o de forma inconsciente lo había mantenido oculto bajo una falsa apariencia de normalidad durante años (Redondo, 2014: 78).

Su madre era el mayor de los fantasmas de Amaia y el Alzheimer que padece no mitiga el temor (además de ser un elemento interesante que explorar si se trabaja sobre la relación entre ambas).

No supo que por fin le había entrado el sueño, aunque fue consciente de haber estado durmiendo cuando ella llegó. No la oyó entrar, no escuchó sus pasos ni su respiración. La olió; el olor de su piel, de su pelo, de su aliento estaban grabados en su memoria a cincel. Un olor que constituía una alarma, el rastro de su enemiga, de su asesina (Redondo, 2014: 136).

Lupita, por el contrario, no siente que tenga una red de apoyo para ayudarla en sus peores momentos. La violencia es una constante en la vida de Lupita desde el momento en que su padrastro la viola siendo niña, pasando por el marido maltratador,

[...] todas sus amigas le advirtieron que su novio Manolo la iba a hacer sufrir mucho. Ella no les hizo el menor caso. Le atraía tanto ese hombre que pasó por alto todos los signos de alarma. Nunca quiso darse por enterada de que era alcohólico, ni de la violencia que era capaz de ejercer cuando estaba embriagado. Cuando se casaron y comenzaron las golpizas, Lupita guardó silencio... Fue cuando Manolo la mandó al hospital que confesó el maltrato del que era objeto. Ese día no supo distinguir qué fue peor, el dolor de costillas rotas o el de su orgullo lastimado (Esquivel, 2014: 85).

Sin olvidar el acoso que sufre en el trabajo y que considera como algo necesario. «[...] el Jefe de Seguridad Pública, el capitán Arévalo, quien pasó a su lado como si ella no existiera cuando dos días antes se la había fajado en el interior de un baño de la comandancia. Lupita se lo había permitido como forma de pago a un favor que le había hecho» (Esquivel, 2014: 50). Todos estos episodios socavan la autoestima de Lupita que acaba pensando que se merece este abuso y se castiga a sí misma tomando más alcohol y drogas. «Lo único que le interesaba era empinarse botella tras botella de alcohol. El motivo era lo menos importante. Los pretextos infinitos. Que si porque la veían feo. Que si porque su mamá había muerto. Que

si porque el gobierno era muy corrupto. Que si porque el presidente era imbécil...» (Esquivel, 2014: 72). En este sentido, se ajusta al estereotipo de novela negra norteamericana, pero las contradicciones que presenta el personaje lo convierte en mucho más complejo y rico en matices que estos.

4. Los cómplices. En un mundo de hombres, en una casa llena de mujeres

Es curioso que ambas protagonistas vivan en mundos de hombres mientras que sus redes de apoyo, de Amaia y Lupita, están protagonizadas por mujeres. En ambos relatos aparecen algunos varones como James, el marido de Amaia, o el comandante Martínez, en el caso de Lupita, que también apoyan sus decisiones y están a su lado en momentos muy complicados. Las mujeres que las rodean siempre están presentes, incluso cuando las protagonistas rechazan el apoyo. Estas mujeres adoptan un papel casi maternal. La tía Engrasi ha sido para Amaia una madre sustituta desde su infancia protegiéndola de los desprecios y abusos a los que era sometida por su progenitora. Se fue a vivir con ella después del incidente en el obrador con su madre. A lo largo de la saga vemos que su hermana Ros también está a su lado. Esta relación evoluciona según transcurre la trama y la propia Rosaura supera sus problemas personales. Flora, la hermana mayor, dirigía la empresa familiar y también tiene su propia evolución que resulta fundamental para la trama. La casa de tía Engrasi está siempre llena de mujeres con la pandilla de la tía. Un grupo de amigas que se hacen compañía (solteras, viudas...) reforzando el carácter de red femenina de apoyo, incluso cuando éstas no tengan relación con Amaia, más allá de encontrarlas en la sala de estar de su tía al llegar a casa.

En el caso de Lupita resulta todavía más significativa esta red de apoyo femenina. Los hombres que la rodean la someten a violencia constantemente, como hemos visto en el punto anterior, y después de tantos abusos la propia Lupita se cree incapaz para hacer cosas. «Rápidamente llegó a la conclusión de que aunque hubiera evitado mearse alguna otra cosa espantosa le hubiera sucedido. No había forma de que triunfara en algo» (Esquivel, 2014: 38). Sin embargo, de la misma manera que ella ha estado desde niña al lado de Celia, ésta la ayuda. De hecho, se preocupa por ella casi como una madre y la consuela en los malos momentos. «[...] –a pesar de su vanidad– había sido capaz de salir a la calle sin bañarse ni peinarse adecuadamente, sólo para procurarle a Lupita su desayuno» (Esquivel, 2014: 39). Tras el ataque al Centro de Rehabilitación y la necesidad de encontrar un sitio, Lupita encontrará cuidados, confort y cobijo en una comunidad indígena del estado de Guerrero compuesto por mujeres y niños. Serán estas mujeres las que ayuden a Lupita a superar su malestar.

Lupita supo entonces que no había dormido sola, que dentro de la misma habitación había al menos otra mujer. La oscuridad no le permitía saber si había alguien más. Cuando la luz del amanecer se filtró por las rendijas de los tablones de madera con los que estaba construida la choza, Lupita comprobó que había compartido el mismo espacio con tres mujeres que a esa hora comenzaron a alistarse para el trabajo diario... (Esquivel, 2014: 137).

Cabe señalar, como hemos mencionado antes, que viven en un mundo de hombres y esto resulta determinante en sus relaciones. En el caso de Amaia Salazar, todos sus compañeros de trabajo son varones. Su colaborador más próximo, Jonan Etxaide, muestra admiración y estima por la protagonista. El respeto es mutuo:

Conocía a Jonan Etxaide desde hacía tres años y en los días últimos su admiración y respeto por él habían crecido a pasos agigantados. Antropólogo y arqueólogo, había recalado en la policía tras hacer acabado sus estudios y aunque no era un policía al uso, Amaia apreciaba y buscaba siempre su visión romántica de las cosas y su carácter conciliador y sencillo que ella tanto apreciaba (Redondo, 2013b: 66).

No es así con algunos otros de sus compañeros. Será el subinspector Fermín Montes uno de los que más abiertamente ataca a la inspectora a la que califica de engreída y maleducada, además de sentir que tiene el puesto que él se merece. «No creo que me sirviese de mucho pedir una cita. Según he oído pasa más tiempo fuera que dentro de la comisaría, deja el trabajo para los demás. ¿Verdad Salazar?» (Redondo, 2013b: 220).

Sin entrar en detalles es interesante ahondar en la caracterización de ambos personajes. Etxaide es un policía con una gran formación y se siente incómodo en los escenarios del crimen o en la sala de autopsias, hecho que toman a chanza algunos de sus compañeros. Su homosexualidad no se trata a lo largo de la serie, únicamente es mencionada por alguno de sus compañeros, que manifiesta sentirse incómodos, o cuando el inspector Clemos señala como parte de las pesquisas sobre el caso que investiga. «Bueno –dijo huyendo de la mirada de Amaia y refugiándose en la de sus compañeros–. Es sabido que ese colectivo lleva una vida sexual un tanto desordenada y... bueno... esos tíos pueden cabrearse mucho por sus cosas» (Redondo, 2014: 315). Parece ser un dato que, a pesar de caracterizar al personaje, le importa tan poco a la autora como a la inspectora Salazar.

El subinspector Montes es un personaje más estereotipado. Como policía pretende mostrarse como un duro defensor de la ley contrario a las mujeres y los homosexuales, aunque considera que Etxaide es un buen hombre. Amaia se gana su respeto después de una pelea a golpes convirtiéndose en una especie de fan de la inspectora a la que defiende, desde ese momento, delante de otros compañeros cuando la critican. Es significativo que

para ganarse el respeto de este personaje tenga que pelear con él. ¿Por qué me parece tan significativo? Recojo una idea que planteé en la introducción, y es si hay diferencia entre la novela negra nórdica y la del sur de Europa. Las protagonistas nórdicas nunca se comportan de esa manera, sin embargo, en el sur no es una actitud nueva. Petra Delicado es bravucona y penderciera. De ahí que consideremos que Redondo está tan influida tanto por lo nórdico como por el personaje de Giménez Barlett.

Es interesante ver cómo cambia el tipo de relación de estos personajes con Amaia y entre ellos, incluso su forma de actuar a lo largo de los tres volúmenes, aunque sea en un segundo plano, sus tramas son secundarias o terciarias, Redondo no las muestra de manera explícita, se construyen mediante conversaciones y descripciones exiguas, en ocasiones nos escatima información sobre estos hasta casi la conclusión de la historia.

Lupita trabaja para el licenciado Larreaga, al que admira porque considera que es de los pocos políticos honestos y que tiene un programa que ayudará a las personas que lo necesitan. Es asesinado al inicio del relato. Los hombres de la delegación la miran con desprecio y Lupita es consciente de ello, especialmente después de que todos vieran que la policía se orinó encima. Es significativo que Esquivel escoja ésta como primera descripción de Lupita, ya que supondrá una gran diferencia con el personaje que aparece en la conclusión de la novela, su actitud, su forma de actuar y cómo se siente respecto a ella misma, la confianza ganada.

Estos serían los que hemos considerado los principales «cómplices» de las protagonistas, aunque quedan muchas tramas y relaciones por desentrañar y que serían interesantes para profundizar en el estereotipo de la novela negra actual, sobre todo, en relación a la masculinidad. En torno a Amaia, su marido James Westford, el juez Markina, el padre Sarasola, el resto de compañeros de la comisaría, su propio padre. En el caso de Esquivel, Techno, el chamán, el comandante Martínez, entre otros.

5. Las pistas. La respuesta está en los ancestros

Las diferencias en el estilo narrativo entre ambas escritoras son evidentes. El lirismo de la prosa de Esquivel se contrapone al estilo práctico de Redondo. Elena Poniatowska describe a Laura Esquivel como la «cocinera, alquimista, bruja de negros cabellos largos y ensortijados, amante del hombre y de la vida lópezelandiana y lujuriosa» (Poniatowska en Moral Espinosa, s.f.: en línea). Y es revelador porque la propia Esquivel reconoce este lado de alquimista de la palabra y sin querer poner etiquetas a su relato podríamos aproximarlo al realismo mágico, arraigando sus historias y a sus personajes en la tierra. Lupita encuentra

las respuestas en la comunidad indígena donde se recupera de las heridas que ha sufrido después del ataque. En esta comunidad es fundamental la tierra y los ancestros son las guías de la misma. Es en la tierra donde encuentra respuesta a las pérdidas que ha sufrido, el dolor de la violencia... que siempre está en primer plano de la narración, también encuentra la clave del rompecabezas que supone, para Lupita, el asesinato del delegado. Antes de esta reconciliación, en el centro de rehabilitación:

Lupita, al verlos, deseó con toda el alma tener su misma fe [personas procesionando]. Ella la había perdido muy niña. Justamente el día en que su padrastro la violó. ¿Dónde estaba Dios esa mañana? ¿Por qué permitió que eso le sucediera? Desde entonces no lo perdonaba y se había alejado por completo de la religión. Uno de los requisitos para entrar a A.A. era rendirse ante un poder superior. Lupita lo hizo, pero nunca en términos religiosos. (Esquivel, 2014: 129)

Además, Esquivel salpica todo el relato de incisos sobre la mitología mexicana. Vemos cómo Lupita tiene sus pequeños rituales emparentados con las religiones prehispánicas fundamentales en la cultura azteca, cuando lava la ropa de sangre cuya agua va a la tierra, incluso cuando plancha.

En el caso de Redondo es, si cabe, más significativo ese ambiente «místico», aunque no influye en el estilo literario como sucede en el caso de la escritora mexicana. Además, se aleja de cualquier experimentación estilística circunscribiéndose a las normas clásicas de la narración. En este punto, es interesante destacar que, sea o no el objetivo de la autora, subyace una cierta intención formativa. Existen largas disertaciones, en las que los personajes explican cuestiones como qué es un basajuán, las ventajas de una Glock 19 frente a otras armas, quienes eran los agotes, qué es Inguma o el Tarttalo y sus representaciones en otras culturas, cómo se hace una autopsia o la descripción de otros procedimientos policiales, etc. Es precisamente la localización de los acontecimientos lo que abre la puerta a Redondo para que use la «magia» en relación a los casos y como influencia en la inspectora Salazar. Amaia tiene una especie de sexto sentido, una sensibilidad especial para lo oculto, aunque intente separarse de ello. La tía Engrasi y sus cartas a las que con más o menos ganas recurre para encontrar respuestas a sus sentimientos, pero también a aspectos del caso que le parecen extraños. «Ya sabes lo que tienes que hacer, baraja las cartas mientras piensas tu pregunta» (Redondo, 2013a: 294). A pesar de resistirse en un primer momento Amaia debe claudicar ante los consejos de tía Engrasi. «Ya me entiendes: mantener la mente abierta como cuando eras una niña te ayuda a entender mejor la vida y a enfrentarte con los aspectos más difíciles ligados a tu trabajo» (Redondo, 2014: 257). Las misteriosas llamadas de teléfono

del agente del FBI Aloisius Dupree desde Nueva Orleans, que introduce aspectos místicos en las deducciones durante las investigaciones. Incluso el deseo de ser madre se cumple cuando realiza el rito de ir a ver a la Mari, que «simboliza la madre tierra y el poder telúrico» (Redondo, 2013a: 131), con un guijarro en el bolsillo que deja sobre una gran piedra en el monte, su altar. «Amaia sentía en aquel bosque presencias tan palpables que resultaba fácil aceptar una cultura druida, un poder del árbol por encima del hombre, y evocar el tiempo en que aquellos lugares y en todo el valle la comunión entre los seres mágicos y humanos fue religión» (Redondo, 2013a: 92).

El basajuan, «una criatura real, un homínido que mide dos metros y medio de altura, con anchas espaldas, una larga melena y bastante pelo por todo el cuerpo. Habita en los bosques, de los que forma parte y en los que actúa como entidad protectora» (Redondo, 2013a: 130). Protector de la naturaleza y también su protector, la autora juega con la posibilidad de que sea real o un mito. El caso de las bebés muertas por el Inguma (ocupa el tercer volumen de la saga) se resuelve al dejar al descubierto un culto enraizado en tradiciones precristianas. Es curioso observar como Amaia es empujada a seguir unida a la tierra. James se enamora de Juanitaenea, a pesar de su resistencia, la casa de la abuela de la inspectora, y éste se empeña en arreglarla para su familia.

6. Caso abierto. Las conclusiones

El presente artículo ha dejado más cuestiones abiertas que respuestas a las preguntas planteadas al principio del mismo. El desarrollo del trabajo deja claro que el tema no está agotado, muy al contrario, hay que continuar indagando sobre las nuevas formas que adoptan los géneros literarios y si el hecho de que sean escritoras y personajes protagonistas femeninos influye sobre la estructura del personaje y la construcción narrativa. Para ajustar mejor el resultado, en futuras investigaciones, incluiré relatos de escritores cuyos personajes principales sean mujeres, agentes de la ley o no.

Los dos casos planteados son muy diferentes. El compromiso feminista de Laura Esquivel queda patente en toda su obra y *A Lupita le gustaba planchar* no es una excepción. Sin embargo, Dolores Redondo, como otras autoras de novela negra del sur de Europa, ha rechazado en diferentes entrevistas esa etiqueta y habla en la «Nota de la autora» al final del tercer volumen de la saga de que sólo plasma la familia matriarcal y la mitología de su infancia. Las dos policías presentan semejanzas y diferencias con las características definitorias de la novela negra de su ámbito de creación, en este sentido, seguiremos a Manuel Vázquez Montalbán (1991) cuando señala que cada novela tiene que ser única

y que el escritor o la escritora no deben ceñirse a fórmulas. Aunque para este trabajo es más útil realizar clasificaciones y taxonomías intentaré hablar de características comunes y, sobre todo, investigaré si la globalización también ha llegado a la novela negra y las categorizaciones realizadas durante el siglo pasado se han desdibujado.

Sí puedo confirmar que los personajes femeninos de estas historias tienen actitudes consideradas masculinas, pero, al mismo tiempo, esto les provoca inseguridades. También hay que trabajar las masculinidades que emergen en estos relatos, desde hombres con atributos tradicionales hasta aquellos que se enmarcan dentro de las nuevas masculinidades y si esto influye en el cambio del estereotipo femenino.

Y no olvidar un aspecto fundamental de la novela policiaca, el sentido de subversión que se le asigna. En el caso de Esquivel considero que Lupita sí supone un elemento de cambio, en el caso de Redondo es más difícil ver esta crítica social, sus novelas parecen estar dirigidas al entretenimiento más que a la denuncia de las injusticias.

Rosario Castellanos dice sobre las mujeres escritoras que

[...] se espera de ellas que tengan un estilo propio, una característica inconfundible, en fin, una especie de marca de fábrica. Pero ésta existe. Es ligeramente extraño que no la hayan advertido quienes formulan esta exigencia, porque la marca de fábrica es un defecto, un defecto que, por su constancia, por su invariabilidad, por su persistencia en toda obra salida de manos de mujer, tiene que ser considerado y admitido como estilo, característica y modo distintivo (Castellanos, 1950 [2005]: 208).

Siguiendo esta premisa, las diferencias en las novelas escritas por mujeres, pertenezcan al estilo que pertenezcan, tienen características particulares por el hecho de haberlas escrito mujeres que introducen variables de género, hecho sobre el que cabría continuar indagando.

Poco se parecen las realidades de México D.F. y el valle del Baztán, sin embargo, algo tienen en común en el mundo literario: son los lugares escogidos por dos escritoras actuales para situar la acción de sus agentes femeninas.

7. Referencias bibliográficas

Fuentes primarias:

ESQUIVEL, Laura (2014): *A Lupita le gustaba planchar*, Madrid: SUMA.

REDONDO, Dolores (2013a): *El guardián invisible*, Barcelona: Destino.

_____ (2013b): *Legado en los huesos*, Barcelona: Destino.

_____ (2014): *Ofrenda a la tormenta*, Barcelona: Destino.

Fuentes secundarias:

- CASTELLANOS, Rosario (1950): *Sobre cultura femenina*, México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- COLMEIRO, José F. (1994): *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, Barcelona: Anthropos.
- GIARDINELLI, Mempo (1996): *El género negro. Ensayo sobre literatura policial*, México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- MORAL ESPINOSA, Adriana del (s.f.): «Laura Esquivel, alquimista del amor y la cocina», *Semblanzas*, México: Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), Disponible en: <http://www.literatura.bellasartes.gob.mx/acervos/index.php/recursos/articulos/semblanzas/1693-esquivel-laura-semblanza>. Fecha de consulta: 12 de diciembre de 2014.
- PARRA MEMBRIVES, Eva (2013): «Crímenes con denominación de origen. Glocalización en la novela policiaca nórdica femenina», *Revista Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 22, Madrid: UNED, pp. 551-567. Disponible en: <http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/6366/6099>. Fecha de consulta: 19 de diciembre de 2014.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier (2014): «La novela negra europea contemporánea: una aproximación panorámica», *Extravío Revista electrónica de literatura comparada*, 7, Valencia: Universitat de València, pp. 10-24. Disponible en: <https://ojs.uv.es/index.php/extravio/index>. Fecha de consulta: 12 de diciembre de 2014.
- VV.AA. (2006): *Mujer y universo policial. Los cuerpos del delito. Dossiers feministes*, núm. 9, Castellón: Universitat Jaume I.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1991): «Lo criminal en la literatura criminal», prólogo a José R. Vallés Calatrava, *La novela criminal española*, Granada: Universidad de Granada, pp. 7-10. Disponible en: <http://www.vespito.net/mvm/prolnovcrimesp.html>. Fecha de consulta: 19 de diciembre de 2014.

Recibido el 17 de abril de 2015

Aceptado el 10 de noviembre de 2015

BIBLID [1 139-1219 (2015) 20: 85-99]

ANGELINA BELOFF Y LEONORA CARRINGTON
BAJO LA MIRADA DE ELENA PONIATOWSKA
ANGELINA BELOFF AND LEONORA CARRINGTON
UNDER THE VIEW OF ELENA PONIATOWSKA

Irene Gras Cruz
Universitat de València

RESUMEN

El presente estudio se centra en la mirada que otorga una de las grandes escritoras de nuestros tiempos, la mexicana Elena Poniatowska (París, 1932), a artistas como la pintora y grabadora rusa Angelina Petrovna Belova, llamada comúnmente Angelina Beloff (1879-1969), a quien le dedica su novela *Querido Diego, te abraza Quiela* (1978) o a la pintora surrealista y escritora inglesa Leonora Carrington (1917-2011) con su *Leonora* (2011). Mujeres que comparten un destino común, México, tierra de luz donde ambas dejan atrás un pasado atormentado. Poniatowska ahonda en el sentimiento femenino y desvela tanto el sufrimiento como la lucha por romper las ataduras y los convencionalismos sociales a través de cartas inventadas y una biografía exhaustiva donde despierta la voz que durante años ha permanecido ahogada en el silencio.

Palabras claves: arte, literatura, abnegación, sufrimiento, maternidad, amor, México.

ABSTRACT

This research focuses on the look that one of the great writers of our time, the Mexican Elena Poniatowska (Paris, 1932), gives to artists such as the Russian painter and engraver Angelina Petrovna Belova, commonly called Angelina Beloff (1879-1969), to whom Poniatowska dedicated her novel *Querido Diego, te abraza Quiela* (1978) or the English surrealist painter and writer Leonora Carrington (1917-2011) with her *Leonora* (2011). These women share a common destination, Mexico, land of light where both leave a troubled past behind. Poniatowska delves into the feminine feeling and reveals suffering as well as the struggle to break the restrictions and social conventions through fictional letters and an exhaustive biography where she awakens the voice that has been drowned in silence for years.

Key words: art, literature, abnegation, suffering, maternity, love, Mexico.

SUMARIO

1-Más que mujeres. 2-Destino común: México. 3-Independientes dependientes. 4-Luz, maternidad. 5-Elena Poniatowska: entre realidad y ficción. 6-Mirada e identificación femenina. 7-Angelina Beloff, el pájaro azul. 8-Leonora Carrington, la novia del viento. 9-Conclusiones. 10- Bibliografía.

1. Más que mujeres

¿Qué tienen en común la artista y escritora inglesa Leonora Carrington (1917-2011), la pintora y grabadora rusa, Angelina Petrovna Belova (1879-1969) con la escritora Elena Poniatowska (París, 1932)?

Tres mujeres que se entrelazan y se revitalizan a través de una escritura que las rescata de la desesperación, de la locura, el desamor y la soledad. Poniatowska se identifica con ellas, habla por ellas, rompe el silencio que las doblegó y arrinconó a un segundo plano (pupilas, amantes y compañeras), reivindicándolas como artistas con voz propia.

Mujeres que consiguieron su independencia a través del vacío, del olvido y la abnegación. Abandonadas y cuestionadas, Beloff y Carrington lograron forjarse una reputación en el ámbito artístico desde su reclusión. Ambas se enfrentaron a la maternidad pese a no tener un instinto maternal, hecho que acabó transformándolas. Beloff vivió con el dolor opresivo de perder a su único hijo, pero dedicó su mayor parte del tiempo a ayudar en la culturización y educación infantil en México. Mientras que Carrington experimentó un cambio radical en su relación con la sociedad al asumir su papel de madre. Crecieron ante las adversidades, superaron y transmutaron su dolor en experiencia a través de sus pinceles. Luchadoras que conocieron el desamor, la guerra, la desventura y la frustración de vivir bajo una sociedad patriarcal que no las dejó liberarse de las etiquetas de 'amiga de', 'amante de', 'mujer de' y ser 'Angelina' y 'Leonora'. Les costó romper con todo, desvincularse de su círculo artístico habitual y empezar de cero dejando atrás sus ciudades natales, su ciudad adoptiva -París- y embarcarse por amor a las Américas en busca de la esperanza que creían perdida. Una nueva vida en una tierra y una cultura desconocida en la que tuvieron que labrarse un nombre y un porvenir hasta que se ganaron el respeto y el reconocimiento de los mexicanos.

Pero si por algo se caracterizan es por sus historias de amor porque aún siendo mujeres fuertes con un carácter definido e ideales marcados, acabaron enamorándose, anulándose y anteponiendo las necesidades de sus respectivas parejas a su trabajo. Se perdieron llegando a casos extremos, como por ejemplo: el internamiento psiquiátrico de

Carrington en Santander en 1940¹ tras la separación de su primer gran amor, el artista alemán Max Ernst (1891-1976) -a quien llamaba Pájaro superior o 'Loplop'-² o la reclusión de Beloff tras separarse de su marido Diego Rivera (1886-1957). Resignadas, eclipsadas aceptaron que no tenían más remedio que dejar atrás el pasado. Poniatowska muestra la naturaleza humana, todos somos imperfectos y hasta el artista más prestigioso y comprometido con su arte podría resultar un mal compañero de este viaje al que llamamos vida. Egocéntricos, vividores, obsesivos, en definitiva, artistas, que por encima de todo amaron el arte sobre todas las cosas. El genio, la creatividad toma las riendas de la vida y les marca las pautas, son almas libres que viven al extremo, casi al borde del abismo y más cuando se enfrentan a cambios tan drásticos como los que genera una guerra. No existen culpables, no hay buenos ni malos en esta historia llamada vida, solo circunstancias. Aunque es inevitable como lector identificarse con los personajes femeninos que describe Poniatowska. Padesces con la ausencia de palabras de Rivera, con la tristeza y la melancolía de Beloff, al mismo tiempo que ansias que Carrington encuentre su lugar en el mundo, donde pueda pintar y dar rienda suelta a los sueños que la persiguen y así, sosegar su espíritu. Ser libres al fin, como lo fueron en México, país donde estas dos artistas echaron sus raíces, Beloff siguiendo los latidos de su corazón y Carrington acompañando a su primer marido, el periodista y poeta Renato Leduc (1897-1986), en busca de refugio.

2. Destino común: México

México fue el lugar elegido por estas tres mujeres. Un país agitado continuamente por las luchas sociopolíticas. Y una ciudad, México Distrito Federal, que las amparó y las retó a superarse aún más si cabe en un entorno en el que la figura artística femenina era poco más que relevante. Tierra que las acogió tras un duro duelo y una lucha interna por encontrarse a sí mismas después de pasar penurias y angustias. Recordemos que tanto Beloff como Carrington fueron testigos de la miseria y la podredumbre de la guerra. Mientras Beloff tuvo y perdió a su único hijo -Miguel Ángel Diego Rivera Beloff- durante la I Guerra Mundial, Carrington abandonó Francia y se refugió en España en plena Guerra Civil Española. Y junto a amigos y conocidos emigraron a tierras lejanas. Una decisión importante tanto en la vida de Beloff, de

¹ «El Hospital Psiquiátrico tiene varios pabellones. A Leonora la llevan en camilla al de Villa Covadonga, el de los locos peligrosos. Es el 23 de agosto de 1940.» (Poniatowska, 2011:185).

² El mismo Ernst se autodenomina 'Loplop', pájaro superior. Tomó su nombre del poeta callejero francés, Ferdinand Lop (1891-1974). (Poniatowska, 2011:85).

Carrington como de Poniatowska. Ésta última explicaba en una de sus últimas entrevistas³ que fue decisivo establecerse en México y no en Francia, como tuvo ocasión de hacer, al tiempo que confesaba: «El francés es mi idioma materno y yo pude haber escogido vivir en París, pero opté por México y eso sí ha sido decisivo, porque toda mi vida de escritora, mis temas, mis personajes y mi trabajo han tenido que ver con México.» (Rubio, 2014:7)

Poniatowska, francesa, de origen polaco aunque se trasladó a vivir a México con su familia cuando solo contaba con nueve años, nunca conoció la verdadera esencia de esta tierra, ya que en seguida se fue a estudiar a un convento de monjas en Estados Unidos -algo que compartió con Carrington⁴-. Ni si quiera cuando se hizo periodista y volvió a México para trabajar como tal en 1954, se podía escribir sobre la pobreza y la miseria, era algo que denigraba al país y se pretendía ocultar. Fue gracias a un grabado mexicano del dibujante Alberto Beltrán (1923-2002) que descubrió una realidad que desconocía y en la que quiso ahondar a través de sus novelas. Adquirió la nacionalidad mexicana en 1969, entre otras cosas, para poder escribir sobre temas de actualidad que como extranjera tenía vedados y tratar de desvelar un México diferente, como el que se revela en su segundo libro, *Todo empezó el domingo*⁵ (1963), dando así, un giro a su vida de 180 grados y a sus posteriores obras, que surgieron desde su conocimiento como mexicana y mujer, según le confesó al periodista Carlos Rubio Rossell (México, 1963) en la entrevista publicada en 2014.

El México que conoció era el país de Diego Rivera y el Dr. Atl -pseudónimo del pintor y escritor mexicano Gerardo Murillo (1875-1964)-, el de los murales y los colores vibrantes, el México heredero de la revolución de Emiliano Zapata (1879-1919) y Francisco Villa (1878-1923), tierra milenaria e idílica para los artistas de otros rincones del mundo -exiliados y refugiados de guerra, expatriados que encontraron en México a la 'Pachamama', a la 'Madre Tierra' que les vio crecer espiritualmente-, que llegaban fascinados a una tierra que los acogía con los brazos abiertos y les brindaba la oportunidad de vivir en libertad. Un lugar que como diría Poniatowska irradiaba luz:

México es un cohete al aire, irradia luz. Nadie en Europa permanece indiferente a las nuevas culturas escondidas dentro de la jungla americana. Los arqueólogos no pueden creer que, bajo los árboles, las pirámides se multipliquen [...] México es un gran mercado que junto a los rábanos y zanahorias ofrece colores y sensaciones que enloquecen a los extranjeros. (Sosa, 2000: 238).

³ Entrevista en la revista Mercurio por el mexicano Carlos Rubio Rossell publicada en abril de 2014.

⁴ «Tu madre y yo hemos decidido enviarte al convento» (Poniatowska, 2011: 26).

⁵ «*Todo empezó el domingo* fue resultado de un trabajo en común con un grabador mexicano que ha sido olvidado, un gran dibujante llamado Alberto Beltrán, a través de quien descubrí un México absolutamente desconocido que era el México de la pobreza, del cual nunca hablaban los periódicos.» (Rubio, 2014:8).

Pero también, es el México del Nobel de literatura Octavio Paz (1914-1998), el de las máscaras, el de los Mayas, el del oro y los turbulentos días del movimiento estudiantil de 1968, el de la reforma agraria inconclusa vista a través de los ojos de la escritora y poeta Elena Garro (1916-1998), quien fue su esposa y vivió con él una historia truculenta, de amor y odio, antes de morir en soledad sin más lamentos, casi, que los maullidos de los gatos que siempre la rodearon -al igual que ejercieron de compañeros y talismanes de Remedios Varo (1908-1963) y Leonora Carrington⁶-.

Poniatowska, una de las intelectuales mexicanas contemporáneas más activas, artífice de libros como *La noche de Tlatelolco* (1971) o *Tinísima* (1992) y de múltiples artículos de contenido social, nunca olvida que: «México es un país muy violento, en el que no puedes aislarte. A mi casa tocan a la puerta seis veces en la mañana y seis en la tarde. Cómo vas a estar encerrada en tu casa frente a tu máquina de escribir si afuera todo está desmoronándose» (Rubio, 2014: 9). País que fue descubriendo a través de sus libros, en los que siempre hay una base testimonial, real que le sirve de punto de partida. Se puede llegar a observar que a la escritora le apasionan las historias que emocionan y hace todo lo que está en su mano para darles voz, ya sea narrando el sufrimiento de Beloff, quien acabó sus días aislada y distanciada de todo; pero, sobre todo, olvidada en México -para estar más cerca del hombre al que amaba⁷-, o contando las desventuras de Carrington, quien se creía un caballo y no una yegua⁸, y, cómo desafió constantemente a la sociedad en la que vivió pero que no comprendió. Nos cuenta cómo Carrington se refugia en los brazos del periodista y poeta mexicano Renato Leduc con quien tras reencontrarse en España se casa y viaja a México en 1942. Poeta bohemio que le ayudó a quitarse las telarañas del pasado y a posar los pies sobre la tierra. Es curioso como las dos artistas se casaron con mexicanos que conocieron casualmente en París. Y aunque Beloff viajó años después de que su relación con Diego Rivera se terminase, no dudó en aventurarse en una ciudad desconocida. Extranjeras, hicieron de la ciudad de cielo azul y sol resplandeciente su hogar. A pesar de que ninguna de las dos -Beloff y Carrington- estaban versadas en la lengua española⁹, ambas escogieron permanecer y establecerse en México, adoptando su idioma como propio hasta el día

⁶ En referencia a Remedios Varo, Poniatowska escribió: «Todavía se da el lujo de recoger gatos perdidos y convertirlos en talismanes como las piedras, las conchas de mar y los cristales que acomoda en el librero. (Poniatowska, 2011:309).

⁷ «Me mexicanicé terriblemente y me siento ligada *par procuration* a tu idioma, a tu patria, a miles de pequeñas cosas y me parece que me sentiré muchísimo menos extranjera contigo que en cualquier otra tierra». (Poniatowska, 1978: 46).

⁸ «Yo sé que soy un caballo, mamá, por dentro soy un caballo» (Poniatowska, 2011:10).

⁹ «Mi español avanza a pasos agigantados y para que lo compruebes adjunto esta fotografía en la que escribí especialmente para ti: «Tu mujer te manda muchos besos con ésta, querido Diego [...] Sé fuerte como lo has sido y perdona la debilidad de tu mujer» (Poniatowska, 1978: 9).

en que murieron. Por su lado, Carrington encontró al que fue durante sesenta y un años su compañero, el fotógrafo búlgaro Emerico Weisz (1911-2007) -más conocido por 'Chiki'- y padre de sus dos hijos -Harold Gabriel¹⁰ (llamado cariñosamente Gaby) y Pablo-, por fin su universo estaba completo. México le ofreció la oportunidad de retomar las riendas de su vida y vivir en carne propia la purificación por fuego, como buena alquimista¹¹ que fue. Por otro lado, el matrimonio formado por la escritora y pintora mexicana Lola Cueto (1897-1978) y el pintor y escultor Germán Cueto¹² (1893-1975) convencieron a Beloff a ir a México en el año 1932, en compañía de ellos y de su hija Mireya Cueto (1922-2013) -reconocida titiritera y dramaturga-cruzó el Atlántico¹³. Los Cueto, bien situados en el mundo de la política y el arte, pronto relacionaron a la pintora con artistas de la talla de Gabriel Fernández Ledesma (1900-1983), Federico Canessi (1906-1977), Graciela Amador¹⁴ -una de las primeras folkloristas y esposa del famoso pintor y muralista David Alfaro Siqueiros (1896-1974)-; y la profesora y diplomática azteca Palma Guillén (1893-1975), quien le consiguió una plaza en la Secretaría de Educación y le organizó su primera exposición. Por aquel entonces, Beloff se dedicó por completo a las clases particulares de pintura, a las lecciones en las escuelas públicas, del mismo modo que colaboraba con distintos grupos de escritores como los de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR). La amistad con los Fernández Ledesma, Germán Cueto y Graciela Amador la animó a sumergirse en nuevas aventuras culturales, y la motivaron a apoyar la creación de un teatro de guiñol destinado a favorecer y a difundir la cultura entre los niños. Para ella, el guiñol era un elemento educativo con el que estaba familiarizada desde su infancia en Rusia. No era ajena al teatro de marionetas, y se dedicaron a representar pequeñas obras de teatro de origen ruso, belga o francés, muchas de las cuales tradujo al español por encargo de la Secretaría de Educación Mexicana. Así pues, Beloff se construyó una nueva familia formada por los buenos amigos que la rodearon en los momentos más difíciles, pero sobre todas las cosas, se volcó en el trabajo, se comprometió con la situación cultural del entorno e intentó contribuir en el sistema educativo infantil.

10 Leonara Carrington insistió en ponerle el nombre de su padre, Harold Carrington, aunque le había desheredado como se aprecia: «Quiero que se llame Harold.» (Poniatowska, 2011: 350).

11 «Junto con su amiga Remedios Varo leen libros de alquimia, que siempre le han fascinado a Leonora, e interpretan el tarot. En los arcanos se sintetizan sus pasiones, sus deseos, la historia que las une.» (Poniatowska, 2011: 324).

12 Información extraída del libro del mexicano Ernesto De la Torre *De la. Ilustradores de libros: Guión Bibliográfico* (De la Torre, 1999: 90).

13 «Son nuestros amigos mexicanos los que me han animado a pensar que puedo ganarme la vida en México, dando lecciones.» (Poniatowska, 1978: 46).

14 Nació en Villa de Cos, en fecha que se ignora y murió en la ciudad de México en 1951. Investigadora del folclore nacional, descubrió y recopiló corridos y canciones mexicanas que se transmitían oralmente. Fundó el teatro guiñol Periquito, por medio del cual logró una excelente labor educativa que se prolongó hasta la televisión de los años cincuenta. Amador en 1948 narra, en cuatro partes, su vida con Siqueiros en forma apasionante, *Mi vida con Siqueiros*.

3. Independientes dependientes

Las dos desafiaron a su familia y decidieron seguir su propio camino, como se aprecia claramente en este diálogo que recrea Poniatowska en *Leonora* (2011):

-Hay otras estructuras bajo la realidad, papá, es como en la pintura, si tallas, parece otra imagen. Se llama *pentimento*.

-¿De qué hablabas, Leonora?

-Tu manera de vivir está determinada por tu nacimiento, por la educación que te hemos dado y por tu herencia. Si te descastas, lo vas a pagar muy caro.

-No. Papá, conozco otras formas de estar sobre la tierra. Yo no soy tu creación. Quiero inventarme a mí misma. Me voy. (Poniatowska, 2011: 81).

Lo que Carrington no sabía es que su padre no iba a ser el único hombre dominante y manipulador en su vida. Después de conocer al que fue durante muchos años su mentor y su amante, Max Ernst y entrar en su círculo parisino; se percató de la diferencia tan palpable que existía entre los hombres y las mujeres durante el movimiento surrealista: « ¡Todo ese endiosamiento de la mujer es puro cuento! Ya vi que los surrealistas las usan como a cualquier esposa. Las llaman sus musas pero terminan por limpiar el excusado y hacer la cama.» (Poniatowska, 2011:91).

Su confianza en sí misma y su natural impertinencia no la salvaron de enamorarse. Se enfrentó a sus padres, a las monjas, a la corte de Inglaterra; nunca se sintió inferior a nadie, pero finalmente, se dejó ‘sobajar’ y su obra sí se vio afectada porque no disponía del tiempo ni de la concentración necesaria para crear y cultivar libremente su arte. Ella nunca se consideró una mujer surrealista, sencillamente se interesó por un movimiento que no la cuestionaba y que entendía su arte. «Caí en este grupo por Max, no me considero surrealista. He tenido visiones fantásticas y las pinto y las escribo. Pinto y escribo lo que siento, eso es todo.» (Poniatowska, 2011:91). Aunque sí quería ser como ellas, vivir abiertas a las corrientes magnéticas, poder hablar de los amantes y pormenorizar los triunfos nocturnos y, sobre todo, mostrar libre de ser juzgada sus emociones¹⁵. Respecto a las surrealistas incide en recalcar –en palabras de Poniatowska-: «A las pintoras surrealistas nadie las reconoce. Lo que en los hombres es creatividad, en ellas es locura» (Poniatowska, 2011: 91). Así como insiste en remarcar que eran bien pocas las mujeres surrealistas; la británica Eileen Agar (1899-1991), la noruega Elsa Thorensen (1909-1994), la española Remedios Varo –quien será su gran amiga y compañera en México-, y la alemana Meret Oppenheim (1913-1985)¹⁶.

¹⁵ Referencia que se encuentra en *Leonora* (Poniatowska, 2011:79).

¹⁶ Información extraída de *Leonora* (Poniatowska, 2011: 100).

Pero lejos de olvidar la situación de la mujer en el mundo artístico, Poniatowska deja ver a lo largo de todo el libro la posición de la mujer en la sociedad: «La que lleva la casa, recibe a los amigos y recoge las cenizas soy yo.» (Poniatowska, 2011:94). Deja entrever que el papel de la mujer era el mismo sea cual fuese su profesión y situación social: «Si vives con Max –insiste Kay Boyle –, terminará usándote. La única convivencia que Max acepta es la de la servidumbre.» (Poniatowska, 2011: 253-254).

Es más, la dota de conciencia y hace que se cuestione y se replantee si realmente Ernst era lo mejor para ella:

¿Y yo qué? -piensa Leonora-. ¿Por qué nunca pregunta por mi encierro en el manicomio? ¿Por qué lo único que me dijo a la hora del reencuentro es que yo había perdido la casa y sus lienzos? ¿Por qué no me escucha y solo habla de sí mismo? También en St. Martin d’Ardèche la vida giraba en torno a él. Cuando lo pinté como el pájaro superior, con su capa emplumada, sentí el mismo escalofrío que ahora; pensé que él podía acabar conmigo. (Poniatowska, 2011:258).

Así como revela lo que significaba Beloff, como mujer, para Rivera: «Quiela has sido una buena mujer para mí. A tu lado pude trabajar como si estuviera solo. Nunca me estorbaste y eso, te lo agradeceré toda mi vida.» (Poniatowska, 1978: 65).

Si Carrington se obnubiló con la presencia de un ser superior, Max Ernst, y asumió su rol de alumna, Beloff también. Sucumbieron a la atracción que ostenta el poder y la fama que endiosa a un simple mortal como confirma Beloff en sus cartas: «Yo estaba como drogada, ocupabas todos mis pensamientos, tenía un miedo espantoso de defraudarte.» (Poniatowska, 1978: 45). En un primer momento no se consideran sus iguales porque se muestran indecisas e inexpertas artísticamente hablando, se sienten embriagadas por la grandeza que ellos poseen. De hecho Angelina Beloff le confesó en una de las cartas a Rivera: «Pinté con ahínco una cabeza de mujer que sorprendí en la calle ayer de regreso del Louvre [...] Por primera vez a lo largo de estos cuatro años siento que no estas lejos, estoy llena de ti, es decir de pintura.» (Poniatowska, 1978: 21) Sin embargo en más de una ocasión insiste en remarcar que no es suficientemente buena, se infravalora constantemente -artísticamente hablando-: «Avanzo lentamente, estoy muy lejos de pintar como el pájaro canta, como lo pedía Renoir. Pero soy tu pajarito al fin y al cabo y he anidado para siempre entre tus manos.» (Poniatowska, 1978: 58) Así como le manifestó abiertamente que necesitaba su aprobación: «Voy a mandarte por correo en sobre de cartón, uno por uno, los bocetos de los grabados para que los apruebes o hagas alguna sugerencia. Faltándome tú, me siento frágil hasta en mi trabajo.» (Poniatowska, 1978: 32). Otro ejemplo muy claro

es el que Poniatowska nos brinda a través de la cuarta carta que Beloff le escribe a Diego en la que expresa su frustración:

A veces me consuela tu propio sufrimiento a la hora de la creación y pienso: «Si para él era tan duro, cuantimás yo» pero el consuelo dura poco porque sé que tú eres ya un gran pintor y llegarás a serlo extraordinario, y yo tengo la absoluta conciencia de que no llegaré mucho más lejos de lo que soy. Necesitaría mucha libertad de espíritu, mucha tranquilidad para iniciar la obra maestra y tu recuerdo me atenaza constantemente además de los problemas que te sabes de memoria y no enumero para no aburrirte; nuestra pobreza, el frío, la soledad. [...] Tengo todo el tiempo del mundo para planear y llevar a cabo una buena obra pero en estos días me he removido en mi cama torturada por el recuerdo de la muerte de mi hijo. [...] Se que tú no piensas ya en Dieguito; cortaste sanamente, la rama reverdece, tu mundo es otro, y mi mundo es el de mi hijo. (Poniatowska, 1978: 25).

Solo al final de sus respectivas relaciones, retoman su fuerza y se reafirman como artistas. Ambas se enamoran de los maestros que las acogen como pupilas. Solas en un país extranjero ven en ellos la figura paterna que necesitaban. Enamoradas, se convierten en el sujeto pasivo de la relación, cual Penélope a la espera de Ulises.

Carrington no hace más que esperar y fumar. Bebe y fuma desorientada, esperando ansiosa el retorno de Ernst para volver a perderlo el día que se lo arrebataron los nazis: «Max va regresar, lo estoy esperando.» (Poniatowska, 2011: 162). La inglesa no tiene miedo de la guerra. Y recurre a amigos y conocidos para que le ayuden a recuperar a Ernst, solo quiere que le devuelvan a Max, es más, se niega a abandonar Francia aún sabiendo que está en peligro: «Espero a Max, imposible irme sin él, no voy a moverme de aquí.» (Poniatowska, 2011: 162).

Siempre preocupadas por perder a sus parejas, a sentirse remplazadas por otra mujer, atemorizadas por ser traicionadas por el amor de su vida. Acostumbradas a rumores y habladurías, solo les importa que su 'Loplop' y su 'Chatito'¹⁷ vuelvan con ellas a dormir:

A Leonora se le mete la víbora del miedo. Marie Berthe lo va a atrapar, le impedirá regresar a toda costa. A quien Max va a dejar es a ella, no a la legítima. La que pierde la partida es ella, ella, la inglesa; la que ya ganó es la francesa, la que sí pertenece, la que está en su país, la que mantiene a Max. (Poniatowska, 2011: 124).

En la carta fechada el 2 de febrero de 1922, Beloff le relata a Rivera que acababa de recibir una carta de su padre de México en la que comentaba: «El hecho de que tu padre me llame hija me exalta; él piensa que soy tu mujer, sabe que soy tu mujer, entonces no hay

17 «Me gusta mucho llamarte chatito, me hace pensar en tus padres, siento que soy de la familia.» (Poniatowska, 1978: 20).

otra, solo yo y esto Diego es para mí un infinito consuelo a pesar de tu silencio que atribuyo a tu exceso de trabajo.» (Poniatowska, 1978: 59-60).

Son ellas las que se sacrifican en virtud de la creatividad del compañero y tienen que mantenerlos para que puedan concentrarse y preocuparse únicamente en su obra. Carrington en más de una ocasión tiene que llamar a su madre para pedirle dinero para poder sobrevivir y mantener, primero a Ernst y después a Weisz. La presión, el estrés, la responsabilidad y el peso de la relación siempre recaen en el personaje femenino. Carrington lo tuvo más fácil gracias a su posición social -su familia era adinerada-, y contaba con la ayuda de su madre Maurie: «El problema es el dinero. Harold la desheredó y repartió su fortuna entre Pat, Gerard y Arthur. Chiki no sabe darse a valer, jamás levanta la mano para decir aquí estoy; gana poco con la fotografía y a su mujer no la conocen. Viven del dinero que envió Maurie.» (Poniatowska, 2011: 348).

Sin embargo, Beloff vivía del poco dinero que le mandaba de vez en cuando Rivera. Desesperada, Beloff, en una de las cartas imaginarias escritas por Poniatowska, le describe a Rivera su situación: «Me he debilitado mucho, no he salido y salvo Zadkin que vino a preguntar una tarde si tenía yo noticias tuyas, mi contacto con el mundo exterior es nulo. Mi mayor alegría sería ver entre mi escasa correspondencia una carta con un timbre de México, pero éste sería un milagro y tú no crees en los milagros.» (Poniatowska, 1978: 24). Al mismo tiempo que le relata lo orgullosa que se sintió cuando logró mantenerse económicamente: «El lograr mi independencia económica ha sido una de las fuentes de mayor satisfacción y me enorgullece haber sido una de las mujeres avanzadas de mi tiempo.» (Poniatowska, 1978: 66).

«El amor es una psicosis pasajera» le confiesan la surrealista Catherine Yarrow (1904-1990) a Leonora Carrington intentando reconfortarla (Poniatowska, 2011: 162). Mientras que Zadkin (1890-1967) -escultor ruso, conocido profesionalmente como Ossip Zadkine- le decía a Beloff: «Angelina, ¿Qué no sabes que el amor no puede forzarse a través de la compasión?» (Poniatowska, 1978: 49).

Pero por mucho que los amigos intenten hacer o decir, tienen que ser ellas mismas las que abran los ojos y se den cuenta de la realidad, como observamos en este pasaje epistolar:

Son las once de la mañana, estoy un poco loca, Diego definitivamente no está, pienso que no vendrá nunca y giro en el cuarto como alguien que ha perdido la razón. No tengo en qué ocuparme, no me salen los grabados, hoy no quiero ser dulce, tranquila, decente, sumisa, comprensiva, resignada, las cualidades que siempre ponderan los amigos. Tampoco quiero ser maternal; Diego no es un niño grande, Diego solo un hombre que no escribe porque no me quiere y me ha olvidado por completo» Las últimas palabras están trazadas con violencia, casi rompen el papel y lloro ante la puerilidad de mi desahogo. (Poniatowska, 1978: 41-42).

Desesperación como la que apreciamos en Leonora Carrington una de las noches en las que esperaba a su marido Renato Leduc:

Sería capaz de regalar el gato, mis caballos y mi mano izquierda para que regresaras. [...] Ahora de veras tengo miedo. ¿Qué estas haciendo? ¿Dónde estas? ¿Eres feliz sin mí en este momento? RENATO POR EL AMOR DEL DIABLO, VEN PRONTO.. Me torturo, me muero, tengo rabia y sé que exagero. RENATO, si tú no vienes antes de que escriba cuatro líneas más, saldré a embriagarme. Tristemente, enteramente y dignamente sola. [...] RENATO, TENGO UN MIEDO HORRIBLE DE ESTAR SIN TI. (Poniatowska, 2011: 273-74).

La escritora mexicana refleja así lo que se conoce como 'amor loco': «Es la encarnación de lo que André Breton llama *l'amour fou*, rompe cualquier esquema, sus acciones derriban las convenciones de la burguesía de la que proviene.» (Poniatowska, 2011:85).

Leonora Carrington siempre se había regido por su inconformismo y había vivido siempre desafiante, plantando cara al mundo que no la entendía. Seguía los dictados proclamados en el círculo que frecuentaba en París como el que nos señala Poniatowska: «También Baudelaire dijo que teníamos que ir tras ese fuego que nos quema el cerebro y aventarnos al fondo del abismo» (Poniatowska, 2011:69). Pero sin lugar a dudas, la finalidad de la vida no es prosperar sino transformarse. Transformación que llega de la mano de la española Remedios Varo, con quien Carrington estableció más que una simple amistad, y que fue capaz de sosegar su coraje y sus problemas sentimentales con los hombres: «Estar juntas las protege y se amparan tomándose de la mano» (Poniatowska, 2011:309). Según avanza la novela vemos lo que Varo significó para ella:

Remedios la complementa, termina las frases que ella inicia, su sonrisa la cubre, es su hermana gemela. Nadie le interesa tanto como ella, quisiera enseñarle sus lienzos, los cuentos que ha escrito, contarle su vida. «Que me quiera, lo que más deseo en este momento es que Remedios me quiera.». (Poniatowska, 2011: 310).

Juntas practicaban la escritura automática, recortaban y pegaban fotografías y Leonora Carrington se sentía entusiasmada, feliz porque había encontrado «su ámbito espiritual, su verdadera familia» (Poniatowska, 2011: 319) y se lo debía a Remedios Varo.

Tanto Beloff como Carrington acabaron encarnando a mujeres independientes que se vuelven dependientes de sus parejas y amistades, lo único que ansiaban era sentirse amadas y comprendidas.

4. Luz, maternidad

Poniatowska reivindicara su propia posición como mujer mediante la escritura. Gracias a los testimonios, a los archivos, en definitiva, a la documentación se sumerge en un mundo que le es ajeno pero al mismo tiempo familiar, se identifica y durante un instante ella fuese Leonora Carrington¹⁸ o Angelina Beloff. Sufre como ellas y la escritura fuese como un instrumento, la herramienta de la que se sirven las tres para analizar los errores del pasado y superar su duelo para mirar hacia delante. Y al igual que ellas, experimenta la maternidad, una experiencia que las llena y les aporta la luz que les faltaba a sus vidas.

Sin embargo, Poniatowska describe dos casos totalmente opuestos, mientras la llegada del primer hijo de Carrington es esperada con naturalidad e ilusión por parte de ambos, Beloff lo vive desde el primer momento sola y bajo la mirada recriminatoria de su marido Rivera:

[...] Explotando en cólera como explotaste cuando te dije que estaba embarazada y vociferaste, amenazaste tirarte desde el séptimo piso, enloqueciste y me gritaste abriendo los dos batientes: «Si este niño me molesta, lo arrojaré por la ventana» [...] Traer a un hijo era equivalente a cometer infanticidio; me torturaste con esta idea como yo te torturé con mi embarazo, pero yo quise tener un hijo Diego, un hijo tuyo y mío. Sin embargo siempre te prefería a ti. (Poniatowska, 1978: 60-61).

Mientras Carrington afronta la maternidad con entusiasmo pero con la inquietud de ser padres primerizos: «A pesar de que saben de qué se trata, Leonora y Chiki se interrogan con la mirada. Creo que ya escuché su corazón. Chiki lo siente moverse bajo sus manos. Ya patea.» (Poniatowska, 2011: 348). Aunque ninguno de los dos sentía un instinto maternal, la pintora se sorprendió al experimentarlo cuando sintió a su hijo sobre su pecho. Nunca imaginó el amor tan puro y extraordinario, incluso mágico que descubrió:

-No tienes ni idea del tiempo que requiere un recién nacido- dice Elsie Escobedo.

-¿Te gustan los niños?-pregunta Remedios.

-No.

-¿Y a Chiki le gustan?

-Que yo sepa no.

Dos días antes del parto, Leonora termina *L'amor che move il sole e l'altre stelle*, inspirado en

¹⁸ «Si puedes pintar con un cigarro en la mano, podrías volver a escribir lo que te sucedió en Santander. No, Pierre, no puedo, ya lo escribí una vez, no quiero volver a hablar de eso. Si no pones en palabras, tu cuerpo va a explotar [...] En agosto de 1943, Leonora desciende al infierno y escribe de un tirón las cien páginas de Memorias de Abajo ayudada por Jeanne, la mujer de Pierre» (Poniatowska, 2011:326-27).

un verso de 'El Paraíso' de Dante. Una carroza dorada –salida de una de las cartas del tarot– anuncia la nueva vida. La pareja, vestida de rojo. Los brazos en alto, baila al amor y a la luz en víspera de la llegada del primer hijo, la pintora, que nunca había recurrido a la religión, apela a la visión del trono-carroza de Dios del profeta Ezequiel.

Cuando le ponen en brazos una cosa enrojecida, un pedazo diminuto que late y abre la boca, Leonora se queda pasmada. Su corazón nunca ha latido tan fuerte. (Poniatowska, 2011: 349).

Una situación que la realizó por completo, donde se da uno de los periodos más productivos de la artista: «Allí está la tela, sobre el caballete, nunca se ha sentido tan productiva. [...] Leonora acepta retos fuera de lo común, su pintura es solo de ella [...] La pintora es libre.» (Poniatowska, 2011: 353-54). Poniatowska incide en el hecho de ser madre, en cómo afecto y contribuyó al desarrollo artístico de Carrington:

Leonora nunca se ha sentido también. Su pintura es una celebración del nacimiento de Harold Gabriel, a quien llaman Gaby. Pinta entre desvelos, pañales y visitas al pediatra. Pinta con fervor, porque dentro de un momento tendrá que atender a su hijo. Tomarlo en brazos es un instinto natural, pintar también lo es. Apenas el recién nacido cierra los ojos, su madre corre al caballete y pinta *Night Nursery Everthing yKitchen Gargen of the Eyot*. (Poniatowska, 2011: 357).

Al mismo tiempo que vemos que le sirvió para reconciliarse con su ya fallecido padre, Harold, y forjar un vínculo más fuerte e íntimo con su madre, Maurie, que por primera vez le pregunta por las imágenes de sus cuadros:

Poniatowska señala la falta de instinto maternal de Carrington y Beloff pero también de cómo ese sentimiento las transforma en dos mujeres diferentes. Como la misma Beloff explica en sus cartas:

Yo nunca me detuve a ver un niño en la calle (por ejemplo) por el niño en sí. Lo veía ya como el trazo sobre papel; debía yo captar exactamente la pureza de la barbilla, la redondez de la cabecita, la nariz casi siempre chata [...] Ahora todo ha cambiado y veo con tristeza a los niños que cruzan la calle para ir a la escuela. No son dibujos, son niños de carne y hueso. Me pregunto si irán suficientemente cubiertos, si dentro de la mochila su madre puso un *goûter* alimenticio, quizá un *petit pain au chocolate*. Pienso que uno de ellos podría ser nuestro hijo, y siento que daría no sé qué, mi oficio, mi vida de pintora por verlo así con su *tablier d'écolier* a cuadritos blancos y azules, haberlo vestido yo misma [...] [No solo he perdido a mi hijo, he perdido también mi posibilidad creadora; ya no sé pintar, ya no quiero pintar. Ahora que podría hacerlo en casa, no aprovecho mi tiempo. (Poniatowska, 1978: 39).

Observamos las dos caras de la maternidad, su llegada y su pérdida, y en cómo afecta a la productividad artística. Pero, sobre todo, cómo influye a las mujeres –creadoras y

portadoras de vida-. La felicidad de engendrar una nueva vida y la oscuridad más absoluta cuando la muerte te arrebatara lo que más quieres. Las dos amaron con locura y pasión a los hombres de su vida pero ninguno se pudo equiparar al amor de una madre por su hijo. Nada se puede comparar al lazo sagrado que los une. Por fin conocían el amor desinteresado, puro, por qué no decirlo, equilibrado, que las liberó.

A Leonora Carrington le devolvió el sentido de su vida y la magia a sus pinceles. Mientras que a Beloff enfrentarse al dolor y a la pérdida de todo su mundo, hace que se replantee su vida y se vuelque en la educación de los niños mexicanos.

5. Elena Poniatowska: entre realidad y ficción

Su obra se caracteriza por un cruce entre la ficción y la realidad, como ella misma ha comentado en varias ocasiones: «Siempre he escrito libros donde la línea entre realidad y ficción se desdibuja» (Rubio, 2014: 9) Por ejemplo, *Querido Diego, te abraza Quiela*, es una novela en la que, como hemos visto, narra la desgarradora historia que vivieron durante diez años (desde 1911-1921) el pintor Diego Rivera y la pintora rusa Angelina Beloff en París. En palabras suyas:

La línea entre realidad y ficción es muy fina. Yo siempre he escrito libros donde esa línea se desdibuja. [...] Yo no podría escribir si tomara distancia de todo; al contrario, me meto demasiado y no sé si me tomo licencias como novelista, porque simplemente me meto en el personaje y lo asumo. Finalmente lo que hago es lo que yo siento, lo que de mí sale. Podría escoger otros aspectos de la vida de los personajes, pero escojo los que a mí me atraen, como la fuerza personal, la capacidad para vencer obstáculos, cierto aspecto heroico de la vida de cada ser humano, esas mujeres como Tina Modotti o Leonora Carrington, frágiles pero fuertes, duras, creativas en el sentido de que también se encienden. Leonora Carrington fue una mujer que se defendió y que finalmente se impuso y supo decir 'No'. Y admiro eso, quizá porque yo no lo he hecho. (Rubio, 2014: 9).

A decir verdad, advierte que en *Leonora* metió mucha ficción:

En la novela hay muchísimo diálogo y los diálogos, pues, nunca sucedieron... Yo escribo como Dios me da a entender, hago como puedo, en el aire las compongo... En el libro incluí muchas de las cosas que ella me contó a lo largo de los años, pero también mucho de lo que ella escribió. Ella es una gran escritora. Ha escrito como nueve libros buenísimos, obras de teatro y cuentos, y todos los cuentos se relacionan con ella. Así que es muy fácil tomar fragmentos enteros de los cuentos y meterlos en la novela. Es lo que yo hice, y lo hice con un entusiasmo total. (Ordaz, 2011).

Libros en los que se adivina su formación periodística y su carácter femenino que como mujer brinda a cada una de sus novelas. Pero también valentía y osadía porque se atrevió a desvelar y a escribir no solo de mujeres dadas por imposibles u olvidadas sino de hombres endiosados o masacres silenciadas como la de Tlatelolco (el 2 de octubre de 1968 en México DF.). A su manera, sí, es una rebelde porque siguió con sus investigaciones y su labor de archivo, no tuvo miedo y publicó los libros teniendo en cuenta que tendría que asumir las consecuencias.

Siempre en busca de las historias que los medios convencionales despreciaban. Infravalorada y discriminada, en más de una ocasión, por ser periodista y mujer, los intelectuales mexicanos del momento no la consideraban una escritora tal y como lo narra Lydia Camacho en su artículo *La princesa roja*:

Ella, la mujer, la escritora menor dedicada al periodismo, cuya literatura ha sido despreciada por la soberbia de un universo intelectual donde los interlocutores no deben conocer el precio del tomate, donde está prohibido hablar del dolor existencial que causa la mirada de las mujeres injustamente encarceladas o violadas, donde las pesadillas deben servir, matizadas siempre, para la poesía y no para prohiar la empatía social. Para ellos la ficción -para los grandes-, dijeron algunos, la literatura es cosa de hombres. Aparentemente el sentir de la realidad, el sufrimiento, se inventa, no se debe vivir en carne propia. Elena cometió la herejía de revelar la sabiduría femenina sin importarle el coste de su atrevimiento. [...] Entonces los que se creían propietarios del discurso dijeron que la princesa no hacía periodismo sino literatura con una extraordinaria sensibilidad para escuchar con la mirada, para documentar aquello que verdaderamente importa, para comprender la vida en los guetos. [...] Ella es la literata más comprometida, la periodista que no le tuvo miedo al activismo, la activista que ha sabido narrar la mexicanidad con la pluma atravesando el corazón. Es Elena, la princesa roja. (Cacho, 2014: 12).

6. Mirada e identificación femenina

Precisamente la condición de la mujer es un asunto que se respira en toda la obra de Elena Poniatowska, un tema que le ha preocupado siempre y en el que reconoce ciertos avances en nuestros días:

Muchas mujeres ahora se han levantado y han pedido el aborto, el control sobre su cuerpo, la prevención del embarazo y sobre todo la información, que en países como el mío ya funciona a pesar de la Iglesia católica, que ha sido un peso enorme, una lápida sobre los hombros de las mujeres de América Latina. Y ya hay muchas mujeres que se dan a respetar y elevan su propia voz. Yo me asumo como una mujer feminista, claro, pero no lo defiendo a gritos ni sombrerozcos, porque creo que lo mejor que le puede suceder a cualquier hombre o mujer es

estar enamorado, así que lo principal es eso, pero después sí creo que las mujeres tienen una gran desventaja respecto a los hombres. (Cacho, 2014: 10).

Mujeres, ya sean artistas, combatientes o militantes como el caso de la italiana comunista Tina Modotti (1896-1942), en su libro *Tinísima* (1992), Poniatowska retrata como nadie la vida de estas mujeres, como por ejemplo en *Las siete cabritas* (2000) donde centra su mirada en las grandes artistas mexicanas cargadas de excentricidades: Frida Kahlo (1907-1954), Pita Amor (1918-2000), Rosario Castellanos (1925-1974), Carmen Mondragón (1893-1978) –más conocida como Nahui Ollin-, María Izquierdo (1902-1955), Elena Garro o Nellie Campobello¹⁹ (1900-1986). En una entrevista reconoció que al igual que a sus ‘cabritas’ le fue difícil abrirse camino en el mundo de los hombres en una época en que las redacciones de los diarios reservaban los mejores puestos, los mejores encargos y los mejores temas para ellos. «Una mujer que hace algo distinto al papel tradicional, es decir, a ser una ama de casa y tener hijos, en general es vista como una loca; o es una *vedette* o es una mujer enferma de protagonismo» (Sosa, 2000: 240). No obstante, la obra no es un alegato feminista, sino un retrato de mujeres -y de hombres que estuvieron cerca de ellas- (como en su *Querido Diego, te abraza Quiela* (1978) o *Leonora* (2011)), en una época luminosa para el arte de México, que, como bien he apuntado anteriormente, también aparece como un protagonista entre sus páginas.

Son muchas las novelas y películas en las que aparece la figura de la mujer artista como personaje secundario, siempre a la sombra del gran protagonista masculino. Y son muy pocas las que rememoran y conmemoran la trayectoria de estas mujeres a lo largo de nuestra historia, como lo ha hecho Poniatowska. Siempre se nos ha enseñado a verlas en el papel de amigas, compañeras, musas y amantes pero pocas veces se muestra el sacrificio y el sufrimiento por unas carreras frustradas y conformadas ante los convencionalismos de la época. El papel de la mujer, fuese o no artista, siempre tenía que ir relegado al de madre o amante. Y eso es, precisamente, lo que se pretende señalar con esta pequeña investigación centrada en la vida de dos artistas que, de algún modo, junto con otras han supuesto el punto de partida para diversas historias llevadas a protagonizar grandes novelas o a immortalizarse en la gran pantalla.

¹⁹ *Las siete cabritas* (2000) es una obra extraordinaria gracias a los testimonios y recuerdos personales de un pequeño ejército de mujeres mexicanas que fueron deslumbrantes. Frida Kahlo, la ya famosísima pintora, Pita Amor, que además de poeta y rapsoda era un personaje genuino, la novelista Rosario Castellanos, María Izquierdo, de la que Artaud quedó prendado, Elena Garro excelente narradora, autora de algunos cuentos inolvidables y de un excelente diario español escrito en la Valencia en guerra del 37, conocida por ser la primera mujer de Octavio Paz; Nahui Ollin, personaje fascinante que escribió poemas encendidos -en español y en francés-, que pintó cuadros naïf, y que enloqueció después, es recordada por ser la amante del Dr. Atl, y, por último, Nellie Campobello, bailarina y escritora, autora de uno de los libros más delicados sobre la revolución mexicana, *Cartucho* (1931).

A parte de las ya mencionadas, habría que destacar la vida de algunas artistas que dieron y dedicaron su vida al arte, una vida truncada y sujeta a discriminaciones y prejuicios -como Beloff y Carrington-, a través de un recorrido cinematográfico con algunas de las mejores adaptaciones y versiones donde observar las vicisitudes de estas mujeres ensombrecidas y eclipsadas; como es el caso de las francesas Jeanne Hébuterne (1898-1920) o Henriette Theodora Markovitch, más conocida como Dora Maar²⁰ (1907-1997), que aparecen siempre narradas en un segundo plano. Hébuterne se perfila como una mujer abnegada y enamorada capaz de sacrificar su vida por la de su esposo Amedeo Modigliani (1884-1920) tal y como se nos muestra en la película *Modigliani* (2004) de Mick Davis (Maryland, 1961). Mientras que en la reciente *33 días* (2015) de Carlos Saura (Huesca, 1932) se incide en la faceta principal de Maar como amante y fotógrafa, siempre al servicio del gran genio Pablo Picasso (1881-1973) documentando todo el proceso de elaboración y transformación del *Guernica* (1937). Así como el de la escultora francesa Camille Claudel (1864-1943), que lamentablemente se hizo famosa y llegó a traspasar fronteras por ser amante y compañera del escultor francés Auguste Rodin (1840-1917), así como del compositor francés Claude Debussy (1862-1918), en películas como *Camille Claudel* (1988) dirigida por Bruno Nuytten (Melun, 1945) o *Camille Claudel 1915* (2013) de Bruno Dumont (Bailleul, 1958). Otro caso a tener en cuenta es el de la pintora impresionista Berthe Morisot (1841-1895), más conocida por ser la cuñada del pintor impresionista Edouard Manet (1832-1883), cuya vida y trayectoria ha sido también llevada al cine por la directora Caroline Champetier (parís, 1954) en la película *Berthe Morisot* (2012); mientras, la actriz francesa Isabelle Adjani (París, 1955) prepara su debut como directora con la adaptación de la novela biográfica *Berthe Morisot, le secret de la femme en noir* (2000) de la escritora Dominique Bona (Perpiñán, 1953). Tampoco olvidamos la mítica figura de la artista mexicana Frida Kahlo (1907-1954), entre otras muchas que sufrieron el dolor de un amor tormentoso en la lucha por una carrera y respeto artístico en continua batalla con el alter ego masculino de su compañero y esposo, Diego Rivera, como vemos en las diversas adaptaciones entre las que destacaremos *Frida: naturaleza viva* (1983) del cineasta mexicano Paul Leduc (México D.F., 1942) y la última versión *Frida* (2002) dirigida por la estadounidense Julie Taymor (Massachusetts, 1952).

En definitiva, son muchas las mujeres que como Beloff y Carrington han sido liberadas a través del papel o la gran pantalla.

²⁰ Poniatowska señala en su *Leonora*: «Dora Maar, maltratada por Picasso, causa lástima cada vez que entra a un restaurante. «Miren cómo la dejó Picasso». «Como un Picasso», le dice un camarero a otro.» (Poniatowska, 2011: 97).

7. Angelina Beloff, el pájaro azul

«Para poder olvidar, primero hay que recordar» (Poniatowska, 2011: 326), así pues, Beloff-melancólica- supera su trágica ruptura escribiendo recuerdos de su vida junto a su idolatrado, Diego Rivera: «Tu has sido mi amante, mi hijo, mi inspirador, mi Dios, tú eres mi patria; me siento mexicana, mi idioma es el español aunque lo estropee al hablarlo. Si no vuelves, si no me mandas llamar, no solo te pierdo a ti, sino a mí misma, a todo lo que pude ser» (Poniatowska, 1978: 55)

Cuando Krista Ratkowski Carmona de la Universidad de California le pregunta a Poniatowska el motivo que la llevó a escribir *Querido Diego, te abraza Quiela*, ésta contestó:

Estaba haciendo un prólogo sobre la vida de Lupe Marín (la segunda mujer de Diego Rivera). Iban a publicar sus dos novelas juntas: *La única* y *Un día patrio*. Entonces empecé a leer *The Fabulous Life of Diego Rivera* de Bertram Wolfe, que cito al final. De repente, me detuve en el capítulo de Angelina Beloff y me identifiqué totalmente con ella, y ya no seguí leyendo el libro. A partir de ese momento escribí todas las cartas que yo pensé que Angelina Beloff le hubiera escrito a Diego Rivera, basándome en los datos que daba Bertram Wolfe. Y después, a través de Vita Castro, una pintora que sí conoció mucho a Angelina Beloff (incluso vivió con ella y la cuidó hasta su muerte a los ochenta y pico de años), que era también una paisajista, acuarelista y restauradora de cuadros, supe que todo era falso, que Bertram Wolfe era muy descuidado, que inventaba todo, que Diego nunca le decía a Angelina Beloff «Quiela» sino «Gela». (Ratkowski, 1986: 37-38).

Al mismo tiempo, en relación a su actitud hacia Beloff Poniatowska declaró que:

Me identifiqué con ella. Te digo, me sentí Angelina. Ahora no creo que la suya sea la mejor actitud ante la vida. Desde luego, es una actitud que todas las feministas rechazarían. Es un libro que no puede considerarse feminista, porque una mujer que llora por un hombre y que lo está esperando y que piensa que su única salvación es a través del hombre, pues, todo esto está en contra de la posibilidad de integrarse como un ser único, como un ser valioso en la vida. Si uno solo existe a través del amor del hombre o porque el hombre lo quiera a uno, jamás llega a adquirir personalidad propia. (Ratkowski, 1986: 39).

El título elegido por Elena Poniatowska es un resumen perfecto de lo que sigue: *Querido Diego, te abraza Quiela*. Un hombre amado, una mujer que sueña su piel. Una despedida que se resiste a ser definitiva. Una historia de amor en una sola dirección: «Sigo siendo tu pájaro azul, sigo siendo simplemente azul como solías llamarme, ladeo la cabeza, mi cabeza herida definitivamente y la pongo sobre tu hombro y te beso en el cuello, Diego, Diego, Diego a quien tanto amo» (Poniatowska, 1978: 68).

8. Leonora Carrington, la novia del viento²¹

Como la misma escritora lo indica en el epílogo, está reescribiendo la vida de una amiga que ha ilustrado dos ediciones suyas -*Lilus Kikus* y *Rondas de la Niña Mala*²² y con la cual se identifica muchísimo:

Leonora no fue una deuda con Leonora Carrington, porque ella llegó en los años cuarenta a México y yo la entrevisté y siempre me pareció una mujer excepcional, fuera de serie. Por eso la estuve visitando en su casa y cuando envejeció, pocos años antes de su muerte, la encontré muy sola y yo la iba a acompañar y me contaba cosas que yo retenía porque ella odiaba las grabadoras y las entrevistas. Y con eso pude hacer esa novela. (Rubio, 2014: 10).

Pero el verdadero motivo que la llevó a escribir la novela fue dar a conocer el mundo de una mujer con una vida y carrera artística extraordinaria que pedía ser revelada:

Me di cuenta de que en México no hay mucho sobre ella. Que todos los libros escritos sobre ella y los estudios sobre su pintura están hechos en Estados Unidos. Entonces dije: qué raro, aquí hay muy poco, por qué... Pero no es una biografía, no es su historia. Alguien tendrá que hacerlas después, pero sí es un homenaje, un acercamiento a ella que no había habido. En primer lugar, porque ella y Remedios Varo [su gran amiga, la pintora surrealista hispanomexicana fallecida en 1963] eran muy privadas, no querían que se hablara de ellas. No entendían ni les gustaba el muralismo mexicano, no querían a Diego Rivera, ni a Orozco, ni a Siqueiros, ni a la Revolución en los muros... Estaban muy lejos de todo eso. Es la razón por la cual creo que era importante ver su mundo. (Ordaz, 2011).

Un mundo que conmovió a la escritora, y que sorprendió porque descubrió una nueva faceta que no sabía:

Lo que descubrí me conmovió muchísimo. Leonora fue una espléndida combatiente anti-Hitler. Y una defensora de los judíos. Es un aspecto que no se había tratado. Su rechazo a Hitler es de lo más conmovedor y no se había tocado nunca. Y otra cosa que no se tocó jamás es su matrimonio con el escritor mexicano Renato Leduc. Siempre se había dicho que fue un matrimonio de conveniencia, pero ella sí quiso a Renato, fue pareja de Renato, fueron amantes. De hecho, ella dejó a Max Ernst, que era su maestro, que era lo más importante que podía imaginarse, y dejó Nueva York, que en esa época era la meca de la cultura, por venirse a México con Renato, un México del cual no sabía nada. Max le dijo: «Allí no hay galerías,

21 «Leonora descubre que Max la llama «la novia del viento» porque tomó ese título de Jöe Bousquet» (Poniatowska, 2011: 110).

22 «Leonora ilustró *Lilus Kikus* y cuando quise devolverle los dibujos, me dijo con una sonrisa: «Quédatelos» [...] Hace dos años, Leonora me dio apuntes suyos y de Pablo, su hijo, para *Rondas de la Niña Mala*» (Poniatowska, 2011: 506).

no hay nada, los muralistas, los tres grandes, son infumables...». Y ella, de todos modos, se vino. Tal vez también lo hizo porque no quería formar parte de la corte de Peggy Guggenheim y quizás también porque quería escapar de la tutela de Max... (Ordaz, 2011).

Dos mujeres escritoras, desafiantes que quebrantaron las normas por las que se rige la mayoría de la sociedad. Carrington a través de sus libros, *La Maison de la Peur* (1938), *El mundo mágico de los mayas* (1964) o *La puerta de piedra* (1985) entre otros, descubre su mundo interior, un mundo de fantasía y magia que entrelaza con los aspectos íntimos de su vida. Mientras que Poniatowska se sumerge en la vida de la protagonista para enseñar el verdadero espíritu de una de las mujeres más interesantes -artísticamente hablando- del siglo XX y XXI. Mujeres que compartieron un destino parecido marcado por su educación y posición social, pero sobre todo, por su condición de mujer: «Sí, el desafío a las convenciones, pero yo creo que ella fue más desafiante que yo en ese sentido. Pero es verdad que yo la entrevistaba aprovechando que las dos tuvimos una infancia parecida» (Ordaz, 2011).

9. Conclusiones

Elena Poniatowska es una mujer periodista que escribe crónicas, reportajes pero también una mujer que sabe atrapar al lector con una novela epistolar (con un total de 12 cartas), a modo de diario como en *Querido Diego te abraza Quiela* (1978) o crear monólogos y diálogos inventados en la narración de *Leonora*. (2011). Una mujer, Poniatowska, que actúa sin condescendencia, con ternura y admiración pero a ratos con la ironía implacable de quien se sabe ante iguales, y que ha sabido plasmar como nadie esa pasión de la mujer artista, obligada a luchar y a mostrar su valía dentro de un universo exclusivamente masculino donde, injustamente, estaba predestinada a fracasar pero que poco a poco, con el paso de los años, ha ido agrietando hasta descubrirse. Tanto Beloff como Carrington fueron dos mujeres que aprendieron a estar solas y en cierta medida llegaron a ser libres a costa de esa soledad. Una soledad que las acompaña en su sufrimiento, en sus noches en vela, en su inconformismo, pero sobre todo en su rebeldía cuando se suponía que la sociedad las había educado para ser sumisas y dóciles. Una más tranquila que la otra, cobijadas bajo el sol de México, construyeron una vida retirada de los grandes eventos culturales, en calma, que ejerció una gran influencia en sus obras.

Una periodista, al fin y al cabo, que ha ayudado a que la sociedad abriera los ojos y sintiera la realidad de casos estremecedores como el de Pita Amor, Nahui Ollin o Nellie Campobello, que sufrieran con el abandono de Angelina Beloff, o la indomabilidad de

Leonora Carrington y a que comprendiesen e identificasen como propio ese espíritu mexicano que las convirtió en auténticas luchadoras.

10. Bibliografía

- CACHO, Lydia (2014) «La princesa roja», Mercurio 160, Sevilla: Fundación José Manuel Lara, pp. 12-14.
- DE LATORRE VILAR, Ernesto (1999) «De la. Ilustradores de libros: Guión Bibliográfico», México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- GARDNER, Nathaniel (2012) «Elena Poniatowska, Bertram Wolfe y las cartas parisinas a Diego Rivera: biografía, autobiografía y creación literaria», Hesperia. Anuario de Filología Hispánica. Pp. 21-50.
- ORDAZ, Pablo (2011) «La locura de vivir» Madrid: El País (19 Marzo 2011).
- PONIATOWSKA, Elena (1978) «Querido Diego, te abraza Quiela», Ciudad de México: Ediciones Era,
- PONIATOWSKA, Elena (2000) «Las siete cabritas», México: Ediciones Era.
- PONIATOWSKA, Elena (2011) «Leonora », Barcelona: Seix Barral.
- PRADO GALÁN, Gilberto (2008) «Querido Diego, te abraza Quiela. Pliegues y repliegues del amor intransitivo», América sin nombre 11-12, pp. 138-140.
- RATKOWSKI CARMONA, Krista (1986) «Entrevista a Elena Poniatowska», Mester 15, California: vol. XV, núm.2. , pp. 37-42
- RUBIO, Carlos (2014) «Vivir para contarlo», Mercurio 160, Sevilla: Fundación José Manuel Lara, pp.8-12.
- SOSA, Andrea (2000) revista Estudios- Instituto Tecnológico Autónomo de México: Agencia Alemana de Prensa, pp.238-240.
- WOLFE, Bertram (1939) «La fabulosa vida de Diego Rivera,» México: Editorial Diana, 1972.

Recibido el 5 de mayo de 2015
Aceptado el 23 de noviembre de 2015
BIBLID [1139-1219 (2015) 20: 101-121]

NARRADORAS EN TRÁNSITO.
VOCES PROPIAS DE ESCRITORAS NACIDAS EN LOS 70
FEMALE WRITERS IN TRANSIT. VOICES FROM AUTHORS BORN IN THE 70'S

Jesús Eloy Pérez Alonso

RESUMEN

Las escritoras españolas nacidas en los 70 conforman una «cuarta ola» en la narrativa escrita por mujeres desde 1939 hasta nuestros días. Estas autoras son las primeras que han crecido en los albores de la democracia y han vivido el desarrollo y la apertura de las dos últimas décadas del s. XX. Su irrupción en el panorama literario tiene lugar en el primer decenio del nuevo siglo y sus condicionamientos biográficos y culturales influyen decisivamente en los temas, personajes y enfoques de sus obras, lo que se refleja en diversos rasgos estilísticos, por un lado continuistas (un eje diacrónico marcado por la tradición de narradoras en España) y por otro rupturistas (principalmente en lo que se refiere a la influencia de la posmodernidad). En este artículo nos aproximaremos a estas escritoras tratando fijar las características principales de su narrativa mediante el análisis de un corpus formado por varias de sus obras.

Palabras clave: Literatura. Narrativa. Mujeres. Escritoras. España. Siglo XXI.

ABSTRACT

Spanish women writers born in the 70's form a «fourth wave» in the narrative written by women from 1939 until today. These authors are the first who grow at the dawn of the democracy and they lived the development and opening of the last two decades of the 20th century. Their emergence on the literary scene takes place in the first decade of the new century and their biographical and cultural constraints strongly influence the themes, characters and approaches of their work, which is reflected in several stylistic features, which show, on the one hand, a continuity (an diachronic axis characterized by the tradition of storytellers in Spain) as well as a breakup (mainly regarding the influence of the postmodernism), on the other hand. In this article we approach these writers trying to set the main features of their narrative by analyzing a corpus of several of their works.

Keywords: Literature. Narrative. Women writers. Spain. 21st century

SUMARIO

1.- Introducción. 2.- Contexto socio-cultural. 3.- Contexto literario. 4.- Características propias. 5.- Conclusiones. 6.- Bibliografía

1. Introducción

En la obra de las narradoras españolas nacidas en la década de los setenta dos ejes parecen mostrarse capitales. Por un lado, encontramos en la posmodernidad narrativa un eje sincrónico que las hace «hijas de su tiempo» y muestra su huella en buena parte de su producción; por el otro, un eje diacrónico: la historia de la narrativa escrita por mujeres en nuestro país desde 1944: tres «olas» de narradoras hasta llegar a estas autoras. El grupo de autoras que protagonizan este artículo configurarían una cuarta ola, tras las autoras de la inmediata posguerra, las del boom de la literatura escrita por mujeres (años 70 y 80) y la de aquellas nacidas en los 60 y que publican a finales de los 90 y principios del nuevo siglo. Las escritoras que nos ocupan ya no sólo publican en democracia, sino que se han educado en los años ochenta y primeros noventa llegando en su mayoría a finalizar estudios de enseñanza superior y en muchos casos de doctorado. Son escritoras nacidas entre 1970 y 1979, sin embargo no son las recién llegadas, pues este panorama se completaría con las «últimísimas», autoras nacidas en la década de los 80 y que acaban de comenzar a publicar recientemente¹.

Pretendemos en este artículo ofrecer unos rasgos comunes que indaguen en cuáles son las concomitancias y diferencias con otras narradoras anteriores, comprobando además en qué medida están influidas por algunas notas características de la posmodernidad narrativa. Para ello repasaremos, en primera instancia y forma somera, tanto el contexto histórico, social y cultural en el que crecen estas autoras como el marco literario en el que están inmersas.

Por último, debemos puntualizar que estamos ante escritoras cuya trayectoria literaria está dando sus primeros pasos, de ahí la etiqueta de «narradoras en tránsito». Por ello, se antoja necesario subrayar que este artículo supone una aproximación inicial a un tema que, debido a la juventud de estas autoras y al hecho de que tienen una obra en construcción, resulta provisional, pues abarca el primer decenio de su producción.

¹ Al respecto hay dos antologías que pueden dar pistas de algunas de las mujeres que, por el momento, despuntan en esta narrativa últimísima: *Última temporada* (Lengua de trapo, 2013) –en la que aparecen 10 mujeres de los 20 autores seleccionados: Paula Cifuentes, Aixa de la Cruz, Jenn Díaz, Laura Fernández, María Folguera, Rebeca Le Rumeur, Cristina Morales, Aloma Rodríguez, Jimina Sabadú y María Zaragoza–; y *Bajo treinta* (Salto de página, 2013) –en la que hay 8 mujeres entre los 14 autores seleccionados–; en ella repiten Aixa de la Cruz, Jenn Díaz, María Folguera, Cristina Morales y Aloma Rodríguez y se añaden Irene Cuevas, Marta González Luque y Almudena Sánchez.

2. Contexto socio-cultural

Nos encontramos ante unas autoras que han crecido y se han formado ya en la democracia; desde el comienzo de su trayectoria literaria disfrutaban de un horizonte libre de censura y un renovado panorama editorial que, en apariencia, ofrece un acceso más igualitario a las mujeres escritoras. Así pues, son la primera generación de narradoras que no ha vivido la adaptación de España a un sistema democrático y plenamente capitalista, sino que han crecido y se han educado en los años de la consolidación de la democracia, superada ya la transición

Precisamente en la década de los 70, años de nacimiento y primera infancia de nuestras autoras, la situación y el papel de la mujer en la sociedad española cambia de forma muy acusada. Algunos hitos importantes en este sentido son las Primeras Jornadas de Liberación de la Mujer (Madrid, 1975) y la despenalización respectivamente del adulterio, el amancebamiento y la venta de anticonceptivos. Asimismo, la mujer empieza a verse más representada en los medios de comunicación y en el panorama cultural y artístico de la época. (Pertusa y Vosburg, 2009: 21). Ya en los ochenta, el ambiente de la sociedad española «se caracteriza por un giro generalizado hacia el centro ideológico, que supone la deconstrucción de la izquierda y la derecha políticas históricas» (Lozano Mijares, 2007: 210). Estos años suponen también el inicio de una etapa de crisis en la economía, un brusco descenso de las tasas de natalidad (que venían del «baby-boom» de los setenta), un mayor acceso de la mujer al mundo laboral, el estallido, ocaso y desaparición de la «movida madrileña» (1982 – 1988) y un incremento del paro. Un aspecto destacado para las mujeres en este periodo es que «comenzó a quedar meridianamente claro que la tasa de formación femenina empezaba a alcanzar a la masculina y podría eventualmente sobrepasarla» (Valcárcel, 2008: 430), sin embargo:

Durante los años ochenta la presencia de mujeres en los poderes era nula, aunque un número bastante significativo había formado parte de las organizaciones, plataformas, lugares de agitación y encuentro de los que se nutrió la nueva élite política. Pero ellas no aparecían a la hora del relevo² (Valcárcel, 2008: 430).

Por otro lado, dos fechas resultan clave en esta década. En primer lugar, en 1982 la victoria del PSOE en las urnas inaugura una «era del entusiasmo» que se caracteriza por una

² Este fenómeno recibe el nombre de «techo de cristal», según el cual con parecida formación y similares destrezas, las mujeres son sistemáticamente obviadas en las escalas más altas del sistema. Esta realidad reorganizó la agenda de las políticas de igualdad buscando la paridad impulsada por la Declaración de Atenas (1992), primera cumbre europea bajo el lema «Mujeres al poder».

política de apoyo y promoción del nuevo arte español, la profesionalización de este sector y su inmersión en las corrientes internacionales. En segundo lugar, la entrada en la CEE el 1 de enero de 1986 iguala a nuestro país en el contexto de las sociedades europeas.

La década de los noventa irrumpe con una España ya completamente inserta en el contexto social y cultural europeo. El decenio comienza con la caída del muro de Berlín, lo que descarta definitivamente al comunismo como vía alternativa al capitalismo. En España el cénit del entusiasmo, y también su fin, se sitúa en 1992, año en el que un trío de eventos proyectan al mundo la imagen del país: los Juegos Olímpicos de Barcelona, la Exposición Universal de Sevilla y la capitalidad europea de la cultura de Madrid. Con posterioridad se inicia un paulatino desengaño de la sociedad del bienestar, una deriva hacia la privatización de bienes y empresas públicas y una reducción de la protección del Estado respecto a la ciudadanía. Entre otras cosas, esto supone que en el ambiente social en España comience a aflorar cierta despolitización, moderación ideológica, decepción y desencanto; también respecto a la acción política y a la visibilidad social del feminismo. Situados ya en los albores del siglo XXI, las principales demandas feministas de las mujeres españolas «se concretan en el empleo, la violencia y la imagen» (Valcárcel, 2008: 432).

3. Contexto literario

Nos encontramos ante un grupo de autoras en tránsito, que están construyendo sus carreras y trayectorias literarias y entre las que hay acusadas diferencias estéticas e ideológicas pero también ciertas tendencias comunes que las diferencian de narradoras más veteranas. Los rasgos de su obra derivan del cruce de dos realidades: la herencia de otras mujeres novelistas españolas de décadas anteriores, de las que por un lado son continuadoras y por otro presentan características diferentes; y el influjo de la posmodernidad como movimiento global dominante en los dos últimos decenios del s. XX. A este se asocian valores como «la desconfianza respecto a las grandes verdades universales, la descalificación o cuestionamiento de la razón y la desorientación del sujeto, que ya no es de identidad fija y unitaria» (Encinar y Glenn, 2005: 13). Algunos de los rasgos literarios posmodernos más recurrentes son la fragmentación, la discontinuidad, la indeterminación, el pluralismo, la metaficción, la heterogeneidad, la intertextualidad, la descentralización, la dislocación y el gusto por lo lúdico (Smyth, 1991: 9).

Asimismo, para llegar a estas autoras nacidas en los setenta debemos tener en cuenta las dos palabras que las caracterizan: «jóvenes» y «narradoras». El recorrido más cercano de ambos términos comienza tras la Guerra Civil en sucesivas olas que alcanzan hasta la

década de los noventa. La última gran interrelación de ambos adjetivos en el panorama finisecular de la narrativa española tiene lugar en los últimos años del XX, cuando la narrativa de jóvenes autores accedió a la primera línea mediática con diversos escritores menores de 30 años agrupados bajo la etiqueta de «generación X» o «realismo sucio». Sin embargo, entre ellos las mujeres eran minoría y la crítica apenas incluía dos autoras: Lucía Etxebarria y Gabriela Bustelo³. Pronto el panorama mediático cultural brindó páginas y titulares a esta corriente y las editoriales confiaron en nuevos valores de narrativa que obtuvieron premios como el Nadal a José Ángel Mañas por *Historias del Kronen* (1994) o el Planeta a Espido Freire por *Melocotones helados* (1999)⁴.

Con posterioridad, el foco se ha venido centrando también sobre las nuevas narradoras de tal forma que en la actualidad «los estigmas de `novelista joven´ y `novelista mujer´ comparten origen: la visibilidad, lo mediático» (Medel, 2005: 10), pero paralelamente, tal y como se ha encargado de demostrar y estudiar Laura Freixas, sigue habiendo «una idea muy frecuente en el ámbito cultural: la supuesta correlación entre la feminización del público lector y la corrupción del gusto» (2009: 20). A esto contribuye una crítica mayoritariamente masculina que continúa usando peyorativamente la expresión «lo femenino» referida a la literatura que considera de baja calidad. Todo ello contrasta con un discurso mediático irreal que, desde los ochenta y cada vez de forma más unívoca, insiste en colocar a las escritoras en una posición igualitaria respecto a los escritores, pese a que los datos no demuestran esa igualdad real ya que:

Salvo en el apartado «bolsillo» en el que son mujeres la mitad de los autores más vendidos y en infantil/juvenil, en el que ellas son levemente mayoritarias, [...] la proporción de libros escritos por mujeres entre los más vendidos es de algo menos del 30% en narrativa, y casi inexistente (5% o menos) en no ficción y en poesía⁵ (Freixas, 2009: 25).

En nuestro país continúa la controversia respecto a las implicaciones y consecuencias de la etiqueta «narrativa para mujeres». Suele reconocerse que desde los ochenta este

3 Y ambas con bastantes matices, pues sólo sus primeras obras se englobarían en este movimiento: *Amor, curiosidad, prozac y dudas* (1997) de Etxebarria y *Veo Veo* (1996) de Bustelo.

4 Ambos autores tenían menos de 25 años cuando recibieron estos galardones, aunque en años posteriores sus carreras literarias se desarrollaron de forma divergente. Mañas optó por explotar el realismo sucio y sus novelas posteriores (*Mensaka*, *Soy un escritor frustrado* o *Ciudad rayada*) fueron recibidas por crítica y público de forma muy desigual, mientras que Freire, que nunca perteneció a la generación X, ha seguido una trayectoria más heterogénea cultivando el ensayo, la novela histórica, el microrrelato... en general, con notable reconocimiento.

5 Y con una visión panorámica de quince años, en uno de sus últimos artículos al respecto, Freixas insiste en «Qué fue de las mujeres escritoras» que a pesar del tan cacareado «triunfo de lo femenino», las autoras siguen relegadas. http://elpais.com/elpais/2013/06/25/opinion/1372182616_612684.html

membrete ha alcanzado notoriedad y ha impulsado las ventas y visibilidad de determinadas escritoras y sus obras –también de muchos hombres escritores que escriben para un público mayoritariamente femenino–. Así lo afirma Jordi Gracia al sostener que «el incremento de autoras parece dar la razón a quienes aseguran que el mejor cliente de librerías y similares es femenino y que, en gran medida, de ese lector (lectora) depende la fortuna comercial de un libro» (2000: 29). Sin embargo, las mujeres escritoras subrayan el perjuicio que les ocasiona a la hora de considerarlas narradoras serias y el riesgo que tienen de ser desplazadas del canon literario hacia un apartado específico y marginal bajo la etiqueta de «literatura femenina». Otro aspecto notorio es la brecha y el distanciamiento entre el feminismo militante y las últimas escritoras españolas, que consideran que esta denominación perjudica su labor de creación literaria. Finalmente, el foco también está puesto en una crítica literaria eminentemente masculina que suele minusvalorar a la mujer como creadora y como lectora. En términos literarios, una de las primeras impresiones que se tiene ante la obra más reciente de las narradoras nacidas en los setenta es que «la diversidad protagoniza el análisis del panorama de la narrativa actual escrita por mujeres en España» pues, en general, «encontramos una serie de características –en cuanto a tramas, atmósferas, tono...– que diferencian a las autoras actuales de las de generaciones anteriores»⁶ (Medel, 2005: 12). Tampoco parecen tener estas narradoras muchas conexiones estéticas con la más reciente «generación Nocilla»⁷ o afterpop; así por ejemplo, aunque Lolita Bosch y Mercedes Cebrián han sido adscritas a este grupo, ambas han mostrado su desacuerdo al respecto.

4. Características propias

A. Alejamiento de la presencia de un enfoque de género muy marcado y de militancia y presupuestos feministas en el contenido de sus obras. A diferencia de algunas narradoras de etapas anteriores, como Carmen Martín Gaité, Laura Freixas o Lucía Etxebarria, nuestras autoras parecen bastante despojadas de la perspectiva feminista. Quizá dos sean los motivos de esta actitud. El primero es la desaparición del feminismo de la primera línea política y social a partir de la mitad de los noventa, pues como indica Valcárcel aquellos «fueron años de agitación, digamos, experta, más en los pasillos del poder que en las calles,

⁶ Así lo expresa Elena Medel en el prólogo a la antología de relatos eróticos escritos por mujeres titulada *Todo un placer* (Berenice, 2005), en el que hace un somero e interesante análisis del panorama de la narrativa femenina en el comienzo del nuevo siglo.

⁷ Nuria Azancot (2007) fijaba la nómina de autores en un artículo de El Cultural. Entre todos ellos sólo hay dos mujeres, Bosch y Cebrián. Además, asegura que entre sus características comunes estarían una voluntad de transgresión, su intensa actividad como bloggers y su firme voluntad de hibridar los géneros literarios. Accesible en: http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/21006/La_generacion_Nocilla_y_el_afterpop_piden_paso/

como los setenta habían sido» (2008: 432). El segundo es la tendencia de estas escritoras a desmarcarse y negar su adscripción e incluso la existencia de una literatura escrita por mujeres con unas características propias y diferenciadas. Parece obvio que existe una brecha entre escritoras y feminismo militante, «una ruptura que se remonta a la década de los ochenta» y que «es una de las notas más destacadas de la reflexión teórica sobre el concepto de literatura femenina en nuestro país» (Navas Ocaña, 2009: 40, 43). Sin embargo, algunas de nuestras escritoras «respecto de los valores feministas, aunque mantienen posiciones y comportamientos que pueden incluirse totalmente dentro de los postulados del feminismo, formalmente no necesariamente se identifican con ellos» (Folguera, 2008: 461). En muchas de las obras de estas autoras no se incluyen de forma explícita estos contenidos. Incluso merece destacarse que la transgresión de los roles tradicionales y del mandato de género resulta poco frecuente. Así, por ejemplo, Lailja, la protagonista de *La mujer calva* de Cristina Cerrada, instala a su madre enferma en su domicilio para cuidarla y vive una relación sentimental (y de sumisión) con su jefe, que éste no quiere hacer pública. También en *Irlanda* de Espido Freire, la protagonista Natalia y su prima se dedican a limpiar la casa, planchar, cocinar, ordenar los armarios y arcones para los chicos; incluso en ocasiones, los personajes femeninos interfieren en la relación de los hombres, así la Ophelie de *Los amantes tristes* de Eugenia Rico, rompe la amistad de los dos personajes masculinos.

B. Presencia de tramas y enfoques argumentales menos ideologizados y politizados que en la obra de sus predecesoras pretendía «recuperar una cierta estética comprometida y activista sin dejar de ser posmoderna» (Lozano Mijares, 2007: 230). En estas escritoras esto se traduce en una menor inclusión de elementos ideológicos y políticos en los relatos, a diferencia de lo que ocurría con autoras algo más veteranas, como por ejemplo Belén Gopegui. Estamos ante una característica quizá motivada por haber crecido en una época de baja conflictividad política y social y también de cierta desafección respecto a estas cuestiones. En este sentido, puede observarse que en la primera década del s. XXI «las obras de marcado carácter político [...], así como las feministas, han sufrido un importante retroceso» (Redondo Goicoechea, 2009: 121). Por ello, apenas hay militancia ni compromiso político en casi todas las narraciones de estas autoras y en los personajes que las pueblan, que parecen distanciados y desafectos respecto a cuestiones políticas, ideológicas y vinculadas con el activismo social⁸.

C. Respecto a los **rasgos más puramente posmodernos** en relación a la obra de estas narradoras nacidas en los setenta, sí creemos que se confirman los siguientes:

⁸ Quizá una de las excepciones más visibles sea la de Lolita Bosch, muy comprometida en los últimos años con la denuncia y erradicación de la violencia en México, su país de adopción

- Una narrativa más concentrada, con preferencia por el cuento y la «nouvelle» o en todo caso por novelas breves⁹. Así el cuento se ha convertido en un género en igualdad de condiciones frente a la novela y se observa que la narración breve aparece en su bibliografía con bastante asiduidad. Como afirma Valls:

- Todo ello es señal de que está teniendo lugar un generoso relevo generacional, sobre todo si lo comparamos con las escasas autoras, de interés, que se dieron a conocer como cuentistas durante los noventa, de las que perviven, casi como excepciones, Rosa Montero, Almudena Grandes y Mercedes Abad (En Encinar y Valcárcel, 2009: 138).

También hay interesantes aportaciones de otro género narrativo al alza: el microrrelato, como ocurre con parte de la obra de Pilar Adón o Lara Moreno. Este aspecto era algo que ya destacaba Pozuelo Yvancos de forma general cuando afirmaba que «la longitud media de la novela que hoy se publica en España ronda las doscientas páginas» (2004: 49). Por su parte, Encinar y Valcárcel (2012: 13-14) fijan algunos rasgos de los cuentos escritos por narradoras españolas en los últimos años que corresponden a distintas modulaciones del realismo (psicológico e intimista; lírico; anclado en lo cotidiano; irónico; sarcástico y grotesco; sórdido), a la metaficción literaria, a la reescritura de mitos y al microrrelato. Asimismo, destacan que «el relato fantástico ha sido poco cultivado [...] y el relato policiaco tampoco ha gozado de excesiva atención» (2012: 14).

- Recurrente presencia de lo autobiográfico y lo autoficcional, lo que coloca en múltiples ocasiones a las autoras como narradoras, más desde un punto de vista de testigo que de protagonista, y revela su voluntad de transgredir la novela en su sentido más tradicional. Se subraya así la búsqueda de la propia identidad y se quiebran las fronteras entre las circunstancias vitales de estas autoras y la propia ficción porque, como indican Gracia y Ródenas, «la autoficción deja de ser un módulo para ser una actitud» (2011: 974). Respecto a la vinculación con la autobiografía, un género de tanto recorrido en la historia de la literatura escrita por mujeres, destaca *La familia de mi padre*¹⁰ de Lolita Bosch. Ecos autofccionales se aprecian también, aunque de forma más leve en *La noche sucks* de Blanca Riestra, pues transcurre en Albuquerque (EE.UU.),

⁹ Algo que también han explicitado Gracia y Ródenas cuando señalan como uno de los rasgos de la narrativa de los jóvenes autores del s. XXI la «atomización extrema de las tramas» (2011: 969).

¹⁰ No es una excepción en la narrativa actual escrita por autores jóvenes esta exploración autobiográfica a través de la autoficción y siguiendo un rastro genealógico. Premiados ejemplos en este sentido son *Bilbao-Nueva York-Bilbao* de Kirren Uribe (Premio Nacional de Narrativa 2009) o *Tiempo de vida* de Marcos Giralt Torrente (Premio Nacional de Narrativa 2011). Sus argumentos parten de la muerte del padre, como en este libro de Lolita Bosch.

donde vivió temporalmente la autora mientras escribió esta novela y ella misma aparece contemplando la ciudad¹¹.

- Intertextualidad y fragmentarismo: supone, por un lado, la inserción de pasajes de otras obras literarias, incluso a veces propias, que acompañan a la autora en el proceso de creación o que sirven de referencia y anclaje al propio texto narrativo. Por otro lado, se observa que en bastantes narraciones la acción y las tramas se organizan en secuencias sin principio ni final, a modo de «patchwork»; una característica denominada por Gracia y Ródenas la «intermitencia narrativa sin cohesión ni linealidad expositiva» (2011: 969). Esto se aprecia de forma evidente en *Soy una caja* de Natalia Carrero o *La familia de mi padre* de Lolita Bosch; en esta última se incluyen 46 imágenes en las que predominan las fotografías: retratos de familia, paisajes naturales y detalles familiares (fachadas, puertas...). También incluye facsímiles de documentos (instancias, esquila, portada del libro...), dibujos de la autora (esbozo de árbol genealógico y mapas esquemáticos) e incluso un dibujo infantil y una nota manuscrita de su padre.

- La ciudad como espacio habitual de la narración, un espacio más bien caótico, hostil e inabarcable; en este sentido y modulado por su condición de mujeres escritoras, hay un mayor equilibrio entre los espacios privados y los públicos que en la obra de otros novelistas de la posmodernidad, más proclives a primar lo público. Así ocurre con los relatos que conforman *Azul ruso* de Patricia Esteban Erlés, pues once de los trece que incluye el libro se ambientan en espacios cerrados, de los cuales ocho se desarrollan en los domicilios de los protagonistas. Además se opta por un mayor cosmopolitismo, ambientando la narración en ciudades de otros países, lo que cruzado con la autoficción supone que sean metrópolis familiares para estas autoras como ocurre con Barcelona y México D.F. en *La familia de mi padre*¹² de Bosch, con París en *Los amantes tristes* de Rico o con Albuquerque en *La noche sucks* de Riestra, ciudades en las que han residido las autoras de estas novelas. Especial atención merece la obra de Elvira Navarro, una narradora cuyas narraciones transcurren casi íntegramente en espacios urbanos¹³.

11 Resulta muy llamativo que esta novela tenga un narrador en tercera persona y omnisciente pero con la inserción ocasional de una voz narradora en primera persona narrativa, que se identifica con la propia autora: «Aquel era un viernes del 2006, el quinto año de la guerra de Irak, mi primera primavera en Albuquerque» (Riestra, 2010: 59).

12 En esta novela Bosch guarda una relación personal de amor-odio con Barcelona, su ciudad natal, marcada por una acumulación de recuerdos infantiles lejanos y distanciamiento durante la juventud; la narración recorrerá sus calles, bares, espacios, museos, plazas, viviendas familiares...

13 Así ocurre con todas las novelas de su producción: *La ciudad en invierno* (Caballo de Troya, 2007), *La ciudad feliz* (Mondadori, 2009) y *La trabajadora* (Mondadori, 2014).

D. La **influencia de otras literaturas occidentales** en la obra de estas narradoras, con bastante más incidencia que la literatura escrita en lengua castellana de otras épocas o de otras zonas como Latinoamérica, está muy presente. Así lo señala Medel cuando afirma que «la querencia por lo extranjero es habitual entre nuestras autoras» (2005: 12) o Valls al asegurar que en estas autoras «llaman la atención las escasas referencias a la tradición narrativa en castellano» (En Encinar y Valcárcel, 2009: 152). Este interés por otras literaturas extranjeras resulta más acusado que en narradoras de décadas precedentes. Al respecto, suele destacarse la influencia de las escritoras clásicas inglesas en la obra de Pilar Adón o Espido Freire, sobre todo en los paisajes y la ambientación. Se observan también ecos de la literatura norteamericana, principalmente de Raymond Carver en la obra de Cristina Cerrada, en algunas narraciones de Blanca Riestra o en algunos de los relatos de Pilar Adón. Además hay homenajes nada velados a diversas escritoras de habla no hispana: la brasileña Clarice Lispector en *Soy una caja* de Carrero, la inglesa Virginia Woolf en *Una habitación impropia*, también de Carrero o la estadounidense Djuna Barnes en *La noche sucks* de Riestra. Otras literaturas que dejan su impronta pero en menor medida son la latinoamericana, sobre todo con reinterpretaciones del realismo mágico, y la francesa, empleando un estilo de narración más lírico y cuajado de metáforas. Gracia y Ródenas sostienen que el rasgo colectivo más notorio de los y las novelistas jóvenes españoles del s. XXI es:

la conexión de su nueva literatura con corrientes europeas y, muy en especial, norteamericanas aunque la heterogeneidad de sus fuentes no significa que esa tradición haya desaparecido de sus horizontes creativos sino que ha dejado de ser preponderante [...] y no hay un cauce central o hegemónico en el que se reconozcan (2011: 969).

E. Integración de las nuevas tecnologías como fase inicial en el proceso de creación de la obra narrativa y recurso habitual a la hora de construir y difundir su obra. A pesar de que este no es un rasgo exclusivo de ellas, sino que se encuentra también en los escritores; lo cierto es que obviamente son autoras más educadas que las de generaciones anteriores en la era del ciberespacio e internet, que han convertido en una herramienta fundamental para difundir sus textos y conectar con el lector. Este hecho, en algunos casos tiene su proyección en la obra literaria pues existe una tendencia a «la adopción integral de formatos y materiales procedentes de internet» lo que supone la «percepción combativa de que la literatura está cambiando con la integración de nuevas tecnologías» (Gracia y Ródenas, 2011: 969-970), más acusada aún en nuevos autores¹⁴ que en nuestras narradoras.

¹⁴ Con reflexiones teóricas de Fernández Mallo, Fernández Porta, Vicente Luis Mora o Jorge Carrión sobre propuestas estéticas que fusionan las nuevas tecnologías y elementos de la cultura popular con la literatura.

Incluso escritoras como Natalia Sanmartín han comenzado a publicar sus obras a través de un blog para finalmente aparecer en papel como un libro de narrativa¹⁵. Además, Fernando Valls afirma que en algunos subgéneros narrativos, como en el caso del cuento, «la difusión y el auge de esta nueva narrativa se está produciendo, sobre todo, en las bitácoras, donde la aparición de textos de ficción, reseñas, entrevistas y debates es cada vez más abundante y de calidad» (En Encinar y Valcárcel, 2009: 138).

F. Por otro lado, se observa en la obra de estas autoras que «los límites entre una escritura realista y otra con mayor presencia de lo lírico vienen atenuándose» (Medel, 2005: 14). Y lo hacen hasta el punto de que no es extraña la **combinación de narrativa y poesía** en una misma obra con la inserción de versos enmarcando relatos. Además muchas de las escritoras que ocupan este trabajo simultanean y alternan su propia condición de poetisas y narradoras en su trayectoria literaria. Este aspecto lo expresan Gracia y Ródenas destacando la tendencia de la última narrativa en general a «la combinación de planos narrativos estáticos, próximos al poema en prosa, con fogonazos líricos» (2011: 969), lo que se aprecia de forma muy clara en los relatos de *El mes más cruel* de Pilar Adón, pues todos finalizan con una poesía, o en *El malestar al alcance de todos* de Mercedes Cebrián, que combina 11 poemas con 14 relatos cortos. Pero el hibridismo entre géneros también se observa respecto al ensayo, la autobiografía o la crónica. Parece evidente que «la fricción productiva de los géneros no parece agotada y es resultado de la múltiple intersección de saberes y técnicas» (Gracia y Ródenas, 2011: 974). Referida a la literatura escrita por mujeres, este hecho ya fue señalado por Iris Zavala al asegurar que existía un paralelismo entre género literario y género sexual, pues ambos «son constructos movibles que se entrecruzan, y además parece existir una estructura binaria en la mayor parte de los géneros, que especifica una posición dominante (sin marcar) y otra reprimida» (Díaz-Diocaretz y Zavala, 1993: 39). Esto significa que «subvertir el género literario es otra forma de buscar una identidad textual/sexual diferenciada de la andronormativa y, por lo tanto, marca una huida de lo convencional» (Urioste Azcorra, 2009: 173), cuya consecuencia directa es que:

la escritora se ve a menudo impelida a desafiar la clasificación de género literario, es decir; se ve obligada a escribir textos que problematicen dicha clasificación, pues la adecuación entre la definición patriarcal de género literario y su organización del texto significa aceptar unos límites culturales ajenos a su propia naturaleza (Urioste Azcorra, 2009: 175).

¹⁵ *La fallera cósmica* es el nombre de su blog que recibió el premio Revista de Letras a la mejor bitácora nacional de Creación Literaria. Iniciado en agosto de 2009 está compuesto por pequeños textos experienciales, varios de los cuales se incluyeron en su libro *La fallera cósmica* (Baile del sol, 2010). El blog puede consultarse en: <http://lacomunidad.elpais.com/esa-fal/posts>

G. Respecto a los subgéneros narrativos más habituales, frente a las narradoras precedentes hay algunas acusadas diferencias encabezadas por el **rechazo general a la literatura de géneros** por lo que es poco frecuente encontrar en estas autoras novelas negras¹⁶ o novelas históricas¹⁷. Por otro lado, también parecen haberse alejado de la narrativa erótica con la que muchas narradoras de la etapa anterior¹⁸ iniciaron sus carreras. En general, nuestras autoras se distancian de estas narrativas de género y la tendencia temática más habitual es una novela realista posmoderna que trata de explicar el mundo cercano, el que rodea a las autoras, por lo que muchas de las tramas de sus obras buscan desentrañar conflictos cercanos con frecuencia centrados en las relaciones personales y familiares. Sin embargo, es importante destacar que existe un grupo de estas autoras que publican novelas románticas en grandes editoriales¹⁹.

H. Estilísticamente, la narrativa de estas autoras se caracteriza por el **equilibrio entre el experimentalismo y la tradición**; tratando de encontrar un difícil punto intermedio equidistante de ambos polos. Por ello, su estilo suele ser sobrio, de sencillez retórica, alejado de lo banal y con un velado rechazo hacia lo pop, así como a los productos literarios y a la narrativa de género. Un aspecto interesante es que «los procedimientos cinematográficos están asimilados en primer plano entre las escritoras más jóvenes» (Encinar y Valcárcel, 2012: 15) y bastantes de estas autoras, como Esteban Erlés o Cerrada, reconocen abiertamente la influencia del cine en su obra. En muchas narraciones de nuestras autoras predominan los finales anticlimáticos y abiertos, hay un uso generalizado de la elipsis y destaca el simbolismo de los nombres de los personajes y de diferentes objetos que aparecen recurrentemente en las narraciones (un herbario de Natalia en *Irlanda*, una caja de madera verde en *La familia de mi padre*, los gatos en diversos relatos de *Azul ruso*, la música en los cuentos de *Solos*, el espejo en el que se le aparece Lispector a Nadila en *Soy una caja*, las marionetas y objetos del pasado en *La nueva taxidermia*, el viejo sofá paterno y el pelo de la protagonista en *La mujer calva...*). Por otro lado, es habitual que las narraciones partan de situaciones

¹⁶ Que sí han cultivado con éxito escritoras como Alicia Giménez Bartlett (Almansa, 1951) o Marta Sanz (Madrid, 1967) y otras escritoras nacidas en los sesenta como Cristina Fallarás, Rosa Ribas o Carolina Solé.

¹⁷ Sin duda, el subgénero estrella entre las narradoras nacidas en los sesenta y en décadas anteriores. Hay múltiples ejemplos de autoras y obras: María Dueñas, Julia Navarro, las últimas novelas de Almudena Grandes... En nuestras narradoras, hasta el momento, apenas Olalla García ha comenzado su trayectoria literaria en la novela histórica.

¹⁸ Casos de Almudena Grandes (Madrid, 1960) con *Las edades de Lulú* (1989), Mercedes Abad (Barcelona, 1961) con *Ligeros libertinajes sabáticos* (1986) o Lucía Etxebarria (Valencia, 1966) con *Beatriz y los cuerpos celestes* (1998), por citar algunas de las más conocidas.

¹⁹ Es el caso, por ejemplo, de Reyes Monforte y Noelia Amarillo, autoras que han escrito sobre todo novela romántica ambientada en lugares exóticos.

cotidianas cuyo desarrollo indaga en la psicología de los personajes y en sus conductas, pero sin establecer apenas certezas y permitiendo que el lector intuya significaciones más profundas. En general, sobre las tramas suele gravitar la incertidumbre del desconocimiento de lo ocurrido antes y después de los instantes y secuencias narradas, lo que demanda una interpretación, más intuitiva que racional, del lector.

I. Predominio de las protagonistas femeninas, rasgo que supone una continuidad respecto a la narrativa escrita por mujeres desde 1944 hasta la actualidad. Además de ello, se observa una ligera mayoría de narraciones en primera persona, a veces en forma de monólogo obsesivo y autorreferencial que profundiza en la indagación de la naturaleza del yo, más que en la de la naturaleza del mundo. A pesar de que su compromiso y activismo son bastante menores, en los temas y enfoques de su narrativa estas autoras: «han vuelto al intimismo y a la individualidad –recuperación de la memoria, recreación de la infancia, incursión en el mundo de los sueños, indagación en las relaciones interpersonales, búsqueda de la identidad propia–» (Lozano Mijares, 2007: 231), lo que supone una línea continuista con la narrativa española escrita por mujeres desde 1944 hasta la actualidad. Por ello, en las narradoras nacidas en los 70 no son frecuentes las heroínas. Más bien es habitual el protagonismo de mujeres que actúan de forma más silenciosa, concentradas en su esfera privada y personal; desvinculadas del peso del plano histórico, suelen ser protagonistas que o bien ya están independizadas y actúan libremente, o bien son niñas o adolescentes que contemplan el mundo con la inocencia y el candor de las recién llegadas.

J. Por otro lado, los **temas** no sufren grandes cambios y se centran en las **relaciones personales (de amor, amistad y familiares, especialmente), que se enriquecen con la relación de las protagonistas consigo mismas**. En este sentido, los ejemplos son múltiples, como *La mujer calva* de Riestra (que gira en torno a Lailja, una mujer madura frente a su entorno más íntimo y personal: el familiar y el sentimental) o en muchos relatos de *El mes más cruel* de Adón que observan cómo «en las relaciones que se establecen entre los personajes despuntan como argumentos principales la dependencia, la dominación y la sumisión» (Encinar, 2012: 181). Con frecuencia los temas se ocupan también de la otredad de las protagonistas, vinculándose con el espacio, alternando internos y externos, y con el tiempo, a la hora de reconstruir el pasado y el recuerdo. En general, predomina el realismo, en ocasiones distorsionado con la introducción de elementos y situaciones fantásticas dando como resultado relatos que se deslizan hacia lo grotesco, así ocurre con casi todos los

que conforman *Solos* de Santos; hacia lo excéntrico, con algunos de los²⁰ de *Azul ruso* de Esteban Erlés; hacia lo mágico (un buen ejemplo sería *El infinito verde* de Adón) o lo gótico y paranormal, caso de *Irlanda* de Freire.

5. Conclusiones

A lo largo de este artículo nos hemos aproximado a la obra de las narradoras españolas nacidas en los años setenta. Son autoras que han crecido en los albores de la democracia en nuestro país y han vivido el desarrollo y la apertura del mismo durante las dos últimas décadas del XX, criándose en un contexto histórico alejado de la dictadura y más distante de la lucha social. Asimismo, en su mayoría han completado una sólida formación superior que, en la actualidad, las lleva a compaginar la escritura con la docencia, la crítica literaria o la traducción. Su irrupción en el panorama cultural tiene lugar en el primer decenio del nuevo siglo y conformaría una cuarta ola de narradoras. Respecto a su obra, en muchos sentidos resultan continuadoras de anteriores narradoras españolas, así por ejemplo siguen empleando el personaje de la «chica rara», continúan optando por narradoras en primera persona y se inclinan por tratamientos que tienden hacia el realismo más psicológico, en algunos casos marcado por la irrupción de la fantasía en la vida cotidiana. Además las relaciones personales y la exploración interior continúan siendo los temas más frecuentes en sus narraciones y profundizan en la atomización de la narración con el cultivo de la «nouvelle», el relato y el microrrelato.

Sin embargo, al contrario que muchas de las narradoras españolas anteriores, han despojado a su obra de componentes ideológicos; también han suavizado la inocencia de las protagonistas y el poso de «bildungsroman», más presente en el pasado. En un sentido más amplio, han evitado el molde que proporcionan subgéneros narrativos como la novela negra, la histórica, la romántica o la de suspense y apenas recurren a ellos, ni siquiera con intención paródica. A su vez, en bastantes de las escritoras del corpus analizado, los rasgos de la posmodernidad están presentes, especialmente en lo que se refiere a la autoficción y la intertextualidad, aunque también a la alteridad y a la búsqueda de la identidad. En cambio, el uso de la ironía y del humor es mucho más restringido y se limita puntualmente a algunas autoras concretas.

Debemos puntualizar que las narradoras que protagonizan este artículo no son un compartimento estanco pues existen otras de décadas inmediatamente anteriores y posteriores

²⁰ Relatos como *Piroquinesis*, *La chica del UHF*, *Criptonita* o *Color fin del mundo*.

con las que presentan afinidades estéticas y temáticas. Así, entre las nacidas a finales de los sesenta incluiríamos a Marta Sanz, Berta Marsé, Carmen Amoraga o Silvia Uslé. Del mismo modo, otras narradoras nacidas al comienzo de los ochenta, precoces y con una carrera prometedora, presentan concomitancias con nuestras autoras; es el caso de Laura Fernández, Aixa de la Cruz, Jenn Díaz o Jimina Sabadú.

Sin embargo, si nos centramos en las autoras nacidas en los setenta, y concretamente en aquellas cuya trayectoria está más consolidada, encontramos dos grupos de escritoras:

Un primer grupo estaría formado por narradoras que optan por líneas más personales y arriesgadas en su obra; en general tienen una trayectoria más selecta y reducida y han obtenido premios literarios de menor visibilidad, pero sus propuestas narrativas suelen ser contempladas con atención por la crítica. Entre ellas encontramos desde las que entroncan con rasgos más posmodernos (Lolita Bosch, Patricia Esteban Erlés, Mercedes Cebrián o Natalia Carrero) hasta las que parecen inclinarse por una vía más introspectiva y psicológica (como ocurre con la narrativa de Pilar Adón, Elvira Navarro, Cristina Cerrada o Blanca Riestra). Asimismo, también destacan en este grupo nombres como Irene Jiménez, Lara Moreno, Sara Mesa o Sonia Hernández. Entre estas autoras, y en función de su proximidad con otros géneros literarios, destacan propuestas híbridas vecinas a la autobiografía y muy emparentadas con la intertextualidad, como ocurre con la obra de Bosch y de Carrero. Otra variante dentro de este grupo de autoras sería la más vinculada con el texto poético. En este campo situaríamos la obra de Cebrián y la de Adón, por otro lado tan divergentes en tono y tratamiento. En un ámbito diferente, con tendencia al realismo y más inclinadas a la ambientación en espacios urbanos, encontramos la narrativa de Navarro, Riestra y Cerrada, que se aproxima más al reflejo de la realidad a través de la introspección en la psicología de los personajes, empleando tonos más íntimos que confrontan a las protagonistas con sus entornos laborales, familiares y personales.

Un segundo grupo de escritoras lo constituiría aquellas narradoras con una carrera más consolidada dentro de la industria editorial; son autoras bastante prolíficas que han obtenido premios literarios de mayor dimensión. En general, publican en grandes editoriales y reciben una mayor promoción. Es el caso de Espido Freire, Care Santos, Eugenia Rico, Marta Rivera de la Cruz o Vanessa Monfort. Todas ellas son narradoras más versátiles, con un mayor ritmo de publicación y que además suelen abordar el ensayo o la literatura juvenil. También dentro de este colectivo, cabe distinguir un subgrupo de autoras que partiendo del periodismo está haciendo incursiones en una narrativa más sentimental, como Mónica Carrillo, Nuria Roca, Mara Torres o Reyes Monforte.

En general, casi todas estas narradoras desmienten el tópico que afirma que la literatura de mujeres es blanda, complaciente y sentimental. Sin embargo, a pesar de que en

teoría tienen un acceso más abierto al mercado editorial y a un escaparate mediático más amplio, son un grupo de escritoras con cierta invisibilización dentro del panorama literario español, lo que demuestra que bien entrado el siglo XXI, buena parte de la crítica y del público sigue observando con cierta miopía y desconfianza la narrativa de las mujeres escritoras, especialmente si además, como es el caso, son jóvenes y sin una trayectoria consolidada. Pese a ello, su irrupción e incipiente carrera literaria suponen un soplo de aire fresco en el panorama literario de nuestro país y en muchas de ellas la calidad de su obra merecería una mayor atención por parte de público y crítica. Finalmente, debemos incidir en la condición de estas mujeres como «narradoras en tránsito», pues, como suele decirse, lo mejor de sus carreras literarias está por llegar, ya que tienen por delante trayectorias prometedoras y en construcción que, a buen seguro, nos depararán grandes obras en los próximos años.

6. Bibliografía

Fuentes primarias (corpus de obras seleccionadas)

- ADÓN, Pilar (2010) *El mes más cruel*. Madrid: Impedimenta
- BOSCH, Lolita (2008). *La familia de mi padre*. Barcelona: Mondadori
- CARRERO, Natalia (2008). *Soy una caja*. Madrid: Caballo de Troya
- CEBRIÁN, Mercedes (2011) *La nueva taxidermia* Barcelona. Mondadori
- CERRADA, Cristina (2008). *La mujer calva*. Madrid: Lengua de trapo
- ESTEBAN ERLÉS, Patricia (2010) *Azul ruso*. Madrid: Páginas de espuma
- FREIRE, Espido (2002). *Irlanda*. Barcelona: Bibliotex
- NAVARRO, Elvira (2008). *La ciudad en invierno*. Barcelona: DeBolsillo
- RICO, Eugenia (2010). *Los amantes tristes*. Alcalá de Henares (Madrid): Baladí
- RIESTRA, Blanca (2010). *La noche sucks*. Madrid: Alianza
- SANTOS, Care (2000) *Solos*. Madrid: Pre-Textos

Fuentes secundarias

- DÍAZ-DIOCARETZ, Myriam y ZAVALA, Iris M (1993). *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. I. *Teoría feminista: discursos y diferencia*. Barcelona, Anthropos, Madrid, Comunidad de Madrid.
- ENCINAR, Ángeles y GLENN, Kathleen M (2005). *La pluralidad narrativa. Escritores españoles contemporáneos (1984-2004)*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- ENCINAR, Ángeles y VALCÁRCEL, Carmen (Eds.) (2009). *Escritoras y compromiso. Literatura española e hispanoamericana de los siglos XX y XXI*, Madrid, Visor.

- ENCINAR, Ángeles y VALCÁRCEL, Carmen (Eds.) (2012). *En breve. Cuentos de escritoras españolas. Estudios y antología*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- FOLGUERA, Pilar (2008) «Voces del feminismo» (p. 433-463) en Morant, Isabel (dir.) (2008). *Historia de las mujeres en España y América Latina. Volumen IV. Del siglo XX a los umbrales del XXI*, Madrid, Cátedra.
- FREIXAS, Laura (2009). *La novela femenil y sus lectoras*, Córdoba, Servicio de publicaciones, Universidad de Córdoba.
- GRACIA, Jordi (2000). *9/1 Los nuevos nombres (1975/2000)*. Primer suplemento de Historia y crítica de la literatura española. Rico, Francisco (al cuidado), Barcelona, Crítica.
- GRACIA, Jordi y RÓDENAS, Domingo (2011). *Historia de la literatura española. 7. Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010*, Madrid, Crítica.
- LOZANO MIJARES, M^ª del Pilar (2007). *La novela española posmoderna*, Madrid, Arco Libros.
- MEDEL, Elena (sel. y prol.) (2005) *Todo un placer. Antología de relatos eróticos femeninos*, Zaragoza, Berenice.
- NAVAS OCAÑA, Isabel (2009). *La literatura española y la crítica feminista*, Madrid, Fundamentos.
- PERTUSA, Inmaculada y VOSBURG, Nancy (2009). *Un deseo propio. Antología de escritoras españolas contemporáneas*, Barcelona, Bruguera.
- POZUELO YVANCOS, José María (2004). *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica, siglos XX y XXI*, Barcelona, Península.
- REDONDO GOICOECHEA, Alicia (2009). *Mujeres y narrativa. Otra historia de la literatura*, Madrid, Siglo XXI.
- SMYTH, Edmund J. (1991). *Postmodernism and Contemporary Fiction*, London, Batsford.
- URIESTE AZCORRA, Carmen de (2009). *Novela y sociedad en la España contemporánea*, Madrid, Fundamentos.
- VALCÁRCEL, Amelia (2008). «Treinta años de feminismo en España» en Morant, Isabel (dir.) (2008). *Historia de las mujeres en España y América Latina. Volumen IV. Del siglo XX a los umbrales del XXI*, Madrid, Cátedra.

Recibido el 5 de mayo de 2015
 Aceptado el 10 de noviembre de 2015
 BIBLID [1139-1219 (2015) 20: 123-139]

FANTASÍAS SOBRE FEMINIDAD, FATALIDAD Y MUTACIÓN: DEL CÓMIC AL IMAGINARIO DE LA CULTURA AUDIOVISUAL

FANTASIES ABOUT FEMININITY, FATALITY AND MUTATION:

FROM COMIC TO AUDIOVISUAL CULTURE

Jorge Belmonte Arocha
Universitat de València

RESUMEN

Uno de los cómics norteamericanos de superhéroes más populares es *X-Men*, centrado en personajes cuyos poderes son fruto de una mutación genética. Los conceptos y argumentos del cómic original dieron el salto audiovisual al cine de Hollywood –hegemónico en la industria cultural mundializada- destacando el éxito general de los films inspirados en la franquicia. El presente trabajo tiene como objeto analizar críticamente, desde un enfoque de género, la singularidad cualitativa de ciertos personajes femeninos narrativamente relevantes, (anti)heroínas o villanas, y su relación como representaciones fantásticas de la feminidad con el estereotipo ficcional de la *femme fatale*.

Palabras clave: género, cine, cómic, representación de la feminidad, co-educación audiovisual

ABSTRACT

X-Men, one of the most popular superhero comic books, is a series based on characters whose powers are the consequence of a genetic mutation. The concepts and plots of the original comic books were successfully adapted to Hollywood cinema, a hegemonic industry in the context of the contemporary mundialized culture. From the perspective of gender, this article aims to critically analyse certain female characters, which are narratively relevant, and their connection to the stereotype of the *femme fatale*.

Keywords: gender, cinema, comic, representation of femininity, audiovisual co-education

SUMARIO.

1. Introducción. 2. Del comic al imaginario de la cultura audiovisual: *X-Men* y mutaciones narrativas. 3. *X-(Wo)Men* y las fantasías sobre mujeres fatales mutantes: Análisis crítico. 4. Conclusión: De la feminidad ficticia a la necesidad de co-educación audiovisual. 5. Bibliografía.

1.- Introducción

Vivimos una época de narrativas inter/multi/transmediáticas, en la cual los relatos y sus personajes atraviesan páginas y pantallas diferentes, expanden sus universos ficcionales y provocan multitud de resonancias intertextuales de grado diverso en otros relatos diferentes. Junto a la ya clásica adaptación cinematográfica de obras literarias, asistimos a la multiplicación¹ de las traslaciones a la gran pantalla de otras narrativas surgidas del cómic, los videojuegos y la televisión, así como al intercambio de relatos en todas las direcciones posibles entre los diversos medios, y a las ficciones inspiradas intermedialmente o bien que se desarrollan por el paso de un medio a otro.

Un caso concreto de tales desplazamientos narrativos, de gran éxito comercial y ostensible repercusión en el imaginario cultural, es el de la adaptación audiovisual en general o cinematográfica en particular de los universos ficcionales del cómic, que en una de sus variantes económicamente más rentables ha dado lugar a un subgénero fílmico entre la ciencia-ficción, la aventura y la acción: el cine de superhéroes. Ya desde la etiqueta que emplea su propia denominación como género (genre) narrativo, común al cine y al cómic, observamos que la genérica alusión en masculino a superhéroes, está motivando (como síntoma) un acercamiento crítico y analítico a su campo discursivo desde enfoques feministas y de género (gender), que explore las representaciones de 'la feminidad' en textos inicialmente orientados a 'la masculinidad'.

Una de las series internacionalmente más populares de los cómics norteamericanos de superhéroes, en activo desde los años 60, es *X-Men*, la cual trata de personajes 'mutantes' cuyos poderes, como rasgo característico y diferencial, son fruto de una mutación genética. Los *X-Men* del cómic original dieron el salto al cine comercial produciendo más de una década de films. El nombre tanto de la serie como del equipo que la protagoniza: *X-Men* (hombres-x) incurre de nuevo en el sintomático genérico masculino, aunque entre las filas de mutantes protagonistas y antagonistas encontremos mujeres y hombres, advirtiendo así de la mayor centralidad otorgada a los personajes varones en la trama.

El presente trabajo tiene como objeto analizar, desde un enfoque de género, la singularidad cualitativa de ciertos personajes femeninos, (anti)heroínas o villanas, y su relación como representaciones fantásticas de la feminidad con el estereotipo ficcional de la *femme fatale* (mujer fatal).

¹ Bárbara Zecchi (2012) escribe sobre una adaptación multiplicada, que rebasa los límites más tradicionales del concepto de adaptación de la literatura al cine

2.- Del cómic al imaginario de la cultura audiovisual: X-Men y mutaciones narrativas

La primera de las series de cómics de la editorial Marvel dedicadas a ‘mutantes’: *X-Men*, serie principal y origen de las demás derivadas de ella con las que coexiste, aparece en 1963² y continúa ininterrumpidamente con éxito de ventas y distribución internacional hasta la actualidad, convertida en una potente franquicia que ha dado lugar ya a siete superproducciones del cine de Hollywood, a series animadas de televisión, a video-juegos, etc. Según el caso, se habla de ‘mutantes’ (si sus poderes son fruto de una mutación genética espontánea o innata³) o ‘mutados’ (si los poderes provienen de una intervención anómala externa posterior al nacimiento, intencionada o accidental⁴), pero en todo caso ambos conceptos –mutantes/mutados– en su versión ficticia-fantástica⁵ son elaborados como tales y popularizados en los cómics norteamericanos de superhéroes principalmente desde los años 60, como la serie *X-Men*, e inspirados en la ciencia-ficción literaria y cinematográfica previa.

La premisa de *X-Men* (desde los 60) es presentar un grupo de jóvenes mutantes, que han nacido con una alteración genética⁶ que suele mantenerse latente y oculta en la niñez (salvo excepciones⁷), y mayoritariamente se vuelve manifiesta en la pubertad o adolescencia en forma de super-poderes singulares diferentes para cada individuo. Esta manifestación de su ‘diferencia’ suele ser abrupta y dramática, carente de control, provocándoles graves conflictos y rechazos sociales (el miedo y odio a lo diferente de parte de los normales, reacción habitual hacia los monstruos/*freaks*), y causa la escisión dicotómica y maniquea entre ‘el bien y el mal’ en los personajes, entre los jóvenes/mutantes que reciben en etapa

² La versión inicial y de tratamiento más naif del tema, cuyo enfoque se volverá más dramático y complejo en versiones posteriores

³ Como los *X-Men* (1963)

⁴ Como los *Fantastic Four* (1961), *Hulk* (1962) o *Spiderman* (1962)

⁵ En su versión real-científica, obviamente, el uso de los términos mutante-mutado es anterior, y el significado distinto, aunque se mantiene en la ficción la alusión a lo genético y a la mutación como cambio inducido por causas físicas (no sobrenaturales)

⁶ Aunque su mutación es innata, cuando el cómic los señala como ‘hijos del átomo’ –expresión tomada de las novelas *Children of the Atom* (1948-1950) de Wilmar Shiras– está apuntando a la responsabilidad de la sociedad adulta y de sus experimentos radiactivos en la producción (involuntaria) de los jóvenes mutantes a los que teme, una metáfora de la responsabilidad social real de los adultos respecto a la juventud que estigmatizan

⁷ Una notable excepción es la del personaje *Nightcrawler* –que aparece en el cómic en su refundación en los 70, y en el film *X-Men 2*–, que presenta ya desde su nacimiento un aspecto monstruoso y casi demoníaco: orejas puntiagudas, ojos amarillos, piel azul oscuro, tres dedos en manos y pies, una cola prénstil como de diablo y, cuando le salen los dientes, grandes colmillos como de vampiro, esta apariencia provoca su rechazo social desde que nace y su crianza en un circo (destino habitual para los *freaks*)

tan delicada la educación y guía del benéfico adulto/mutante Profesor X⁸, en su internado privado y selecto: la escuela para jóvenes talentos, integrándose por ello en los pro-sociales *X-Men*, frente a los jóvenes/mutantes que reciben por contraste en esa misma etapa la 'mala educación' y perniciosa influencia del maléfico adulto/mutante Magneto⁹, y pasan a formar parte de su hermandad de mutantes (malignos).

La premisa argumental, aunque ha sido interpretada de modo más general como metáfora de 'la diferencia' y sus opciones de exclusión o integración, es también por tanto una clara metáfora de la juventud y su (necesidad de) educación. Metáfora de la juventud como fase decisiva a nivel personal y social, de grandes cambios (mutaciones, que se producen o manifiestan) que implican grandes potenciales (capacidades mayores, nuevas y singulares) y grandes peligros (diferencias desconocidas e incontroladas), y de la necesidad de la intervención adulta 'positiva' que, a través de la (buena) educación, controle y encauce la 'diferencia' para volverla 'identidad', para imponer orden en el caos y lograr que éste sea creativo y no destructivo, porque, como parece plantearse así, de no haber educación la 'diferencia' (juvenil) se volvería una amenaza destructiva -y habría a su vez que destruirla-.

Además de los textos/productos alrededor del grupo originario de jóvenes mutantes super-poderosos: los *X-Men*, cabe destacar –entre los comics- dentro de su mismo universo imaginario/ficcional –y editorial- los que inauguraban un supuesto primer relevo generacional con el grupo de los *New Mutants* en los 80, y los que usaban un nombre aún más simbólico, polisémico e intertextual, y un planteamiento aún más cercano a la representación de la juventud como *freaks*, con el grupo *Generation X* en los 90.

De hecho, el carácter de grupo juvenil de los *X-Men* originales en los 60, un equipo de mutantes-superhéroes cuyo único miembro adulto-maduro era el líder docente Profesor X, se iba perdiendo con el paso de los años¹⁰, dando lugar a un equipo con cada vez más miembros adultos -que al madurar se incorporaban al 'cuerpo docente' del instituto de Xavier

8 El profesor Charles Xavier es un eminente científico y un poderoso telépata –mutante capaz de leer el pensamiento ajeno y transmitir el suyo propio, así como controlar las mentes, todo ello a distancia-, su sabiduría y filantropía –con mutantes y humanos por igual- junto a sus poderes mentales –que contrastan con su parálisis física- simbolizan, ya desde su nombre –Profesor X-, el papel social benéfico de la educación para la juventud

9 Erik Magnus o Magneto, simboliza en cambio, ya metafóricamente desde su nombre -que no sólo se refiere así a sus poderes mutantes electromagnéticos-, el 'magnetismo' o fuerte atracción que ejercerían sobre los jóvenes las posturas extremistas o radicales de todo tipo, y la 'amenaza' que por ello representan para el 'status quo' tanto los adultos que están contra el sistema como la juventud que no es 'correctamente socializada' por la 'buena educación' volviéndose así anti-sistema a su vez

10 Aunque los personajes Marvel envejecen a un ritmo mucho más lento que sus lectores -no por un rasgo intradieгético fantástico de longevidad, sino por preservar los intereses industriales extradieгéticos de prolongación de las series, haciendo que en todo el llamado 'universo marvel' no hallan pasado más que un indefinido par de décadas en más de medio siglo de tiempo real- su maduración se acaba produciendo y los personajes inicialmente adolescentes o juveniles devienen adultos, por lo que la editorial requiere nuevos personajes que representen la juventud en el mismo universo dieгético

y pasaban de alumnos a profesores- al que se iban añadiendo nuevos miembros menores en formación¹¹.

Como la situación no cambiaba con la exitosa refundación de los *X-Men* en los años 70, que incorporaba nuevos miembros pero también adultos, para ofrecer a los lectores otra vez el producto: ‘grupo juvenil de mutantes’ se lanzó la serie *New Mutants* en los 80, y más tarde *Generation X* en los 90, series relacionadas con *X-Men* pero autónomas, donde de nuevo el total de los integrantes de los grupos –excepto sus mentores- eran jóvenes y adolescentes¹². No obstante, el grupo/serie de más longevidad y éxito continuado sigue siendo, tras 50 años, el original: *X-Men*, no sólo en cómic sino transmediáticamente (cine, televisión, videojuegos, etc).

Los conceptos y argumentos del cómic original dieron el salto audiovisual al cine estadounidense –de difusión internacional y hegemónico en la industria cultural mundializada- destacando el éxito general de los films directamente inspirados en la franquicia de comics: *X-Men* (2000), *X-Men 2* (2003), *X-Men: The Last Stand* (2006), *X-Men Origins: Wolverine* (2009), *X-Men: First Class* (2011), *The Wolverine* (2013) y *X-Men: Days of Future Past* (2014), más de una década de films sobre mutantes produciendo beneficios millonarios e imaginarios sociales en todo el mundo, en una serie que todavía continúa (con varios proyectos en producción y pre-producción).

3.- *X-(Wo)Men*¹³ y las fantasías sobre mujeres fatales mutantes: Análisis crítico

El nombre y título *X-Men* (hombres-x) incurre en el habitual genérico masculino que invisibiliza la feminidad, aunque entre las filas de personajes ‘mutantes’ encontremos (cada vez más con el paso de los años) mujeres y hombres; generalización masculina como un rasgo no sólo propio de lenguaje sexista sino narrativamente sintomático de la mayor centralidad otorgada a los personajes varones en la trama. Ya desde su misma denominación más amplia como género (genre) narrativo, la ‘genérica’ alusión en masculino a los superhéroes está invisibilizando la feminidad superheróica intradiegética y subordinándola al liderazgo

11 Esta situación de composición multigeneracional ha sido representada ya -en versión libre- por la trilogía filmica: *X-Men*, *X-Men 2*, *X-Men 3: The Last Stand*

12 Posteriormente se sigue repitiendo la fórmula cada década con series como *New X-Men* ya en el S. XXI, o *Generation Hope* (2011)

13 *X-(Wo)Men* es un recurso propio de escritura, reflexivo, crítico e inclusivo, que uso para representar a los personajes femeninos omitidos por el nombre auténtico y oficial del grupo/serie: *X-Men*

masculino patriarcal¹⁴, motivando por ello, desde enfoques feministas y de género (gender), un análisis que explore las representaciones de 'la feminidad' en textos inicialmente orientados a 'la masculinidad'. Un análisis que mire *X-Men* para ver *X-(Wo)Men*.

Conviene analizar desde un enfoque de género a esas 'mujeres-x' subordinadas por el discurso superheróico, destacando ciertos personajes femeninos narrativamente relevantes, (anti)heroínas o villanas, puestas en relación como representaciones fantásticas de la feminidad con el estereotipo ficcional de la *femme fatale* (mujer fatal), teniendo en cuenta para ello aportaciones de autoras como Giulia Colaizzi (2007), Mary Ann Doane (1991) o Pilar Pedraza (1991).

No es que tales 'personajes femeninos mutantes' sean idénticos en su definición al rol clásico de la mujer fatal, habitual en la literatura o el cine negro, sino que representan también 'feminidades fatales' (en más de un sentido) y actúan igualmente como elementos narrativos sintomáticos del miedo masculino patriarcal al feminismo y al poder de las mujeres, de un modo semejante al que señalaba Ann Doane (1991) en su análisis de la *femme fatale* hollywoodiense.

La *femme fatale* es un rol que, dentro de los estereotipos de la feminidad, apuntaba a la mujer mala y peligrosa, seductora y con ansia de poder, frente a la mujer buena e inocente, el dócil 'ángel del hogar', y como nos recuerda Giulia Colaizzi (2007) la narración patriarcal del cine negro mostraba la doble fatalidad de la mujer fatal, mala y peligrosa para los hombres pero también para sí misma, ya que habitualmente el final ideológico del relato acababa castigándola y/o destruyéndola.

Pero muy anterior a la mujer fatal del género *noir* estaba ya la extensa galería sobrenatural de 'bellas atroces' a las que se refiere Pilar Pedraza (1991), monstruos femeninos mitológicos que aunaban en la misma representación el deseo que inspira la 'bella' y el terror que inspira la 'bestia', antecesoras de la duplicidad de la más realista 'vampiresa'¹⁵ o *femme fatale* que finge inocencia o afecto para seducir con su belleza y ocultar sus oscuras intenciones (Doane, 1991), pero también de la más fantástica 'vampira' (en sentido literal) o de cualquier otra variedad de monstruosidad femenina no humana.

Pilar Pedraza (1991) señala el parentesco cultural entre 'vampiras' y 'vampiresas' afirmando que las primeras son una versión más fuerte de la 'mujer fatal' que las segundas,

¹⁴ Un caso paradigmático y contemporáneo, desde los años 60, es el del grupo de 'mutados': *Fantastic Four* (los cuatro fantásticos), en el que, con nombres claramente sintomáticos de sus roles de género, el marido y líder del grupo se llama Mister Fantástico mientras la esposa resulta ser, literalmente, la Mujer Invisible

¹⁵ 'Vampiresa' haría referencia a la mujer seductora y manipuladora que usa a los hombres para su propio beneficio, abusando de ellos y 'vampirizándolos' en sentido metafórico al disponer de sus recursos hasta arruinarlos y/o destruirlos, mientras que 'vampira' aludiría en sentido literal a la mujer-vampiro como monstruo femenino sobrenatural que se alimenta de sangre, carne o energía de los seres humanos

y las 'bellas atroces' de origen griego son la matriz de todas ellas. Esfinges, sirenas, lamias, empusas... seres femeninos y fatales de la mitología clásica cuyos poderes sobrehumanos las conectan con los monstruos femeninos de mitologías fantásticas posteriores, y por tanto también con la mitología contemporánea de las 'mujeres fatales mutantes' que encontramos en el universo narrativo de *X-(Wo)Men*.

X-Men comienza su andadura en los cómics Marvel de los años 60 como un equipo mayoritariamente masculino, con una sola integrante femenina como excepción que confirma la regla patriarcal, una 'cara bonita' representada en segundo plano y subordinada ante la hegemonía viril¹⁶.

El Profesor Xavier reclutaba a *Cyclops*, *Angel*, *Beast* y *Iceman*, sumando a tal equipo masculino (como 'guinda') a *Marvel Girl*¹⁷, la pelirroja y (entonces) apocada *Jean Grey*, de poderes inicialmente telequinéticos y posteriormente también telepáticos, que pese a ser potencialmente más poderosa que sus compañeros quedaba relegada frente a estos, y cuya evolución/mutación narrativa como personaje analizaremos después por su directa y relevante conexión con la 'feminidad fatal'.

La refundación de *X-Men* en los años 70, como estrategia narrativa comercial, aportaría una mayor diversidad al equipo que, además de al Profesor X, mantendría a *Cyclops* (como líder) y a su pareja *Marvel Girl* pero añadiría, entre otros, a la keniana *Storm* como nueva adición femenina y primera superheroína mutante de raza negra y origen africano, así como al canadiense *Wolverine* que acabaría convirtiéndose progresivamente en el personaje más popular del grupo y en paradigma de super-masculinidad anti-heroica.

Storm (tormenta), con sus vastos poderes de control del clima que motivaban su consideración como una 'diosa' en las tribus africanas, llegaría a ser más adelante -en la serie de cómics- líder del grupo (aunque por breve lapso hasta la vuelta de *Cyclops*). Pero su relativa importancia en la extensa narrativa del cómic se vería aminorada en la condensación narrativa de las versiones fílmicas, que en cambio incrementaría ya desde el inicio de la saga



¹⁶ Lo mismo que en *X-Men* (1963) ocurría en *Fantastic Four* (1961) y en *Avengers* (1963)

¹⁷ Sintomáticamente, aunque *Marvel Girl* no sea menor que *Iceman*, ella es una 'chica' (*girl*) mientras él ya es un 'hombre' (*man*)

cinematográfica la importancia de *Wolverine*, convirtiéndolo en su protagonista masculino y personaje principal.

Esta posición inicial de *Wolverine* como centro de la narración desde la primera película¹⁸, a costa de otros personajes como *Storm*, se muestra representada visual/corporalmente de forma metonímica y simbólica en la inversión cómic-film de las estaturas de estos dos personajes, con *Storm* empequeñecida y *Wolverine* engrandecido por el *casting*. La ilustración muestra cómo la bella *Storm* alcanzaba en el cómic una estatura semejante a la de *Cyclops* (como héroe estándar con aspecto de galán), sólo claramente inferior a la del titánico *Colossus*, y muy superior a la del fornido pero pequeño *Wolverine*¹⁹ (como anti-héroe un 'tipo duro' pero de altura inferior a la media).



En cambio, el fotograma muestra cómo en los films *Storm* sigue siendo muy bella, pero *Wolverine* además de mantener los rasgos anti-heroicos que le hicieron tan popular en el cómic les suma cualidades de galán cinematográfico y resulta ostensiblemente más alto que su compañera. La incorporación de otros personajes femeninos al grupo se incrementaría con los años, y el análisis de todas las cuestiones de género resultantes a lo largo de la extensa serie de cómics excedería los límites de este trabajo, por lo que pasaremos a centrarnos en aquellos personajes relacionados con la 'feminidad fatal' en la saga cinematográfica. Antes de analizar tres personajes cuya ambivalencia hace especialmente interesantes (*Rogue*, *Mistique*, *Phoenix*), repasaremos la lista de villanas mutantes con rasgos de 'mujer fatal' o incluso de 'bellas atroces' que van desfilando por la serie de films.

¹⁸ En la serie de cómics le llevó años alcanzar tal protagonismo, más pronunciado a partir de los 80

¹⁹ Esto era coherente ya que su nombre (traducido muy libremente en el pasado por lobezno) hace referencia al 'glotón', un animal mustélido pequeño pero desproporcionadamente fuerte y fiero

*Lady Deathstrike*²⁰ es, como indica su nombre literalmente, una mujer cuyo ataque o golpe es mortal, una 'mujer fatal' en el sentido físicamente fuerte y directo al que se refería Pedraza (1991) al describir sobrehumanas 'bellas atroces' del pasado, tan bella como cualquier seductora del *noir* pero con un poder físico que la hace letal incluso sin engaños, algo común a las mutantes fatales que las diferencia de las vampiresas humanas. Su nombre y sus rasgos asiáticos entroncarían además, en versión mutante, con la variante de mujer fatal denominada usualmente *Lady Dragon*. Se trata en este caso de una *cyborg*-mutante contrapartida y antagonista de *Wolverine*, tan rápida, fuerte y capaz de regenerarse como él (mutante), y que también ha sobrevivido por ello como él al proceso de reforzar su esqueleto y garras con metal indestructible²¹ (*cyborg*).

Para ella, a diferencia de la metáfora feminista de Donna Haraway (1991), ser *cyborg* no supone una liberación del patriarcado, sino un sometimiento al científico militar William Stryker que inventó el proceso de 'mejora' de ambos mutantes para usarlos en su provecho; *Wolverine* sí se rebeló y liberó de él, pero ella quedó convertida en asesina a su servicio bajo control mental, siendo por tanto físicamente más fuerte que la *femme fatale* pero menos independiente. Cuando los dos *cyborg*-mutantes se enfrentan a muerte y el anti-héroe comprueba que no puede vencerla fácilmente acaba inyectándole un exceso de metal líquido, éste la mata por saturación de la misma tecnología que los reforzó antes a ambos. En el film, la maldad de *Lady Deathstrike* podría resultar dudosa a causa del control mental al que está sometida, pero en todo caso muere, porque quizás el mero hecho de ser igual (o superior) en poder a *Wolverine* (el Hombre) sería simbólicamente 'crimen' suficiente para que el relato patriarcal la mate.

Otra villana mutante y fatal sería Callisto²², cuya versión filmica, radicalmente bella y letal²³, lidera una banda marginal de mutantes, los Omega, que reivindican su identidad colectiva con extremismo asesino y están en contra de la 'cura' que les convertiría en humanos, uniéndose por ello a



20 *X-Men 2* (2003)

21 El ficticio «adamantio»

22 Sin relación directa con su homónima mitológica, y aparecida en *X-Men: The Last Stand* (2006)

23 Más bella y menos terrorífica que en el cómic, con tatuajes en vez de teratologías

la Hermandad de Mutantes de Magneto. Además de una velocidad y fuerza sobrehumanas, Callisto puede detectar a otros mutantes a distancia y mantiene una fuerte rivalidad con *Storm*, que acaba electrocutándola con uno de sus rayos.

Directamente relacionadas de nuevo con *Wolverine* estarían *Silverfox* (zorra plateada) y *Viper* (víbora)²⁴, cuyos nombres aluden como el suyo a animales pero en un sentido femenino, que conecta en la primera con la manipulación sutil de la *femme fatale* y en la segunda con la monstruosidad de una 'bella atroz'. *Silverfox* es una mutante encubierta que trabaja secretamente para William Stryker con la misión de seducir a *Wolverine* para manipularle, además de su belleza pretende usar para ello su poder mutante que anula la voluntad de los hombres al tocarlos, pero cuando éste poder parece no funcionar con *Wolverine* entabla con él una relación sentimental y acaba muriendo sacrificándose para redimirse.

Viper es una inteligente, hermosa y malvada científica/mutante de origen ruso, una rubia mujer-serpiente (y no en sentido figurado), con aspecto de *femme fatale* del cine negro y que, como ellas, es capaz de 'mudar su piel' y tiene 'lengua venenosa y bífida' (vipérida), sólo que de manera física y literal en este caso. *Viper* utiliza su potente veneno para anular los poderes mutantes autocurativos de *Wolverine*, con la pretensión de volverlo tan vulnerable como cualquier humano mortal.



Otra rubia peligrosa y fatal es Emma Frost²⁵, una villana fría (como señala su apellidado) y sin escrúpulos, también llamada *White Queen* (reina blanca), un apelativo de inspiración ajedrecística en el que el color blanco no simboliza la pureza sino, al contrario, la frialdad de una mujer bella y poderosa pero carente de moral, muy sexualizada pero que usa el sexo instrumentalmente desvinculándolo de los sentimientos. Como mutante posee el poder mental de la telepatía, que usa para dominar y manipular a los hombres, y tam-

²⁴ Aparecidas respectivamente en *X-Men Origins: Wolverine* (2009) y *The Wolverine* (2013)

²⁵ *X-Men: First Class* (2011)

bién el poder físico de transformarse (literalmente) en una mujer de diamante, un material precioso, pero 'duro y frío', como ella (simbólicamente) incluso en su forma carnal. Emma forma parte del *Hellfire Club*²⁶, una elitista sociedad controlada por villanos mutantes dedicada a confabular estrategias de dominación mundial y a celebrar orgías de placer, participando activamente en ambas parcelas en su doble rol (telepático y erótico) de 'dominatrix'.

En cambio, el personaje femenino significativamente llamado *Rogue* (pícaro)²⁷ es mostrado desde el primer film como una anti-heroína, no como una villana malvada sino como una joven mutante que sin pretenderlo puede resultar letal. Una primera manifestación de su poder descontrolado, cargada de dramatismo y simbolismo, aparece cuando ella está a punto de matar involuntariamente a su novio humano al besarle y absorber así su energía vital, convirtiéndose en una accidental pero casi literal *femme fatale*, en una metáfora ideológica del peligro de la sexualidad juvenil femenina.



La 'picardía' de *Rogue* consiste sólo en expresar con naturalidad su deseo sexual, pero el desconocimiento y falta de control de su poder mutante: la absorción de todas las energías del ser vivo con el que mantenga un contacto piel con piel, hace que tocarla pueda ser mortal. Aunque su nombre, la peligrosidad de sus besos y caricias, los largos guantes que lleva en ocasiones (precisamente para proteger a los demás del peligro de su tacto), y el mechón blanco que le produjo el estrés de usar su poder, todo en conjunto le dé un aire de 'mujer fatal', se trataría más bien de una inocente 'bella atroz', una involuntaria 'vampira' que, pese a no necesitar de las energías ajenas para subsistir²⁸, no puede evitar absorberlas a través de su piel, por lo que no puede expresar su afecto ni su sexualidad sin restricciones²⁹.

²⁶ Es decir: club del fuego infernal. Obviamente inspirado, desde la versión original y más elaborada del cómic, en la agrupación pagana y hedonista homónima que nació en la Inglaterra del S.XVIII

²⁷ *X-Men* (2000)

²⁸ Se alimentaría habitualmente comiendo por vía oral como cualquier humano, luego el vampirismo energético de su contacto no resultaría un requisito para nutrirse, pero sí resulta una 'maldición' innata que la estigmatiza al obligarla a poner barreras entre su cuerpo y los demás

²⁹ *Rogue*, su nombre en inglés, puede traducirse al español como 'pícaro' (alusión moral), pero también significa 'animal aislado, solitario y peligroso' (alusión a las limitaciones relacionales que le impone su poder)

Esta situación de ‘castración’ permanente, su maldición como joven mujer (fatal) mutante, le lleva a renegar de su identidad super-humana y administrarse ‘la cura’ que anula su mutación³⁰, para vivir así su sexualidad y relaciones sin tanta represión. Así, el relato fílmico patriarcal castiga a *Rogue* por su gran poder mutante de absorber energías vitales, incluidos los poderes de otros mutantes o super-humanos que incorpora entonces como propios, imponiéndole la ‘castración’ de renunciar a su sexualidad o bien a su poder. Su mensaje es: si eres mujer no puedes tenerlo todo.

Mistique (mística) es presentada³¹ como villana de la Hermandad de Mutantes Maléficos de *Magneto*, aunque su atractivo como personaje motive que, en la posterior precuela³², se aumente su protagonismo y se profundice en su psicología acercándola al estatus de (anti) heroína³³. Su imagen es impactante, con la bella actriz que la encarna mostrando su piel cubierta ‘sólo’ de un llamativo color azul y algunas minúsculas piezas a modo de escamas, en una calculada semidesnudez, rematada con el contraste de un cabello rojo intenso y de unos inhumanos ojos amarillos. El producto es un hermoso monstruo femenino, que cuando realiza sus características piruetas resulta aún más espectacular. Junto a su agilidad extraordinaria su poder principal es la transformación para reproducir la apariencia de cualquier otro personaje y suplantarle,



a diferencia de *Rogue* ella no se apropia de los poderes de otros, sólo de su aspecto, imita su forma. Estas metamorfosis evocan las de la Empusa griega y otras ‘bellas atroces’, así como las de brujas y diablasas, todas con poder sobrenatural, de ahí y de su propia imagen, que en el cómic incluía ropajes góticos y calaveras, deriva su nombre (Mística), aunque la fuente de su poder sea natural como mutante y no mágica.

30 *X-Men: The Last Stand* (2006)

31 *X-Men* (2000)

32 *X-Men: First Class* (2011)

33 Algo semejante ocurre con *Magneto*, y el film ahonda también en la relación que les une a ambos

El poder mutante³⁴ de *Mistique* evoca también la feminidad como mascarada³⁵ en vez de como esencia inmutable, pero no es tan usado en los films para cuestionar la identidad y los roles de género como para ilustrar el tópico del engaño y la manipulación femenina con una fantástica mujer fatal, y aunque *Mistique* se transforme para suplantar a personajes tanto masculinos como femeninos y en el cómic sí mantenga relaciones bisexuales³⁶ sus momentos filmicos de seducción, en cambio, no transgreden la heteronormatividad del relato patriarcal convencional.

Y finalmente llegamos a Jean Grey, que con su trágica conversión en *Dark Phoenix* (fénix oscuro) es el personaje femenino que mejor representa 'la fatalidad' en el universo narrativo mutante, y concretamente en el demarcado por la trilogía fílmica original de *X-Men*³⁷. En la longeva serie de cómics que ella inauguró como primera 'mujer-x', el extenso arco argumental conocido como *Dark Phoenix Saga* incluía muchos elementos diferentes a la versión fílmica³⁸, centrándonos aquí en esta última. Cuando el Profesor X visita a Jean de niña para llevarla a su escuela de mutantes detecta en ella un poder telepático y telequinético potencialmente mucho mayor que el suyo, y por tanto 'peligroso'. Toma la decisión 'patriarcal' de reprimirlo instalando en su mente infantil unas barreras psíquicas (Super-yo) que lo aíslan de su conciencia, provocando así una escisión entre la identidad consciente menos poderosa de Jean (Yo) y la parte reprimida, mucho más poderosa y oscura de su psique (Ello)³⁹, que cuando emerja se llamará *Phoenix* y hará de ella la bella más atroz y la mutante más fatal.

Tras salvar al grupo de morir sumergidos y sacrificarse heroicamente por ellos⁴⁰ Jean es dada por muerta y llorada como tal,



34 En su caso doblemente 'mutante': como fruto de mutación y también como cambiante o metamórfica

35 Planteada por Joan Riviere y retomada por Teresa de Lauretis o Judith Butler entre otras autoras

36 Incluida una relación de pareja lésbica con la mutante *Destiny* (mantenida con su identidad femenina)

37 *X-Men* (2000), *X-Men 2* (2003), *X-Men 3: The Last Stand* (2006)

38 En el cómic (1976-1980), combinando elementos de tragedia y *Space Opera*, Jean es poseída al borde de la muerte durante una aventura espacial por una entidad cósmica (la *Phoenix Force*) que multiplica sus poderes mutantes naturales pero va alterando su conciencia, después es manipulada por el mutante maléfico *Mastermind* (cual Pígalión) con la ayuda de *White Queen* para convertirla en *Black Queen* y unirla como 'dominatrix' al *Hellfire Club*, finalmente se libera pero acaba mentalmente corrompida como la peligrosa y casi omnipotente *Dark Phoenix*, suicidándose en una fase de lucidez ante su amado *Cyclops* como sacrificio y redención para evitar causar más daños

39 Aunque el film no mencione la segunda tópica psíquica de Freud (1923) y su estructura: Ello-Yo-Superyo, se puede ver la inspiración psicoanalítica en su argumento

40 Al final de *X-Men 2* (2003)



pero su cuerpo desaparecido ‘retornará de entre los muertos’, sólo que no será Jean sino *Phoenix*⁴¹ quien ‘resurja de sus cenizas’, cual *revenante* que vuelve como mujer resucitada y terrible, uniéndose así a las que ya pueblan el imaginario occidental (Pedraza, 2009). Primero⁴², como una sirena cruel, atraerá telepáticamente a *Cyclops* para que los rayos ópticos de éste la ayuden a emerger de su tumba acuática, y tras el breve reencuentro de los dos amantes lo matará. Después, como ‘Ello’ desatado, intentará seducir a *Wolverine* y consumar así un triángulo que no había llegado más allá del deseo.

En su enfrentamiento posterior con el Profesor X, de nuevo en la casa de su infancia donde se encontraron por primera vez, *Phoenix* vengará su represión ‘matando al padre’ (no al real sino al simbólico), convirtiendo en cenizas al bienintencionado telépata patriarcal que la había acogido con los brazos abiertos desde niña, pero a cambio de castrar/reprimir la mayor parte de su poder como mutante/mujer. Tras ello se unirá a la Hermandad de Mutantes Maléficos con Magneto y atacará a los *X-Men* en la batalla final. Siendo, una vez desatada, la más poderosa de todos los mutantes con mucha diferencia, *Phoenix* sólo tiene un enemigo a su altura, ella misma (pero modelada por su mentor Xavier cual Pigmalión), su subjetividad escindida por el ya difunto Profesor X en: Jean/*Phoenix*, la escisión de la subjetividad femenina en la buena/mala mujer por la socialización moral patriarcal, y es ese ‘Super-yo’, fruto de Xavier, el que impulsa al ‘Yo’ de Jean Grey a imponerse al ‘Ello’ que es *Phoenix* el lapso suficiente para que pida a *Wolverine* que la mate, y evitar así que los destruya a todos.

41 Habiendo tomado el control de la psique por la demanda de un poder mayor para frenar la inundación

42 *X-Men 3: The Last Stand* (2006)

En el cómic, Jean controlaba telequinéticamente un cañón laser situado a su espalda mientras se despedía de su amado *Cyclops*, y provocaba su disparo a distancia para suicidarse a la vez que gritaba desgarradamente el nombre civil de éste (Scott). En el film se privilegia en cambio la relación con *Wolverine* (como protagonista absoluto) y su agencia masculina, Jean se limita a pedirle que la mate dejando que sean las garras 'fállicas' del super-hombre las que la penetren y maten 'amorosamente', ella, casi omnipotente, no puede hacerlo sola. Pero ese es el final de un relato patriarcal, ¿no podía contarse otra historia? ¿si el mutante más poderoso de la ficción es una mujer su destino ha de ser fatal? Jean Grey, por lo visto, sólo podía sobrevivir como la subordinada *Marvel Girl* de los 60.



4.- Conclusión: De la feminidad ficticia a la necesidad de co-educación audiovisual

En *X-Men: The Last Stand* (2006), sintomáticamente, tres 'feminidades fatales' corren la suerte que el *fatum* de una ficción patriarcal suele reservar a sus mujeres poderosas: *Rogue* y *Mistique* pierden su poder, *Phoenix* pierde su vida.

X-Men plantea como saga cinematográfica una narrativa patriarcal, no es casual, no es *X-Women* ni *X-People*. La mirada que hemos propuesto como *X-(Wo)Men* a sus personajes femeninos nos ofrece múltiples ejemplos de imágenes narrativas de 'mujeres fatales mutantes'. Fatales porque matan y destruyen, y porque mueren y son destruidas, o 'castradas', desprovistas de su poder, atrapadas por un *fatum* que dicta que no pueden ser mujeres, poderosas, y sobrevivir como tales. Mutantes porque en tal ficción fantástica nacieron con mutaciones, pero también porque no son exactas al modelo narrativo previo de la 'mujer fatal', presentan cambios y diferencias, pero participan de los estereotipos de género patriarcales, son 'mujeres fatales mutantes'.

Tales ficciones cinematográficas, como muchas otras, requieren sin duda de una co-educación audiovisual (Belmonte, 2014; Belmonte y Guillamón, 2008), que contribuya a la lectura crítica de sus imágenes para combatir sus estereotipos de género.

5.- Bibliografía

- BELMONTE, Jorge (2014) «Del arte cinematográfico a la imagen postelevisiva: representación de la feminidad y co-educación audiovisual», *Dossiers Feministes*. N° 19. pp. 149-167.
- BELMONTE, Jorge y GUILLAMÓN, Silvia (2008) «Co-educar la mirada contra los estereotipos de género en TV», *Comunicar*. N° 31. pp. 115-120.
- BUTLER, Judith (2007) *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós.
- COLAIZZI, Giulia (2007) *La pasión del significante. Teoría de género y cultura visual*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- DE LAURETIS, Teresa (2000) *Diferencias*, Madrid, horas y Horas.
- DOANE, Mary Ann (1991) *Femmes Fatales*, New York, Routledge.
- FREUD, Sigmund (1923) *El yo y el ello*. Obras completas, Buenos Aires, Amorrortu.
- HARAWAY, Donna (1991) *Ciencia, Cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Madrid, Cátedra.
- PEDRAZA, Pilar (1991) *La bella, enigma y pesadilla*, Barcelona, Tusquets.
- PEDRAZA, Pilar (2009) «El regreso de la mujer muerta», *Dossiers Feministes*. N° 13, pp. 45-50.
- RIVIÈRE, Joan (2007) «La feminidad como mascarada». *Revista Athenea Digital*, 11, 219-226.
- ZECCHI, Barbara (2012) «La adaptación multiplicada». En: Barbara Zecchi (ed.) *Teoría y práctica de la adaptación fílmica*, Madrid, Editorial Complutense.

Recibido el 21 de abril de 2015

Aceptado el 24 de noviembre de 2015

BIBLID [1139-1219 (2016) 20: 141-156]

REPRESENTACIONES FEMENINAS A TRAVÉS DEL CINE MUSICAL HOLLYWOODIENSE EN LA ESPAÑA DE LOS AÑOS 50.

FEMALE REPRESENTATIONS THROUGH HOLLYWOOD MUSICAL CINEMA

IN THE SPAIN OF THE 50'S.

M^o Carmen Cánovas Ortega
*Departamento de Historia Contemporánea
Universidad Autónoma de Madrid*

RESUMEN

Este trabajo pretende aproximarse a los sistemas de representación de lo femenino a través del cine musical de Hollywood exhibido en España durante la década de los 50, utilizando para ello como herramientas la Historia cultural y de género, teniendo en cuenta que los números musicales tienen una importancia vital en el relato constituyéndose en las piezas que fundamentalmente establecen y simbolizan las relaciones de poder que se dan entre los personajes masculinos y femeninos. Como es sabido, el franquismo otorgó un papel fundamental a las mujeres, que se convirtieron en una pieza clave para su política de dominio social y económico pues ellas fueron el instrumento para reproducir y consolidar la base social del «Nuevo Estado». En este sentido, teniendo en cuenta que los significados de la masculinidad y la feminidad han sido histórica y culturalmente contruidos y partiendo de la hipótesis de que el cine influye socialmente, resulta interesante indagar cuáles eran los ejemplos femeninos que les eran presentados a las mujeres españolas de la época a través de la cinematografía de Hollywood, puesto que ir al cine en la España de aquellos años era una de las formas de ocio más popular.

Palabras clave: Historia cultural; género; cine; representaciones; Hollywood; cine musical; feminidad; masculinidad; Franquismo.

ABSTRACT

This article aims to approximate systems of representation of the feminine through the Hollywood musical films exhibited in Spain during the 50s, using tools such as cultural and gender history, considering that the musical numbers are vital importance as they are the pieces which primarily establish and symbolize power relationships between female and male characters. As it's well known, the Francoism gave women a fundamental role. Women became a key element in the social and economical policy of dominance, as they were the main tool to reproduce and consolidate the social basis of the «New State». In this sense, keeping in mind that the meanings of masculinity and feminity have been historically and culturally constructed and starting from the hypothesis that cinema is a social influence, it's interesting

to look into the female examples presented to Spanish women during the age through Hollywood films, given that going to the cinema by that time was one of the most popular ways of entertainment.

Keywords: Cultural history; gender, cinema; portrayal; Hollywood; film musical; femininity; masculinity; Francoism.

SUMARIO

1.- Introducción. 2.- Amor y comunidad en el cine musical hollywoodiense. 3.- Interpretación fílmica e ideológica. 3.- Consideraciones finales. 4.- Filmografía citada. 5.- Bibliografía.

1. Introducción

De todas las cinematografías extranjeras que se exhibían en las salas de cine españolas durante los años 50, es sin duda la cinematografía estadounidense la triunfante.¹

Como ha apuntado Antonio Niño la penetración y el éxito de los productos cinematográficos norteamericanos constituían una clara referencia para el conjunto de la sociedad española ya desde los años 20; «la industria cultural estadounidense convirtió el entretenimiento en un producto de exportación para una audiencia de masas divulgando asimismo las imágenes y el estilo de vida americano» (Niño, 2012:192). Será no obstante en los décadas posteriores a la Guerra Civil, cuando se establezca la actividad de «ir al cine» como forma de ocio y entretenimiento primordial, y así lo constata la «progresiva ampliación y construcción del número de salas de cine tanto en los entornos urbanos como en los rurales, estableciendo la red de cinematógrafos más tupida de la historia de España» (Montero; Paz, 2011, 97). Aunque sabemos que el franquismo siempre desconfió del medio cinematográfico por considerar que sus mensajes podrían ser potencialmente peligrosos para la sociedad desde el punto de vista social, moral e ideológico (sobre todo el cine extranjero) e intentó encauzar dichos mensajes mediante la censura, también es cierto que, como ha señalado Fusi,

...el clima cultural del régimen de Franco quedó definido mucho más por la subcultura de consumo de masas que por la propia cultura oficial (ya que) esa cultura de masas, una subcultura carente de preocupaciones políticas e intelectuales pero de gran popularidad y difusión pública, favorecía, vía el entretenimiento y la evasión, la integración social y la desmovilización del país, objetivos políticos del nuevo régimen

(Fusi, 1999: 109)

¹ A modo de ejemplo diremos que durante los años 1950-1954 se estrenaron en Madrid un total de 17 películas alemanas, 63 italianas, 44 argentinas, 183 españolas y 462 norteamericanas. (Fuente: *Anuario del Cine Español, 1955-1956*. Sindicato Nacional del Espectáculo, Servicio de Estadística y publicaciones). Así, como ha señalado Fusi, podemos observar la clara preferencia del público español por el cine norteamericano pues entre 1955 y 1961 «los filmes americanos permanecieron en cartel por término medio 25,7 días al año, y los españoles 16,1 (Fusi, 1999: 110)

Es importante apuntar además que esta forma de entretenimiento proporcionó oportunidades excepcionales de socialización a las mujeres españolas de la época, pues esta práctica cultural que era ir al cine ofreció la posibilidad de salir de los mundos domésticos a los que habían sido confinadas las mujeres después de la Guerra Civil como parte de la política de control social que el franquismo implementó a la sociedad española en general y en las mujeres en particular². Como ha señalado Pierre Sorlin «ir al cine era un placer, pero también una actividad social. En muchas ciudades la sala de cine era el único punto de reunión...Este aspecto era importante especialmente para las mujeres, porque, en otros lugares, por ejemplo los cafés, se suponía que si acudían allí era porque buscaban aventuras galantes, y sin embargo, podían acudir a ver una película en un cine sin provocar habladurías...» (Sorlin, 2005:96). Consecuentemente también es importante decir que las mujeres españolas acudían al cine frecuentemente en compañía, pues estaba mal visto en las familias que acudieran solas, y así, «el 80% de las mujeres acudían a las salas con familiares, amigos o pareja –antes o después de casarse» (Montero, Paz, 2011: 106). En este sentido resulta interesante explorar los modos en los que llegan a las mujeres españolas de los años 50 las formas en que se representa la imagen femenina en la cinematografía más exitosa de la época, la hollywoodiense, a través de un género, el musical, que junto con la comedia, es uno de los más populares entre el público español durante estos años, y que basa su éxito en la tendencia escapista que proporciona el espectáculo de los números musicales que se desarrollan en los filmes. Partiendo de la idea de que el cine influye socialmente, parece conveniente estudiar la manera en la que este medio expone sus mensajes y en la construcción de las imágenes femeninas en el género musical que, como veremos, basa su estructura filmica en la dualidad masculino/femenino, articulándose, como ha señalado Rick Altman, uno de los mayores estudiosos del género, según una doble perspectiva: «la película alterna entre el hombre y la mujer (o entre dos grupos), estableciendo paralelismos entre ellos, identificando cada componente con un valor cultural específico...» (Altman, 2011: 726)

Para valorar el impacto que estos mensajes cinematográficos tuvieron en las mujeres españolas de la época es necesario abordar cuestiones y elementos externos al hecho filmico, tales como atender cuestiones históricas, políticas, económicas y sociales que tienen que ver con los modelos productivos del Studio System (ya en decadencia en los años que estudiamos, pero aún dando sus últimos coletazos); aproximarnos a las relaciones diplomáticas que se

² Como es sabido, el Fuero del Trabajo de 1938 «liberaba a la mujer casada del taller y de la fábrica...» Esta declaración ideológica ubicaba a las mujeres en los límites de la domesticidad, asignándoles el papel de madre y esposa. Es importante señalar aquí que las mujeres tenían acceso al trabajo extradoméstico, pero éste era considerando como subsidiario y complementario al del hombre. (Babiano, 2007:25)

establecen entre el franquismo y los EEUU en plena Guerra Fría y que tiene un carácter profundamente político desde el momento en que intenta exportarse el *American Way of Life* como un modo de contención del avance comunista; abordar el análisis de los filmes a través del estudio de temáticas y géneros recurrentes como un modo de tantear los gustos del público y el análisis de los personajes estereotipados que se muestran en la pantalla; y el estudio de las audiencias y públicos cinematográficos a través de los patrones de asistencia al cine. No obstante, este artículo se centrará en la interpretación de los filmes a través de una perspectiva de género y la ideología que subyace en ellos, partiendo de una metodología que aúna historia cultural y de género. La perspectiva de género como instrumento analítico y útil para el análisis histórico (Scott, 1986) nos permite analizar las formas en que son construidos los roles sociales, lo que entendemos en un tiempo y espacio determinado como *masculino* y *femenino*, en este caso nos interesa investigar la construcción de la feminidad en el cine musical de Hollywood en los años 50. Por otro lado, desde que Marc Ferró (Ferró, 1980, 1995) apunta a la idea del cine como documento histórico útil para el análisis de las sociedades del pasado, muchos han sido los estudios que se han aproximado a esta forma de investigación, pues el cine nos ofrece una posibilidad casi única para entender cómo una sociedad se representa a sí misma.

2. Amor y comunidad en el cine musical hollywoodiense

El cine musical, y en concreto la comedia musical fue un género exclusivamente desarrollado en Hollywood que vivió su época dorada en los años 40 y 50 del pasado siglo XX, con un notable éxito entre el público español de la época como hemos señalado más arriba. Este género, directamente influido por los espectáculos teatrales de Broadway, tiene como objetivo «divertir, suscitar el entusiasmo del espectador por el dinamismo de los momentos musicales, por la energía de los protagonistas y por una energía exteriorizada con ostentación.» (Pinel, 2009: 85) Ciertamente el género musical evolucionó mucho, desde sus comienzos en los que las películas eran meras «revistas» que incluían programas de números de música con poca o ninguna unión narrativa entre sí (Bordwell, Thompson, 2003:105), pasando por los musicales de los años treinta denominados *backstage* (desarrollados *entre bambalinas* y que transcurrían dentro del mundo del espectáculo), a los musicales integrados de los años 50 en los que tanto el baile como el canto se hacen de forma más fluida al imponerse la tarea de expresar los sentimientos íntimos de los personajes, adquiriendo un nuevo valor dramático. Esta evolución del género, del artificio a la naturalidad, proporciona la oportunidad de que los

filmes expongan los números musicales hábilmente contruidos como algo espontáneo. El «mito de la espontaneidad», como ha señalado Feuer (Feuer, 2004) es una de las características propias del género, en el que el número surge como consecuencia de una actitud alegre y optimista hacia la vida. En este sentido, resulta interesante indagar en cómo esos números «espontáneos» transmiten la idea de masculinidad y feminidad trasladando al baile ciertos valores culturalmente contruidos, teniendo en cuenta que estos filmes se basan siempre en la historia de amor de una pareja protagonista (Altman, 2011: 726). El cortejo, íntimamente relacionado con los argumentos de las películas, es el hilo conductor de los temas musicales cinematográficos; de ahí la importancia de analizar los modos en los que éste se desarrolla a través del film, que a su vez queda estructurado en un dual foco que por un lado presenta al integrante masculino de la pareja y por otro al femenino, asociando determinados valores sociales y culturales a cada uno de ellos, en los que la música es el vehículo del triunfo del amor. Así, la construcción de la pareja, blanca y heterosexual, y su inserción en el seno de una comunidad, es el objetivo de estos filmes, reforzando y reafirmando los roles tradicionales de género. El carácter conservador de los musicales desde esta perspectiva es observable en la mayoría de los filmes. Un análisis del foco dual de la estructura fílmica de las películas más exitosas del género musical en España³, nos permitirá reparar en la tendencia a presentar los modelos femeninos y masculinos en sus tradicionales roles, siendo además muestra de las ansiedades de la sociedad estadounidense de posguerra en la era de la falsa seguridad americana durante la Guerra Fría, que proclamaba el consumismo como forma de llegar al bienestar y como modo de vida típicamente americano en contra de la amenaza soviética. Como ha señalado Dyer los elementos que el musical incorpora como elementos utópicos e idealizados, esto es, energía, abundancia, intensidad, transparencia y comunidad, pueden ser trasladados a los filmes originados en un contexto capitalista: «Entonces, la abundancia se convierte en consumismo, energía e intensidad en libertad personal e individualismo, y la transparencia en libertad de expresión» (Dyer, 2004: 23)

Este modelo de consumo estadounidense que subyace en las películas, debió ser especialmente atractivo para el público español de la época y sus «aspiraciones de bienestar, ocio creativo, consumo de electrodomésticos, y una cultura liberada de censuras y ataduras morales» (Niño, 2012: 210).

³ Es preciso aclarar que la inexistencia de los datos de taquilla en estos años nos conducen a tomar como criterio de éxito de una película su tiempo de permanencia en cartel desde la fecha de su estreno. El criterio que hemos tomado para determinar dicho éxito es el de la superación del mes en cartel a partir de los datos extraídos de la Revista Cine Asesor, 1951-1959.

3. Interpretación filmica e ideología

No podemos dejar de señalar que en el análisis de los mensajes cinematográficos se han de tener en cuenta los elementos externos al hecho filmico como se ha señalado arriba. La tendencia de la teoría filmica feminista al análisis semiótico y psicoanalítico (Mulvey, 1975; Kaplan, 1998; Khun, 1991) se ha ocupado de la construcción del significado de lo femenino en el cine a través del análisis del proceso mediante el cual la imagen femenina pasa de un uso denotativo (original, natural) a un uso connotativo asociándola a los mitos patriarcales (Kaplan, 1998:42) Este proceso por el cual se pasa de la denotación a la connotación nos habla de cómo se construyen esos significados, esos mitos y esas connotaciones. El análisis filmico feminista propone la idea de que las representaciones de la feminidad y la masculinidad que el cine nos presenta muestran un carácter transhistórico y esencialista. No obstante se ha de tener en cuenta que la representación de la feminidad y la masculinidad en el cine se encuentra inextricablemente unida al contexto histórico e ideológico en el cual son producidas. De hecho, las diversas cinematografías pueden expresar las identidades de género de maneras muy diferentes siendo imprescindible valorar para su análisis las variables de tiempo y espacio; por ejemplo, las representaciones femeninas que aparecen en la cinematografía española desde el final de la Guerra Civil, poco tienen que ver con las que nos ofrece la cinematografía hollywoodiense desarrollada durante los mismos años atendiendo a razones ideológicas, culturales y políticas⁴; asimismo, el tratamiento esencialista e inmutable que las teóricas feministas han llevado a cabo en su análisis de las figuras femeninas asociándolas al mito (como también lo hacen las teorías tradicionales sobre los géneros cinematográficos basados en supuestos míticos y estructuralistas), debe tener en cuenta el carácter temporal e histórico en el que se desarrolla la cinematografía, pues las relaciones de género no son expresadas del mismo modo en el tiempo, siendo testigo, por el contrario, de una mutabilidad que expresa continuidades y rupturas en sus entramados narrativos y en la forma de exponerlos, y que puede ser rastreada en el estudio de la evolución de un género cinematográfico, que para nuestro caso es el musical de Hollywood⁵, y que se expresa de manera diferente en los distintos periodos históricos: pensemos, por ejemplo, en que la representación visual de las estrellas masculinas y femeninas en el ciclo Astaire/Rogers durante los años 30 y 40 permite cierta igualdad, y el uso de las imágenes femeninas como

4 Pensemos en las diferencias abismales entre comedias folclóricas españolas y la *screwball comedy* norteamericana, ambas desarrolladas durante los años 30 y 40.

5 Estas mutaciones en el tratamiento de las relaciones de género en la cinematografía puede ser rastreadas también en los demás géneros cinematográficos; por ejemplo en la comedia, el tratamiento que reciben dichas relaciones no es el mismo en la *screwball* de los años 30 y la comedia romántica de los 50.

objetos decorativos y eróticos que representan actrices como Marilyn Monroe o Jane Russell en los años 50. La Segunda Guerra Mundial constituyó en este sentido, un importante punto de cesura, como veremos.

Partiendo de la idea de que el cine es un medio no sólo capaz de reflejar sino de generar significados, es interesante observar la manera en que expresan las ansiedades sociales y la resolución de los conflictos, en un contexto espacio-temporal como es el estadounidense del periodo posbélico y la Guerra Fría. Como decíamos en la introducción, la dualidad masculino-femenina es el más importante elemento en el género musical de Hollywood, en el que la narrativa fluye a documentar la lucha para alcanzar la felicidad en un marco socialmente aceptable que normalmente incluye el matrimonio al final de las películas, lo que pone en primer plano una cuestión que está en la superficie y en el fondo de las preocupaciones de la sociedad estadounidense de los años 50: las mujeres, a quienes se les había pedido que se sacrificaran durante los años de la Segunda Guerra Mundial a participar masivamente en los esfuerzos para mantener la maquinaria militar, se les pedía la vuelta al hogar y se esperaba que reasumieran el tradicional rol, en el que las actividades domésticas como ama de casa se privilegiaban sobre la actividad profesional fuera del hogar, y en el que la maternidad tenía un lugar preferente sobre la sexualidad. La insatisfacción que esto producía en las mujeres estadounidenses de la época, como bien documentó Betty Friedan en *La mística de la feminidad*, fue silenciada a través un método propagandístico que, a través de las revistas femeninas, la publicidad o el cine, prodigaba la vuelta de las mujeres a los hogares diseñando para ellas un molde de lo «esencialmente femenino» en el que tendrían que encajar a través de su autorrealización personal mediante el matrimonio, el cuidado del hogar y la familia (Friedan, 1963)

El cine, como agente socializador, y para el caso, el musical, coadyuvó a la reasunción de los roles tradicionales de preguerra, presentando modelos de feminidad conservadores desde el punto de vista de las relaciones de género, que adquiriría no obstante unas connotaciones determinadas en el contexto de la Guerra Fría articulados en torno a una retórica del consumo y la abundancia asociados a menudo a los personajes femeninos, como veremos.

Resulta interesante observar cómo en este contexto de Guerra Fría, el Western musical, uno de los subgéneros más exitosos en la España de la época⁶, a través de películas como *Oklahoma!* y *Siete novias para siete hermanos*, fusiona patriotismo y nostalgia con una visión conservadora de los roles masculinos y femeninos y su función social. Estos musicales, centrados en figuras icónicas de la identidad americana, como el *cowboy* y el *frontiersman*,

⁶ *Oklahoma!*, estrenada en el madrileño Cine Paz el 23 de septiembre de 1959, es la película musical más exitosa del género, permaneciendo en cartel 169 días laborables y 35 festivos.

dirigen la ansiedad social centrándose en aspectos positivos del americanismo blanco de posguerra a través de elementos que incluyen el idealismo, patriotismo, expansionismo y el ideal proveedor/protector, ofreciendo un ideal de la sociedad americana en tiempos de inseguridad, mediante el retorno a los estrictos roles de género que se habían relajado de alguna manera durante la Segunda Guerra Mundial, y que reconciliaban la lucha entre el individualismo y la conformidad que caracterizaron esos años (Boch, 2014: 338-339) Frente al carácter salvaje y enérgico de los personajes masculinos, las mujeres encarnan en estos filmes los principios del orden y estabilidad. Las mujeres «civilizan» el entorno del salvaje Oeste, como puede verse por ejemplo en el proceso por el cual Jane Powell en *Siete Novias...* «domestica» a los hermanos, primero lavando sus caras, enseñándoles modales en la mesa y educándoles en el rito del cortejo. El número musical «Goin' Courtain» de hecho, es la celebración de esos valores en el baile. Aunque frecuentemente en este género cinematográfico los temas musicales están también genéricamente marcados, asociándose las baladas y ritmos derivados del vals y la opereta a los personajes femeninos, como demuestran los números «Wonderful day», «When you're in love» «Bride June», y temas más rítmicos y asociados a la música folk y el baile apegado a la tierra de los hombres como demuestran los números «Bless you beautiful hide» que encarna la rudeza y tosquedad del personaje principal masculino y «Sobbin' Women» en el que Howard Keel expone a sus hermanos la idea de rapto de las chicas a las que pretenden, a veces también los personajes masculinos y femeninos adoptan el estilo de su opuesto cuando lo requiere la ocasión; así, en el número «Goin' Courtain», la protagonista femenina encarnada por Jane Powell adquiere un estilo más rudo para hacerse entender por los toscos muchachos, y éstos adoptan a su vez un estilo más suave al expresar la nostalgia que se apodera de ellos al pensar en su recién comprendida soledad que les condena a quedar situados en una desequilibrada posición en el mundo desde que han asumido que el estado «natural» del hombre es el del emparejamiento con la mujer, en «Lonesome Polecat». La música refleja aquí la metamorfosis experimentada por los hombres en el filme. En cualquier caso, como ha señalado Katharyn Boche, estos musicales «llenos de fanfarrones hipermasculinos, exuberante música y bailes en grupo altamente enérgicos, entregan un mensaje a cerca del específico tipo de identidad americana e ideal de comunidad» (Boche, 2014: 340). De hecho, al final de la película, cuando los hermanos se casan lo hacen en grupo y no individualmente y la búsqueda de las perfectas compañeras conducen a una domesticada visión de la «familia como baluarte de la sociedad, lista para defenderse contra la ferocidad de cualquier extraño o forastero» (Brady, 1976:159), como bien demuestra el número musical «Barn-raising» que se desarrolla en torno a la fiesta celebrada para la construcción de un granero (que por su parte refuerza

la idea de solidaridad comunitaria), en el que los hermanos compiten por las chicas con sus pretendientes locales⁷. Este número es quizá el más demostrativo de la expresión de la virilidad masculina a través de una danza gimnástica y acrobática en el que las mujeres son simplemente «pasadas» de mano en mano manifestando la total dominación masculina en el baile y el espacio.

Por otro lado parece conveniente destacar también que a menudo en estos westerns musicales los bailes exclusivamente femeninos en grupo, se desarrollan en espacios domésticos como es el caso de «Bride June» en *Siete novias para siete hermanos* y «Many a new day» en *Oklahoma!*, en el que las chicas, «inspiradas por el proceso de aseo y acicalamiento cantan y bailan haciendo del rito del arreglo y embellecimiento una importante actividad como parte del cortejo y la creación de parejas y familias ideales» (Boch, 2014: 347) En este rito del cortejo, presente en varios temas musicales tales como «People will say we're in love» en *Oklahoma!*, el estilo musical tiende a subrayar la dicotomía entre lo masculino y lo femenino, como ha señalado Altman, a través del *dueto*, que tiene la función de cristalizar las actitudes y emociones de la pareja, y que se desarrollan en forma de eco: una línea para él, una línea para ella y así alternativamente hasta que las voces se funden; incluso cuando las canciones son interpretadas en solitario, «éstas siempre anhelan el emparejamiento, cuyo recurso es a menudo el de continuar una canción que el compañero introdujo» (Altman, 1987:37-38), como en el caso de «When you're in love» que canta primero Jane Powell y que luego continúa Howard Keel en *Siete Novias para siete hermanos*.

En cualquier caso, estos musicales del Oeste presentaban un modelo social ideal en el cual los hombres dominaban las esferas públicas y las mujeres las domésticas, ofreciendo un modelo para una sociedad en crisis, «reforzando los dominantes valores sociales del patriarcado respecto al género y la familia en EEUU» (Boch, 2014: 348). Como han señalado algunos autores, (Boch, 2014; Klein, 2014) estas películas contribuyeron a fortalecer los roles de género tradicionales en un momento histórico en el que cualquier desafío al *american way of life* se traducía en profundas ansiedades derivadas de la Guerra Fría en su competición con la URSS para convertirse en el poder dominante del mundo. La cultura popular a menudo fusionó el anticomunismo con otras formas comúnmente percibidas como amenazas al modo de vida americano. El peligro de la mujer trabajadora fuera del hogar que había experimentado una independencia económica y personal en tiempos de guerra, y la «crisis

⁷ El uso de la iconografía es en este número una cuestión clave, como también lo será en el resto de películas del género, a través del uso del color como expresión de los estados de ánimo y del poder de unas imágenes sobre otras, observándose una clara línea divisoria entre las indumentarias de los hermanos plagadas de los colores más vibrantes del Technicolor que expresan energía e intensidad, y los de los pretendientes locales, vestidos con colores neutros y apagados.

de la masculinidad» del periodo posbélico que sugería que a la vuelta al hogar de los heroicos hombres sus vidas se vieron «feminizadas», asentándose en ideales suburbanos abocados al matrimonio, la vida doméstica y trabajos de «cuello blanco» (White, 1956), vertía la idea de la necesidad de la reafirmación de roles de género de preguerra, como forma de alcanzar la seguridad a través del modelo social idealizado.

Sin embargo no sólo este subgénero, el *Wéstern* musical, manifiesta una representación conservadora de los roles sociales y las inquietudes derivadas de la Guerra Fría, sino que estas cuestiones están presentes en la mayoría de películas del género.

La bella de Moscú, un remake en clave musical de la afamada *Ninotchka* de Lubitsch producido en 1939, proyecta la idea de las grandes libertades de que gozan las mujeres en el Oeste en comparación con el Este, ya sea en términos de empleo, ocio o moda, publicitando una imagen de EEUU como símbolo del progreso material. En esta película, la protagonista, Cyd Charisse, se pone en contacto con sus deseos internos y los placeres de la feminidad occidental a través del consumo, como bien expresa el número musical «Silk Stockings», en el que vemos a *Ninotchka* en su metamorfosis, convirtiéndose al modelo de feminidad clásica al rendirse a los encantos del lujo capitalista, vistiéndose con medias de seda que la transforman en el objeto de los deseos masculinos y en el que, a través del movimiento, va abandonando las restricciones represivas. Como ha señalado Shaw, «el descubrimiento de Charisse, a través de la danza, de su individual y física existencia, es quizá más conmovedor que el despertar emocional de Garbo a través de la risa» (Shaw, 2007:30). La danza es crucial en esta versión musical del clásico de Lubitsch, siendo no sólo un decorado sino una cuestión fundamental en el desarrollo narrativo, pues «a través del movimiento y el acompañamiento de las canciones aprendemos a apreciar las diferencias entre un inhibido y despersonalizado sistema soviético y la libertad y espontaneidad divertida del mundo occidental» (Shaw, 2007: 30) El baile y la música, que se convierten en el lenguaje universal del romance, también son percibidos como una liberación en el contexto de la Guerra Fría, tanto en el tratamiento del jazz como instrumento de libre expresión, en el número de Astaire «The Ritz Rock n´Roll», como del resto de los números musicales, tales como «The Red Blues» en los que vemos una suprema expresión de vitalidad a través del movimiento físico en un escenario frío y austero en el que los protagonistas recuerdan el cálido y vibrante Occidente, y en el también significativo número que bailan conjuntamente los protagonistas a ritmo de la canción de Cole Porter «All of you», en el que Astaire ayuda a liberarse a Charisse a través de la danza, elevándola en sus movimientos y ayudándola a descubrir sus más íntimos deseos, hasta su total desinhibición en «Fated to be mated», número que se constituye por otro lado, en la expresión del objetivo fundamental de este género cinematográfico que es en última instancia, como ha señalado Altman (Altman, 1987), la formación de la pareja.

Siguiendo esta línea, el cortejo y el emparejamiento son también cuestiones principales en *Cantando bajo la lluvia*, aunque no podemos dejar de apuntar también el carácter profundamente autorreferencial de la película respecto al fenómeno cinematográfico y su evolución, pues el filme narra las aventuras y desventuras de los miembros de la industria fílmica en su paso del mudo al sonoro. Como tributo a los musicales pioneros del cine de Hollywood que dicho filme reproduce, resulta interesante detenerse en el tratamiento que de la figura femenina empieza a hacerse en los primeros musicales, cuyo máximo exponente es el filme *La Calle 42*, en el que se sustituyen objetos por mujeres reales en la configuración de figuras geométricas que son mostradas con un plano cenital; este fetichismo supone la fragmentación del cuerpo femenino y su consideración de meros objetos decorativos contruidos para el simple goce del espectador masculino. Volviendo al tema del emparejamiento, parece importante destacar que la mayoría de números musicales del film manifiestan esa necesaria dualidad masculino-femenina en la construcción de los bailes que está incluso presente en los momentos en que dichos números están interpretados por un solo elemento masculino: tal es el caso de «Make´em Laugh», en el que Donald O´Connord se «empareja» con un muñeco de trapo, o el famoso número que da nombre a la película «Singing in the rain» en el que Gene Kelly lo hace con un paraguas. Por otro lado, el número «You Were Meant for Me» entre Don (Gene Kelly) y Kathy (Debie Reynolds) es muestra y plasmación de los roles de género que se instalan en el filme, siendo Don quien guía el baile llevando a Kathy de la mano (como hace durante toda la película), y colocándola en un pedestal con lo que la convierte en una figura ideal a quien admirar y adorar como expresión del amor romántico tradicional. Los gestos de «Kathy son elegantes y suaves como reafirmación de su feminidad, mientras que los de Don, que ocupa en el baile todo el espacio disponible, suponen una afirmación de su masculinidad» (Viñuela Suárez, 2006:169). Parece oportuno también señalar cómo en la construcción de los personajes se destaca el vínculo entre los personajes masculinos, unidos por una relación de apoyo y amistad, y los femeninos, por rivalidad. La construcción del personaje de Lina como figura negativa es clara, mostrándose como una mujer frívola y ambiciosa, sin interés amoroso, pues de hecho su amor por Don (Gene Kelly) se basa en su ambición de poder y fama; Kathy Selden (Debbie Reynolds) por el contrario se construye con un perfil positivo. Características como la modestia, pues en numerosos momentos intenta pasar inadvertida no pretendiendo llamar la atención, así la conforman. Otra característica que influye en su configuración positiva es el «recato y prudencia sexual, pues su resistencia a entregarse a Don es otra de las claves que la diferencia de otras figuras femeninas negativas en el filme (como Lina o las coristas)». (Viñuela Suárez, 2006: 162-164). En un extremo opuesto a los bailes entre Don y Kathy, el número «Broadway Rhythm Ballet»,

protagonizado por Don y la figura de la *femme fatale* que encarna Cyd Charisse, expresa un baile profundamente sexual, acompañado de una sensual música de jazz que contrasta con la suave balada del número anteriormente descrito. El poder emana de la *femme fatale*, que domina el espacio y también ejerce su dominación y poder sexual sobre la figura masculina haciendo de éste un juguete literalmente rendido a sus pies.

Aunque no es habitual encontrar esta agresividad sexual femenina en los filmes musicales de los 50, ésta aparece ocasionalmente. Tal es el caso de *Los caballeros las prefieren rubias* en el que tanto Jane Russell como Marilyn Monroe ofrecen una diferente visión de la mujer y la sexualidad y disfrutan de una sorprendente independencia. Aunque Lorelei (Monroe) actúa como una «rubia tonta», elige cuidadosamente y manipula a su hombre ideal, Gus, el dócil hijo de un millonario; Dorothy (Russell) por su parte, también elige cuidadosamente a su compañero aunque ella no está interesada en el dinero, si no en la sinceridad. Como ha apuntado Lev «ambas mujeres son fuertes, activas, personajes agresivamente sexuales, y los hombres son curiosamente pasivos...puesto que ni Gus, ni Malone, ni el viejo hombre rico Piggy, son capaces de ejercer el tradicional control masculino» (Lev, 2003: 39) Es curioso observar también cómo la mayor agresividad sexual de Russell, presente por ejemplo en el número «Is there anyone here for love?» en el que la actriz canta y baila rodeada de guapos hombres despersonalizados, nos presenta un personaje poderoso pero más infeliz que el encarnado por Monroe; por el contrario, el número «Bye, bye, baby» en el que Lorelei (Monroe) canta a Gus, nos muestra una faceta seductora, atenta y encantadora; ella es cuidadosa con no parecer demasiado inteligente, sugiriendo que «el secreto del atractivo de Marilyn es que ella es sexual sin ser amenazadora por lo que el público elige la inocencia de Monroe en lugar que a la más agresiva Russell como estrella del film» (Lev, 2003: 40). En esta misma línea otros autores sugieren que el icono de Marilyn encarna una idea que Hollywood quiere vender:

...una mujer vestida, pero que promete placeres ocultos, una mujer blanca, rubia; una mujer sexy, pero inocente a la vez; una mujer algo simple, lo que la convierte en inocua para el intelecto masculino, y que además es divertida...Marilyn es el producto de su época, la del comienzo del «estado del bienestar» y de la expansión económica estadounidense cuya representación icónica despersonaliza no sólo a la actriz si no a todas las mujeres americanas (Suárez Lafuente, 2006: 342-343).

De hecho, esta sugerida independencia femenina en el filme contrasta con el tradicional enfoque de «mujer como espectáculo» que podemos observar tanto en *Los caballeros las prefieren rubias* como en *Luces de candilejas*, también interpretada por Marilyn Monroe que encarna a Vicky Parker, una actriz de variedades con un pobre repertorio musical y que progresará en su vida profesional, en los números «After You Get What You Want You Don't Want It» «Heat Wave» o «Lazy», en los que las representaciones femeninas fomentan la mirada escopofílica masculina (placer sexual que surge de la actividad de mirar), que según las teóricas filmicas feministas (Mulvey, 1975; Kaplan, 1983) en su análisis del binomio mirada-poder, convierte a las mujeres en objetos para ser mirados con la finalidad de satisfacer las fantasías masculinas. Por otro lado, la enfermiza obsesión de Lorelei por el dinero y los diamantes, que se manifiesta en el número «Diamonds are a girl's best friend» puede ser traducido, una vez más, como una muestra de las ansiedades sociales de la posguerra estadounidense. Con el rápido crecimiento de la clase media que caracterizó la economía de posguerra estadounidense, «los americanos querían más que nunca creer en el mito de la socialmente homogénea sociedad sin clases después de la experiencia que les azotó en los años de la Depresión» (Beach, 2002:128). De hecho, podemos identificar esta tendencia en la instantánea movilidad social de los personajes femeninos de *Los caballeros las prefieren rubias*, que pasan de «showgirls» a la primera clase del trasatlántico que las llevará a Francia. Sin embargo, la costumbre consumista hizo que dicha sociedad indiferenciada y homogeneizada experimentase un sentido general de «estado de pánico» que les llevaría hacia una dependencia simbólica de medidas de estatus, teniendo en cuenta el «auge de la tendencia a juzgar la valía personal en base a símbolos externos para el individuo» (Beach, 2002: 131-132). De nuevo el consumo de posguerra, y la búsqueda del estatus a través de la riqueza materializada en los diamantes quedan presentados en los filmes asociándolos a los personajes femeninos.

En cualquier caso, en *Los caballeros las prefieren rubias*, aunque los hombres son mostrados como débiles y las mujeres como fuertes, el filme termina con el más convencional desenlace, un matrimonio doble, evidenciando que «esta independencia femenina no amenaza el orden social establecido» (Lev, 2003:40)

Consideraciones finales

A lo largo de estas páginas se ha intentado destacar la importancia del cine como una forma más del discurso a través de filmes marcados ideológicamente. Como hemos podido observar, las películas musicales de Hollywood son una clara manifestación de las

preocupaciones sociales estadounidenses en una época determinada, la posguerra mundial y la Guerra Fría, acontecimientos que sacan a la luz problemas latentes en la sociedad tales como la amenaza de la emancipación femenina por un lado, y la amenaza comunista por otro, que llevarán al país a la afirmación de una organización social conservadora y tradicional desde el punto de vista de las relaciones de género, y que queda inextricablemente unida a una ideología, la capitalista, como la única capaz de llevar al progreso material y que prodiga el consumo como forma de llegar al bienestar, a lo que contribuye una iconografía que recurre a la abundancia y la riqueza en la mayoría de las películas citadas. La presencia de los valores sociales conservadores se reafirma, como hemos dicho, en la presentación de una estructura dual en los filmes, presentando un doble foco, uno masculino asociados a la virilidad y la fuerza física y otro femenino asociado a la ligereza, el sentimentalismo y la gracia del movimiento, que enfatizan los desequilibrios de género; de ahí la importancia de la danza y el movimiento como forma de comunicación.

Filmografía citada

Siete novias para siete hermanos (*Seven Brides for Seven Brothers*, 1954, Stanley Donen)
Oklahoma! (*Oklahoma!*, 1955, Fred Zinnemann)
La Bella de Moscú (*Silk Stockings*, 1957, Rouben Mamoulian)
Ninotchka (*Ninotchka*, 1939, Ernst Lubitsch)
Cantando bajo la lluvia (*Singin' in the Rain*, 1952, Stanley Donen)
La calle 42 (*42nd Street*, 1932, Lloyd Bacon)
Los caballeros las prefieren rubias (*Gentlemen Prefer Blondes*, 1953, Howard Hawks)
Luces de Candilejas (*There's No Business Like Show Business*, 1954, Walter Lang)

Bibliografía

ALTMAN, Rick (1987) *The American Film Musical*. Bloomington, Indiana University Press.
 ALTMAN, Rick (2011) «El musical». *Historia mundial del Cine: Estados Unidos*, vol. 1. Brunetta, Gian Piero (dir), Madrid, Akal, pp. 719-732.
 BABIANO, José (2007) «Mujeres, trabajo y militancia laboral bajo el franquismo», *Del Hogar a la Huelga: trabajo, género y movimiento obrero durante el franquismo*. Babiano, José (ed) Madrid, Catarata, pp. 25-75.
 BEACH, Chistopher (2002) *Class, Language and American Film Comedy*. New York, Cambridge

- University Press.
- BOCH, Kathaleen (2014): «Hatchets and hairbrushes: Dance, Gender, and improvisational ingenuity in Cold War Western musicals» *The Oxford Handbook of Dance and the Popular Screen*. Blanco Borelli, Melissa (Ed). New York, Oxford University Press, pp. 337-350.
- BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin, (1997) *Film Art. An Introduction*. McGraw Hill.
- BRAUDY, Leo (1976) *The World in Frame: What we see in Films*. Chicago, University of Chicago Press.
- DYER, Richard (2004), «Entertainment and Utopia», *Hollywood Musicals. The Film Reader*, Cohan, Steven (ed), Londres, Routledge, pp. 19-30.
- FERRÓ, Marc (1980) *Cine e Historia*. Barcelona, G. Gili.
- _____ (1995) *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel.
- FEUER, Jane (1992). *El musical de Hollywood*. Madrid, Verdoux.
- FUSI, Juan Pablo (1999) *Un siglo de España: la cultura*. Madrid, Marcial Pons.
- KAPLAN, Ann (1983), *Las mujeres y el cine, a ambos lados de la cámara*. Madrid, Cátedra, 1998 (traducción de M^o Luisa Rodríguez Tapia)
- KLEIN, Emily B. (2014) *Sex and War on the American Stage: Lysistrata in Performance 1930-2012*. New York, Routledge.
- KUHN, Annette (1991), *Cine de mujeres, Feminismo y cine*. Madrid, Cátedra, 1991 (traducción de Silvia Iglesias Recuero)
- LEV, Peter (2003), *Transforming the Screen*. Berkley, University of California Press.
- MONTERO, Julio y PAZ, M^o Antonia (2011) *Lo que el viento no se llevó. El cine en la memoria de los españoles (1931-1982)*, Madrid, Rialp.
- MULVEY, Laura (1975), «Visual Pleasure and Narrative Cinema», *Screen*, 16, pp. 6-18.
- NIÑO, Antonio (2012) *La americanización de España*. Madrid, Catarata.
- PINEL, Vicente (2009), *Los géneros cinematográficos: Géneros, escuelas, movimientos y corrientes en el cine*. Barcelona, Robinbook
- SCOTT, Joan (1986) «Gender: A useful category of historical análisis», *American Historical review*, 91, n^o5, pp. 1053-1075
- SHAW, Tony (2007) *Hollywood's Cold War*. Edinburgh, University of Edinburgh Press.
- SORLIN, Pierre (2005). «Formas de ir al cine en Europa Occidental en 1950», *Por el precio de una entrada*, Montero, Julio y Cabeza, José (eds). Madrid, Rialp.
- SUÁREZ LAFUENTE, M. S. (2006): «Marilyn Monroe. Máscaras y miradas» *Diosas del celuloide. Arquetipos de género en el cine clásico*. Rodríguez Fernández, M^o Carmen (Coord), Madrid, Jaguar, pp. 335-359.

- VIÑUELA SUÁREZ, Laura (2006): «Chicas buenas y malas en el cine musical: Cantando bajo la lluvia». *Diosas del celuloide. Arquetipos de género en el cine clásico*. Rodríguez Fernández, M^a Carmen (Coord), Madrid, Jaguar, pp. 155-179.
- WHITE, William (1956), *The Organization Man*, New York, Simon and Schuster.

Recibido el 5 de mayo de 2015

Aceptado el 10 de noviembre de 2015

BIBLID [1139-1219 (2015) 20: 157-172]

SOBRE GÉNERO Y GÉNEROS:
UNA LECTURA FEMINISTA DE LOS *JUEGOS DEL HAMBRE*
ABOUT GENDER AND GENRES: A FEMINIST READING OF *THE HUNGER GAMES*

María Isabel Menéndez Menéndez
Universidad de Burgos
Marta Fernández Morales
Universitat de les Illes Balears

RESUMEN

El inicio del siglo XXI asiste al éxito del género literario juvenil, especialmente las sagas adaptadas al cine que, con sus universos expandidos, se convierten en fenómenos de masas con capacidad de llegar a un público globalizado. Este artículo reflexiona sobre la literatura para jóvenes a través de la trilogía *Los juegos del hambre* de Suzanne Collins y sus versiones cinematográficas mediante las aportaciones de la perspectiva de género y la epistemología feminista, dado que la obra contiene interesantes elementos tanto desde el punto de vista político como desde su apuesta por la subversión de los estereotipos de género.

Palabras clave: *Los juegos del hambre*, literatura juvenil, género, adaptación, subversión.

ABSTRACT

The beginning of the 21st century has witnessed the success of young adult literature, particularly in the form of sagas adapted to the screen which, with their expanded universes, have turned into mass phenomena with the capacity to reach a globalized audience. This paper reflects on literature for young adults through the case study of Suzanne Collins' *The Hunger Games* and its film versions. Our work is based on the contribution of the gender perspective and feminist epistemology, since the text incorporates interesting elements both from a political point of view and in relation to its subversion of gender stereotypes.

Key words: *The Hunger Games*, young adult literature, gender, adaptation, subversion.

SUMARIO

–Introducción. –Aproximación al género literario juvenil. –Las adaptaciones cinematográficas de las sagas juveniles y sus universos expandidos. –La identidad de género y la cultura popular. –Estudio de caso: *Los juegos del hambre*. –Katniss Everdeen desde la perspectiva feminista. –Conclusiones. –Referencias.

Introducción¹

La cultura popular, y dentro de ella la dirigida a jóvenes, se ha convertido en un nuevo objeto de análisis académico con especial interés para los estudios sobre identidades o género, entre otros. Lo popular es un lugar de hibridación donde se intercambian elementos genéricos, tanto desde el punto de vista de la narrativa como la estética o la ética, algo muy visible en las adaptaciones cinematográficas de *best-seller* literarios. Si las fronteras de género literario y/o audiovisual son cada vez más borrosas, su unión con las técnicas comerciales que permiten atraer y mantener a un público tan complejo como el adolescente posibilita que las adaptaciones cinematográficas se conviertan en la palanca final que convierte estas obras en fenómenos de masas con capacidad de llegar a un público globalizado; en el sentido de romper todas las fronteras geográficas para alcanzar a audiencias de todo el mundo.

En la actualidad la literatura juvenil y sus versiones en la gran pantalla están ocupando el lugar que antaño se reservaba a grandes obras de las letras universales, y su enorme éxito de público no deja lugar a la indiferencia. Se trata de un discurso ambiguo y articulado a través de la mezcla de recursos narrativos y estilísticos y cuyo público tampoco es monolítico, pues muchas obras juveniles se denominan *crossover books*, esto es, relatos que pueden cruzar fronteras más allá de la variable de edad y llegar también al público adulto.

En este texto se analiza el género literario juvenil a través de la trilogía *Los juegos del hambre* (*The Hunger Games*), de Suzanne Collins (2008, 2009, 2010) y sus adaptaciones cinematográficas (Ross, 2012; Lawrence, 2013, 2014) mediante las aportaciones de la perspectiva de género y la epistemología feminista. *Los juegos del hambre* es un producto interesante para el análisis académico por su enorme resonancia, ya que tanto las novelas como las películas han roto todos los records de recaudación. Pero, además, analizar esta obra desde la perspectiva de género permite reflexionar sobre al menos dos cuestiones adicionales: en primer lugar, la inversión cinematográfica y su retorno en taquilla, hasta ahora apoyados en cierto estereotipo sobre la baja rentabilidad de obras dirigidas a audiencias femeninas. Por otro lado, la subversión de estereotipos de género que se da en *Los juegos del hambre*, muy poco habitual en obras dirigidas a público adolescente y que viene a romper con la tendencia de otras sagas coetáneas adaptadas también al cine, como *Crepúsculo* (*Twilight*), de Stephenie Meyer (2005-2008), apoyada en roles mucho más convencionales. Finalmente, su carácter *crossover* explica que se trate de un producto que contiene un discurso mucho más

¹ El presente trabajo se ha desarrollado en el marco del proyecto *Violencia de género y cultura popular: representación y recepción*, cofinanciado por el Ministerio de Sanidad, Servicios Sociales e Igualdad del Gobierno de España y el Fondo Social Europeo (Referencia 115/12).

político y comprometido socialmente que la mayoría de obras comerciales de su segmento, como demostraremos en nuestro estudio. En la actualidad se denomina *crossover* a cualquier obra capaz de atraer tanto a jóvenes como a personas adultas y, aunque existe desde siempre, se estima que ha experimentado un gran auge a partir de 2005. Se trata de un discurso que reproduce las características de la era virtual: se difuminan las etapas de la vida y existe cierta indeterminación temporal. Utiliza un lenguaje híbrido entre lo juvenil –sencillo, accesible– y algunos términos más elevados. La misma cuestión puede encontrarse en las estructuras gramaticales y, por supuesto, en las realidades que describe Falconer (2008).²

Aproximación al género literario juvenil

Existe consenso respecto del papel socializador de la literatura juvenil. Se trata de un acceso de tipo lúdico a una representación del mundo que han hecho las personas adultas y que interviene en la propia configuración identitaria de las y los jóvenes. Teresa Colomer asegura que es el mejor documento «para saber la forma en que la sociedad desea verse a sí misma», y por consiguiente como cree que la juventud «debería ver el mundo» (1999: 44). Es una propuesta narrativa que establece un contrato de lectura mediante el que un autor o autora de edad adulta propone al lector o lectora adolescente una comunicación que, además de ser una propuesta lúdica y/o artística, ayuda a construir una competencia lingüística, narrativa, literaria o ideológica (Lluch, 2005: 136).³

Lluch distingue entre obra literaria y paraliteraria. El concepto de *paraliteratura* se atribuye a Marc Angenot, quien lo propuso al constatar las connotaciones peyorativas de los términos *infraliteratura* o *subliteratura* utilizados hasta entonces y que sugerían una idea de literatura *de segunda*. Aunque no se circunscribe únicamente a la narrativa, permite romper con las distinciones realizadas desde el canon para multitud de obras de la cultura popular (cómic, fotonovelas, romance, novela negra, ciencia-ficción, etc.). El concepto está en relación directa con el de *best-seller*: «usualmente novelas con componentes de aventuras, acción, intriga o suspense en el caso de la literatura, que alcanzan un elevadísimo índice de

2 Aunque el uso de este término es relativamente reciente, no lo es la estrategia editorial de buscar obras que puedan abarcar públicos amplios desde el punto de vista de la edad. La mayoría de editoriales reconoce que tienen colecciones específicas, por ejemplo Seix Barral y su colección *Furtiva*, o Siruela y la colección *Las Tres Edades*. Para Seix Barral, en declaraciones al diario *El País* (04-02-2011), un buen *crossover* «ha de ser complejo y profundo, debe tener muchos niveles distintos de entendimiento y de emoción, y, al mismo tiempo, debe lograr esa difícilísima sencillez que convierte las historias en fábulas».

3 Se escapa a los objetivos del presente texto entrar en el debate sobre la propia existencia de la literatura juvenil como género, aunque es una preocupación que existe en la bibliografía especializada. Por otro lado, tampoco interesa a este artículo valorar la cuestión de la calidad de las obras dirigidas a adolescentes y sobre las que existe una polarización de opiniones, entre quienes opinan que siempre es mejor leer, aunque sea mala literatura, y quienes creen que los *best-seller* siempre son prescindibles.

de ventas nacionales o internacionales. A tal éxito de consumo, aparte del gusto del público, contribuyen notoriamente todos los mecanismos comerciales» (Vallés y Álamo, 2002: 245). Los *best-seller* «han coincidido frecuentemente con obras representativas de la cultura popular o de masas [...] a las que se engloba bajo el título de *paraliteratura*» (Estébanez, 1999: 95; *énfasis en el original*).

Existe pues diferencias entre lo canónico y lo paraliterario, tanto en el nivel paratextual como en el narrativo. En el primero, la paraliteratura se distingue radicalmente de la literatura canónica en su apariencia formal, caracterizada por usar recursos paralingüísticos (colores, textos repetitivos y emotivos) que anticipan el contenido del relato (Lluch, 2005: 138). En cuanto al nivel discursivo, hay que destacar la tendencia a la reiteración y al uso de cambios en las pautas de ritmo que permiten tanto crear expectación o suspense como mantener el interés del público. Para Lluch, lo más característico es la repetición de procedimientos, lugares y decorados, esto es, las mismas situaciones dramáticas, idénticos personajes y la ausencia de distancia irónica o paródica. Es decir, se trata de una propuesta unívoca, generalmente estereotípica. A ello contribuye la necesidad de alcanzar grandes públicos, lo que implica homogeneizar las propuestas (Lluch, 2005: 140).

Estas características se hacen todavía más explícitas en las adaptaciones audiovisuales que comparten elementos como el contexto comunicativo, el nivel y estructura del relato, la construcción de personajes, el estilo, las técnicas de identificación e, incluso, la ideología subyacente. Todos estos mecanismos «producen una ilusión de realidad y de referencia que borra la conciencia de la lectura, en definitiva, el lector no percibe que la letra es una mediación para conseguir una identificación con el texto y atraparlo dentro» (Lluch, 2005: 153). Estos mecanismos de adicción y los intereses comerciales explican la existencia de las exitosas *sagas literarias* pues estas obras no se limitan a un volumen. Aunque originalmente el concepto de saga hacía referencia a relato, especialmente heroico, hoy se aplica a conjuntos de novelas que, conectadas por un argumento común, crea un universo propio, generalmente paralelo o fantástico, de ahí su denominación como «fantasías épicas».

Algunos ejemplos son la trilogía *El señor de los anillos* de Tolkien (*The Lord of the Rings*, 1944); las heptalogías *Las crónicas de Narnia* (*The Chronicles of Narnia*), de C.S Lewis (1949-1954) y *Harry Potter*, de J.K. Rowling (1997-2007); o las más recientes y ya citadas *Crepúsculo*, tetralogía de Stephenie Meyer (2005-2008) y *Los juegos del hambre*, la trilogía de Suzanne Collins (2008-2010). Todas ellas han sido adaptadas con gran éxito al cine y se significan por la existencia de elementos propios de los mundos paralelos tales como la presencia de seres sobrenaturales, esferas limitadas al acceso humano, elementos siniestros y tenebrosos o amenazas de muerte y violencia, entre otros (López, 2012: 53). Finalmente, la saga funciona

como un mecanismo publicitario en sí mismo porque, al final, se trata de consumir más de un libro: «Ser muchos. La consigna es multiplicar» (Montes, 1999: 99).

Las adaptaciones cinematográficas de las sagas juveniles y sus universos expandidos

«La mejor manera de definir la actual literatura juvenil sería a través del mestizaje o de la fusión entre diferentes modelos narrativos» (Lluch, 2007: 193). Hoy el texto para jóvenes se caracteriza por formar parte de un constructo cultural más amplio con el que se integra: las portadas de las novelas se confunden con las carátulas de los CD musicales, de los DVD con productos audiovisuales, de los videojuegos, de las revistas y de múltiples soportes de la cultura popular, discursos todos ellos que se fusionan con las narrativas tradicionales (Lluch, 2007: 194). Es básica la estrategia de mercado, con frecuencia diseñada previamente. No es una novedad, ya que viene ocurriendo al menos desde las tácticas ideadas por Walt Disney, pionero en considerar la industria del entretenimiento como algo global.

En el siglo XXI, las y los adolescentes son un *target* prioritario porque realizan un elevado consumo de cine, música, ropa o tecnología. Para dar respuesta a esa demanda –o para crearla–, la industria del consumo cultural proporciona innumerables objetos que recrean el producto original, hasta la configuración de un auténtico icono mediático. El universo expandido parece infinito: libros que explican las novelas y diccionarios que ayudan a seguirlas, videojuegos que recrean la narrativa y ofrecen nuevas posibilidades para el futuro de la trama, juegos interactivos que pueden dialogar con las productoras cinematográficas... las posibilidades no hacen más que crecer al amparo de las redes sociales.

El nuevo siglo ha asistido a un auge de la narrativa épica, sobre todo a partir del tremendo éxito de la adaptación cinematográfica de *El señor de los anillos* pero también de obras directamente nacidas en los inicios del siglo, como *Harry Potter*. Estas obras unieron la paraliteratura juvenil con el cine, favoreciendo una poderosa industria que supera las propias narraciones literarias y cinematográficas. Aquí aparece la cuestión diferencial en el género juvenil que consiste en la utilización de mecanismos de acción que provocan un «enganche». Lluch denomina *mecanismos* a las estrategias que, ligadas al sistema cultural, son capaces de impulsar el número de ventas, pero también se convierten en marcas discursivas que permiten «el placer rápido, fácil y que potencie la repetición» (Lluch, 2005: 136). Por *adicción*, entonces, debe entenderse la necesidad del público lector de ampliar el placer experimentado en la primera lectura, que las editoriales mantienen e incluso aumentan en las siguientes.

Para Lluch, *Harry Potter* es uno de los ejemplos más poderosos y dio lugar a un fenómeno más propio del mundo cinematográfico, musical o deportivo que del de las letras, porque el mérito de dicho producto se apoyaba en (re)construir referencias literarias y extraliterarias. Su adaptación cinematográfica no hizo más que expandir su universo y, al mismo tiempo, el consumo de los múltiples productos.⁴ La idea de saga diferenciaba este discurso de la literatura convencional, pensada como un producto cerrado sobre sí mismo. La propia creación por entregas de las novelas se alarga con las películas: aumenta la vida del relato y también la posibilidad de crear universos expandidos. Inclusive, la aparición de un producto audiovisual puede llevar al efecto inverso, esto es, a la lectura del texto del que partía, retroalimentando el propio circuito *best-seller/película/merchandising*. Así, públicos que se declaran poco interesados por la lectura reconocen su adicción a algunas obras –fruto de la presión del grupo de iguales que admite la mayoría de lectores/as, pero también de las estrategias comerciales y, especialmente, del atractivo del discurso audiovisual.

El libro, según Lluch, se *deslocaliza*: no parece tener relación alguna con la escuela o la educación formal sino que es un producto de la industria del entretenimiento. Ya no se encuentra únicamente en las librerías sino que podemos tropezarnos con él en cualquier estantería, desde un aeropuerto a un supermercado, y las técnicas de promoción, apoyadas en el marketing experiencial, las comunidades virtuales en la red, la interactividad y la instantaneidad aumentan exponencialmente su interés (Lluch, 2007: 199). Finalmente, cuando las obras se adaptan al cine, añaden el elemento fan a la ecuación. De ahí la búsqueda de actores y actrices con gran proyección, una apuesta para tratar de asegurarse el éxito. El fenómeno fan en conexión con las sagas de ficción ha sido ampliamente estudiado por Martos, que ha detectado como estos textos se convierten en objetos de veneración. Es un proceso basado en la cohesión grupal del que se ha aprovechado la industria del entretenimiento, convertida en «máquina de producir identidades y de crear vínculos» hasta el punto de construir «mundos alternativos» (Martos, 2011: 14; *énfasis en el original*).

La identidad de género y la cultura popular

En línea con lo antedicho, también la constitución de la identidad de género a través de la literatura juega un papel crucial, pues el discurso patriarcal y heterocentrado presente en la cultura apenas ha ofrecido imágenes de masculinidad y feminidad distintas de las

⁴ De hecho la historia sigue viva en *Pottermore*, una web en la que la propia autora interactúa con el público y donde ofrece fragmentos inéditos de historias de ciertos personajes, tramas no desarrolladas en las novelas, etc. Véase: <https://www.pottermore.com/es>.

del mandato hegemónico. Ello incluye no solo las opciones sexuales, sino igualmente la estereotipia de género, de forma que, también desde la literatura juvenil, se prescriben formas de ser hombre/mujer que no subvierten el mandato patriarcal. La socialización apela a la supremacía masculina, legitimando la jerarquía sexual entre hombres y mujeres. Un género es invisibilizado, denigrado o despreciado –el femenino– para poder elevar al otro. No se puede definir la hegemonía masculina si no es en un marco relacional, con una feminidad concebida como subalterna o sometida (Messerschmidt, 2012; Bourdieu, 1998).

La literatura feminista ha demostrado que los discursos culturales han discriminado a las mujeres como sujetos y objetos de ficción. La discriminación se produce, en primer lugar, con las escritoras o creadoras pero también en el contenido de las obras, caracterizadas por la ausencia de protagonismo femenino o por los roles dependientes o estereotipados que se asignan a los personajes. Ello supone que la producción simbólica controla o al menos interviene en la adquisición de la identidad de género y, además, legitima la dominación masculina (Arranz, 2013: 3). El mayor protagonismo masculino es no solo una cuestión de mayor presencia sino también de prestigio pues, cuando aparecen mujeres, generalmente lo hacen en un contexto que depende de lo masculino. Por ejemplo, explica Arranz, en la famosa saga *Crepúsculo*, un producto dirigido a una audiencia femenina y de carácter romántico, el peso del co-protagonismo masculino es muy superior al de la joven. No solo porque los cuatro tomos demuestran la obsesión de ella por el amor del muchacho, sino desde un punto de vista puramente cuantitativo: «de las quinientas páginas escritas del primer boom comercial de la serie, en el 99% de ellas está presente o se hace alusión textual a él» (Arranz, 2013: 12).

El mandato dirigido a las lectoras se orienta al reconocimiento de la superioridad masculina, lo que implica que el protagonismo femenino renuncie explícitamente a la posible pertenencia al grupo de varones con quienes únicamente pueden establecer una relación individual –emocional y/o sexual. Al mismo tiempo, no existe la homosociabilidad femenina, por lo que el resultado final es que no solo se impide articular las relaciones entre mujeres constituyendo una identidad grupal semejante a la de los varones, sino que es muy escasa la relación entre mujeres y/o niñas entre sí, excepto tal vez las establecidas entre madre e hija o entre hermanas. Sin embargo, sí aparece la relación femenina articulada mediante la rivalidad (Arranz, 2013: 20). La literatura juvenil no solo propone diferencias binarias basadas en el sexo sino que consolida un principio de privilegio: la masculinidad no solo es deseada sino que se define en términos de conquista con el apoyo de la fraternidad masculina.

Puede afirmarse que, de acuerdo con el rol socializador de la cultura popular, el mensaje que reciben las lectoras es que en la vida real deben conformarse con papeles

no protagonistas. La mirada masculina y el sexismo siguen configurando la literatura del siglo XXI. Teresa Colomer e Isabel Olid explican que las chicas son descritas visualmente, pormenorizadamente desde el punto de vista estético y, con frecuencia, aludiendo a elementos eróticos. Son jóvenes «uniformemente bonitas» según un modelo reductor que no responde a las sociedades multirraciales ni a la realidad de las adolescentes de carne y hueso que carecen de «pasos elásticos» o de «ojos violetas». Ello no quiere decir que las protagonistas no hayan evolucionado: ahora pueden ser desinhibidas o decididas, pero lo serán sin abandonar la vulnerabilidad y, sobre todo, la dulzura. La independencia femenina se apoya casi únicamente en el erotismo porque pueden ser activas sexualmente pero sin desplazar la hegemonía masculina. Incluso si asumen un perfil heroico, la dureza o la valentía es solo un punto de partida que más pronto o más tarde dejará al descubierto su necesidad de protección. Finalmente se construye un modelo de chica destinada a encajar en el modelo masculino (Colomer y Olid, 2009: 60-63) y no a *empoderar* lo femenino.

En cuanto a las sagas dirigidas a público femenino, constituyen una reelaboración de la novela romántica para adolescentes, aunque generalmente con un elemento subversivo: la introducción de lo ominoso que ahora se presenta como atractivo –como los vampiros–, aunque sin abandonar la «prédica moralista que plantea heroínas que esperan que un amado las venga a rescatar de su aburrimiento y dé sentido a sus vidas» (López, 2012: 54). A pesar de la aparente transgresión que supone la inclusión de atractivos seres sobrenaturales, feroces o amenazantes, ideológicamente se plantea un modelo unívoco. Con frecuencia, los personajes femeninos «no se plantean ningún tipo de futuro con el que transformar el mundo y construirse como individuos. Cuando desempeñan un trabajo, éste no es sino una excusa para desarrollar la historia amorosa, pero no una forma real de subsistir, de realizarse como persona o de ser un miembro productivo de la sociedad» (García, 2012: 489). Los personajes no solo carecen de identidad más allá de su reflejo en los ojos masculinos, sino que tampoco se enfrentan a dilemas éticos o problemas sociales, religiosos o filosóficos. Ello sustrae a sus públicos la posibilidad de ejercer un juicio crítico sobre temas como el concepto del bien y del mal o el libre albedrío (García, 2012: 490).

Como ya sucedía en las novelas románticas tradicionales, el amor en las fantasías paranormales o distópicas se presenta para las mujeres como algo superior a cualquier otra relación, incluyendo amistad o familia. De ahí que, con frecuencia, las madres o las amigas sean presentadas desde un enfoque negativo. El amor es obsesivo y excluyente y aparece como el ideal femenino, tal y como sucedía en los cuentos de hadas, aunque añadiendo una cuestión nueva: la sexualidad, que aparece desde un prisma conservador y sexista. Ellos esperan a firmar un compromiso formal para mantener relaciones con la elegida, pero no les

importa tenerlas con las antagonistas, mujeres a las que desprecian (García, 2012: 496). La mayoría de estos productos reproducen «momentos de tensión narrativa en los que de algún modo se celebra la feminidad más tradicional» (Esquirol, 2011: 10). Las sagas para adolescentes, aunque sugieren que las heroínas son rebeldes y modernas, «reflejan un sujeto femenino borroso, tradicional, asimilado por el hombre. En estas novelas no se alienta a las adolescentes a valorarse como son, sino a través de la aceptación masculina» (García, 2012: 497). Apoyándose en esta idea, el eslogan publicitario de la adaptación cinematográfica de *Crepúsculo* rezaba: «¿Si pudieras vivir para siempre, por qué vivirías?». La respuesta parece clara: «por amor» (Martínez, 2009: s.p.).

Estudio de caso: *Los juegos del hambre*

La novela *Los juegos del hambre* fue el primer volumen de una trilogía que se completó con *En llamas (Catching Fire)* y *Sinsajo (Mockingjay)*. En 2012 fue llevada a la gran pantalla la primera de las novelas, dirigida por Gary Ross. En 2013 y 2014, a cargo de Francis Lawrence, se estrenaban la segunda y tercera entrega, esta última en formato digital, la primera de la saga que no se rueda en película tradicional. En 2015 se prevé una nueva película, pues la tercera novela –la más adulta y oscura de todas– fue dividida en dos filmes. El argumento se sitúa en una sociedad del futuro dominada por la fuerza bruta y la vigilancia constante del poder. Como castigo a un antiguo levantamiento y táctica de intimidación, anualmente se eligen dos adolescentes por distrito, que son enviados a un juego televisado en directo en el que deben luchar a muerte. La protagonista es Katniss, una muchacha de 16 años que pertenece a uno de los distritos más pobres y que deberá participar en el *reality show* extremo.

Una primera cuestión de análisis es que el carácter *crossover* de *Los juegos del hambre* es probablemente muy superior a otras sagas juveniles. Como defendemos en otro lugar, aunque comparte *target* con otras sagas contemporáneas como *Crepúsculo*, existen muchas diferencias. Collins provee temas de reflexión más adultos que Meyers: los movimientos sociales, la globalización neoliberal, el poder gubernamental y mediático, las hambrunas frente a la riqueza de unos pocos, la cultura de los videojuegos y del horror como espectáculo, la infancia y los conflictos bélicos, la manipulación de las audiencias, el auge de la telebasura y el morbo.⁵ Todos estos asuntos están en *Los juegos del hambre*, mientras que

⁵ Un ejemplo de cómo la cultura popular alimenta la realidad desde un punto de vista político se pudo comprobar recientemente en un levantamiento popular en Tailandia que adoptó el saludo de tres dedos de *Los Juegos del hambre*. Como consecuencia, el régimen prohibió la exhibición de la última película en los cines. Al respecto véase *The Guardian*: <http://www.theguardian.com/world/2014/jun/03/hunger-games-salute-banned-thailand>.

las relaciones sentimentales de los personajes no son centrales en la trama, más interesada por una posición política que permite que la trilogía y sus adaptaciones cinematográficas sean consumidas no solo por jóvenes sino también por personas adultas, aunque algunas cuestiones puedan resultar algo superficiales (Menéndez y Fernández, 2015). *Los juegos del hambre* demuestra que las prácticas culturales también son políticas:

Aunque la historia se sitúa en una sociedad distópica de un futuro lejano, las temáticas que aborda forman parte del mundo que habitamos hoy, que asiste a debates escindidos entre la supuesta libertad de los individuos y de algunos medios como internet, y el control cada vez más sofisticado por parte de los poderes políticos, quienes, paradójicamente, se sirven de los mismos instrumentos tecnológicos y comunicacionales, por ejemplo para el espionaje masivo, el control de las comunicaciones o la intoxicación informativa (Menéndez y Fernández, 2014: 300)

Lionsgate Entertainment adquirió los derechos mundiales de distribución y la propia Collins adaptó la novela para el cine. La primera de las entregas tuvo un coste en torno a los cien millones de dólares. En Estados Unidos de América obtuvo la clasificación PG-13. Para lograr la calificación 12A en Reino Unido se eliminaron algunos minutos que mostraban imágenes sangrientas o armas. Las adaptaciones cinematográficas han fulminado todas las cifras de audiencia: la primera película obtuvo más de 700 millones de dólares a nivel mundial y se convirtió en la cuarta más taquillera en la historia de Estados Unidos de América. El estreno de la segunda parte en el mismo país fue el mejor del mes de noviembre de todos los tiempos, alcanzando los 172 millones de dólares de recaudación. Con esa cifra superaba a la que hasta entonces poseía el récord de mejor película de estreno en ese mes, una de las entregas de *Crepúsculo –La saga Crepúsculo: Luna nueva* (*The Twilight Saga: New Moon*, Chris Weitz, 2009). La tercera película, en noviembre de 2014, registró la mejor recaudación del año para un estreno, alcanzando los 123 millones de dólares en Estados Unidos de América más otros 152 millones en el extranjero.

Desde el punto de vista del prestigio, *Los juegos del hambre* ha sido reconocida con diversos premios, como los galardones a mejor película, mejor actor (Josh Hutcherson) y mejor actriz (Jennifer Lawrence) en los MTV Movie Awards de 2014. En general, la crítica cinematográfica considera positivamente la adaptación y suele compararla tanto con *Harry Potter* como con *Crepúsculo*, para establecer que es más sofisticada y oscura que ambas. No es menos interesante, como ya hemos señalado, que ese éxito incontestable de taquilla es un indicador –la recaudación– que está empezando a ser analizado desde una nueva óptica

(Menéndez y Fernández, 2015). Al respecto, el uso del Test de Bechdel⁶ ha demostrado que las películas con mujeres gozan generalmente de presupuestos sustancialmente menores pero, contrariamente a la creencia en Hollywood sobre los peores resultados de taquilla, demuestran un mejor retorno de la inversión. Podría asegurarse, a tenor de esos datos, que la ausencia de protagonismo femenino no se debe al rechazo del riesgo económico sino a la discriminación sexista.

La banda sonora de los filmes también ha sido un éxito: el primer sencillo del álbum de la primera entrega alcanzó el número uno en iTunes en solo doce horas. El álbum completo vendió 175.000 copias en su primera semana de venta. Por otro lado, se ha creado un videojuego, *The Hunger Games Adventures*, lanzado a través de Facebook. En este sentido, el universo expandido de *Los juegos del hambre* es muy interesante. Las reediciones de la trilogía en España incluyen, en sus últimas páginas, frases como «Sigue el *buzz* en internet y los perfiles de Twitter y Facebook» demostrando que el propio público se convierte en responsable de la difusión de una publicidad desinteresada y cuya finalidad es crear comunidades de fans. La lectura ya no es un placer solitario ni una actividad que se agota en sí misma. El perfil oficial de *Los juegos del hambre* en Facebook España superaba los cien mil seguidores/as en 2012, mientras que el de la película contaba con más del doble. Al tiempo, se ha publicado una gran cantidad de material audiovisual, de forma que la adaptación cinematográfica, más allá de sustituir a las novelas, constituye parte de su propia lectura e incluso la estimula. Se ha demostrado que no solo no existía peligro de pérdida de lectores/as ante el estreno cinematográfico, sino que las películas de la saga de Collins han respaldado e impulsado la distribución de las novelas (Rovira *et al.*, 2012: 210).

Katniss Everdeen desde la perspectiva feminista

Un elemento a considerar en la obra de Collins es el análisis del protagonismo de Katniss Everdeen (interpretada por Jennifer Lawrence). Sabemos que la crítica feminista se mantiene alerta ante los modelos femeninos de supuesto éxito que el postfeminismo propone a las mujeres jóvenes (McRobbie, 2004). El postfeminismo ha dado por supuesto el hecho de que ya no es necesaria la política feminista y la consecuencia es que la renovación de la desigualdad de género y la restauración de normas patriarcales son pasadas por alto,

⁶ El Test de Bechdel es un sistema de medición de sexismo, idea de la dibujante Alison Bechdel, que lo creó en una viñeta incluida en el cómic *The Rule*, «Dykes to Watch Out For», en 1985. Usando este test, un estudio realizado por el periodista Walt Hickey y el equipo de FiveThirtyEight analizó 1615 películas estrenadas desde 1990 hasta 2013 para examinar la relación entre la importancia de las mujeres en los filmes respecto a su presupuesto y beneficios brutos. Sus resultados principales se sintetizan en que las películas con mujeres son más baratas y recogen mejores beneficios. Resultados disponibles en: <http://bechdeltest.com/>.

«eclipsadas por los resplandecientes tropos de libertad ahora asociados con las mujeres jóvenes mediante procesos de individuación femenina lograda por medio de un conjunto de tecnologías del yo» (McRobbie, 2007: 718). En un momento en que occidente ha dado un decisivo giro a la derecha, se comprueba el intento de desestabilizar las relaciones de género ante la «amenaza disruptiva del feminismo» (McRobbie, 2007: 719), configurando nuevas categorías tanto de *niñas* como de *mujeres jóvenes*.

El concepto de *mascarada postfeminista* define, para McRobbie, un dispositivo para reafirmar la ley patriarcal y la hegemonía masculina, por lo que ante protagonismos poderosos como el de Katniss Everdeen, siempre existe la duda sobre si es una propuesta postfeminista que reubica a las mujeres en las jerarquías tradicionales o un ejemplo de empoderamiento femenino. Si la mascarada postfeminista renuncia a la crítica a la masculinidad hegemónica, la joven fálica o *ladette*,⁷ busca emular el comportamiento masculino en lo que puede parecer una estrategia de igualdad pero que, finalmente, consolida el privilegio patriarcal masculino insertado en la sociedad de consumo (McRobbie, 2007: 735-737). La *ladette* interactuando con la mascarada postfeminista logra que las jóvenes queden desplazadas de la vida pública, la esfera política y las posibilidades que les proponía el feminismo. Las oportunidades de las que parecen disfrutar son modalidades de independencia en la vida económica –esto es, pueden consumir– mientras que desaparece la identidad política. Para McRobbie, se trata de una auténtica «tragedia feminista».

La posición que defendemos aquí es que Katniss, una joven obligada por las circunstancias a convertirse en símbolo de una revolución, aparece definida desde la autonomía y la independencia, pero sin obedecer a una construcción estereotípica masculina, de forma que pone en cuestión tanto la femineidad normativa –incluyendo la postfeminista– como el arquetipo fálico prototípico del cine de los años noventa. Contrariamente al discurso *mainstream*, lo femenino en *Los juegos del hambre* no es ese *otro* definido únicamente a partir del sujeto significativo masculino. Inclusive, los varones que acompañan a la protagonista no dejan de ser un apoyo, pero nunca el objetivo o el móvil de su acción. Estas dimensiones subvierten el discurso habitual en la cultura popular en lo referente a los roles de género. Para Katniss Everdeen se reserva el rol de heroína épica, con fuerte perfil político y sin someterla a una imagen masculinizada ni a la hipersexualización presente en tantas obras postfeministas.

Katniss Everdeen no está construida ni física ni simbólicamente como una mujer fálica: su acción no obedece a ningún impulso masculino y, de hecho, en distintas ocasiones ofrece

⁷ El término *ladette* define a una joven que adopta comportamientos considerados típicamente masculinos y no aceptables para las mujeres según el mandato patriarcal como beber mucho alcohol, utilizar un lenguaje grosero o comportarse de forma negativa y/o provocativa en público.

una reflexión sobre su desacuerdo sobre lo que la sociedad espera de las mujeres. La belleza canónica o la maternidad obligatoria son cuestiones sobre las que discrepa. Respecto al debate no resuelto en el feminismo sobre el uso de armas y violencia, Katniss queda fuera de dicha discusión porque la decisión es externa a ella misma: es el sistema el que exige matar como fórmula de supervivencia en el marco de los juegos. Asimismo, en las ocasiones en que puede elegir el uso de la violencia o métodos alternativos, se decanta por los segundos. Puede afirmarse que no es una mujer travestida de varón o que se masculiniza, ni un arquetipo de hiper-feminidad. Y, si bien al inicio de la trilogía acepta el camino que otros le exigen –tampoco podía oponerse– el desarrollo de la trama va descubriendo la madurez del personaje que es dotado de agencia y autonomía hasta el punto de decidir por sí misma entre el sometimiento y la rebeldía, decisión que depende de su toma de posición política y su propio albedrío.

Con todo, insistimos en que puede existir el riesgo de definir a Katniss como mujer fálica, dado que responde al arquetipo de amazona determinado por Mainon y Ursini (2008: 24-27), especialmente por su definición como arquera. Pero existen muchas diferencias con las heroínas del cine anterior, tal y como expone Bernárdez (2014). Pensemos, por ejemplo, en las protagonistas de *Las Amazonas (Le guerriere dal seno nudo*, Terence Young, 1973), filme rodado en España. Es una muestra entre muchas posibles de la cantidad de películas con protagonistas hipersexualizadas que aparecen desnudas la mayor parte del tiempo, en ambientes más caribeños que fantásticos, con un trasfondo sadomasoquista o parodias ridículas sobre la guerra de los sexos. En la obra de Young, los personajes eran tan claramente fálicos que no faltaba una escena de rivalidad femenina que culminaba en un momento de sexo lésbico bajo códigos estéticos auténticamente patriarcales. La cuestión de la hipersexualidad, unida al uso de la violencia, no escapa de modelos más contemporáneos como las protagonistas de las películas *Kill Bill* interpretadas por Uma Thurman o las de *Lara Croft* a cargo de Angelina Jolie. La otra opción es, como sabemos, la heroína sentimental cuyo único impulso vital es el amor romántico.

Sin embargo, Katniss no tiene cuerpo hipersexualizado ni usa la violencia como venganza u opción personal, carece de un estímulo masculino para su acción, no le interesan las relaciones amorosas como proyecto vital y, además, dispone de empatía de género, tanto dentro de su familia como fuera de ella, circunstancia muy visible en los juegos: es inevitable luchar por la propia vida pero ello no impide que desarrolle complicidad con otras mujeres. En ningún momento existe rivalidad femenina en el sentido patriarcal; la narrativa no acepta la hegemonía masculina y dibuja una protagonista autónoma y responsable de su propia familia. La trilogía –y sus adaptaciones al cine– nos van mostrando cómo evoluciona el personaje, se hace más político, llegando a convertirse en un símbolo para todo un pueblo, un lugar

socialmente conquistado por méritos propios, al demostrar valentía y coraje. El texto no reserva este lugar para ningún varón sino para Katniss.

Conclusiones

Es un hecho que las sagas literarias juveniles están experimentando un gran éxito que ha permitido, entre otras cosas, que público no aficionado a la lectura se acerque a los libros, antes o después de ver sus adaptaciones cinematográficas. Las características específicas de una literatura escrita para adolescentes –mecanismos de *enganche* y seducción– junto a sofisticadas estrategias de marketing participativo son parte de la explicación de ese *boom* al que estamos asistiendo en el nuevo siglo. Asimismo, una parte del impulso está en relación con las adaptaciones al cine y sus posibilidades de aumentar universos y favorecer fenómenos de fans que hoy ya no están al margen de las industrias culturales e, incluso, son parte esencial del funcionamiento de la propia cultura. Pero, desde la perspectiva de género, pocas son las obras que han conseguido superar los clichés sexistas, la hegemonía masculina y el ideal romántico que, ahora bajo el señuelo postfeminista, se presentan como opciones igual de deseables para las mujeres pero que presumen de contar con su consentimiento.

La saga *Los juegos del hambre*, en este sentido, es un producto diferente de la mayoría de series coetáneas. No solo porque es un producto que incluye una posición nada inocente ante el sistema económico y político neoliberal de las últimas décadas, incluyendo el rol asumido por los medios de comunicación de masas e incluso la complicidad o al menos pasividad de parte de la ciudadanía. Desde un punto de vista feminista es capaz de optar por un protagonismo femenino incontestable –y en esto puede coincidir con otros personajes postfeministas que no discuten la hegemonía masculina– pero elaborando un personaje autónomo e independiente, positivo desde la óptica ética e inclasificable tanto desde el punto de vista de la feminidad normativa como de la mujer fálica, la mujer masculinizada, la enfermiza romántica o la ambigua postfeminista supuestamente liberada.

Referencias

Fuentes primarias

COLLINS, Suzanne (2008): *The Hunger Games*. Nueva York: Scholastic Press.

COLLINS, Suzanne (2009): *Catching Fire (The Second Book of 'The Hunger Games')*. Nueva York: Scholastic Press.

- COLLINS, Suzanne (2010): *Mockingjay (The Final Book of 'The Hunger Games')*. Nueva York: Scholastic Press.
- LAWRENCE, Francis (2013): *The Hunger Games: Catching Fire*. EEUU: Lionsgate Entertainment Corporation [película].
- LAWRENCE, Francis (2014): *The Hunger Games: Mockingjay-Part 1*. EEUU: Lionsgate Entertainment Corporation [película].
- ROSS, Gary (2012): *The Hunger Games*. EEUU: Lionsgate Entertainment Corporation [película].

Fuentes secundarias

- ARRANZ, Fátima (2013): *La eficacia simbólica de los estereotipos de género en la reproducción de la hegemonía masculina: Análisis de contenido de la literatura infantil y juvenil*. Madrid: XI Congreso Nacional de Sociología, en <http://www.fes-web.org> [Fecha de consulta: 14-10-2014].
- BERNÁRDEZ, Asunción (2014): «Los juegos del hambre: ¿Postfeminismo o empoderamiento de las mujeres en la novela popular?». En: Margarita Almela *et al.* (coords.): *Malas*. Madrid: UNED, pp. 111-130.
- BOURDIEU, Pierre (1998): *La domination masculine*. París: Seuil.
- COLOMER, Teresa (1999): *Introducción a la literatura infantil y juvenil*. Madrid: Síntesis.
- COLOMER, Teresa & OLID, Isabel (2009): «Princesitas con tatuaje: las nuevas caras del sexismo en la ficción juvenil», *Textos de didáctica de la lengua y de la literatura*, N° 14(51), Editorial Graó, pp. 55-67.
- ESQUIROL, Meritxell (2011). «*The Twilight Saga*: Franquicias cinematográficas, consumo participativo e identidades culturales». En Patricia Bastida *et al.* (eds.): *Pasado, presente y futuro de la cultura popular: espacios y contextos: Actas del IV Congreso de la SELICUP*. Palma: Edicions UIB, pp. 1-10.
- ESTÉBANEZ, Demetrio (1999): *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza editorial.
- FALCONER, Rachel (2008): *The Crossover Novel: Contemporary Children's Fiction and Its Adult Readership*. Nueva York: Routledge.
- GARCÍA, Mónica (2012): «Del príncipe azul al vampiro millonario: la alienación del sujeto femenino en las novelas del romance paranormal», *Revista Signa*, N° 21, UNED, pp. 485-500.
- LÓPEZ, Manuela (2012): «Los nenes con los zombies, las nenas con los vampiros», *El toldo de Astier. Propuestas y estudios sobre enseñanza de la lengua y la literatura*, N° 3(5), Universidad Nacional de la Plata, pp. 51-63.
- LLUCH, Gemma (2005): «Mecanismos de adicción en la literatura juvenil comercial», *Anuario de investigación en literatura infantil y juvenil*, N° 3, Universidad de Vigo, pp. 135-156.

- LLUCH, Gemma (2007): «Literatura infantil y juvenil y otras narrativas periféricas». En: Pedro C. Cerrillo *et al.* (coords.): *Literatura infantil, nuevas lecturas y nuevos lectores. Actas del V Seminario Internacional de Lectura y Patrimonio*. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 193-211.
- MAINON, Dominique & URSINI, James (2008). *Amazonas. Guerreras en la pantalla*. Madrid: Alberto Santos editor.
- MARTÍNEZ, Alicia N. (2009): «Amor y terror: el 'consuelo' de *Crepúsculo*», *Revista Espéculo de Estudios Literarios*, N° 41, Universidad Complutense de Madrid, en <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero41/crepuscu.html> [Fecha de consulta: 14-10-2014].
- MARTOS, Alberto E. (2011): «Los jóvenes ante las pantallas: nuevos contenidos y nuevos lenguajes para la educación literaria», *Revista Currículum*, N° 24, Universidad de La Laguna, pp. 11-28.
- MCRROBBIE, Angela (2004): «Post-Feminism and Popular Culture», *Feminist Media Studies*, N° 4(3), Routledge, pp. 255-265.
- MCRROBBIE, Angela (2007): «Top Girls?», *Cultural Studies*, N° 21(4-5), Routledge, pp. 718-737.
- MENÉNDEZ, María Isabel & FERNÁNDEZ, Marta (2014): «Entre el experimento sociológico y la manipulación: el hiperreal en *The Hunger Games*», *Sociologías*, N° 37, Universidade Federal do Rio Grande do Sul-Porto Alegre, pp. 278-304.
- MENÉNDEZ, María Isabel & FERNÁNDEZ, Marta (2015): «(Re)definición de los roles de género en la cultura popular: el caso de *The Hunger Games*», *Papers. Revista de sociología*, N° 100(2), Universitat Autònoma de Barcelona, en prensa.
- MESSERSCHMIDT, James W. (2012): «Engendering Gendered Knowledge. Assessing the Academic Appropriation of Hegemonic Masculinity», *Men and Masculinities*, N° 15(1), State University of New York, pp. 56-76.
- MONTES, Graciela (1999): *La frontera indómita. En torno a la construcción y defensa del espacio poético*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- ROVIRA, José *et al.* (2012): «Relevancia de la Web 2.0 en la recepción de Los juegos del Hambre en España. Posibilidades didácticas». En: Agustín Reyes *et al.* (eds.): *1st International Conference: Teaching Literature in English for Young Learners*. Valencia: Universitat de València, pp. 206-211.
- VALLÉS, José & ÁLAMO, Francisco (2002): *Diccionario de la teoría de la narrativa*. Granada: Alhulia.

Recibido el 5 de mayo de 2015

Aceptado el 24 de noviembre de 2015

BIBLID [1139-1219 (2015) 20: 173-188]

ESTEREOTIPOS DE GÉNERO PRESENTES EN EL CINE Y LA LITERATURA. ANÁLISIS DE LOS PERSONAJES MASCULINOS Y FEMENINOS DE LA SAGA CREPÚSCULO

GENDER STEREOTYPES IN CINEMA AND LITERATURE:

ANALYSIS OF THE MALE AND FEMALE CHARACTERS OF THE TWILIGHT SERIES

Rafael Moreno Díaz
María del Mar Martínez Castro
Maestros. Junta de Andalucía

RESUMEN

Hablar del cine en nuestros días supone aceptarlo como un poderoso medio de comunicación de masas. Asimismo, el cine es también un medio de transmisión de contenidos de diversa índole, al mismo tiempo que tiene gran aceptación entre el público de todas las edades. Sin embargo, no todos los contenidos que transmite el cine son todo lo deseables que deberían ser, motivo por el que, en el presente trabajo, analizaremos la representación del hombre y la mujer en una conocida saga literaria y cinematográfica, pero desde el punto de vista de los adolescentes. Nuestra intención es ver cómo de diferentes son representados ambos géneros y cómo dicha representación se corresponde con los estereotipos de género que, por desgracia, permanecen en nuestra sociedad.

Palabras clave: cine, adolescentes, estereotipos de género, medios de comunicación.

ABSTRACT

Nowadays, to talk about cinema means to accept it as a powerful way to transmit information. Also, cinema is a means of transmission of contents of various types, at the same time that it has wide acceptance among the public of all ages. However, not all content transmitted by films is all the desirable which it ought to be. This is the reason why, in this paper, we analyze the representation of men and women in a popular literary and film series, from the point of view of teenagers. Our intention is to see how different both genres are represented and how such representation corresponds to the gender stereotypes which, unfortunately, still remain in our society.

Key words: cinema, adolescents, gender stereotypes, media.

SUMARIO

- 1. Introducción. - 2. Personajes masculinos. - 3. Personajes femeninos. 4. Hombres y mujeres en la saga Crepúsculo. Diferencias y similitudes. - 5. A modo de conclusión. - 6. Bibliografía.

1. Introducción

El cine, a través de diferentes propuestas, es un poderoso mecanismo de transmisión de información. Ayudado por las variadas temáticas y opciones que ofrece cada una de ellas, el cine es una forma de entretenimiento que puede llegar a cualquier lugar del mundo y que puede adaptarse a cualquier espectador, dada la capacidad del cine para satisfacer el amplio espectro de gustos de la población mundial. El cine, asimismo, ofrece a sus consumidores la posibilidad de vivir otras realidades, de sumergirse en un universo de deseos y de experiencias pues «la gran pantalla es un puente entre lo que es abstracto y la pura realidad» (Ambrós y Breu, 2007: 25).

Sin embargo, desde el punto de vista educativo, y como docentes en activo, es conveniente preguntarnos acerca de lo que están viendo, no solo los adolescentes, sino el público en general. El cine, como cualquier otro medio de comunicación de masas, puede ejercer cierta influencia en los pensamientos y actitudes de la audiencia. Así, el cine «nos influye. Ante la pantalla somos muchas veces como niños. Nos metemos en la película, sufrimos con el protagonista, sentimos rabia, nos solidarizamos con él o con ella, nos emocionamos, disfrutamos y llegamos a identificarnos con los autores» (Prats, 2005: 17).

Se hace, por tanto, necesario un análisis de los contenidos transmitidos por el cine, así como de los significados que acompañan a las películas. Muchas veces la victoria de los «buenos» se asocia a la violencia o a la devastación del territorio, cuando no a la intervención milagrosa de los americanos en el conflicto. Otras veces el amor aparece retratado como incondicional, algo por lo que vale la pena arriesgar todo, incluso la vida. Y muchas veces, unido a lo anterior, la mujer aparece retratada según estereotipos de género pretéritos, anclados en una tradición que no solo la hacía diferente al hombre, sino incluso inferior. A pesar de los diferentes avances en materia de género, a la hora de hablar de cine parece que la representación de la mujer no ha avanzado mucho pues «son 72 años de contar historias y siempre el mismo argumento y el mismo desenlace: encontrar al hombre de sus sueños. La historia se repite, una y otra vez, manteniéndose fiel al guión androcéntrico de la ideología invisible de la dominación masculina» (Correa y Moreno, 2010: 91).

Pero ¿realmente es esto lo que ocurre? ¿Es así como se ve a la mujer en el cine? ¿Es así como ven a la mujer los adolescentes? Para tal fin y aprovechando el éxito de la saga *Crepúsculo* entre el público adolescente, decidimos analizar la percepción de la mujer que el alumnado del último ciclo de primaria tiene acerca de los personajes masculinos y femeninos de dicha saga, buscando similitudes y diferencias entre ambos grupos. Para ello, elaboramos una ficha cuestionario en la que debían incluir tres frases que definieran al personaje en

cuestión. Posteriormente, y tras analizar los resultados de manera cualitativa, se encontraron las siguientes definiciones de los personajes.

2. Personajes masculinos

A la hora de analizar la representación que se hace de los personajes masculinos de la saga *Crepúsculo*, elegimos a aquellos que desempeñan papeles protagonistas en la historia. En este sentido, los personajes seleccionados fueron Edward Cullen y Jacob Black, los padres de ambos protagonistas, los hermanos de Edward, Aro y Riley. Debemos justificar la inclusión de este último personaje ya que, si bien no tiene pareja femenina, es seducido por Victoria, enemiga de la familia y que busca, ante todo, la venganza tras el asesinato de James, su pareja.

Respecto al primer personaje masculino, Edward Cullen, se debe decir en primer lugar que se trata de un vampiro que intenta conquistar a Bella, la protagonista femenina sobre la que gira la historia. Sobre él, el alumnado dice que es fuerte, atractivo, protector y tradicional. Sin embargo, a la hora de referirse a Jacob, el otro protagonista masculino, que poco o nada tiene que ver con el primero, las respuestas coinciden en tres de las cuatro palabras utilizadas con anterioridad, cambiando tradicional por moderno. Es como si la lucha que ambos mantienen por el amor de Bella fuera también la lucha entre la concepción tradicional del amor y la concepción actual del amor. Sin embargo, llama poderosamente la atención que el alumnado asocie a ambos personajes con la fuerza, la protección y, en menor medida, con la belleza.

En relación a los padres de Edward y Bella, en la mayoría de las respuestas el alumnado identifica sus profesiones (médico y policía respectivamente), ambas tradicionalmente asociadas a lo masculino y de reconocido prestigio social. Pero mientras, a la hora de referirse al padre de Edward, se utilizan las palabras protector, educado, atractivo, fuerte e inteligente, el alumnado define al padre de Bella como descuidado, normal y torpe. Únicamente coinciden al identificarlos a ambos como protectores y algo torpes para las tareas del hogar.

Por lo que respecta a Jasper y Emmett, hermanos de Edward y también vampiros, el alumnado identifica las profesiones de ambos (soldado y mecánico). Asimismo, los define como alegre, fuerte, bruto, grosero y protector al primero, y como tradicional, protector, listo y serio al segundo. Ambos hermanos, al parecer, son polos opuestos, pero, sin embargo, los términos atractivo, fuerte y protector vuelven a aparecer al definirlos.

Sin embargo, a la hora de hablar de los dos personajes masculinos que desempeñan el papel de «malos», la situación es diferente, y el único valor que se repite es la fuerza. Así, Aro, jefe de los *Vulturi*, es definido como cruel, despiadado, fuerte y dominante; mientras que Riley, protagonista de una de las películas, es definido como tonto, torpe, fuerte y manejable.

3. Personajes femeninos

Al igual que se hizo con los personajes masculinos, para la elección de los personajes femeninos se consideró también a aquellas actrices que desempeñaban papeles protagonistas en las películas, si bien, al mismo tiempo y con la intención de facilitar el análisis comparativo entre ambos géneros, se seleccionaron aquellas protagonistas femeninas que tienen relación con los personajes masculinos. Así, las mujeres elegidas fueron Bella, protagonista principal, su madre y la madre de Edward, Alice y Rosalie, parejas (y hermanas) de Jasper y Emmett respectivamente, y Victoria, que si bien no es la pareja de Riley, como dijimos con anterioridad, lo seduce buscando la venganza hacia la familia Cullen.

Comenzando por la protagonista principal, Bella, decir que se trata de una adolescente que, tras cambiar de residencia, se enamora de Edward. A lo largo de la saga no solo se muestra inconformista con las normas, sino que aparenta una preocupación desmesurada por envejecer, tiene un alto deseo sexual hacia Edward y es, al mismo tiempo, el «premio» por el que los dos protagonistas masculinos se pelean. Vista por el alumnado Bella es definida como romántica, alocada, joven, atractiva y débil.

Respecto a las madres de las protagonistas, no se encuentran referencias a su profesión, ya que no desempeñan ninguna fuera del hogar. Así, mientras que de Esme, madre de Edward, no existe referencia alguna a su trabajo, Renee, la madre de Bella, viaja de estado en estado siguiendo a su pareja, jugador profesional de béisbol. Ambas son definidas por el alumnado como cariñosas, hogareñas y tiernas.

En relación a Alice y Rosalie, parejas de Jasper y Emmett, el alumnado las define de manera diferente, coincidiendo únicamente al afirmar que ambas son jóvenes, guapas y románticas. Así, mientras que la primera se relaciona con la alegría, la modernidad o el cariño, a la segunda se la define como cariñosa, maternal, seria y tradicional. En ambos casos, parece como si las dos mujeres fueran lo contrario que sus respectivas parejas.

Finalmente, respecto al personaje de Victoria, decir que su papel de «mala» hace que el alumnado la defina como manipuladora, romántica, vengativa y cruel, significado que comparte con Aro, el jefe de los malvados.

4. Hombres y mujeres en la saga Crepúsculo. Diferencias y similitudes

Tras analizar cómo el alumnado percibe a los personajes masculinos y femeninos, es necesario compararlos con la intención de ver cómo de iguales o de diferentes son representados. Para tal fin se ha elaborado la tabla número 1, en la que se recogen las principales características de los personajes estudiados.

| | |
|--|--|
| Bella: mujer premio, preocupada por la vejez, deseo sexual, romántica. | Edward: fuerte, atractivo, protector, tradicional. Jacob: fuerte, atractivo, protector, moderno. |
| Renee y Esme: no trabajan fuera del hogar, cariñosas y hogareñas. | Padre Bella: torpe, normal, descuidado, protector. Padre Edward: atractivo, educado, protector, fuerte. |
| Alice: alegre, moderna, cariñosa. | Jasper: serio, tradicional, fuerte, protector, soldado. |
| Rosalie: Cariñosa, maternal, seria, tradicional. | Emmett: fuerte, alegre, bruto, protector, mecánico. |
| Victoria: manipulativa, vengativa, cruel, romántica. | Riley: manipulable, tonto, fuerte, torpe. |

Tabla 1. Comparación entre personajes masculinos y femeninos.

De las características de todos los personajes estudiados puede deducirse lo siguiente:

- Casi todos los hombres de la saga son definidos como fuertes, protectores y atractivos, salvo los malos y el padre de Bella. Por el contrario, solo las mujeres jóvenes son consideradas atractivas, incluida Victoria.
- Las parejas Jasper- Alice y Rosalie- Emmett son totalmente opuestas, es decir, se asocian significados diferentes a unos y a otras, ofreciendo una idea de relación en la que es conveniente ser lo contrario a la pareja.
- Bella responde a muchos de los estereotipos de género difundidos en la literatura, ofreciendo una imagen de mujer preocupada por la vejez, el deseo de agradar al hombre, el placer sexual y la servidumbre hacia el género masculino.
- Mientras que los padres trabajan en profesiones reconocidas (policía y médico) y el alumnado identifica a los hermanos de Edward con profesiones tradicionalmente masculinas (mecánico y soldado), las madres no tienen profesión fuera del hogar. La mujer, tal y como apuntó Cano (2001) es recluida dentro de los muros del hogar, dejando la vida pública y el sustento en manos del hombre.
- La pareja Victoria- Riley nos ofrece una imagen de mujer vengativa y manipuladora, pues en la saga se aprecia cómo la primera se sirve de sus dotes persuasivas para manipular al segundo y lograr que este satisfaga sus deseos.

- Por último llama la atención que todos los personajes femeninos sean definidos como románticos, salvo las madres de ambos protagonistas, término que brilla por su ausencia a la hora de hablar de los personajes masculinos. Con estos datos el alumnado no solo parece afirmar que el romanticismo es una cualidad asociada al género femenino, sino que también queda reservada a aquellas mujeres más jóvenes.

5. A modo de conclusión

A pesar de haber analizado diferentes personajes que aparecen a lo largo de la saga, todos ellos diferentes, de su consideración en conjunto se desprende una imagen de mujer diferente y quizás supeditada al hombre. Así, los diferentes significados utilizados para definir a los protagonistas nos muestran a una mujer dependiente, preocupada por la vejez, cuando no marginada por ello. Sin embargo, el hombre es definido como fuerte, protector, atractivo y liberado de su hogar. Estos resultados no solo contribuyen a la transmisión de estereotipos que puedan incidir en la personalidad del público, sino que también fomentan su perpetuación en la sociedad.

Asimismo, las diferentes relaciones entre las parejas de la saga muestran una pauta común: la mujer está recluida en el hogar, depende del hombre, es, por lo general, opuesta a sus compañeros, o en el caso de Bella, es un premio por el que los protagonistas luchan. Además, en la obra coexisten dos concepciones sobre el amor, una más tradicional y otra algo más actual, de la que resulta vencedora la primera. En todos los casos, es la mujer quien debe renunciar a algo. Así, Renee envía a su hija con su padre para poder vivir con su nueva pareja, Rosalie renuncia a la maternidad al convertirse en vampira, Victoria a su amor por James para seducir y manipular a Riley con la intención de vengarse de su asesino. Incluso la protagonista, Bella, renuncia a su vida mortal y a la relación con su familia para permanecer al lado de Edward.

Desde el punto de vista educativo, el tratamiento que el cine da a la mujer, es un hecho que no debe pasarse por alto. Ocultos tras argumentos y escenas aparentemente inofensivas, aparecen estereotipos asociados al género que pueden condicionar la configuración de la futura personalidad de los adolescentes. Por tanto, se hace necesario dotar de las herramientas necesarias al alumnado para que así puedan apreciar, desde un punto de vista crítico, los estereotipos presentes en el cine actual.

6. Bibliografía

- AMBROS, Alba y BREU, Ramón (2007) *Cine y educación*, Barcelona, Graó.
- CANO, Mercedes (2001) *Hombre y mujer en la cultura tradicional española*, Cuadernos de Cultura y Civilización Hispánicas, Actas, Madrid.
- CORREA, Ramón y MORENO, Emilia (2010): «De la dominación masculina y demás leyes naturales», en APARICI, Roberto. (2010): *La construcción de la realidad en los medios de comunicación*. Madrid, UNED.
- PRATS, Lluís (2005) *Cine para educar*, Barcelona, Belacqva.

Recibido el 5 de mayo de 2015
Aceptado el 10 de noviembre de 2015
BIBLID [1139-1219 (2015) 20: 189-195]

VIDAS PRECARIAS: LA POLITICA DEL DESPLAZAMIENTO

The Magdalene Sisters y Rabbit Proof Fence

PRECARIOUS LIVES: THE POLITICS OF DISPLACEMENT

The Magdalene Sisters and Rabbit Proof Fence

Patricia Álvarez Sánchez
Universidad de Cádiz

RESUMEN

El objetivo de este artículo es comparar *The Magdalene Sisters* y *Rabbit Proof Fence*, dos películas estrenadas en 2002, producto de un mundo polifónico que trataremos de explicar a través de la teoría postcolonial, y que dará voz y diferenciará a aquellos que fueron silenciados por ser *différents* a la manera derridiana y no encajar en el paradigma de representación de lo deseable. Las películas mostrarán con sus argumentos que el patriarcado ha impedido que las mujeres articulen sus voces al relegarlas a posiciones de desempoderamiento, y confinarlas a espacios donde no han podido ser libres. A esta tradición cultural debemos unir la influencia negativa que ha ejercido la iglesia cristiana y la imposición de su ideal de pureza femenina. Las películas evidencian esta expectativa no sólo con su relato sino también con los medios artísticos propios del cine; música, espacios, planos y colores expondrán la arbitrariedad de un único punto de vista.

Palabras clave: Cine, Diversidad, Género, *The Magdalene Sisters*, Raza, *Rabbit Proof Fence*

ABSTRACT

The aim of this article is to compare *The Magdalene Sisters* and *Rabbit Proof Fence*, two films released in 2002, which exemplify a multicultural world that will be explained through postcolonial theory. These films will give voice to those who were silenced because they were *différents* in a Derridean way and due to their incongruence with what is supposedly desirable. The films will show, through their plots, that patriarchy has prevented women from speaking up as it has ostracised them and confined them to spaces where they have been unable to become free. We will also deal with the negative influence of the Christian Church and its insistence on an ideal of feminine purity. The films show this expectation both through their plots and artistic devices: music, spaces, shots and colours will show the arbitrariness of their unique point of view.

Key words: Cinema, Diversity, *The Magdalene Sisters*, Race, *Rabbit Proof Fence*

La primera película propuesta, *Rabbit Proof Fence*,¹ nos traslada al oeste de Australia de 1931, donde una pequeña familia de aborígenes vive en las inmediaciones del desierto de Gibson, un paraje de inigualable belleza que el montaje fotográfico sabe bien trasladar a la gran pantalla y cuyas niñas serán raptadas por ordenes del gobierno, para ser «adoctrinadas» en un centro de acogida cristiano.² Su director, Phillip Noyce, recibió el premio a la mejor película, en 2002, del Instituto Australiano de Cinematografía. La historia narrada personifica en las tres niñas de esta familia un ejemplo de generación robada, término que se usa para referirse a aquellos niños y niñas aborígenes que fueron separados a la fuerza de sus familias a manos del gobierno australiano y enviados a misiones cristianas hasta la década de 1970, y que surgió a raíz de la disculpa oficial de la nación australiana en 2008.³ El número concreto de afectados por esta política de limpieza étnica es aún desconocido, ya que muchos de los datos desaparecieron.⁴ Las niñas conseguirán evadir el centro religioso y emprender el camino de regreso a su hogar atravesando el desierto australiano, guiadas por la demarcación de la valla más larga del mundo, que transcurre del norte al sur de Australia y separa los campos de cultivo de aquellos donde viven los conejos,⁵ y evadiendo la persecución de varios agentes de la ley y un aborigen.



Fig. 1 Mapa de la valla y del recorrido de las niñas.

1 Traducida al español como *La generación robada*.

2 Las tres actrices principales serán Everlyn Sampi (Molly), Tianna Sansbury (Daisy) y Laura Monaghan (Gracie).

3 Esta disculpa formal fue dada por el Primer Ministro Kevin Rudd el 13 febrero 2008, en un texto que recuerda bastante a las oraciones religiosas.

4 Encontramos casos similares, desgraciadamente, en muchas otras civilizaciones que creyeron estar en una posición de superioridad intelectual y que secuestraron a miles de niños. En Argentina, el régimen dictatorial dio muerte a disidentes y entregó a sus hijos en adopción. Además, existen muchos otros casos menos conocidos como en Suiza, donde hasta 1970 cientos de niños yenyiches —pueblo nómada afín al pueblo gitano que aún habita partes de Alemania y Suiza— fueron internados en orfanatos, prisiones e instituciones mentales. Algunos eran entregados a familias suizas en un esfuerzo por eliminar su cultura y como parte de una política gubernamental que recibía el nombre «Niños de la carretera» o *Kinder der Landstrasse* en alemán. Como Thomas Huonker menciona, estos pueblos fueron también perseguidos por las políticas nacionalsocialistas de Hitler (Ver *Schweizerische Zigeunerpolitik zur Zeit des Nationalsozialismus*).

5 Esta valla da nombre a la película y se extendía más de 1800 kilómetros en la Australia occidental.

Nuestra segunda propuesta, *The Magdalene Sisters* del director escocés Peter Mullan,⁶ fue nominada al BAFTA como mejor película británica en 2002 y ganadora del León de Oro en Italia.⁷ La película narra las vicisitudes de tres chicas jóvenes en la Irlanda de los años 60, y está también basada en hechos reales. Mujeres especialmente hermosas, madres solteras, presuntamente adúlteras o mujeres que habían sido violadas eran obligadas a permanecer durante toda su vida en conventos, en los que la Iglesia católica disponía de ellas y de su trabajo de forma gratuita. La película se centra en el desplazamiento de estas mujeres hacia una posición de completa indefensión, y en las vejaciones que sufren en el centro religioso, pero también en cómo dos de las tres protagonistas son capaces de superar las barreras de su reclusión forzosa y escapar.

A pesar de las evidentes diferencias argumentales, ambas películas son ejemplos paradigmáticos de la representación de la otredad desde el punto de vista del hombre blanco católico que será incapaz de entender al Otro en términos levinasianos y de la supuesta necesidad de desplazamiento forzado hacia una civilización que quedará en entredicho, compendio de valores superiores por antonomasia. Las dos exaltan la diversidad cultural y critican los sistemas herméticos que impiden al Otro —la mujer— oponerse a ese desplazamiento porque se encuentra en una situación de desempoderamiento económico, social y político, y representa una postura antihegemónica que tratará de ser aniquilada. En este sentido, el título del artículo es un homenaje a los ensayos de Judith Butler publicados bajo el nombre *Precarious Life*, que hacen honor a las vidas de aquellos cuyos derechos han sido vulnerados tras los ataques del 11 de setiembre en EE.UU, también desde una posición hegemónica, pero éticamente insostenible.

Rabbit Proof Fence es un canto al retorno a lo esencial. Comienza con una pantalla en negro y la composición musical de Peter Gabriel,⁸ que hace honor a las canciones de mujeres aborígenes que parecen llamar a la meditación. La música será un gran aliado en una película en la que apenas existen los diálogos.⁹ La exaltación del silencio como medio comunicativo será un tema importante



Fig. 2 Paisaje infinito en *Rabbit Proof Fence* (2002)

⁶ Traducida al español como *En nombre de Dios*.

⁷ Premio a la mejor película extranjera en el Festival Internacional de Cine de Venecia.

⁸ Titulada Ngankarrarni y traducida como Cielo Azul en el CD.

⁹ La exaltación de la naturaleza australiana, la soledad y el silencio nos recuerdan a la película *Walkabout* (1971).

en la literatura postcolonial tal y como menciona Ashcroft: «El silencio debe ser adoptado como una base fructífera para la literatura autóctona» (141),¹⁰ precisamente porque al narrar con palabras y desde un punto de vista occidental, estamos apropiándonos de una historia que no es la nuestra. Se exaltan también los sonidos de la naturaleza, tales como el viento, los pájaros, el aullido del dingo y la música del didgeridoo,¹¹ y éstos nos trasladarán a una realidad lejana. En la música predominan las vocalizaciones femeninas porque las mujeres serán las grandes protagonistas, pero también los efectos ambientales, y trasladan nuestra atención de los hermosos rostros femeninos que ocuparán toda la pantalla a planos de un horizonte yermo que podremos observar desde la perspectiva del vuelo de un pájaro.

Rabbit Proof Fence continúa con una imagen de la infinita estepa australiana y la liga de manera simbólica a la vida aborígen que estos han sido obligados a abandonar por la colonización inglesa de su territorio. El desplazamiento no será así pues tan sólo físico sino que obligará a estas mujeres a seguir los preceptos de las instituciones correctoras donde a las aborígenes se les prohibirá comunicarse en su lengua materna.

La valla que da nombre a la película hace mención a la política territorial impuesta en las colonias. Si los aborígenes eran nómadas en un mundo sin fronteras que respetaban y del que se abastecían, los colonizadores impondrán sus marcas territoriales para instaurar un sistema de cultivos racional y de aprovechamiento de los recursos desde un punto de vista de crecimiento puramente económico. La valla separa los pastos de cultivo de las tierras donde habitan los conejos europeos, que fueron introducidos por el hombre blanco en Australia en 1856, y cuyos efectos medioambientales son devastadores. Esta especie invadió el territorio, se reprodujo, y acabó prácticamente con los pastos de muchos animales, provocando la extinción de muchas especies autóctonas. Se establece así una comparación entre la invasión de una especie animal, que invadió y castigó el territorio, con la colonización del territorio por parte de los ingleses que cercaron a los habitantes originarios del país hasta su diezmo.

Otro de los logros de la película es la destreza con la que la cámara enfoca a los personajes desde diferentes posiciones y evidencia un afán colonizador que se estima superior en valores. Se alternan los planos cenitales de los paisajes de la tierra y viceversa, pero no es baladí que la mayoría de los personajes blancos se vean enfocados desde abajo, en planos contrapicado. El primer australiano blanco que vemos es el oficial que aparece además montado a caballo, y observamos su vertical figura con un enfoque desde abajo, como si fuésemos niños. Esta perspectiva se repetirá con el «protector de los aborígenes» y

¹⁰ Traducción propia de: «Silence itself should be adopted as the fruitful basis for an indigenizing literature.»

¹¹ El dingo es un perro salvaje australiano que vive también en otras zonas y el didgeridoo es uno de los instrumentos más antiguos que existen y que es aquí interpretado por Ganga Giri.

se invertirá con los aborígenes que veremos de frente o desde arriba en la mayoría de las ocasiones.

Llama la atención el contraste de los colores negro y blanco a lo largo de todo el relato fílmico. Por una parte, destaca el precioso color oscuro de la piel de los aborígenes opuesto al blanco de los australianos, pero también se distingue el blanco impoluto que se repite en la ropa de la institución, las sábanas o los hábitos de las monjas. Todos los personajes no aborígenes son de piel muy clara, ojos azules, pelo rubio y facciones caucásicas. Las religiosas van vestidas de un immaculado blanco de la cabeza a los pies y visten así también a las niñas que allí «educan». Para adaptarlas a su norma, las monjas las duchan restregando su piel de forma obsesiva, las peinan con un duro cepillo y les obligan a calzar unos zapatos blancos.

El responsable de tal política, llamado a sí mismo protector de los aborígenes, está interpretado por Kenneth Branagh, actor de origen irlandés, caracterizado en la película por su maniática pulcritud, hombre que no esboza una sola sonrisa en toda la película, vestido siempre con un traje negro immaculado y cuya máxima obsesión será rastrear a las niñas para no caer en la desgracia de ver cómo dos menores han burlado su perfecta maquinaria de desplazamiento. En el «centro de acogida» las religiosas les enseñan limpieza, orden y sumisión, y encubren así la verdadera naturaleza de su estancia: convertirlas en sirvientas para familias blancas y acabar con la raza de mestizos que el protector tanto desprecia y a la que se refiere como una «tercera raza no deseada».¹²

Una de las tareas del «protector» es «detectar» aquellas niñas cuya piel es más clara porque son consideradas más inteligentes y supuestamente enviadas a centros donde se imparte una mejor educación. En esta imagen se aprecia cómo él realiza esta tarea y destaca también el juego de la intensidad del blanco y negro que se reproduce en la piel y en la ropa de los personajes. De hecho, el juego bicolor adquiere gran importancia y representa visualmente la dualidad de los dos mundos. Las aborígenes realizan la mayor parte de su viaje en la oscuridad, confinadas en una jaula para



Fig. 3 *Rabbit Proof Fence* (2002)

¹² Traducido del inglés: «An unwanted 3rd race».

animales,¹³ y una vez llegan a la residencia, la pantalla se inunda de una luz solar cegadora que se verá reproducida en los pequeños detalles, incluso en la arena del centro que será de un blanco deslumbrante. Las niñas se preguntan al ver a la monja por primera vez, si ésta será un fantasma porque ella es, como se aprecia en la imagen, con su piel y sus hábitos, símbolo del blanco más puro. Este blanco irá desapareciendo durante su viaje de regreso a casa, sus ropas y zapatos irán ensuciándose y harán acopio de unos abrigos grises. Cuando las niñas llegan finalmente con sus familias, lo hacen a través de un bosque que irá tamizando y oscureciendo la luz natural hasta que regresará la noche, y será entonces cuando se produzca la esperada reunión. Las familias matriarcales las reciben felices y, simbólicamente, en un acto de acogimiento y amor incondicional, pintan sus caras de negro.

El tema de lenguaje normativo también está muy presente en *Rabbit Proof Fence*. Las primeras imágenes de la película nos trasladan a la región del norte llamada Jigalong y a un mundo en el que escuchamos una lengua aborígen incomprensible para el espectador occidental, que se siente inmerso así en el paisaje, pero desplazado a nivel comunicativo. A medida que avanzamos en la narración, el inglés va apoderándose de más y más espacio de la película. Cuando las niñas llegan al centro de internamiento Moore River, la religiosa les exige que usen el inglés para comunicarse y abandonen lo que ella denomina «jerga».¹⁴ Como Ashcroft señala en *The Empire Writes Back*, «El control de los medios comunicativos es el factor que fortalece cualquier sistema colonial» (79),¹⁵ y se trata éste de un factor clave. La religiosa las insta a que sigan el lenguaje estándar, pero sobre todo a que se adapten al sistema que lo ha impuesto en un país colonizado, donde no sólo se les ha arrebatado el espacio vital a los aborígenes, sino también se les ha desplazado con mecanismos lingüísticos. Además, debido al exterminio de los aborígenes,¹⁶ muchas de sus lenguas desaparecieron sin que pudiesen éstas ser documentadas. De hecho, actualmente apenas restan unos 50.000 aborígenes que puedan practicar y preservar esta maravillosa diversidad lingüística.¹⁷ Como Derrida señala, los pueblos colonizados son obligados a participar en una lengua que no es la suya, pero que se convertirá en oficial y cuya literatura será considerada un canon a imitar. De esta forma, los seres colonizados hablan la lengua del sistema totalitarista que ha ahogado cualquier pretensión de diferencia. Al final de la película, cuando las niñas

13 De nuevo tenemos un ejemplo de la demarcación del territorio.

14 Les dice: «You don't speak that jargon here».

15 Traducción propia de: «The control of the means of communications is the empowering factor in any colonial Enterprise.»

16 Por ejemplo los aborígenes de Tasmania fueron exterminados y sus lenguas tasmanias han desaparecido por completo. Para más información ver el estudio de Nixon.

17 Para más información, ver el estudio de R.M.W. Dixon.

regresan por fin con sus familias matriarcales, el espectador escuchará de nuevo las palabras ininteligibles de las lenguas que fueron silenciadas.

Al mismo tiempo destaca la utilización del lenguaje con fines políticos. Muchas de las frases pronunciadas por el «protector» son el discurso del colonizador y pretenden convertirlo en una víctima sacrificada a una misión cuya magnitud, él cree, nadie puede comprender ni abarcar. Al comienzo explica que se les ofrece a los aborígenes todos aquellos beneficios que su país puede ofrecer, pero olvida que ellos son intrusos en sus pueblos. Más tarde insiste en que es su obligación ayudar a los nativos sin considerar que ellos no han demandado tal atención, y cuando trata con el jefe de policía para organizar la búsqueda de las niñas le explica que no espera que él pueda entender lo que está haciendo por «esta gente»¹⁸ porque está convencido de su superioridad cultural, intelectual e ideológica, pero a pesar de sus aspiraciones éticas, ignora que está, en realidad, usurpando su territorio.

The Magdalene Sisters refleja el asfixiante microcosmos de la sociedad tradicional y católica irlandesa en 1964. La película comienza también con una música muy simbólica, la balada *Well Bellow the Valley*, cantada por un sacerdote. Se trata de una canción tradicional irlandesa que narra las desventuras de una mujer que lavando en un pozo se niega a ofrecerle agua a un viajante al no tenerla. El hombre, resentido, le reprocha ser una madre incestuosa y acusa, además, de haber asesinado y enterrado sus hijos y es así enviada al infierno.¹⁹ Es acertado que la música nos acerque desde las primeras imágenes el atroz tema que se desarrolla a lo largo del relato, el pecado y el castigo de la mujer inocente, y que nos sitúe también en una sociedad muy tradicional y conservadora, y lo haga con una tradición oral arraigada que desprestigia a las mujeres que no son sumisas.²⁰

Los escenarios se concentran en decorados cerrados por muros inquebrantables, la atmósfera familiar es irrespirable. En la fiesta nupcial con la que se inicia el argumento, la joven Margaret es engaña-



Fig. 4 Rose, Bernadette y Margaret en *The Magdalene Sisters* (2002)

18 Las frases originales en inglés son: «We give them the benefit everything our country has to offer.», «They must be helped» y I do not expect you to understand what I do for these people.»

19 Para más información ver *The English and Scottish Popular Ballads de Child*.

20 Enlaza también con la traducción de los cuentos tradicionales.

da y violada por un familiar. Este acto atroz, que la convierte en una víctima de la violencia sexual, es interpretado por su comunidad patriarcal como una incitación porque, evidentemente, la película nos recuerda una y otra vez que la iglesia comprende a la mujer como una pecadora en potencia. Otra mujer, Rose, da a luz a un bebé fuera del matrimonio y es coaccionada y despojada de su criatura después del parto. La hermosa Bernadette comete el «grave pecado» de coquetear tímidamente con chicos de su edad,²¹ y este hecho parece poner en peligro la integridad de su orfanato. Las tres jóvenes dublinesas, entendidas como pecadoras, son enviadas a las hermanas Magdalena para el resto de sus vidas.²² El desplazamiento se realizará de forma clandestina y sin previo aviso para que no puedan ofrecer resistencia. Margaret no podrá despedirse de sus hermanos cuando la recoge un sacerdote al alba. De la violencia que Bernadette sufre para ser trasladada a la fuerza dan fe los enseres personales que ella pierde en el forcejeo y que la cámara enfoca.

Una vez llegan al centro religioso, descubren que las mujeres allí confinadas son sometidas a todo tipo de castigos físicos, maltratos y vejaciones. Cualquier intento de escapar o establecer contacto con el exterior es sofocado con gran violencia.

Existen grandes paralelismos entre la vida a la que deben someterse las niñas en *Rabbit Proof Fence* y las mujeres en *The Magdalene Sisters*. Ya al comienzo de ambas películas, somos testigos de lo que ocurre con las niñas aborígenes y las mujeres que han logrado escapar y son obligadas a regresar. En ambos casos las hermanas las «marcan» con un corte de pelo que las humilla e impide que se relacionen con el exterior. De esta forma, las incipientes mujeres son desprovistas de sus atributos femeninos y convertidas en seres asexuales porque la sexualidad femenina es considerada un peligro.

Si la película australiana es una crítica al colonialismo y sus devastadoras consecuencias, nos obsequia también con una visión romántica de los paisajes y sonidos de la naturaleza. Sin embargo, en la película irlandesa apenas hay esperanza de sobrevivir, ya que se enfoca en el sadismo de las hermanas, miembros de una institución cuyos símbolos religiosos se repiten en los pequeños detalles que la cámara enfoca. Tanto las religiosas australianas como las irlandesas son estereotipos de misioneras que insisten en creer estar haciendo el bien a pesar de la crueldad con la que tratan a las adolescentes a las que despiertan a golpes, y niegan una alimentación saludable. Además, las irlandesas están caracterizadas como seres despiadados y muy codiciosos; la primera imagen de la madre superiora es deleitándose con

21 Las tres mujeres son interpretadas por Anne-Marie Duff, Dorothy Duffy y Nora-Jane Noode respectivamente.

22 El nombre Magdalena aparece en la Biblia como ejemplo de mujer pecadora que se arrepiente, aunque no son pocas las revisiones de este personaje. Interesante es, cuanto menos, la visión que Saramago nos ofrece de Magdalena en su novela *El evangelio según Jesucristo*, en el que ella es independiente y se dedica a la prostitución para vivir con cierto lujo. Para más detalles, ver interpretación de Pedregal Rodríguez.

el tacto del dinero. Uno de los ejemplos de la más infinita crueldad de las monjas hacia las mujeres en *The Magdalene Sisters* son las humillaciones a las que las someten cuando las obligan a desnudarse y se burlan de sus jóvenes cuerpos, en especial del tamaño de sus pechos o pezones y de la cantidad de pelo en sus genitales que son comparados y ridiculizados.



Fig. 5 *The Magdalene Sisters* (2002)

Otra de las similitudes con *Rabbit Proof Fence* es la evidenciación del poder del lenguaje. Cuando Rose ingresa en el centro, la hermana superiora decide cambiarle el nombre y la convierte así en Patricia, negándole así su individualidad y convirtiéndola en un objeto práctico y maleable. Al final de la película, Rose recuperará su nombre en una vida cuyo camino ella tratará de decidir y aceptando por fin su pasado de madre soltera.

El personaje de Crispina merece especial atención.²³ Aparentemente más ingenua, es víctima del abuso sexual del sacerdote y trata de suicidarse en, al menos, una ocasión. Tras hacer pública la explotación sexual en una celebración religiosa donde se reúne gran parte de la comunidad, es recluida en una institución mental para que no pueda narrar lo inenarrable. Si las mujeres son confinadas y olvidadas por adúlteras o relaciones no consentidas, en el caso de los hombres, la película nos muestra cómo se hacen desaparecer las evidencias sexuales indecorosas que los comprometen. Crispina acaba sus días recluida en el mundo de la enfermedad mental y la anorexia. Paradójicamente la película nos muestra, tal y como analiza Showalter en *The Female Malady* (1987), que las tradiciones culturales patriarcales y también sus instituciones mentales eran la verdadera causa de gran parte de la locura femenina, que se originaba en la estigmatización de mujeres que no deseaban reprimir sus deseos o eran demasiado independientes, y recluidas en centros que aspiraban a sanarlas y, en realidad, descompensaban sus necesidades y salud mental. Esto nos recuerda también la interpretación foucaultiana del papel negativo de las instituciones.

Las películas son críticas a estados totalitarios en los que la moral impuesta era la de la iglesia retrógrada. Aunque una de cada diez mujeres moría en las lavanderías de las Hermanas Magdalena de malos tratos (Humphries 1) hubo que esperar a que el Comité contra la tortura de las Naciones Unidas exigiera a Irlanda que investigara estos crímenes en 2002.

²³ Al final de la película se narran las historias de algunas mujeres. También en el caso de Crispina, leemos que su verdadero nombre es Harriett.

Como consecuencia de sus conclusiones, en 2013 el Estado irlandés expresó su indignación y acordó pagar miles de indemnizaciones a las víctimas de esta política promovida por el gobierno entre 1922 y 1996.²⁴ En Australia, el perdón formal fue pronunciado en 2008 por el Primer Ministro australiano, Kevin Rudd, que lo presentó ante el parlamento y se disculpó por la política de su país, causa de la ruptura de las numerosas familias aborígenes. Tras estos hechos, su gobierno comenzó también a pagar compensaciones económicas que han llegado a algunos, pero que no compensan, evidentemente, una vida de desamparo y desplazamiento.

Ambas películas narran vidas que deben desplazarse hacia centros de poder o normas de civilización, aunque lo que realmente se muestra es la inflexibilidad del término civilización como imperativo creado para justificar la opresión del otro encarnado en la mujer, en el caso australiano negra y vulnerable por su corta edad, o joven e inexperta en el caso irlandés, encadenada a una ideología puritana. Estas mujeres tratarán de limar las asperezas que las esclavizan a una vida sin dignidad en un régimen totalitario. En este sentido, ambas ponen en entredicho las sociedades heredadas de los valores victorianos de pureza, en las que la mujer debía preservar su virginidad hasta el matrimonio, pero era entendida como una pecadora en potencia a la que había que vigilar por su propio bien. Las aborígenes, entendidas como «mestizas»,²⁵ deberán ir aclarando su piel casándose con hombres blancos. Además son presentadas como objetos maleables que se reclutan para formar parte de un mercado de trabajo sin retribución: las niñas aborígenes se convertirán en criadas de familias blancas, las jóvenes irlandesas «descarriadas» son mano de obra gratuita para las lavanderías de la Iglesia católica. Tendrán así que, simbólicamente, limpiar sus pecados, pero aportarán sustento económico a las arcas de la institución religiosa que cobrará estos servicios a terceros.

Nos gustaría destacar la fuerza y credibilidad de sus protagonistas. Si bien tres jóvenes mujeres son desplazadas y sólo dos, en ambos casos, logran escapar, es así por la entereza de una de ellas que vence el miedo. En *Rabbit Proof Fence* Molly se da cuenta la segunda noche en Moore River de que no deben ser presas del miedo y, en un acto de empoderamiento, comienza a repetirse a sí misma «Esa gente me pone enferma».²⁶ A la mañana siguiente alienta a sus dos familiares a que emprendan el viaje de regreso a casa con ella. En el caso de *The Magdalene Sisters* Bernadette, la más asertiva, es consciente de los maltratos y llega a explicarle a Rose que no por tener un hijo fuera del matrimonio debe

²⁴ Sin embargo, las mujeres afectadas han rechazado las disculpas (Gladdis 2).

²⁵ En inglés se refieren a ellas como «half-casts».

²⁶ En la versión original: «These people make me sick».

conformarse con una vida como esclava. Es ella la que la facilita la huida de ambas, pero sobre todo la que tiene la entereza de enfrentarse al sistema, encabezado por la sádica madre superiora.

Las películas critican también el abuso directo de las mujeres como objetos sexuales —las niñas robadas en Australia se convertirán, tras su «educación a manos de la iglesia», en asistentes de familias de blancos, cuyo *pater familias* utilizará para dar rienda suelta a sus deseos. En *The Magdalene Sisters* una de las jóvenes internas en el convento está allí por haber sido violada por un familiar, y además un sacerdote abusa sexualmente de, al menos, una de las jóvenes—y nos incitan a reflexionar si las circunstancias sociales negativas no se ven reproducidas en las relaciones entre hombres y mujeres, cuyos errores tratarán de ocultarse con el encierro o la invisibilización de aquellos que sufren sus más terribles consecuencias.

Hemos tratado de demostrar que aunque las películas son aparentemente dispares, también son ejemplos de la exaltación a la diversidad y crítica a sistemas hegemónicos que pretenden establecer un orden que auto-justifica sus propias necesidades ideológicas y mercantiles. *Rabbit Proof Fence* es una crítica al colonialismo y coincide con *The Magdalene Sisters* en representar críticas al capitalismo y al patriarcado. La película australiana nos ofrece un final más esperanzador que la irlandesa. Basada en hechos reales, dos de las tres niñas secuestradas serán capaces de recorrer más de dos mil kilómetros a pie y regresar a su casa haciendo uso de su instinto de supervivencia y utilizando un recurso construido por el hombre blanco: la valla de los conejos. Las madres se enfrentan al representante de la ley con un palo que éste les había arrebatado y la cámara las enfoca, ya no desde un plano picado, sino por fin desde una posición de igualdad. El hombre armado se ve desterrado por los cantos de las dos mujeres. Sin embargo, también nos narra que la hija de la protagonista perderá a su propia hija a manos del gobierno y no la recuperará jamás. El final de la película irlandesa es más desesperanzador. Los conventos Magdalene siguieron apropiándose del trabajo de más de 30.000 jóvenes, tratando de adoctrinarlas y apartarlas de la vida pública hasta 1996. Las tres jóvenes que escaparon trataron de redibujar sus vidas, pero el desplazamiento a la estigmatización y a los abusos allí vividos les impidieron, seguramente, ser felices.

Bibliografía

- ASHCROFT, Bill, Griffiths, Gareth y Tiffin, Helen (2002): «Replacing the Text: the Liberation of Post-colonial Writing.» *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-colonial Literatures*, Londres, Routledge, pp. 78-115.
- _____. (2002): «Theory at the Crossroads: Indegenous Theory and Post-colonial Reading.» *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-colonial Literatures*, Londres, Routledge, pp. 116-154.
- BRADSHAW, Peter. «The Magdalene Sisters». *The Guardian*. Consulta: 25/11/2014. Disponible en: <http://www.theguardian.com/culture/2003/feb/21/artsfeatures1>
- BUTLER, Judith (2004): *Precarious Life*, Londres, Verso.
- CHILD, Francis James. (1965): *The English and Scottish Popular Ballads*, Nueva York, Dover Publications.
- DIXON, R. M. W. (2002): *Australian Languages. Their Nature and Development*, Cambridge, Cambridge University Press.
- DERRIDA, Jacques (1997): *El monolingüismo del otro o la prótesis de origen*, Buenos Aires, Manantial (traducción de Horancio Pons).
- GLADDIS, Keith. «Ireland says finally sorry to the 10.000 Magdalene Sister Slaves of its Catholic Workhouses who were locked up and Brutalised by Nuns.» *Daily Mail*. Consulta 1/11/2014. Disponible en: <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2273961/Ireland-says-sorry-10-000-women-slaves-Catholic-workhouses-locked-brutalised-nuns.html>
- HUMPHRIES, Conor. «Ireland Agrees Compensation for Magdalene Laundry Survivors.» *Chicago Tribune*. Consulta 25/11/2014. Disponible en: http://articles.chicagotribune.com/2013-06-26/news/sns-rt-ireland-laundriescompensation15n0f24ad-20130626_1_state-abetted-cover-ups-magdalene-laundries-irish-state
- HUONKER, Thomas y Ludi Regula (2001): *Schweizerische Zigeunerpolitik zur Zeit des Nationalsozialismus*, Zurich, Chronos Verlag.
- LAUNCH, Adelaide (2010): *Our Generation* (DVD), Australia.
- MULLAN, Peter (2002): *The Magdalene Sisters* (DVD), Irlanda.
- NOYCE, Phillip (2002): *Rabbit Proof-Fence* (DVD), Australia.
- PEDREGAL RODRÍGUEZ, Amparo (1999): «María de Magdalena en los evangelios canónicos y en la tradición cristiana posterior.» *Mujeres históricas, mujeres narradas*, Oviedo, Ediciones KRV, pp. 26-37.
- PILKINGTON, Doris (1996): *Follow the Rabbit Proof Fence*, St. Lucia, University of Queensland Press.
- ROEG, Nicolas (1971): *Walkabout* (DVD), Australia

- SARAMAGO, José (1992): *El evangelio según Jesucristo*, Madrid, Seix Barral.
- SHOWALTER, Elaine. (2014): *The Female Malady: Women, Madness and English Culture, 1830-1980*, Londres, Virago, 1987.
- VV.AA. (1993): *Human Rights and Equal Opportunity Report. Bringing Them Home*. Consulta 6/10/2014. Disponible en: <http://www.humanrights.gov.au/publications/bringing-them-home-chapter-3>

Recibido el 5 de mayo de 2015
Aceptado el 10 de noviembre de 2015
BIBLID [1139-1219 (2015) 20: 197-209]

TRANSPOSICIÓN CON GÉNERO:
EL CASO DE *EL INQUILINO* (BELLOC – HITCHCOCK)
GENDER TRANSPOSITION: THE CASE OF THE LODGER (BELLOC - HITCHCOCK)

Raquel Gutiérrez Estupiñán
Universidad Autónoma de Puebla (México)

RESUMEN

Este trabajo se propone abordar la transposición de la novela de Marie Belloc Lowndes titulada *El inquilino* (1913) al filme homónimo realizado por Alfred Hitchcock (1926), desde una perspectiva de género. Hasta ahora, muchos estudios se han centrado en cuestiones relacionadas con el paso de una novela a la pantalla, pero rara vez se han abordado las implicaciones genéricas. En este trabajo me centraré en poner de relieve cómo se retoman los personajes femeninos de la novela (escrita por una mujer) en la película (realizada por un hombre). A partir de lo anterior aportaré elementos para dilucidar si algunos de los rasgos localizados en *El inquilino* persisten en películas posteriores de Hitchcock en cuanto al tratamiento de la figura femenina.

Palabras clave: Género – transposición / adaptación – cine – literatura

ABSTRACT

The aim of this article is to examine the adaptation of Marie Belloc's novel *The Lodger* (1913) into the film by Alfred Hitchcock (1926) from a gender perspective. Until now, numerous studies have focused on the passage of a novel into the screen, but they rarely examine the gender implications of such passage. In this article, I will shed light on how the feminine characters of the novel (written by a woman) are reprised in the film (directed by a man). This analysis will help me to establish whether some of the features identified for *The Lodger* are maintained in subsequent Hitchcock films in terms of how the female figure is represented

Key words: Gender– transposition / adaptation – cinema – literature

SUMARIO

Introducción. Aspectos narratológicos. Sobre la adaptación. Miradas con género: A) Representaciones de mujeres en el cine. B) Transposición y género. C) Implicaciones de género en *El inquilino*. Conclusiones

Introducción

En este trabajo se analizan aspectos de la transposición de *El inquilino*¹, novela escrita por Marie Belloc Lowndes (1913), a la película del mismo título, dirigida por Alfred Hitchcock (1926).

Para contextualizar nuestros objetos de estudio, conviene tener en cuenta algunos datos sobre la autora y el autor. Marie Belloc Lowndes nació en Londres en 1868, hija del abogado francés Louis Belloc y de Bessie Parker, feminista inglesa; pasó sus primeros años en Francia². En 1896 se casó con Frederick Sawrey A. Lowndes (1868 – 1940). Marie Belloc fue una escritora notablemente prolífica; produjo al menos una obra por año entre 1898 y 1946, es decir hasta un año antes de su fallecimiento, en 1947. Entre sus obras (más de 70, en total) se cuentan biografías, memorias, ensayos sobre temas diversos, teatro. Sin embargo, es sobre todo conocida por sus novelas de terror (*thrillers*), entre las cuales destaca *The Lodger*, llevada al cine en 1926³.

Así como Marie Belloc Lowndes es poco conocida, aparte de Inglaterra y por especialistas en literatura, Alfred Hitchcock (1899 - 1980) alcanzó renombre internacional. Lo que interesa destacar en este trabajo es, en primer lugar, que empezó su carrera de cineasta en los años del cine mudo (hecho no tan conocido, pues los estudios críticos se centran en sus obras más célebres, pertenecientes al cine sonoro), con lo cual su figura debe ser destacada como pionera. Su contacto con el mundo del cine se remonta a los años 1920; primero trabajó elaborando títulos para películas mudas, de ahí pasó a ser montador y luego guionista, ayudante de dirección y finalmente director. Participó en la transición hacia el cine sonoro, con la primera película sonora que se hizo en Inglaterra: *Blackmail*, en 1929. Con estos datos, la figura de Hitchcock adquiere, ciertamente, nuevas dimensiones. No es un punto de menor interés el hecho de que haya llamado su atención la novela de Marie Belloc Lowndes para realizar una película. Además de la relevancia para los estudios de transposición, recordemos que al llevar una obra literaria al cine Hitchcock sigue una línea surgida desde los primeros años del cine de los primeros tiempos, a saber, inspirarse en la literatura, buscar en ella historias susceptibles de ser «contadas» por medio de imágenes, y con el empleo de los códigos propios del nuevo medio.

En cuanto a la novela de Marie Belloc Lowndes, se publicó primero como «historia» en el *McClure's Magazine*, en 1911, y en forma de novela en 1913. Esta última consta de 27 capítulos; la estructura interna, y sobre todo las transiciones de un capítulo a otro, hacen pensar que fue publicada por entregas. Se ha señalado la relación con el caso de Jack el Destripador, quien perpetró una serie de asesinatos en Londres, 1888. Los crímenes que se le atribuyen son cinco, aunque por la misma

1 En España se conoce más bien con el título de *El enemigo de las rubias*, pero en este trabajo nos referiremos a la obra como *El inquilino*, cuya ficha técnica es la siguiente: *The Lodger*, Zima Entertainment, 1926, director: Alfred Hitchcock, blanco y negro, duración: 75 minutos.

2 Hubo varias personas notables en su familia. Su hermano Hilaire Belloc fue un conocido escritor de obras históricas; su abuelo paterno, Jean-Hilaire Belloc, era pintor; su bisabuelo materno, Joseph Priestley, teólogo y científico, conocido por haber sido uno de los primeros en aislar oxígeno en forma gaseosa y por haber inventado el agua carbonatada, entre otras cosas.

3 Se conocen otros casos de transposición de esta misma obra de Marie Belloc: con el mismo título, en 1944 (con Merle Oberon, George Sanders, Laird Cregar); *Man in the Attic*, en 1953 (con Jack Palance); nuevamente como *The Lodger*, en 2009 (dirección de David Ontdaatje, con Alfred Molina, Hope Davis, Shane West). Otra novela –escrita en 1931– que fue llevada al cine es *Letty Lynton* (con Joan Crawford), en 1932.

época hubo muchos más, tal vez relacionados con los problemas sociales –desempleo, pobreza, prostitución– en el East End londinense, a finales del siglo XIX.

Por su parte, el filme dirigido por Hitchcock, como veremos, efectúa una serie de modificaciones con respecto a la novela. En lo que sigue examinaremos algunas de ellas, para proponer, en primera instancia, elementos para un análisis narratológico de la novela y de la película; en seguida examinaremos las implicaciones para una propuesta de adaptación con género.

Aspectos narratológicos

Antes de proseguir, veamos las sinopsis de los respectivos objetos de estudio, que servirá para dar una idea de lo que sucede en el paso de la obra escrita a la obra cinematográfica.

| <i>Sinopsis de la novela</i> | <i>Sinopsis de la película</i> |
|---|--|
| <p>Un matrimonio inglés formado por dos trabajadores domésticos ya retirados, en Londres, decide rentar una de las habitaciones de su casa para remediar la precaria situación económica por la que atraviesan. Se presenta Mr. Sleuth, un hombre misterioso que realiza salidas por la noche. Su llegada coincide con una serie de asesinatos de mujeres, rubias y jóvenes, y el matrimonio Bunting empieza a sospechar de su huésped. Por otra parte, Daisy, la hija de Mr. Bunting, se enamora de Joe Chandler, joven detective amigo de su padre (lo cual constituye el otro hilo conductor de la trama). Mr. Sleuth acompaña a Daisy y a Mrs. Bunting a una visita al museo de figuras de cera de Madame Tussaud –con motivo del cumpleaños número 18 de la joven. Por coincidencia, se encontraba ahí el jefe de la policía, con unos invitados franceses, y Mrs. Bunting lo escucha decir que el asesino ya había sido identificado. Mr. Sleuth reconoce al funcionario, le reprocha a Mrs. Bunting su «traición» y, pretextando sentirse mal, desaparece por la salida de emergencia; no se le vuelve a ver. Daisy se compromete con Joe y los Bunting son contratados al servicio de una dama de cierta edad, en cuya casa son muy apreciados.</p> | <p>Un matrimonio inglés formado por dos trabajadores domésticos ya retirados, en Londres, decide rentar una de las habitaciones de su casa para remediar la precaria situación económica por la que atraviesan. Se presenta un hombre joven, alto y delgado, de maneras aristocráticas y conducta misteriosa, que suele hacer salidas por la noche. Daisy, la hija de los Bunting, ayuda a atender al huésped, simpatizan y se enamoran, lo cual provoca los celos de Joe, el joven detective amigo de Mr. Bunting. Los asesinatos de mujeres jóvenes y rubias, unido a las salidas nocturnas del inquilino y una serie de coincidencias, empiezan a levantar las sospechas de los Bunting y de Joe, quien a la primera oportunidad se presenta en la casa para detenerlo. El inquilino, seguido por Daisy, logra escapar. En una plazuela le cuenta a la joven que, luego del asesinato de su hermana, su madre –en el lecho de muerte– le había hecho prometer que buscaría al asesino. Mientras la muchedumbre lo persigue, Chandler se entera de que el sospechoso en realidad no es culpable, y corre a salvarlo. Luego de una estancia en una clínica, Daisy y el ex inquilino están en una lujosa residencia, a donde van a buscarlos los padres de ella.</p> |

Cuadro 1

Como se puede observar, los hechos narrados en la novela son reconocibles en el filme, si bien este procede a comprimir acontecimientos de la obra original (lo familiar, por ejemplo, aparece muy condensado con respecto a la novela), debido tanto a las restricciones que impone el cine en cuanto a duración, pero sobre todo en cuanto a las decisiones efectuadas por el cineasta, las cuales desembocan en la modificación radical de la trama original⁴. Si los hechos narrados en *El inquilino* – novela pueden representarse como una combinación de tensión narrativa (los crímenes en Londres y las actitudes «raras» de Mr. Sleuth) más una crítica a la incapacidad de la policía para atrapar al asesino (con la intervención de la prensa, la policía y las reacciones del grupo social), en el filme tenemos una tensión narrativa (centrada en las ambigüedades del inquilino) más una trama amorosa (triángulo Joe – Daisy – Inquilino) más el papel de lo social (los medios de comunicación, la prensa, la policía, la muchedumbre). Así, el núcleo narrativo

llega el inquilino – continúan los asesinatos – sospechas de Mrs. Bunting

se organiza de modo diferente en la novela y en el filme. En la primera, el inquilino resulta ser el asesino (quien desaparece al final) y Daisy está enamorada del detective Joe Chandler; en el filme, el inquilino es inocente, se enamora de Daisy y están juntos al final. La trama se complica por la analepsis que se introduce cerca del desenlace para explicar la conducta del inquilino: dar con el asesino de su hermana.

El aspecto narratológico no es el único posible para el examen de la adaptación y, de hecho, difícilmente podría dar cuenta de cuestiones relacionadas con el género. Sin embargo, constituye una base firme para reflexiones que tomen en cuenta el contexto. A ello dedicaremos los apartados siguientes.

Sobre la adaptación⁵

En cuanto al hecho de que, desde los inicios de lo que llegaría a ser la institución del cine tal como la conocemos ahora, las obras literarias funcionaran, de manera prácticamente

⁴ Los cambios relacionados con las posibilidades que ofrece el cine inciden en la diégesis. Por ejemplo, el largo inicio, con la joven rubia, que grita al ser atacada, la reacción de los pasantes, la prensa (y otros medios de transmitir noticias, todo un documental de cómo sucedían las cosas en 1927). El filme moderniza la vida en la ciudad (por la presencia de automóviles, teléfono; en contraste con el interior de la vivienda de los Bunting, donde no se aprecian estos «adelantos»), y sobre todo el papel de las mujeres, como veremos.

⁵ A pesar de la falta de consenso en cuanto al término más adecuado para referirse al paso de la obra literaria al cine, en este trabajo emplearemos indistintamente «adaptación» y «transposición». Véanse Wolf (2001, quien defiende el uso del segundo término) y Stam (2009, quien prefiere el primero de ellos).

natural, como fuente de inspiración, Stam (2009: 29) propone que lo contado sería una especie de material genético o ADN⁶ que se manifestaría en un determinado cuerpo de textos. De manera parecida, André Gardies (1993), compara la novela con un banco de datos de varios tipos: diegéticos (lugares, personajes), temáticos (romance), genéricos (*thriller*), ciencia ficción, entre otros. Tanto la novela como el cine son vehículos para contar historias; por lo tanto, tienen una naturaleza semejante y pueden ser estudiados por la narratología, o teoría de la narrativa, sea cual sea el soporte que se utilice para dar cuenta de una serie de acontecimientos.

Dada la tendencia actual de tomar en cuenta el papel del lector/receptor en la construcción del sentido, desde la teoría de la recepción se considera que el texto contiene una serie de indeterminaciones (blancos, huecos, vacíos) que son completadas en la lectura, o en el momento de ver una película. En este sentido, el filme *El inquilino* procede a llenar una serie de vacíos presentes en la novela, aunque el fenómeno no se reduzca a esta tarea de llenado. Cineastas como Orson Welles o Alain Resnais, quienes han llevado obras literarias a la pantalla, coinciden en la idea de que se trata de decir algo nuevo sobre las obras que «inspiran» los filmes.

Para el estudio de las relaciones intertextuales entre las versiones literaria y cinematográfica de *El inquilino*, nos limitaremos a tomar como punto de partida el concepto de hipertextualidad, definido por Gérard Genette⁷ (1982) como la relación entre un hipertexto (texto nuevo, texto B) y un hipotexto (texto anterior, texto A), en donde este último experimenta una serie de transformaciones, que pueden consistir en reelaboraciones, expansiones, compresiones, entre otras. Desde esta perspectiva, *El inquilino* – novela constituye el hipotexto, el texto preexistente que, mediante una serie de operaciones de selección (qué se incluirá, qué se dejará de lado), ampliación (elementos apenas esbozados se van a ampliar), compresión (no todos los hechos consignados podrían llevarse a la pantalla), actualización (sobre todo en cuanto a las figuras femeninas, pero también el galán) dará lugar a *El inquilino* – película, un hipertexto que, sin anular por completo la relación con el hipotexto, constituye un objeto autónomo, poseedor de características propias. En otras palabras, el hipotexto *El inquilino* – novela es [re]activado por una lectura hipertextual a través de cuyo funcionamiento resulta el hipertexto *El inquilino* – película.

6 Esta idea podría complementarse con la de Gilles Deleuze (citado en Stam, 2009: 31), según la cual la adaptación debe pensarse en términos de energías, movimientos e intensidades, y no como mera copia.

7 Se trata de una extrapolación de la tipología propuesta por Genette (1982) para los textos literarios. El narratólogo francés emplea el término «transtextualidad», y distingue cinco tipos de relaciones, explícitas o no, entre textos: intertextualidad (co-presencia efectiva), paratextualidad (título, prefacios, epígrafes que acompañan al texto literario), metatextualidad (relación crítica), architextualidad (taxonomías genéricas), hipertextualidad. Véase la obra citada de Genette; para una explicación de cómo funcionan las mismas categorías en el cine, véase Stam, 2009: 75 y ss.

Miradas con género

A) Representaciones de mujeres en el cine.— Una de las principales características del cine de Hollywood es su pasividad ante la representación de la mujer como espectáculo sexual, como un objeto que está allí para ser mirado, y ante el papel activo del protagonista masculino, detentor de la mirada. Esta situación suscitó la cuestión del placer de la espectadora (Stacey, 1990: 365).

Como es sabido, el artículo de Laura Mulvey (1975) sobre el placer visual en el cine narrativo se convirtió en una referencia obligada en los estudios acerca del tema. De acuerdo con Mulvey, los placeres visuales del cine hollywoodense se basan en formas de ver voyeuristas y fetichistas. Debido a la forma en que esas miradas están estructuradas, el espectador necesariamente se identifica con el protagonista masculino del relato, y por lo tanto con la actitud de convertir en objeto a la figura femenina, a través de la mirada masculina (Stacey, 1990: 365). El artículo de Mulvey se ocupa de filmes de Hitchcock para mostrar cómo las mujeres en el cine clásico son objetos pasivos de impulsos voyeuristas y sádicos; cómo ellas parecen existir solo para satisfacer los deseos de los hombres y encarnar sus temores, y cómo, en consecuencia, las espectadoras solamente pueden tener una relación masoquista con ese cine (Modleski, 1990: 59).

A pesar de la enorme influencia en los estudios cinematográficos feministas, el trabajo de Mulvey (1975) no toma en cuenta la posibilidad de la figura masculina como objeto erótico, ni al sujeto femenino en el relato. Se propusieron otros modelos para el estudio del papel de espectadores y espectadoras, que permitieran dilucidar hasta qué punto la opresión de las mujeres podía expresarse sin quitarles toda posibilidad de maniobra (Mulvey, 1975), sin definir las como víctimas del patriarcado (Bellour en Stacey, 1990: 368) o como radicalmente diferentes de los hombres (Doane en Stacey, 1990: 368). Estas tres opciones teóricas resultan frustrantes para las espectadoras, pues les ofrecen tres salidas: la masculinización, el masoquismo o la marginalidad (Stacey, 1990: 369). Se requeriría, entonces, un modelo más flexible, que admitiera oscilaciones entre identificaciones exclusivamente masculinas o femeninas. Stacey (1990) propuso separar la identificación genérica de la sexualidad, que con frecuencia se confunden bajo la noción de diferencia sexual. Es decir que el vacío teórico de la propuesta de Mulvey (1975) podría llenarse mediante análisis detallados para mostrar que el texto fílmico puede producir posiciones diferentes según el género de los espectadores, lo cual contradice el modelo de un solo tipo de espectador (el masculino), una sola posibilidad de ver. Así, podría aceptarse la teoría de la masculinización del espectador, para el nivel textual, pero agregando que los espectadores proyectan diferentes subjetividades sobre el

filme, de acuerdo con diferencias de género, lo cual implica tipos de placer distintos (Stacey, 1990: 366).

Con respecto a los filmes de Hitchcock en la crítica feminista, Laura Mulvey examina *Vertigo* (1958), *Rear Window* (1954) y *Marnie* (1964) para apuntalar su teoría sobre el placer visual. Otras críticas feministas recurren a otras películas del mismo cineasta con el fin de elucidar temas y problemas relevantes para las mujeres dentro de regímenes patriarcales. Al hacerlo implícitamente desafían y descentran la autoridad del director, al considerar su obra como expresión de actitudes y prácticas culturales existentes, en cierta medida, fuera del control del artista.

Una de las tesis de Tania Modleski es que muchas veces en filmes de Hitchcock la fuerte fascinación e identificación con lo femenino que se observa en ellos subvierte las pretensiones de control y autoridad no solo de los personajes masculinos, sino también del director, y señala una ambigüedad: si bien los filmes de Hitchcock no son completamente misóginos, tampoco hay en ellos una total simpatía hacia las mujeres y su difícil condición dentro del patriarcado. Toda su obra se caracteriza por una total ambivalencia frente a lo femenino, lo cual explica que se haya señalado el carácter misógino de muchos de sus filmes. Se trata de un asunto que no puede ser fácilmente resuelto, y es la razón por la cual los ataques hacia el tratamiento de las mujeres, o las defensas del mismo, susciten un sentimiento de «sí, pero...». Además, según Modleski, a pesar de la considerable violencia con la que son tratadas las mujeres en los filmes de Hitchcock, ellas siguen resistiéndose a la asimilación patriarcal (Modleski, 1990: 60). Varios de los rasgos que han puesto de relieve análisis de los filmes más conocidos de Hitchcock pueden detectarse en *El inquilino*, una de las primeras obras del cineasta.

B) Transposición y género.- Proponer lectura con género, en casos de transposición, implica tomar en cuenta, como parte del contexto, al sujeto que escribe, o que filma. Hasta ahora, la gran mayoría de los estudios de transposición se han centrado en cuestiones relacionadas con el paso de una novela a la pantalla, pero no se han abordado las implicaciones genéricas. Podemos citar a Daphne du Maurier⁸, en cuyas novelas *Jamaica Inn*, *Rebecca* y *The Birds* se inspiró Hitchcock para realizar películas en 1939, 1940 y 1963, respectivamente. Allen (2004) señala que, para el caso de *Jamaica Inn* (1939) la novela sirvió como mero pretexto para conservar situaciones clave de la trama; Hitchcock redujo la novela de du Maurier y la sometió a las estrategias «masculinas» de contar una historia que ya había perfeccionado en filmes anteriores. En cambio, en la adaptación de *Rebecca*

⁸ Véase el estudio de Robert Allen (2004).

(1940) el cineasta realiza la dimensión «femenina» de su estética, al seguir paso a paso la trama de la novela. Hitchcock procede de otra manera en *The Birds* (1963), filme en el que desarrolla escenas solo esbozadas en la obra de la escritora. En el caso de *El inquilino* y Marie Belloc Lowndes es evidente una afinidad en cuanto a género ficcional y en cuanto a preferencias temáticas, así como la adopción de estrategias de adaptación. Nuestro análisis de esta película revela que, ya desde 1926, estas tendencias de su escritura cinematográfica estaban ya en germen.

No se suele prestar atención al hecho de que que *El inquilino* está basada en una novela del mismo título escrita por una mujer –aunque los créditos del filme dan cuenta de ello. De acuerdo con Allen (2004: 303) la tendencia a borrar este dato –igualmente presente en el caso de Daphne du Maurier– puede explicarse por el desarrollo de una industria que favorecía el *autorisme* (la autoría, la cuestión del autor), hecho al que Hitchcock contribuyó en buena medida; en efecto, es común emplear la expresión «el cine de Hitchcock». Al aparecer los filmes bajo su nombre, la invisibilidad de las autoras era inevitable, como consecuencia de las prácticas patriarcales que se instalaron en el cine desde sus inicios como espectáculo de feria, y pasaron a la etapa de la institucionalización.

Un rasgo relevante para una transposición con género es lo relativo a la representación de lo masculino y lo femenino. En *El inquilino*, novela y película, la ideología de lo doméstico es una continuación de la que prevaleció en el siglo XIX. No obstante, en las novelas de Jean Austen, las hermanas Brontë e incluso en obras tardías de Dickens, la domesticidad no solo funciona para sostener la autoridad patriarcal, sino que se empieza a ver con simpatía su cuestionamiento, a la vez que se amplifica y valoriza «lo femenino», en cuanto a imaginación, autorreflexión y relieve emocional. Es decir, las fronteras del sistema de género son puestas a prueba. Este aspecto se aprecia tanto en la novela como en el filme *El inquilino*. En la obra escrita el hogar de los Bunting constituye el espacio de la acción; está presente a través de innumerables detalles, que son recreados a través de las imágenes de la película. Sin embargo, su carácter de contenedor de la casi totalidad de la vida de las mujeres se ve socavado, tímidamente en la novela (Daisy se desplaza de la casa de su tía a la de su padre y madrastra, va al museo –acompañada de Mrs. Bunting y de Mr. Sleuth– y a casa de la madre de Joe Chandler, su enamorado) y de forma muy decidida en el filme, en el cual se otorga un papel importante a la vida pública, en especial a la participación de las mujeres en ella. Si bien Mrs. Bunting permanece todo el tiempo en casa, Daisy va y viene, trabaja, se va tras el inquilino cuando este huye. Al final del filme, Daisy aparece al lado del

inquilino en una lujosa residencia –probablemente la que será su hogar como su esposa. Este detalle, además de las implicaciones del espacio relacionado con la clase socio-económica, permitiría «leer» la historia del romance de Daisy como una especie de *Bildungsroman* feminista, pues de algún modo traza la trayectoria de una heroína de una situación social y económica a otra, y además ese paso es producto de su propia decisión. Otras mujeres también aparecen fuera de casa: las víctimas de los asesinatos, las chicas rubias que trabajan y se enteran de los crímenes.

Todo lo anterior muestra el peso del componente femenino, sin dejar de introducir elementos de ambigüedad: los crímenes son una manifestación de misoginia; hay una marcada preferencia por las mujeres jóvenes; la imagen delicada y misteriosa del inquilino, además de las sospechas que despierta su conducta, la sitúa en una zona fronteriza entre la masculinidad y la feminidad⁹.

El romance entre el inquilino – héroe y la hija de la casa, agregado primordial del filme con respecto a la novela, proporciona un pretexto para hacer que los espectadores sospechen que se trata de Jack el Destripador¹⁰, y por lo tanto que el joven albergue intenciones asesinas con respecto a la rubia Daisy. En efecto, una serie de detalles hacen nacer y crecer las sospechas, encarnadas en Mrs. Bunting –quien posee notables dotes de observación; esto es así en la novela, en la cual ella es la conciencia principal, el centro focalizante–, como el hecho de que el inquilino se apresure a descolgar los cuadros en la habitación que se le destina y que representan mujeres rubias; sus salidas nocturnas, que coinciden con las noches en que se perpetran asesinatos; el plano de Londres, donde se señalan los crímenes; el hecho de que huya –ya esposado– cuando Joe Chandler, acompañado de policías, se presente para llevarlo a la cárcel.

C) Implicaciones de género en *El inquilino*.– En el caso de la película que analizamos, me parece que en lo que Hitchcock se fijó, en primera instancia, fue en el potencial de la novela como muestra de *thriller*, para contar esa historia por medio de imágenes. En la novela el efecto de suspenso –rasgo que llegaría a constituir una

⁹ Vale la pena tomar en cuenta, para redondear el contexto, que desde muy joven Hitchcock fue muy aficionado al teatro (al cual asistía asiduamente, con su madre). En los inicios de su carrera adaptó obras y colaboró con mujeres y hombres del ambiente teatral, especialmente con Ivor Novello, en dos filmes: *El inquilino* (1926) y *Downhill* (1927). En este último, basado en una obra teatral de Novello, la homosexualidad funciona como subtexto, y lo mismo puede decirse de *El inquilino*. Este deseo perverso, presente también en *Murder!* (1930), temáticamente recibe mayor elaboración, dentro de la estética de Hitchcock, en *La soga* (1942) y en *Extraños en un tren* (1927). Relacionado con la ambigüedad genérica y la exploración de los recovecos de la psique –rasgos de la escritura cinematográfica de Hitchcock, junto con la perversidad de su estética– podría ser que bajo su apariencia de inocencia virginal, precisamente debido a esas sospechas el inquilino le parece tan atractivo a Daisy.

¹⁰ Aunque en ningún momento se menciona a este personaje, ni en la novela ni en la película –tal vez porque se trataba de un suceso archiconocido por lectores y espectadores de la época–, en reseñas sobre *El inquilino* se insinúa que se trata del célebre asesino que atomizó a Londres en 1888.

especie de sello personal del cineasta– descansa en las sospechas de Mrs. Bunting y es indudablemente un elemento que retoma Hitchcock para su película. Probablemente no pensó mucho (o no se detuvo a considerar) en que se trataba de una obra escrita por una mujer¹¹.

¿En dónde residirían, entonces, las implicaciones de género? ¿Sucede «algo» al pasar el texto literario al cine, por el hecho de que el hipotexto provenga de pluma femenina y el hipertexto se atribuya a un cineasta? Es preciso realizar observaciones detalladas para detectar rasgos de género en el proceso de adaptación que nos ocupa. Examinemos algunos de ellos.

En la novela las acciones se desarrollan sobre todo en el espacio interior de la casa de los Bunting. La salida de Mrs. Bunting para escuchar testimonios sobre los asesinatos constituye una excepción, motivada porque ha decidido «proteger» a Mr. Sleuth. Pero va de un espacio cerrado a otro, lo mismo que cuando acompaña a Daisy y al inquilino a una visita al museo de Madame Tussaud. En el filme, desde el inicio el espacio es abierto, público. Una joven rubia es asesinada en la calle; la policía, y gran número de curiosos, acuden al lugar de los hechos. Asimismo, es notable la larga secuencia en la que se muestra el trabajo de los medios de comunicación, sobre todo la prensa: recepción de la noticia, redacción, impresión del periódico, distribución a cargo de vehículos motorizados y vendedores de periódicos.

En cuanto a los personajes femeninos, en la novela Mrs. Bunting es la autoridad doméstica y moral, detentora del *savoir faire* y educadora de Daisy. Es ella quien dirige las actividades de la casa (cocina, limpieza, compra de víveres) y ejerce de manera férrea su papel de responsable de atender al huésped. Sus ideas son anticuadas. Daisy, mujer muy joven (y que, recordemos, es su hijastra, no su hija) tiene impulsos de libertad, quiere salir a la calle, tomar sus propias decisiones, pero todo está controlado por mujeres mayores (Mrs. Bunting y la tía con quien vive Daisy). No trabaja, va a casarse con un detective y se convertirá en madre y ama de casa, es decir, le espera un destino convencional.

Sin embargo sería un error considerar a Mrs. Bunting como un personaje carente de relieve. Dentro de los límites de la vida de una dama inglesa de principios del siglo XX (pero heredera de los valores decimonónicos), toma una decisión muy poco ortodoxa, que es la de proteger a Mr. Sleuth, aun cuando sospecha que puede ser el autor de los crímenes que sacuden a la sociedad londinense. Es capaz de mentir para procurarse información sobre lo que sucede (cuando va a escuchar testimonios acerca de los asesinatos de mujeres, le dice a su marido que ha ido al médico), y los movimientos de su mente ocupan un espacio considerable en el texto de la novela, a través de su discurso interior. Es el único personaje

¹¹ No obstante, el no haberse fijado en el género de la escritora de la obra que despertó su interés cinematográfico pudo haberse debido al prestigio de Marie Belloc Lowndes como autora de obras de suspenso. En este sentido, la cuestión de género fue sustituida por la inclusión de las novelas de Belloc en el canon de la época, predominantemente masculino.

del que conocemos lo que piensa, y este hecho le otorga un relieve excepcional. Podríamos afirmar que se trata de un rasgo de género.

En la película la figura de Mrs. Bunting está relegada a lo doméstico; no sale de su casa. Sus ideas conservadoras se presentan reforzadas por su vestimenta, muy del siglo XIX. Decididamente, en este y en muchos otros filmes de Hitchcock, se privilegia la representación de mujeres jóvenes, que transitan del espacio privado al espacio público. Al respecto, el personaje de Daisy se expande y se desarrolla, principalmente por su relación con el inquilino y sus actitudes hacia él. Esto se aprecia en escenas como cuando juega al ajedrez con él, cuando toma su defensa frente a las sospechas de Joe Chandler (el detective, y su pretendiente), y cuando sale tras el inquilino en el momento en que este escapa. Al igual que las otras mujeres rubias que aparecen en la película, Daisy es una muchacha de los años 20, muy desenvuelta, vestida a la moda (por cierto, el contraste con la manera de vestir de su madre es casi inverosímil, pero no deja de ser un rasgo de estilo y de género).

Esta ampliación del personaje femenino joven no carece de relevancia genérica, y con el tiempo se convertirá en otro de los rasgos de la escritura cinematográfica de Hitchcock. En efecto, Mulvey (1975: 491) llama la atención sobre el despliegue exhibicionista del personaje de Lisa en *La ventana indiscreta* (1953), en la escena en que modela para Jeffries –su novio, fotoperiodista, recluso en una silla de ruedas debido a un accidente– un magnífico y costoso vestido. Lisa trabaja para una casa de modas y posee un gusto exquisito para vestirse; Jeffries se encuentra en posición de espectador y *voyeur*, a lo cual se agrega la dimensión erótica de su mirada.

De modo semejante, un punto esencial para una lectura con género, en el caso de *El inquilino*, es que la figura de Daisy se despliega como objeto de deseo ante el joven. Esto se observa especialmente cuando él asiste a una exhibición en la que ella modela un vestido que la hace muy atractiva. Él –en una actitud fetichista, diría Laura Mulvey– se lo enviará más tarde a su casa, aunque se topará con la negativa de los padres y ella no podrá aceptar el regalo.

Es cierto que estos elementos son presentados sin ambages en *La ventana indiscreta*, y que en *El inquilino* apenas pueden notarse mediante observación atenta (y poniendo en marcha el mecanismo intertextual), pero de todas maneras están allí. Además, la «atenuación» de la mirada del inquilino puede adjudicarse a la ambigüedad de su naturaleza genérica (véase la nota⁹, *supra*). Recordemos que, a partir del reconocimiento de un subtexto de homosexualidad, su atracción hacia Daisy se puede interpretar como una especie de máscara.

No obstante, este rasgo de estilo –y de las preferencias– de Hitchcock, si bien es ejemplo de voyeurismo, no necesariamente, o no en todos los casos, implica una actitud misógina. En *Vértigo* tal vez sí, como propone Mulvey (1975). Pero por ejemplo en *La dama desaparece* (1938) –filme-bisagra entre las producciones mudas de Hitchcock y el paso al cine

sonoro–, así como en *El inquilino*, la desenvoltura y la belleza de las protagonistas es un rasgo más bien favorable. Por otra parte, en dicho filme también se modifica la figura masculina con respecto a la novela, con el efecto de actualizarla y hacerla más atractiva (en la obra de Marie Belloc Mr. Sleuth es más bien repulsivo). El cuarentón de la novela se convierte en un elegante, atlético y aristocrático joven. La pareja constituida en el filme es un ejemplo de la paulatina formación del *star system*. Una muestra de la influencia que tuvo esta modificación realizada en la adaptación es que, en ediciones posteriores de la novela, aparecerán en la portada los dos jóvenes actores, haciendo hincapié en el actor Ivor Novello en el papel del inquilino. En cambio, tanto en esta película como en otras de Hitchcock, las mujeres de cierta edad no serán favorecidas: siempre aparecen en absoluto contraste con las bellezas jóvenes¹².

Conclusiones

Para cerrar este recorrido por cuestiones relacionadas con la transposición, a partir de los objetos de estudio elegidos, insistiremos en algunos puntos que nos parecen esenciales.

En cuanto al lugar privilegiado que ocupan las obras analizadas en la trayectoria de la autora y del autor, *El inquilino*, de Marie Belloc Lowndes, es su novela más conocida, y ello se debe en gran parte a la «elección» de Hitchcock. En este sentido, podríamos darle la razón a Stam (2009), cuando afirma que hay casos en los que el hipertexto «crea el prestigio del original». No obstante, las consideraciones genéricas en los estudios de transposición pueden señalar nuevas vías para dirigir la atención a otras obras de la escritora inglesa; el texto de la novela que inspiró la película fue recuperado por el Proyecto Gutenberg. En cuanto a la obra fílmica, según Allen (2004: 305), el mismo cineasta consideraba *El inquilino* como «el primer filme de Hitchcock», y es una obra que proporciona un modelo de su estética¹³.

12 Algunos ejemplos: la experta en ornitología en *Los pájaros*, la madre del galán en la misma película; la dama que desaparece en *La dama desaparece*, la madre del psicópata de *Psicosis*, la cuidadora de Jeffries en *La ventana indiscreta*, entre otras.

13 Es, también, el primer filme en el que se incluye el «cameo» (literalmente «camafeo», término para referirse a la breve aparición de Hitchcock en alguna de las escenas de la película; véase el *Online Film Dictionary*, http://home.snafu.de/ohai/ofd/md_terms_e.html), aquí como telefonista, casi al inicio de la película. Se requiere igualmente proceder a la relectura y la revaloración de las otras películas de Hitchcock anteriores al advenimiento del cine sonoro, para la historiografía del cine y como fuente de estudio de la transposición de novelas u obras teatrales a la pantalla. Al respecto, hagamos notar que de las nueve películas mudas del cineasta, tres están basadas en novelas, cuatro proceden de obras teatrales, una está perdida y la otra (*The Ring*), con argumento del mismo Hitchcock, parece ser la menos afortunada de este grupo. Encabezaría el listado una película de 1923, intitulada *The White Shadow*, extraviada durante varias décadas y recuperada en 2011; siguen: *The Pleasure Garden* (1925), basada en una novela de Oliver Sandys. *The Mountain Eagle / Fear o' God* (1926) [perdida]. *The Lodger: A Story of the London Frog* (1926), basada en la novela de Marie Belloc Lowndes. *The Ring* (1927), con guion de Hitchcock. *Downhill / When Boys Leave Home* (1927), basada en una obra teatral de Ivor Novello. *Champagne* (1928), basada en una historia original de Walter C. Mycroft. *Easy Virtue* (1928), inspirada en una obra teatral de Noël Coward. *The Framer's Wife* (1928), basada en una obra teatral de Eden Phillpots. *The Manxman* (1929), basada en la novela romántica de Sir Hall Cain (véase www.openculture.com/free_hitchcock_movies_online). A lo largo de su carrera, Hitchcock siguió inspirándose en novelas y obras de teatro para sus películas. No abundamos sobre este punto, por falta de espacio.

Junto a los otros ocho filmes de la etapa silente, ha sido recientemente restaurada por el British Film Institute y agregada a la Unesco UK Memory of the World Register.

El contexto social e histórico de los crímenes de 1888 es más o menos compartido por Hitchcock (n. 1899) y Marie Belloc (n. 1868). En la reescritura de la historia, el cineasta tuvo muy en cuenta el papel desempeñado por los medios de comunicación, especialmente la prensa, en la difusión de informaciones sobre los crímenes. Asimismo, se nota una preocupación por documentarse con la inclusión de planos de Londres en los que se localizan los asesinatos sucesivos. Este detalle es de relevancia en el filme y constituye un ejemplo de sus recursos, frente a los –en este sentido más limitados– de la novela. Con respecto a esta última, hay que recordar que originalmente se publicó como una especie de reseña de los crímenes de Jack el Destripador, y después adquirió forma de novela. Al igual que el filme, en el texto se encuentran numerosas alusiones a la vida londinense de la época. Un detalle de sumo interés es la omnipresencia de la niebla, retomado en el filme incluso en el título, cuya forma completa incluye la expresión «una historia de la niebla londinense» («*The Lodger: A Story of the London Fog*»).

Podemos igualmente señalar, como uno de los elementos caracterizadores de la estética de Hitchcock, que la representación de lo masculino no es ortodoxa. Con frecuencia se presenta como una máscara que oculta deseos perversos, como en el caso de la atracción que el inquilino ejerce sobre Daisy; este elemento no aparece en la novela, al menos no bajo esta forma. Pero habría que preguntarse si la decisión de Mrs. Bunting de proteger al inquilino a pesar de las sospechas que pesan sobre él, no contiene también cierto carácter «perverso».

Una serie de rasgos relevantes de la cinematografía de Hitchcock, al que Gerring y Prentice (1996) se refieren como muestra de sus brillantes intuiciones, ya se perciben en la novela de Marie Belloc. En efecto, en ella también están «sembrados», en las diversas etapas de la historia, indicios sobre la posible implicación de Mr. Sleuth en los asesinatos de jóvenes rubias. Si bien en el filme, por las características del soporte semiótico, estas señales adquieren una dimensión más enérgica, la esencia del suspenso ya estaba inscrita en la obra de la escritora inglesa. Lo cual nos lleva a nuestra propuesta inicial de que la transposición de *El inquilino* es susceptible de una lectura que detecte rasgos de género, una actitud todavía poco frecuente, y más aún en lo que respecta al cine «mudo».

Bibliografía

- ALLEN, Richard (2004): «Daphne du Maurier and Alfred Hitchcock», *A Companion to Literature and Film*, Robert Stam and Alessandra Raengo (Eds.), USA, UK, Australia, Blackwell Publishing, pp. 298 - 325.
- BELLOC LOWNDES, Marie (1913): *The Lodger*, Project Gutenberg, 2005.
- GARDIES, André (1993): *Le récit filmique*, Paris, Hachette.
- GAUDREAU, André y MARION, Philippe (2004): «Transécriture and Narrative Mediatcs», *A Companion to Literature and Film*, Robert Stam and Alessandra Raengo (Eds.), USA, UK, Australia, Blackwell Publishing, pp. 58 - 70.
- GENETTE, Gérard (1982): *Palimpsestes*, Paris, Hachette.
- GERRING, Richard G. and PRENTICE, Debrah (1996): «Notes on Audience Response», *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*, David Bordwell & Noël Carrol (Eds.), Wisconsin: The University of Wisconsin Press, pp. 388 - 403.
- MODLESKI, Tania (1990): «Hitchcock, Feminisms, and the Patriarchal Unconscious», *Issues in Feminist Film Criticism*, Patricia Erens (ed.), Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, pp. 58 - 72
- MULVEY, Laura (1975): «Visual Pleasure and Narrative Cinema», *Film and Theory. An Anthology*, Robert Stam y Toby Miller (eds.), USA, United Kingdom, Australia, Blackwell Publishing Ltd., 2000, pp. 483 - 494.
- STACEY, Tania (1990): «Desperately Seeking Difference», *Issues in Feminist Film Criticism*, Patricia Erens (ed.), Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, pp. 365 - 379
- STAM, Robert (2009): *Teoría y práctica de la adaptación*, México, Dirección de Literatura, UNAM.
- WOLF, Sergio (2001): *Cine y Literatura. Ritos de pasaje*, Barcelona, Paidós.

Recibido el 5 de mayo de 2015

Aceptado el 10 de noviembre de 2015

BIBLID [1139-1219 (2015) 20: 211-224]

OTRAS FORMAS DE LO MASCULINO EN EL CINE CUBANO DE LOS 90: SUJETOS EN EMERGENCIAS, DISCURSO, MEMORIA, Y REPRESENTACIÓN

*OTHER MALE FORMS IN THE CUBAN CINEMA OF THE 90'S: EMERGING SUBJECTS,
DISCOURSE, MEMORY AND REPRESENTATION*

Reinier Barrios Mesa
Universidad Técnica de Ambato. Tungurahua. Ecuador

RESUMEN

Un análisis de la representación de los varones en el cine cubano de ficción de la década de los 90 del pasado siglo, son el sitio para vislumbrar las claves como el séptimo arte de la isla narra también desde el género. La vivencia de una profunda crisis económica durante estos años es el punto de partida para analizar como los modelos tradicionales de encarnar la masculinidad son puestos en condicionamientos desde la práctica social, sin que el cine sea un sitio ajeno para su representación. De esta manera el corpus de películas analizadas indican cómo algunas representaciones de la masculinidad y las masculinidades tratan de afianzar algunos elementos, mientras otros son puestos en cuestionamientos desde un discurso fílmico que subvierte, cuestiona y critica.

Palabras clave: cine cubano, representación, género, masculinidades, Cuba, década de los noventa.

ABSTRACT

An analysis of Cuban male representation in fiction Cuban cinema during 1990's allows understanding in how Cuban filmography narrates from a gender perspective. A deep economic crisis during that time serves as a starting point from where to determine how traditional patterns of developing masculine roles are conditioned by society. In consequence, the filmic corpus included shows how manliness is represented stressing only some of its elements while others are questioned by filmic discourse that subverts, inquires and criticizes.

Key words: Cuban cinema, gender, performative, masculinities, Cuba, films studies

SUMARIO

- Género y representación: de la crítica fílmica feminista a los estudios de masculinidades en el cine. Narrando lo nacional: cine, memoria y representación. - Lo masculino en el cine cubano de los 90: narrando en clave de género. - Diego David y Miguel, representaciones distintas de hombres: Una disputa desde «Fresa y Chocolate» (1993). - Cuerpos fílmicos: género, sexualidad y masculinidades. - Conclusiones. - Bibliografía.

El análisis de la categoría de género como una construcción histórica y socio cultural que adjudica roles, identidades, valores, y producciones simbólicas a hombres y mujeres, que se incorporan a estos y estas mediante los procesos de socialización, encuentran en el cine un sitio de enunciación desde el cual comprender la naturaleza de este fenómeno. Nadie niega entonces a estas alturas que el relato cinematográfico y dentro de ellos los personajes, hechos que trata, conflictos que resuelve en la gran pantalla; cumplen un rol dentro de la representación de estereotipos, de la afirmación de discursos, de la asunción como válidos de diferentes elementos de la ideología dentro de los países en que están insertos.

Ese ha sido el caso del cine cubano, del cual no puede hablarse como proyecto cultural y de enorme trascendencia social, hasta la firma en marzo de 1959 de la primera de las leyes que la Revolución Cubana liderada por Fidel Castro realizara en la isla. La creación del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica ICAIC, dotará a la cultura cubana de una institución rectora en la producción, distribución y exhibición del cine cubano, así como su difusión en los circuitos internacionales.

El primero de los *Por cuanto* de la ley ejemplifica la pretensión de aquel documento fundacional del cine cubano. La ley era más que nada: «catalizador, establecer una fundamental cuestión de principio, operar como advertencia, y armarnos para el combate» (Alfredo Guevara Apud por Valle, 2010:5). Es así como:

(...) el surgimiento cinematográfico en nuestro país está ligado estrechamente al proceso revolucionario, y representa un salto cultural cualitativo, de dimensión política y moral, pues liquida un pasado de oprobio, la utilización de los recursos de un arte en la justificación de un crimen y la promoción del embrutecimiento social, e individual (Alfredo Guevara Apud por Valle, 2010:3)

Lo cierto es que desde esa fecha y hasta acá, el cine cubano producido por el ICAIC y analizado en su conjunto, devino no solo en un sitio desde el cual entender los complejos procesos y fenómenos de la sociedad cubana, empeñada desde entonces en la construcción de un proyecto de sociedad socialista; sino que cada una de las obras en sí misma implican la estructuración de un corpus cultural devenido en fuerte dispositivo ideológico. El cine cubano, traducido entonces en muchas películas, documentales, fragmentos de noticieros, estuvo encaminado en generar un público crítico de su realidad desde la reflexión a la que invitaba el hecho fílmico, a la vez que indicaba modos de pensar, que ofrecía caminos, que implicaba modelos de ser y existir dentro del proceso de cambios políticos.

Sin embargo, la década de los 90 del pasado siglo marca un antes y un después para la sociedad cubana y por tanto para el cine. La caída del campo socialista de Europa

del Este con la consecuente pérdida del principal socio comercial de la economía cubana, la Unión Soviética, así como el recrudecimiento de la hostilidad de los sucesivos gobiernos norteamericanos contra Cuba, crean el escenario propicio para una crisis económica que sacude los indicadores económicos y que tiene una trascendente repercusión en la baja de los niveles de vida de toda la población. Tales hechos van a tener una representación en los modos de vida de la gente, y en la manera en que hombres y mujeres construyen sus subjetividades desde los estereotipos, los patrones, las pautas de interpretación y asunción de la vida también desde el género.

El cine cubano, y sobre todo el cine de ficción en el cual se da un interesante juego de reconstrucción de la realidad, hace continuas referencias a la crisis, desde una asunción de otras maneras de tratar los conflictos en torno a lo masculino y a las relaciones de los hombres. Es el tiempo de la aparición de personajes en los cuales la puesta en escena y el hecho filmico en sí mismo, cuestionan y subvierten las tradicionales representaciones de lo masculino y las masculinidades en el cine cubano. De este modo, este trabajo analiza un corpus de cinco filmes de ficción producidos en la década de los 90 y como obra bajo la marca ICAIC, los cuales devienen en representativos de cómo hay un modo de narrar en el cine cubano desde el género y en torno a lo masculino, que en estos momentos evidencia una ruptura conceptual y estética, como consecuencia de la crisis.

El cine cubano de los 90, no escapa a los condicionamientos de la época. La producción de ficción recurre a las coproducciones, al trabajo con productoras extranjeras de donde llegan los recursos para sobrevivir, como única alternativa posible. Es un cine heredero de otro anterior subsidiado por el Estado en su totalidad y cuyos logros en el afán de conseguir una estética propia, y la representación de imágenes y sujetos comprendidos como auténticamente cubanos, así como el tratamiento con eficacia y coherencia de conflictos universales, le garantizan una carta de triunfo ante los públicos de lugares distantes. Es así como es posible producir «Fresa y Chocolate» (1993) y «Guantanamera» (1995), las cuales consiguen para su director Tomás Gutiérrez Alea la consolidación de un cine profundamente comprometido con una estética diferente a la de las grandes industrias, mientras que pone punto final a una carrera de mucha significación, como pocas veces ha sido visto en la historia del arte y del cine de autor.

«Amor Vertical» (1997) llegaría un tiempo después, para que Arturo Sotto accediera a la dirección cinematográfica, rompiendo así una tradición de la industria de hacer pasar a sus creadores por distintas especialidades, hasta acceder al largometraje de ficción. «La vida es silbar» (1998), indica la emergencia de Fernando Pérez como uno de los directores del cine cubano de mayor relevancia en el período y es un referente de esta estética del desencanto y

la desilusión que refleja el cine de estos tiempos (García 2001), desde acertados manejos de la fotografía, el vestuario, el montaje y sobre todo el tratamiento desde el guión a situaciones y personajes. Esta cinta «privilegia las imágenes y los sonidos a los textos de los personajes» (Codina, 2012: 146), ubicándose en el terreno de lo novedoso y experimental. Cierra la muestra representativa de lo que es el cine de los 90 «Hacerse el sueco» (2000) de Daniel Días Torres, texto fílmico que otra vez trae a la gran pantalla la construcción de lo nacional frente a un otro y los dilemas en torno al sitio de los hombres y las mujeres en los nuevos tiempos.

Género y representación: de la crítica fílmica feminista a los estudios de masculinidades en el cine.

Intentar un análisis de la representación de los hombres en una época de crisis como significó la década de los 90 para Cuba, y tener como ventana para este propósito la producción cinematográfica de ficción nacional; implica un ejercicio que se soporta en conceptos que vale la pena discutir, en tanto su aplicación indican las bases teóricas de esta investigación. Algunas miradas a cuestiones claves dentro de los estudios de género y su representación en el texto cinematográfico, vienen a ser vitales para entender el método y la forma en que esta investigación da cuenta de esas formas.

Una mirada al género como representación social, que explica relaciones significantes de poder entre categorías de personas (Scott, 1990 [1986]), permite vislumbrar los complejos procesos que van delimitando la construcción de la masculinidad como uno de sus productos inmediatos. Es posible definir la confección de un proyecto que se ha enunciado como la *nación sexuada*, y en donde un grupo de ideas, patrones, paradigmas, estereotipos, valores simbólicos y conceptos, se articulan para garantizar el funcionamiento de una nación que no indique conflicto y que permita su reproducción social (Sierra, 2001). La idea de nación, de lo nacional, ha recurrido durante las últimas cinco décadas en Cuba, al cine como un dispositivo de propaganda y socialización de ideologías, de la que no escapa también el género y la sexualidad.

Si entendemos que el género es «un elemento constitutivo de las relaciones sociales basados en la diferencia que distinguen los sexos», y «el género es una forma primaria de relaciones significantes de poder» (Scott, 1990 [1986]: 29) podemos afirmar que esas construcciones marcan sitios de enunciación para hombres y mujeres de maneras distintas, en épocas concretas. La interpretación de esta categoría como algo relacional, viene a ser muy útil porque implica entender la idea de masculinidad, de construcción simbólica de los imaginarios de y hacia los varones, como en relación constante con un otro, o unos otros,

que se disputan significados desde lo social. Joan Scott indica que «los cambios en las representaciones sociales, corresponden siempre a cambios en las relaciones de poder, pero la dirección del cambio no necesariamente es en un solo sentido» (Scott, 1990 [1986]:29) y nos hace razonar en la posibilidad de agencia, de la transformación, de lo no estático, dentro de la categoría de género.

Teresa de Lauretis sustenta la posibilidad de concebir un sujeto social constituido en el género, no sólo por la diferencia sexual sino a través de representaciones lingüísticas y culturales, un sujeto que se construye con género también en la experiencia de relaciones raciales y de clase, múltiple y contradictorio. Apunta la autora que: «Si bien las representaciones de género constituyen posiciones sociales cargadas de significados diferentes, el hecho de que este sea representado y se represente a sí mismo como hombre o mujer, implica el reconocimiento de la totalidad de los efectos de esos significados» (Lauretis, 1996: 21).

Judith Butler aporta a esta discusión la idea de que lo que conocemos por género es el resultado de un complejo proceso de construcción de morfologías ideales del sexo, cuyo producto acabado son cuerpos con género, los cuales necesitan ser «inteligibles». Ese poder de hacerse comprender, está basado en las relaciones coherentes y continuadas entre sexo biológico, género y deseo, expresados en la práctica sexual. Es de esta y no de otra forma, como se construye la norma, lo normal. Se instruye una matriz de inteligibilidad cultural en la que se producen oposiciones binarias y asimétricas, entre lo femenino y lo masculino, en la que estos conceptos se expresan como ideales o atributos identitarios: «hombre y mujer», «femenino y masculino» (Butler, 2001). La inteligibilidad se produce como consecuencia del reconocimiento y está estrechamente ligada a las formas en que se articulan las normas sociales vigentes.

Desde la antropología de género la masculinidad también ha sido explicada. Parte del supuesto de que la mayor parte de las sociedades conocidas generan mecanismos de diferenciación en función del género. Desde ahí la feminidad ha tendido más a entenderse de forma esencialista a todas las mujeres, mientras que la masculinidad requiere un esfuerzo de demostración. Otro punto importante señala la idea de que existen diversas concepciones de masculinidad, por tanto urge hablar de *masculinidades*, diversificando así las múltiples posibilidades de significación del término y a su vez ampliando su universos de prácticas, roles, papeles sociales, y atributos. Desde la antropología social es posible concluir que «(...) la masculinidad no se expresa de manera universal, pues no se trata de un rasgo social constante, sino de manifestaciones propias de diferencias culturales coexistentes en un momento determinado de la historia, sin negar el predominio de formas de expresión de la propia masculinidad» (Montesinos, 2002:75).

Para varios autores (Connell, 1997; Seidler, 2000 y Montesinos, 2002) la construcción de la masculinidad indica un proceso de enormes complejidades en el cual está en forma determinante el poder, el dolor, y el gozo, teniendo como telón de fondo la exigencia social, y los estereotipos dominantes sobre la propia masculinidad, pero también la propia construcción de subjetividades acordes a la representación hegemónica de lo que implica ser varón. En Cuba, algunos estudios han debatido los derroteros y cauces que toma la existencia masculina en los diferentes momentos de nuestra historia:

Respecto a la construcción del imaginario sobre lo cubano y los géneros, este se elabora tradicionalmente desde la estrategia de la exotización. El imaginario del cubano ardiente, y de lívido voluptuosa, se asimila como parte del imaginario nacional, bien por necesidades del mercado, o bien por el deseo de auto afirmación de lo nacional frente a lo foráneo, donde el exotismo sexual es símbolo diferenciador de la cubanía, eso es la esencial del ser cubano (Álvarez, 2008: 66).

La masculinidad en Cuba se sostiene en mitos que reafirman el imaginario de supremacía de los hombres, no solo ante la mujer, sino como posicionamiento ante una «otredad» masculina: el hombre primero español, luego norteamericano, que era visto como el distinto, diferente, colonizador y por tanto peligroso.¹

El cine en su doble juego de mostrar la realidad y a su vez influir en su construcción viene a ser un sitio, donde mirar conductas y comportamientos tradicionalmente atribuidos a los sujetos, desde su posición en el sistema de género. No sólo puede entenderse como ventana, como documento antropológico que da cuenta de comportamientos, patrimonio simbólico de una época, sino como un sitio desde el cual se transforma la realidad y se construye otra distinta.

Ya nos decía Walter Benjamín al tratar las relaciones entre séptimo arte y realidad, que éste:

(...) no es una dócil reproducción de la realidad, sino una producción de la misma. El cine no opera como una mera copia, pues con él se produce un cambio en la percepción. La realidad que precede y la realidad que sucede a la aparición del cine, no es la misma realidad. El cine mediante sus técnicas ha producido una transformación de la realidad (Benjamín 2009 [1936]:17).

¹ Sobre esto un interesante debate en Abel Sierra Madero «Del otro lado del espejo: la construcción de la sexualidad en la nación cubana». Casa de las Américas 2006 y Emilio Bejel en «Cuban Gay Nation» Chicago University of Chicago Press, quienes van cartografiando diversos momentos en torno a como el ideal de masculinidad y el varón sostienen los discursos de la nación cubana. Más adelante los análisis de Julio César González Pagés, en «Macho Varón Masculino: estudios de masculinidades en Cuba» relacionan a la masculinidad con otros fenómenos sociales como la migración, el rol de la paternidad, la sexualidad.

Cine y realidad son comprendidos desde un proceso no en un solo sentido. La realidad es reflejada mediante el cine, pero este a su vez construye realidades o contribuye a modificar las ya existentes. (Morín, 1972; Imbert, 2010 y Gutiérrez, 2010). Es así como:

El cine -como cualquier representación y por el simple hecho de serlo- reelabora la realidad, es una construcción, una interpretación, En consecuencia todos y cada uno de los filmes que se hacen, vehiculan una propuesta simbólica, una manera determinada de mirar el mundo, una toma de disposición respecto a lo que nos rodea (Rodríguez, 2011: 79).

En un contexto globalizador, donde el predominio de las industrias culturales y el papel de la cultura parecen cobrar fuerzas nunca antes sospechadas, la sociedad crea sus propias herramientas para eternizar esos lugares impuestos desde este discurso hegemónico. El género se construye también desde tecnologías, desde sitios en los cuales este es representado en símbolos e interpretaciones (Lauretis, 1996). Para la práctica social el cine se convierte en un aparato tecnológico, una «tecnología de género». Al respecto sostiene de Lauretis refiriéndose al género como categoría, «en tanto representación o auto-representación, es el producto de variadas tecnologías sociales -como el cine- y de discursos institucionalizados, de epistemologías y de prácticas críticas, tanto como de la vida cotidiana» (Lauretis, 1996:32).

Una muy interesante vertiente de los estudios de las representaciones de las masculinidades en el discurso cinematográfico se genera desde Estados Unidos, donde voces muy significativas ponen su atención en el cine producido por Hollywood. Aunque el objeto de este análisis es justamente la producción fílmica cubana la cual se aleja en principio de los códigos del cine norteamericano más tradicional y por tanto devenido en cine clásico, estas reflexiones constituyen un corpus teórico de vital trascendencia. Temas como el tratamiento del héroe o el villano, la paternidad, las relaciones sexuales, y más recientemente el impacto de las teorías *queer* en los análisis en torno a la representación de género en el cine, han sido importantes pilares para desentrañar la naturaleza de la representación.

Narrando lo nacional: cine, memoria y representación.

Por todos es sabido que el cine de los orígenes tiene tres dimensiones. Una faceta documental, desarrollada por Lumière en la cual la cámara es usada como artefacto científico de captación de la realidad y diseñada para provocar asombro ante un espectador incierto. Le sigue el tiempo de «lo espectacular» de la autoría de los creadores agrupados en la escuela de Brighton con Melies a la cabeza y que se enfoca en los espectáculos de feria, en los grandes acontecimientos alimentados desde el trucaje y el ilusionismo. Un último momento

conocido como el tiempo de «lo narrativo» se consolida definitivamente luego de la primera década del siglo pasado con Griffith. Aunque los tres elementos persisten hasta la actualidad, básicamente más interés ha despertado el tercero de los aquí citados. Vamos al cine deseosos de que nos cuenten una historia.

La recurrencia y también por defecto, las ausencias de determinados elementos de la realidad en su relación con el discurso fílmico en un tiempo determinado, implican una visibilización de los de los códigos propios que particularizan y diferencias esa sociedad en el momento concreto en que está siendo representada mediante los textos fílmicos que de ella devienen. De aquí entonces la importancia de comprender el dispositivo cinematográfico más que como un elemento que propicia el entretenimiento y la fascinación de las grandes masas de espectadores, como un elemento importante en la formación de los individuos, que de manera a veces inconscientes están sometidos a patrones socializadores indicados desde el cine.

Si la identidad es asumida como los rasgos generales que caracterizan a una persona o a un grupo de personas, esto implica una referencia directa a una diferencia con otro y donde el poder está delimitando espacios de vida, de enunciación, de participación. Definir el conjunto de elementos que subyacen en la construcción de unas narrativas sobre lo nacional desde el cine, sigue siendo el reto mayor para las cinematografías nacionales en cada una de las naciones de las periferias; único modo de hacer posible el predominio casi total de una industria omnipresente gracias a los mecanismos de producción, distribución y la creciente dependencia de las audiencias a estos productos. De esta manera «como prácticas discursivas, las narraciones no sólo son palabras sino acciones que construyen, analizan y mantienen la realidad» (Cabuja et al 2000: 68)

Narrar entonces en el cine, constituye núcleo central, pues configura las tramas en las que se desenvuelven los personajes y a su vez ofrece caminos para la comprensión de la realidad. Narrar la vida desde el cine, es también seleccionar desde el poder cómo ordeno mi relato y qué cosa ubico en clave de beneficio para un receptor siempre esperanzado en su encuentro recurrente con el cine. Narrar en clave de género entonces, implica un compromiso que cierto tipo de cine feminista ha comprendido muy bien.

Lo masculino en el cine cubano de los 90: narrando en clave de género.

Una mirada preliminar al corpus analizado en esta investigación nos indica la persistencia de algunos sitios de enunciación tradicional, que confirman la norma donde la jerarquía masculina y heterosexista ha condicionado el cine cubano del ICAIC, en todo su tiempo de historia. (Baron, 2010 y 2012; Diéguez, entrevista, 2013 y Arcos, entrevista,

2013, Solaya, entrevista, 2013). A pesar de que emergen por primera vez con un peso importante en la historia algunos sujetos que cuestionan ideas hegemónicas de lo masculino en la nación, tal cuestión tiene su explicación en el afán de denunciar otros lugares políticos e ideológicos considerados más relevantes dentro de la conformación del imaginario nacional.

En su intento de cuestionar el viejo orden y hacer evidente algunos de los conflictos e inconformidades que desde el arte podían ser denunciados, el cine cubano asume un papel importante en el afán de guardar para los cubanos de años después, retratos, historias, cartografías de este tiempo de crisis. Es de esta manera que:

(...) género y raza son incorporados a las películas a través de una crítica autorreflexiva, que se establece al tiempo que se suministra a las audiencias formas efectiva de identificación. Es justamente a través de un exámen de estos modos de identificación que podremos ilustrar cuán efectivo es el filme en su crítica al machismo (Baron, 2010:83).

Los hombres y su papel como proveedores del hogar, son puestos en clara situación de conflicto en los personajes de Faustino y Amancio, en «Amor Vertical» (1997) y «Hacerse el Sueco» (2000) respectivamente. El primero interpretado por el actor Manuel Porto y el segundo por Enrique Molina, rostros masculinos imprescindible para el audiovisual cubano de todos los tiempos, dicen mucho de los viejos clichés en torno a lo masculino en la Cuba de después del 59. Mientras que en la realidad social y la vivencia de los individuos evidencia una crisis que condiciona el contexto y que ha puesto en cuestionamiento ese rol, con la entrada de las mujeres a actividades económicas que significan la posibilidad del sustento familiar; el texto fílmico vuelve a naturalizar y hacer equiparable la figura del héroe al rol de los padres.

Ambos filmes nos cuentan de padres intachables en su compromiso de salvaguardar la integridad moral de la familia, mientras no claudican en valores tradicionalmente atribuidos a los hombres cubanos desde el discurso hegemónicos y la época revolucionaria como el compromiso primero con la patria, la voluntad de servicio, o el apego a la moral desde no permitir conductas y comportamientos impropios.

El cine cubano de los 90 vuelve a hacer claras alusiones a la guerra y la participación naturalizada de los hombres en ella como un sitio desde el cual validar la masculinidad y conseguirla como algo logrado (Gilmore, 1990; Connell, 1997; Seidler, 2000 y Montesinos, 2002). Personajes como Faustino en «Amor Vertical» (1997), Amancio en «Hacerse el sueco» (2000), Diego y David en «Fresa y Chocolate» (1993), e incluso Elpidio Valdés de «La vida es silbar» (1998), hacen constantes sugerencias a la idea de la guerra, del enemigo, de la cercanía con el imperialismo y el sitio beligerante de la política hacia el vecino geográfico más cercano: los Estados Unidos y su traducción desde el discurso político como «el imperialismo».

Otro de los pasajes que el cine cubano no supera en las representaciones de la masculinidad y lo masculino, es una recurrencia a la presentación de los sujetos como de «sexualidad exacerbada» alimentando así el mito en torno a lo caribeño. Constantemente las imágenes nos devuelven y son entendibles por los espectadores nacionales, y por el público extranjero al que está orientado el filme en tanto producto cultural de consumo, la exotización y el erotismo masculino de los hombres cubano, mediante complejos mecanismos de representación que tienen al género entre sus categorías fundamentales. El Mariano de «Guantanamera» (1995), recurre a viejos clichés para conquistar mujeres en los pueblos por donde pasa por el hecho de manejar un camión que transporta mercancías. Todas caen rendidas a su encanto, mientras el Ernesto de «Amor Vertical» (1997) hace rendir a sus pies una y otra vez, a las pacientes que llegan al hospital donde trabaja en busca de sus servicios. Es incluso un hombre que complace a una mujer mayor, que lo sustenta económicamente y donde encuentra un hogar luego de su aventura migrante dentro de la isla.

Una cierta representación de la masculinidad se presenta como un elemento muy importante para la estructuración misma del relato cinematográfico cubano de estos años. La misma no se aparta de la tendencia de centrar la concepción del discurso fílmico en los mecanismos del placer centrados en la mirada, que según Mulvey evocan e interrogan a un espectador también masculino (Mulvey, 1975). El receptor ideal del dispositivo fílmico continúa siendo un hombre al que hay que complacer en una idea de autorrepresentación placentera. A este se le proporciona la experiencia de la subjetividad que todo lo ve, que todo lo siente, que todo lo sabe, que es dueño de la comprensión de una verdad absoluta. De esta forma el cine cubano de los años 90, confirma, reproduce y valida las estructuras fundamentales de la visión del mundo con un fuerte componente patriarcal.

Diego David y Miguel, representaciones distintas de hombres: Una disputa desde «Fresa y Chocolate» (1993).

Una relectura dos décadas después del estreno de «Fresa y Chocolate» (1993), obra artística del cine cubano de mayor relevancia durante el período analizado, y situada como un referente incluso del cine latinoamericano, arroja nuevas luces en torno a la representación de algunos sujetos dentro del discurso fílmico. Controvertida por su esencia cuestionadora, observada desde diferentes lecturas y posiciones teóricas, la película continúa como un ejemplo de lo que puede llegar a hacer el cine, como sitio de motivador de reflexiones y del pensamiento movilizador.

La obra pone de relieve algunos condicionantes epocales que marcan el ejercicio de la sexualidad y la socialización de género, los cuales a su vez determinan la participación de los individuos en el proyecto de nación, como esa comunidad imaginada en la que todos los discursos no están en igualdad de condiciones para entrar en consenso (Anderson, 1983). Si bien es cierto que el sujeto hombre homosexual, ha sido tratado desde una multiplicidad de enfoques y puntos de vista por las diferentes manifestaciones de las artes en la isla, durante diferentes períodos históricos, el estreno en Cuba de la obra cinematográfica en cuestión, ubicó el tema en sitios de discusión muy relevantes, sobre todo al hacerlo cruzar con los dilemas en torno a la identidad, la pertenencia y la participación de estas formas de sexualidades disidentes de la norma heterosexual en el ejercicio de la ciudadanía.

Buena parte del cine cubano anterior había recurrido casi siempre en el tratamiento del sujeto hombre homosexual a un guion preestablecido. No habían tenido mucha suerte estos personajes, pues en la mayoría de los casos eran presentados como débiles, incapaces de tomar decisiones. Nunca pudo el séptimo arte nacional mostrarlos como protagonistas, sus conflictos como eje argumental de la historia, los dilemas encarnados en sus cuerpos con una agencia que motivara la acción fílmica. La aparición del hombre homosexual cubano en todo el cine que precede a «Fresa y Chocolate» (1993), los sitúa siempre como personajes secundarios, con funciones muy definidas dentro de la puesta en escena: mover a la risa y la burla del espectador.

Con «Fresa y Chocolate» (1993), el tema sitúa al hombre homosexual en otros escenarios, otorgando la posibilidad de visibilizar la conducta de un régimen político e ideológico traducido en gobierno desde enero de 1959, hizo del ejercicio de la sexualidad uno de los puntos de análisis desde la subjetividad individual de los cubanos, para otorgar o no un estatus de pertenencia en el proyecto de nación. Anótese este punto como muy importante pues va a condicionar el debate al interior de la isla, a partir del estreno de la obra fílmica.

La condición cuestionadora del filme pareciera poner al género y el debate en torno a la sexualidad como tema central. Una lectura más profunda del texto fílmico nos dice que la cuestión pudiera ser un pretexto para denunciar otras prácticas de intolerancia dentro de la realidad cubana de los años precedentes, que a la luz de los nuevos tiempos vienen a ser insostenibles. La crisis en los paradigmas ideológicos que validaban el viejo modelo de construcción socialista, genera preguntas que encuentran sus respuestas al interior de la sociedad misma.

Uno de esos estereotipos salta a la vista cuando el film nos presenta a los personajes de Diego, un homosexual confeso y orgulloso que clama por un sitio más allá de su consideración

como «marginal», en los bordes, como «flojo»; y David un joven estudiante universitario que milita ya en la filas de la Juventud Comunista. La cinta nos sitúa ante el enfrentamiento directo en el plano discursivo de dos expresiones de masculinidades totalmente opuestas y por supuesto encontradas. La secuencia en que los personajes protagonizan el primero de sus intercambios, tiene un manejo de los recursos del lenguaje cinematográfico en función de remarcar esa dicotomía. Son masculinidades, que se enfrentan, que discuten, y que de forma muy sutil consideran lo masculino como de una sola clase, como de un solo modo posible y por tanto válido.

Para el Diego desde la concepción de «Fresa y Chocolate» (1993), no hay otra representación posible que no sea la de un cuerpo masculino cuyos atributos de feminidad, hagan evidentes su condición homosexual. Gutiérrez Alea colabora con la práctica heteronormativa, al mostrar y validar la creencia de que las masculinidades homosexuales tienen como valor inherentes la asunción del papel pasivo en el encuentro sexual y por tanto relacionado con el lugar de subordinación de la mujer en las relaciones heterosexuales. Tal concepto de la obra se refuerza al situar al personaje en el papel de «la loca», con un despliegue sobredimensionado de gestos, ademanes, entonaciones en la voz, atribuidos justamente a lo femenino en la práctica de socialización de género instaurada desde la sociedad que define claramente jerarquías de género.

A través de la representación de masculinidad que encarna Diego se silencia en el filme la entera gama, las múltiples posibilidades de lo homoerótico. Aunque Diego va a ser siempre un hombre muy inteligente, de una amplia cultura general, su personaje recurre a lugares comunes, a soluciones que pueden predecirse sobre todo en lo concerniente a la seducción y las relaciones con sus similares. La película refuerza desde este aspecto el estereotipo en torno a estos sujetos.

Pero más allá de eso el texto fílmico desplaza el papel de los hombres en la nueva sociedad, que había sido objeto fundamental en el tratamiento de las masculinidades en el cine cubano. El sitio como obrero, intelectual, estudiante o combatiente que los personajes masculinos habían encarnado en infinidad de filmes hasta el momento, se subvierte para por primera vez presentar a un homosexual cuyo conflicto móvil de la historia se relaciona de manera directa con lo socialmente atribuido al espacio privado. «En Fresa y Chocolate la conciencia de clase se sustituye por la liberación erótica, como homosexual aboga por el derecho a vivir libre y abiertamente en la sociedad revolucionaria.» (Quiroga, 2000:131)

Las construcciones de género, y los valores tradicionalmente asociados a las prácticas de uno y otro sexo, entra también en ese cuestionamiento desde diversas posturas. Es así como:

Lo que discute *Fresa y Chocolate* es si la Revolución ha aprendido a ser menos intolerante con determinadas conductas impropias, si es capaz de asumir con madurez la extrañeza que aportan esos seres extravagantes, al punto de dejarles ser orgánicamente en su propio proyecto (Espinosa, 2012: 88).

Lo queiebres dentro de ese discurso hegemónico de la masculinidad, son evidentes desde hacer sujeto de la enunciación positiva al personaje homosexual, a la vez que ridiculiza la homofobia convertida en política de estado durante la etapa de la Revolución en el poder. El interés de sus realizadores es nuevamente conciliatorio, al ofrecer caminos que disculpan estas actitudes y soslayan la responsabilidad institucional con el sufrimiento individual de los hombres que encarnas masculinidades homosexuales, en ese contexto.

Cuerpos filmicos: género, sexualidad y masculinidades.

Los dilemas que entraña el cuerpo en el discurso fílmico son evidentes desde la concepción del llamado cine clásico. Desde lo que aporta el montaje, el cuerpo perdió algunos de sus atributos fundamentales. En tanto representación de la realidad, pero a su vez muy marcado por la ideología, el cine se vale del cuerpo para inscribir símbolos, pero no lo hace totalmente protagonista de la acción. El cine instrumentaliza el cuerpo, despojándolo de aquello mismo que lo sostiene para dar de él, solo la idea, vaciándolo de su significante en el proceso de enunciación. De esta manera «debido a su inclinación a lo novelesco, ya desde muy temprano el cine intentó utilizar el cuerpo como simple vector del relato, abordando su espesor en provecho exclusivo de su funcionalidad» (Amiel, 1998:45). Intentaremos entender la relación que se establece en el discurso fílmico de los 90 de los personajes masculinos y sus cuerpos, con la acción cinematográfica.

Las maneras cómo el cuerpo, o las imágenes de estos se extienden hasta su determinación de lo nacional y las luchas en ese espacio por ponderar unos discursos sobre otro, son evidentes desde un análisis del cuerpo masculino que integran el corpus. «Son precisamente las imágenes de los cuerpos los escenarios donde se proyectan luchas no solamente de raza, sino también de clase, de género, y de nacionalidad. Es decir en la imagen del cuerpo se dan cita elementos de lo que pudiera llamarse lo político como tal». (Bejel 2006:76)

Es evidente que en «*Fresa y Chocolate*» (1993) puede parecer disonante la idea de que los atributos de feminidad son puestos en el personaje de Diego, encarnado por un Jorge Perogurría, el cual tiene un cuerpo que cumple a cabalidad con las exigencias de la masculinidad dominante en la isla. El actor tiene contornos definidos para sus músculos, y a su vez exhibe un físico con muchos bellos en zonas como el pecho y los brazos. Tiene un

rostro que cumple con el canon de belleza masculina. David quien encarna al heterosexual a toda prueba que logra vencer al homosexual ávido de seducirlo, es situado en un cuerpo más endeble a todas luces. Confirmándose así como puede ser el cuerpo también un terreno de enunciación para el cuestionamiento y la subversión de los patrones que pretende el texto cinematográfico remarcar. Ante esa disyunción, ese aparente conflicto es pretexto para la burla y deslegitimación de la marca heterosexista en la que es socializado el modo de entender el cuerpo masculino.

Lo cierto es que Diego ocupa desde su cuerpo monumental la presencia, el sitio de dominación, tradicionalmente asignado al hombre heterosexual imponente, como luego va a suceder con el mismo actor en su interpretación en «Guantanamera» (1995), otorgando una ambigüedad en este aspecto, que no es resuelto en ningún momento del filme. Un cuerpo que no encaja en los ademanes femeninos que se le han incorporado y desde donde se subvierte, se cuestionan los modos de ser hombre y de participar desde esa existencia múltiple en la construcción del ideal de nación.

Al mismo tiempo «Fresa y Chocolate» (1993) altera la reproducción del estereotipo inscrito en un cuerpo que no concuerda. Presenta un actor que asume en su interpretación ademanes femeninos para su personaje, pero que a la vez es un monumento de hombre de acuerdo a los cánones occidentales de belleza masculina, una contradicción que es claramente visible en la interpretación que hace el actor Joel Angelino de Germán, amigo gay de Diego testigo de la apuesta inicial en pos de la seducción de David. Se confirma la tesis de que: «(...) el papel estructural de los cuerpos expulsados que se tornan peligrosos, como el de los cuerpos heroicos, que sirven de modelos narrativos, son, con frecuencia, ambiguos y conflictivos, y a veces, intercambiables. (Bejel, 2006:77)

«Guantanamera» (1995), sigue la pauta de los road movies, al situar el traslado de un cadáver desde la parte más oriental de Cuba hasta La Habana, en los que nuevamente la historia de amor es el móvil para que los personajes experimenten las más variadas situaciones, con una crisis económica como telón de fondo. Aquí el propio Perogurría el mismo actor que dos años antes había encarnado al homosexual Diego, ahora es situado en la posición del macho seductor y guapo, que se reencuentra con una maestra a la que amó y que todo el tiempo intenta seducir. En el Mariano de «Guantanamera» (1995) los atributos de su cuerpo son utilizados en un personaje que da signos de una hiper masculinización. En reiteradas ocasiones es mostrado su torso desnudo, su espalda, y sus brazos, como evidencia de su masculinidad producto del logro.

El despliegue hipermasculino de Perogurría de los personajes protagónicos en los filmes posteriores a «Fresa y Chocolate» (1993) analizados como partes del corpus («Guantanamera»

(1995) y «Amor Vertical» (1997)), con la sinergia de su físico, hace evidente y nos muestra que el hombre real, el actor que encarna al homosexual, es incuestionablemente heterosexual. Nos lleva a afirmar, desde el discurso fílmico cubano de estos años esa paradoja que nos invita pensar en la idea de que mientras más insistente es la exhibición de la masculinidad heteronormativa, más grande es la posibilidad de suponer una postura irónica hacia la heterosexualidad obligatoria por parte del discurso fílmico cubano de los 90.

Resulta muy evidente el tratamiento que el tema del desnudo masculino tiene en el corpus de filmes analizados en este estudio. Ninguno de los cinco textos cinematográficos muestra cuerpos de hombres desnudos en su totalidad, como no lo hace tampoco toda la historia del cine que le precede a este momento. Si la explicación que aporta a tal fenómeno el actor cubano Luis Alberto García es cierta, podemos comprender mejor las peculiaridades del asunto:

(...) el cine cubano es siempre fotografiado por hombres, entonces el canon de belleza que funciona es el de la mujer. Tú puedes ser el protagonista masculino de la película y de la propia historia, pero el fotógrafo no hace ningún esfuerzo por dar belleza a la imagen. Para ellos eso es mariconería. [irónico] ¿Por qué tengo que regodearme en la virilidad, en la masculinidad de este actor? No, yo como fotógrafo estoy aquí para retratar las tetas de la actriz que está muy buena (...) los hombres en el cine cubano solo son retratados de espaldas, para que se le vean las nalgas. Es aceptado en el mundo de los fotógrafos del audiovisual cubano que el desnudo masculino es feo, y que no debe ser mostrado. El cuerpo lindo es el femenino (García entrevista, 2013).

La fragmentación de los cuerpos masculinos, al no encontrarse jamás una fotografía de un desnudo íntegro de un cuerpo de varón, implica una concepción que parte no solo de los condicionamientos normativos de la industria en el tratamiento al desnudo, sino también de concepciones prejuiciosas y sexista de sus hacedores. En el cuerpo fílmico cubano el erotismo solo encuentra cabida desde la fotografía, si es inscrito como parte del deseo masculino hacia su otro femenino. Otra vez la fotografía y el montaje conciben un espectador masculino heterosexual, que pone a la mujer como objeto de deseo. (Mulvey 1975)

Conclusiones.

El estudio de las representaciones de masculinidades en el discurso fílmico cubano de los 90 deviene en importante ventana, para comprender como el tiempo de crisis experimentado por los cubanos, durante este período, transforma los imaginarios por medio de los cuales las pautas de género se hacen inteligibles y por tanto aceptadas como válidas.

El análisis del corpus seleccionado, ha permitido entender cómo el cine cubano, forma parte importante del dispositivo de propaganda y orientación ideológica articulado por la Revolución, con el fin de potenciar en las audiencias definiciones claves en torno al género y el sitio para los hombres y las mujeres, el cual sirve a sus intereses.

Durante los años 90 el discurso fílmico cubano, prosigue con su sesgo machista y heterosexista, en los modos de representar las relaciones de género, situando a la mujer como objeto de deseo de un espectador pensado siempre como masculino, a la par que recurre a arquetipos en torno a los hombres y su papel en sitios bien definidos, como el rol de proveedor, la paternidad, su sexualidad exacerbada en las relaciones heterosexuales que el cine se encarga de reforzar ante una realidad social que cuestiona tales sitios.

Así, una representación de la masculinidad se presenta como un elemento muy importante para la estructuración misma del relato cinematográfico cubano de estos años. En su mayoría no subvierte la tendencia de centrar la concepción del discurso fílmico en los mecanismos del placer ubicados en la mirada. El receptor ideal continúa siendo imaginado como un hombre al que hay que dejar contento, también en su identificación consigo mismo en la gran pantalla. El espectador del cine cubano goza entonces de una subjetividad que le hace dueño de la vida, que le conduce a una comprensión absoluta de una verdad de género que naturaliza su posición de poder como varón en la sociedad. El cine cubano de los años 90, confirma, reproduce y valida las estructuras fundamentales de la visión del mundo con un fuerte componente patriarcal.

Sin embargo, el tiempo de crisis en la Cuba de los 90 supone otros sitios, otros personajes, nuevas maneras más flexibles de visibilizar lo masculino. Tal cuestión es evidente al hacer sujeto de la enunciación positiva al personaje homosexual, a la vez que ridiculiza la homofobia convertida en política de estado durante la etapa de la Revolución en el poder. También los recursos del lenguaje cinematográfico se encargan de ridiculizar y poner en zonas de dudas a una serie de personajes que encarnan el soldado, el combatiente, el dirigente comunista y el funcionario estatal, quienes existen en una continuidad en la medida en la que la teatralidad que impone el saberse representados en el cine, amenaza las categorías de lo real. Las transgresiones que expresan como sujetos de la acción dramática, indican una ruptura con los principios éticos de la Revolución, sino también en cuestionamiento del orden. Se presenta aquí la visión renovadora que ofrecen los textos cinematográficos en torno al tiempo del que son un producto, y las posibilidades nuevas de reconocer representaciones en torno a lo masculino que nos regalan sus secuencias.

Bibliografía.

- ALVAREZ, Inmaculada (2008). «Masculinidades encontradas: Estrategias de representación de género en el cine español sobre inmigración cubana». En *Secuencias. Revista de historia el cine*. No 28. Madrid: pp 61-76
- AMIEL, Vicent (1998). *Le courps au cinema*. París: Editorial Presses Universitaires de France
- AMORÓS, Cecilia. (1985). *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Barcelona: Anthropos,
- ANDERSON, Benedict (1983). *Imagined Comunnities: Reflections on the origin and spread of nationalism*. Londre: Verso.
- BARON, Guy (2010). «¿La mujer perfecta en un cine imperfecto? Posibilidades para una visión alternativa». En *Revista Cine Cubano*. No 177-178. Julio- Diciembre de 2010. Instituto de Arte e Industria Cinematográfica. (ICAIC). La Habana: pp 81-90.
- _____(2011). «La ilusión de igualdad: machismo y cine cubano de la Revolución. En *Revista Cine Cubano* No 181-182 jul- dic 2011. Instituto de Arte e Industria Cinematográfica. (ICAIC). La Habana: pp 45-56
- BEJEL, Emilio (2001). *Cuban Gay Nations*. Chicago. The University of Chicago Press
- _____(2006). «Cuerpos peligrosos en una nación de héroes». En: *Revista Encuentro de la Cultura Cubana*. No 41/42. Verano- otoño 2006. Asociación Encuentro de la Cultura Cubana. Madrid: pp 76-82.
- BENJAMÍN, Walter (2009 [1936]). «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» En *Estética y Política* pp 27-39. Buenos Aires: Los Cuarenta.
- BUTLER, Judith. (2001). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Universidad Nacional Autónoma de México, México DF: Editorial Paidós Mexicana.
- _____(2004). *Deshacer el Género*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- CONNELL, Robert (1997). «La organización social de la masculinidad» En: Teresa Valdés y José Olavarría (editores) *Masculinidad/es: poder y crisis*, Cap. 2. Isis internacional, FLACSO: Ediciones de las Mujeres No. 24 de 1997: pp.31-48.
- GARCÍA, Juan Antonio (2001). «La utopía confiscada. De la gravedad del sueño a la ligereza del realismo». En *Revista Temas*. No 27. octubre-diciembre de 2001. La Habana: pp. 17-27.
- GILMORE, David (1990). *Hacerse hombre: Concepciones culturales de la Masculinidad*. Yale University. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- GUTIÉRREZ, Edgardo (2010). *Cine y percepción de lo real*. Buenos Aires: La Cuarenta.

- IMBERT, Gérard (2010). *Cine e imaginarios sociales. El cine postmoderno como experiencia de los límites (1990- 2010)* Madrid: Ediciones Cátedra.
- LAURETIS DE, Teresa (1996). «La tecnología del género» (traducción de Ana María Bach y Margarita Roulet, tomado de *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, London Macmillan Press, 1989. En revista *Mora* N° 2, Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Argentina. pp 23- 41
- MONTESINOS, Rafael (2002). *Las rutas de la masculinidad: Ensayos sobre cambio cultural y el mundo moderno*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- MORIN, Edgard (1972). *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós.
- MULVEY, Laura (1975). «Visual pleasure and narrative cinema». En Merck, Mandy y Creed, Bárbara (Eds) «*The sexual Subject: A Screen Reader in Sexuality*» Londres y Nueva
- RODRÍGUEZ, Carmen (2011). «Cinematografía e Identidad» En *Fotocinema* Revista Científica de Cine y Fotografía No 3 México: pp. 76-93
- SCOTT, Joan (1990 [1986]). «El género, una categoría útil para el análisis histórico», en AMELANG, James y Nash, Mary (1990), *Historia y género*, Barcelona, España. Universidad Alfons el Magnanim: pp. 23-56.
- SEIDLER, Victor (2000). *La sinrazón masculina: Masculinidad y teoría social*. México DF: Paidós.
- SERRANO, Yanesy de la Caridad (2012). «Conformación de un modelo de masculinidad hegemónica durante la etapa colonial en Cuba» En *Revista Sexología y Sociedad* Año 18 No. 48 Abril de 2012. Centro Nacional de Educación Sexual. La Habana. Cuba: pp. 11-18
- SIERRA, Abel (2001). *La Nación sexuada*. La Habana: Ciencias Sociales.
- _____ (2006). *Del otro lado del espejo: La sexualidad en la construcción de la nación cubana*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas
- _____ (2013). «Cuerpos en venta: Pinguierismo y masculinidad en la Cuba contemporánea». En *Revista Nómada* No 38. Abril de 2013. Universidad Central. Bogotá. Colombia. pp. 167-183.
- SOTTO, Arturo (2012). «Prólogo para un libro sobre cine cubano». En: Norberto Codina (Comp.) *Para verte mejor: pasajes del cine cubano en La Gaceta de Cuba*. La Habana. Ediciones ICAIC.
- VALLE DEL, Sandra (2002). «Cine y Revolución. La política cultural del ICAIC en los sesenta». En: *Revista Perfiles*. mayo –diciembre 02. La Habana. Centro de Estudios de la Cultura Cubana Juan Marinello

_____(2010). «Definirse en la polémica: PM, Cecilia y Alicia...» En: *Conquistando la Utopía: El ICAIC, 50 años después*. La Habana: Editorial Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica.

Relación de entrevistas:

Entrevista: (CGUST) Gustavo Arcos. Crítico de Cine. Investigador de Temas de cine cubano, cine latinoamericano y audiovisual.. La Habana. Cuba. 13 de mayo del 2013. Carpeta C ICC Recorder Pista 1.

Entrevista: (CDANA) Danae Diéguez. Profesora de la Facultad de Medios Audiovisuales del Instituto Superior de Arte (ISA). Investigadora en temas de cine y feminismo, cine de mujeres en Cuba y nuevas tendencias del audiovisual cubano.». 9 de Mayo de 2013 Carpeta C ICC Recorder Pista 2

Entrevista: (CLUISA) Luis Alberto García. Graduado de Actuación del Instituto Superior de Arte (ISA) de Cuba. Tiene a su haber la participación en más de 30 producciones entre series para la televisión, aventura, y películas cubana con el ICAIC:Lka habana. 24 de mayo de 2013. Carpeta ICC Recorder Pista 6.

Recibido el 5 de mayo de 2015
Aceptado el 10 de noviembre de 2015
BIBLID [1139-1219 (2015) 20: 225-243]

EL DEPORTE EN LA ANIMACIÓN: UNA NARRATIVA PREJUCIOSA

SPORTS IN ANIMATION CINEMA: A BIASED NARRATIVE

Inmaculada Sánchez-Labela Martín

Trinidad Núñez Domínguez

Facultad de Comunicación, Universidad de Sevilla

RESUMEN

A lo largo de la vida se asumen diferentes procesos socializadores y se convive con diferentes agentes de socialización. La exposición progresiva a informaciones y mensajes, a través de los medios de comunicación, nos lleva a modificar la concepción de la realidad; la exposición a los medios 'cultiva' la forma de comprender el mundo, asentando creencias, representaciones mentales y actitudes. Fijando la mirada en un *target* infantil, y tomando como referencia la diada animación-deporte, el objetivo del presente trabajo es analizar desde un punto de vista narrativo el modo en que se representan las historias relacionadas con la práctica deportiva. Para ello se han estudiado las películas de animación estrenadas en 2013. Mediante el análisis de las mismas se ha obtenido una serie de datos que permiten afirmar que éstas representan desigualdad de género en las prácticas deportivas y ayudan a perpetuar los prejuicios sexistas.

Palabras clave: narrativa, deporte, prejuicios sexistas, género, animación, infancia.

ABSTRACT

Throughout life different socialization processes are assumed and we live with different agents of socialization. At present the gradual exposure to information and messages, through the media, leads us to modify the conception of reality; the exposure to media leave cultivate the understanding the world, beliefs, mental representations and attitudes. In this study the children are the target, and with reference to the dyad animation-sport, the aim of this paper is to analyze from a narrative point of view how are stories related to the sports and how they are represented. For it, we have been analyzed animated films released in 2013. By analyzing their content we have sufficient data to support the conclusion that animated films continue reaffirming gender inequality thus promoting gender bias.

Key words: narrative, sport, gender bias, gender, animated film, childhood.

SUMARIO

- Introducción - Objetivos

A) Analizar el modo en que se presentan y representan las historias relacionadas con la práctica deportiva.

B) Extraer conclusiones relacionadas con la intervención en la formación de la infancia.

- Metodología

Se localizan películas estrenadas en 2013 en el territorio español y en salas comerciales.

Se seleccionan las películas de animación cuyo tema central es el deporte. Además, se añade un rastreo de películas para televisión con las características marcadas.

Se aplica una ficha de análisis de contenido para valorar los siguientes campos:

- 1) El género de quien dirige las películas.
- 2) La actividad física y deportiva narrada.
- 3) El género de quien protagoniza la historia.
- 4) Valores y creencias asociadas a la práctica deportiva.

- Resultados y discusión - Conclusiones

Introducción

Los medios de comunicación han presentado una gran capacidad para dibujar una realidad verosímil y creíble. El efecto de realidad ha facilitado a la audiencia la activación de mecanismos psicológicos como la identificación o la proyección (Ferrés, 1996: 109-110). A través del cine y la televisión buena parte de la ciudadanía tiene conciencia de lo que existe, de lo que define la actualidad política, económica y social de su entorno y le permite sentirse formando parte de una comunidad determinada. Se produce, entonces, una igualación entre la realidad audiovisual y la realidad objetiva. Estos medios se convierten no solo en transmisores de noticias, sino en constructores de realidades con una función socializadora.

La representación del deporte en los medios, acentuando los de carácter audiovisual, causa controversia por el tratamiento desigual que se les concede a las y los deportistas. Son varios los estudios al respecto que denuncian la escasa información deportiva sobre deportes femeninos o sobre mujeres deportistas de élite que se emiten en las cadenas de televisión tanto públicas como privadas (Autoría múltiple, 2007; Núñez Domínguez y Gordillo, 2011). En un anterior trabajo, publicado en el año 2006¹, se comprueba cómo el interés de las mujeres por el deporte televisado es muy inferior al de los hombres: 35% hombres y 14% mujeres; predominando pues, la diferencia de género y la desigualdad en la representación

¹ *Actitudes y prácticas deportivas de las mujeres en España (1990-2005)*. Instituto de la Mujer, *Series estudios*. N° 92.

de los cuerpos femeninos y masculinos en dicho ámbito transmitiéndose así un acentuado sesgo de género y una realidad desvirtualizada.

El presente trabajo enfoca el estudio del consumo de contenidos audiovisuales preparados para un *target* infantil. Toma como base la tríada películas de animación, deporte y sus personajes protagonistas; una relación temática que desde la perspectiva de la comunicación y su influencia social tiene como intencionalidad conocer: a) qué historias se cuentan y cómo se cuentan, b) quiénes protagonizan dichas historias y c) plantear una discusión sobre la necesaria intervención en la formación de la audiencia infantil.

Los medios de comunicación se conciben como hegemónicos y persuasivos, crean y proyectan modelos comportamentales influyendo en quienes lo consumen. Específicamente la etapa infantil está más expuesta a aprender y aprehender actitudes, conceptos y comportamientos impuestos alterando o complementando su capital cognitivo; ante este escenario la Teoría del Aprendizaje por Observación de Albert Bandura (1982) comienza a adquirir una presencia relevante. Lo que mantiene esta teoría es que las personas son susceptibles de adoptar actitudes, respuestas emocionales y estilos de conducta en función de lo que es mostrado por los medios de comunicación. En ese sentido se consideran potentes medios al cine o la televisión (Aguilar, 1998; Núñez Domínguez, 2008). A través de la observación se aprenden y aprehenden conductas que influyen en el constructo cognitivo de la audiencia, de un modo particular la audiencia infantil como un público permeable y vulnerable queda expuesto a la adopción de nuevos modelos de comportamientos como consecuencia de la exposición a las comunicaciones de masas. Por ello, es importante cuestionar qué observan y consumen a través de la animación y es que «la animación, considerada como el género audiovisual primero que pone en contacto a los niños y niñas con la televisión, es entendida como la cuna donde se forja una determinada conciencia social» (Sánchez-Labela Martín, 2012: 11).

El consumo de animación reporta a la audiencia infantil entretenimiento pero también formación. Ésta tiende a idolatrar a los personajes que son presentados como héroes y/o protagonistas y se les despierta el interés por imitarlos, llegando a producirse una identificación con los mismos. Es importante, por tanto, controlar el contenido en lo referente a las temáticas, los estereotipos, roles, igualdad y desigualdad de género pues las narrativas animadas son entendidas y asumidas como realidades.

Ahora bien, centrando la mirada en la diferencia de género, los medios de comunicación social se han valido de las diferencias biológicas entre hombres y mujeres para crear personajes prejuiciosamente estereotipados. En base a ello, Glenda MacNaughton (2000) considera necesario plantear y tratar el tema de la desigualdad de género desde la

más temprana infancia. El concepto de estereotipo queda definido por la Real Academia Española como «imagen o idea aceptada comúnmente por un grupo o sociedad con carácter inmutable». Analizado desde un punto de vista psicosocial, dicho término fue impuesto por Walter Lippman en 1922 considerándolo como un conjunto de productos colectivos e impersonales de carácter anónimo pero constante a lo largo de la existencia del grupo social al que pertenezcan: «los estereotipos son representaciones o categorizaciones rígidas y falsas de la realidad, producidas por un pensamiento ilógico (...)» (Galán Fajardo, 2007: 72); la resistencia al cambio y la inmunidad adherida a los estereotipos ya consolidados se vislumbra como una ardua tarea a la hora de conseguir una modificación de los mismos. Autores como John Williams y Deborah Best (1990) Martha M. Lauzen, David M. Dozier y Nora Hora (2008) afirmaron que el hecho de que existan diferencias biológicas entre hombres y mujeres lleva consigo por parte del receptor el aprehender una serie de tareas, comportamientos y roles en función del sexo al que se pertenezca creándose así la construcción de estereotipos de género.

A pesar de la pretensión de los y las profesionales de los medios por forjar un tratamiento equitativo, porque en la mayoría de los casos existe conciencia de la responsabilidad social que tienen, todavía hoy se perciben llamativos desequilibrios propios del androcentrismo donde toma preponderancia la figura masculina frente a una imagen femenina estereotipada con connotaciones negativas y prejuiciosas. Tanto es así que la Dirección General de la Mujer recoge algunos errores básicos incidentes en el tratamiento televisivo del género: desequilibrio cuantitativo entre hombres y mujeres; desigualdad cualitativa entre géneros y distorsión de la imagen social femenina construida en función de la figura masculina (Autoría múltiple, 2003: 253).

Por otra parte, pueden considerarse de relevancia los datos que aporta la Federación de Mujeres Progresistas (2008) quienes recuerdan, por ejemplo, que el creador de los Juegos Olímpicos Modernos no permitió la participación de mujeres. Además, no hay más que hacer una valoración de los porcentajes de participación de éstas en los Juegos Olímpicos para concluir que las mujeres y el deporte no van siempre de la mano.

Desde 1896 a 1996 la media de participación femenina en ellos ha sido del 17,55%; este dato puede darnos una pista sobre la consideración social que se tiene de las mujeres en el deporte. Existen dos puntos de inflexión dignos de ser mencionados. Uno es el que hace referencia al cambio producido en los Juegos Olímpicos de Atenas-2004, donde nuestro país presenta a 140 mujeres y a 181 hombres. El otro punto a considerar es que precisamente el logro de las deportistas de élite en España ha llevado a las Instituciones a pedir un mayor compromiso de los medios de comunicación con los proyectos femeninos.

Como consecuencia, en junio de 2006 el Senado Español pidió que se potenciaron las retransmisiones de deportes femeninos por televisión. También el Consejo Audiovisual de Andalucía, después de los datos encontrados tras su profundo análisis de la situación televisiva en 2008 (Fernández Morillo, 2009) pide a la RTVA (la radiotelevisión andaluza) que contemple la emisión de deportes femeninos.

Y el cine, ¿plantea estas cuestiones? Si es así, ¿cómo lo hace?

Objetivos

Fijando la mirada en un *target* infantil, y tomando como referencia la diada animación-deporte, el objetivo del presente trabajo es doble: a) analizar, desde el punto de vista del contenido y de la narración, el modo en que se presentan y representan las historias relacionadas con la práctica deportiva y b) extraer conclusiones relacionadas con la intervención comunitaria y específicamente con la intervención en la formación de la infancia.

Metodología

El método de trabajo, de corte cualitativo, nos ha llevado a establecer tres fases. En un primer momento se han consultado los estrenos de películas realizados en 2013 en el territorio español y en salas comerciales. En segundo lugar, del listado generado se han seleccionado aquellas cuyo tema central es el deporte y cuyo género cinematográfico es la animación siendo éste un contenido destinado al público infantil. En este momento del procedimiento se añade un rastreo de películas para televisión (*tv movies*) con las características marcadas. La tercera parte del procedimiento metodológico ha consistido en aplicar una ficha de análisis de contenido que permitiera realizar una valoración de los siguientes campos de análisis: a) el género de quien dirige las películas, b) la actividad física y deportiva narrada, c) el género de quien protagoniza la historia y d) valores y creencias asociadas a la práctica deportiva.

Respecto a la elección de la técnica de análisis de contenido, no deja lugar a dudas la apreciación de Miguel Clemente quien afirma que ésta es una buena herramienta de investigación. El autor expone que «el análisis de contenido, por sus características de técnica desarrollada desde los inicios de las investigaciones sobre comunicación, se ha convertido, casi con exclusividad, en la forma de determinar la influencia que los medios de comunicación de masas ejercen sobre la conducta humana» (Clemente, 1992: 171).

De la misma manera, y siguiendo a Laurence Bardin, el análisis de contenido es entendido como «el conjunto de técnicas de análisis de las comunicaciones tendentes a obtener

indicadores (cuantitativos o no) por procedimientos sistemáticos y objetivos de descripción del contenido de los mensajes permitiendo la inferencia de conocimientos relativos a las condiciones de producción/recepción (contexto social) de estos mensajes» (Bardin, 1996: 32).

Resultados

De las 359 películas estrenadas en el Estado, tres títulos responden a las palabras-clave que determinamos: cine de animación, público infantil y deporte. Los títulos analizados son los siguientes: *Aviones* (2013), *Turbo* (2013) y *Fútbol* (2013). En el rastreo paralelo se encuentra la película *Monstruitas sobre ruedas: 'Friday Night Frights'* (2013) realizada para televisión (*tv movie*).

A continuación, la tabla nº 1 expone el argumento de cada una de las cintas analizadas; por su parte, la tabla nº 2 aporta la información necesaria a partir de la cual obtener los datos que den respuesta a los objetivos marcados en relación a la dirección de la película, lugar de procedencia, tipo de actividad deportiva realizada y quién la protagoniza; y por último, la tabla nº 3 expone las características asignadas a cada uno de los personajes en función del sexo.

El análisis de contenido nos ha permitido valorar:

1. Cuestiones de carácter general como el tipo de deporte mostrado, el género de quien dirige la cinta o la nacionalidad de producción.
2. Cuestiones de carácter más específico como el género atribuido a quien protagoniza la película, los valores asociados a la práctica deportiva así como los diálogos empleados.

Tabla n° 1

| Película | Argumento |
|---|--|
| <i>Aviones</i> | Se trata de una película llena de acción y aventuras protagonizada por Dusty, una avioneta que sueña con participar en una competición aérea de altos vuelos. Pero Dusty no fue construido para competir y además tiene miedo a las alturas. Éste recurre a un experimentado aviador naval que le ayuda a clasificarse. Dusty demostrará su valor para alcanzar alturas inimaginables y enseñará al mundo lo que hay que hacer para levantar el vuelo. |
| <i>Turbo</i> | Turbo es un caracol de jardín con un sueño imposible: convertirse en el caracol más rápido del mundo. Cuando un extraño accidente le da el poder de la súper-velocidad, Turbo intentará cumplir su sueño. |
| <i>Fútbolín</i> | Amadeo es un chico tímido y virtuoso del fútbolín que deberá enfrentarse al más temible rival sobre un campo de fútbol: el Crack. Para ello, contará con la ayuda de los jugadores de fútbolín con los que ha crecido y logrado numerosas victorias. Las aventuras de Amadeo y los jugadores tendrán como telón de fondo no solo el fútbol sino también el amor, la amistad y la pasión. |
| <i>Monstruitas sobre ruedas: 'Friday Night Frights'</i> | Se convoca el Campeonato de Patinaje Laberíntico en el que participan varias escuelas. El equipo de los chicos del instituto no puede participar porque están lesionados, por ello, Frankie Stein convence a sus compañeras para que los sustituyan y poder ganar el campeonato para recuperar el emblema del instituto. |

Tabla nº 2

| Título | Año | Dirección | Procedencia | Temática | Tipo de actividad física - deportiva | Protagonista/s |
|---|------------|----------------------|--------------------|-----------------|---|-----------------------|
| <i>Aviones</i> | 2013 | Klay Hall | EEUU | Deporte | Aviación | Masculino |
| <i>Turbo</i> | 2013 | David Soren | EEUU | Deporte | Carrera de velocidad | Masculino |
| <i>Futbolín</i> | 2013 | Juan José Campanella | Argentina | Deporte | Fútbol | Masculinos |
| <i>Monstruitas sobre ruedas: 'Friday Night Frights'</i> | 2013 | Garrett Sander | EEUU | Deporte | Patinaje | Femeninos |

Tabla nº 3

| Características - Protagonistas | Avioneta (en Aviones) | Coche (en Turbo) | Amadeo (en Futbolín) | Monstruitas (en Monstruitas sobre ruedas: Friday Night Frights) |
|--|------------------------------|-------------------------|-----------------------------|--|
| Valiente | | | | |
| Temeroso/a | | | | |
| Miedo | | | | |
| Soñador/a | | | | |
| Ansias de superación | | | | |
| Persistente | | | | |
| Cumple su sueño | | | | |

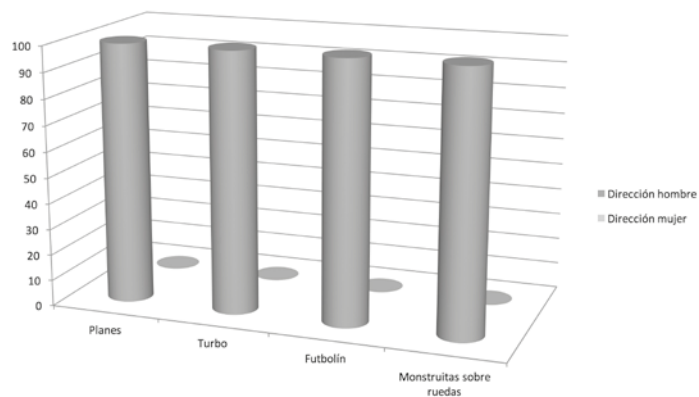


Gráfico 1. Dirección de la película.

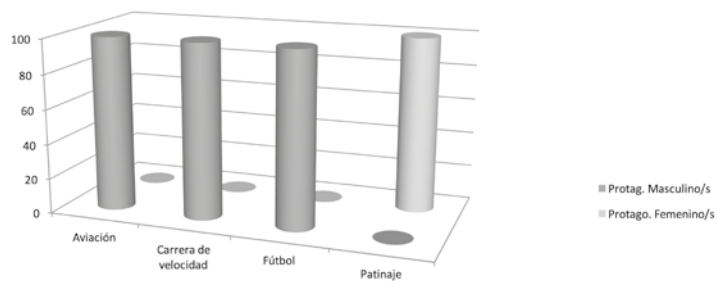


Gráfico 2. Protagonista de la actividad física/deportiva y el deporte realizado.

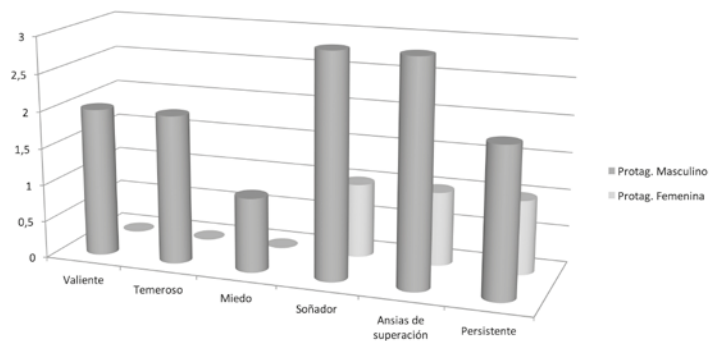


Gráfico 3. Características asignadas a los protagonistas en función del sexo.

Desde el punto de vista del contenido y la narración, y tras haber estudiado el modo en que se presentan y representan las historias, se puede afirmar la existencia de un acentuado sesgo de género. Dando respuesta a los objetivos marcados, en primer lugar, se demuestra que el cien por cien de los títulos están dirigidos por varones. En cuanto a la relación entre quién protagoniza la actividad física y qué deporte practica, el 75% de las cintas representa una narrativa estereotipada pues ubica al espectador infantil en un contexto sexualizado en el que aún se continúa asignando los deportes considerados como 'de hombres' (aviación, carreras de coches y fútbol) a los personajes masculinos. Solo el 25% de las películas relaciona el deporte con el género femenino, en este caso se cuenta una historia vinculando el patinaje a la figura femenina. En lo referente a las características atribuidas a las y los protagonistas, aunque todas y todos presentan ansias de superación, son persistentes y cumplen sus sueños, se detecta que son los personajes protagonistas masculinos los que representan la valentía y la capacidad de soñar (en *Aviones* y *Turbo*). En *Monstruitas sobre ruedas: Friday Night Frights* éstas no se presentan como chicas soñadoras que luchan por conseguir sus sueños sino que se convierten en protagonistas de la trama cuando sustituyen al equipo de los chicos los cuales tradicionalmente disputan el campeonato, con el objetivo de recuperar el emblema del instituto.

Por último, y prestando atención al discurso narrativo, en él se hallan diálogos en los que se pone en evidencia que en el mundo del deporte la mujer es considerada como un ser débil ubicándola en una posición inferior. A continuación se exponen algunos ejemplos.

En *Aviones*.

Descripción de la escena: dos aviones, personajes masculinos, aparecen en escena sobrevolando el cielo mientras comentan lo rápido que es Dusty; éste surge de la nada y los sobrepasa diciendo: «¿qué tal señoritas, listas para perder?», (minuto 01:15).

En *Monstruitas sobre ruedas: Friday Night Frights*.

Descripción de la escena: las chicas se disponen a organizar su propio equipo cuando se produce el siguiente diálogo:

Chico 1: «No voy a jugar en un equipo con chicas»

Chica: ¿Por qué no?

Chico 2: «Porque es un deporte de chicos, es sagrado, es tradición», (minuto 11:58).

Tal y como se cita en *Hablamos de deporte*, estudio realizado por el Instituto de la Mujer de Madrid en 2010, el deporte tanto el antiguo como el moderno, fue creado por hombres y para hombres y ha desarrollado un lenguaje que servía a sus fines, hábitos y deseos, creando un reducto espacial, social y lingüístico que armoniza perfectamente con la tradicional

identidad masculina. A pesar de que el deporte esté siendo practicado por mujeres, y con visibles buenos resultados, el perfil típico de deportista sigue siendo el varón joven y sano.

El sector deportivo sigue utilizando un lenguaje y unos modos de comunicación que se ajustan a esta realidad como ocurre con el lenguaje prejuicioso desde un punto de vista del género, en el que no se incluye a las mujeres e incluso se las invisibiliza o menosprecia desde la perspectiva de lo deportivo. No solo es reseñable el lenguaje sexista en la comunicación deportiva sino también el gestual e icónico, los cuales al ser amplificadas por los medios de comunicación, sobre todo los de ámbito audiovisual, mantienen un discurso hegemónico sexista por androcéntrico.

Aunque explícitamente no se ha querido considerar así, el deporte ha sido una actividad íntimamente ligada al género masculino al que estereotipadamente se le ha considerado 'fuerte'. Con ello se ha prejuizado a las mujeres considerando que con su 'debilidad' no están tan capacitadas para ejercerlo, segregándolas. Una de las ideas que pueden desprenderse de esa consideración (compartida) es que el deporte, de alguna manera, está unido al riesgo y el riesgo es 'cosa de hombres' (Estebaranz y Núñez, 2010). Es más, podría decirse que la dimensión competitiva del deporte está bastante asumida por los hombres mientras que para las mujeres hacer deporte, en muchos casos, es una oportunidad para compartir (Server y Baumann, 2005). Algo que puede explicarse a través de la 'profecía de autocumplimiento', un efecto propio de los prejuicios. Si nos detenemos ante esta 'mirada' se puede ver claramente el estereotipo prejuicioso que hay de fondo y que conlleva evidentes efectos secundarios: los hombres son racionales y las mujeres emotivas; a los hombres les gusta el riesgo y les mueve la ambición mientras que las mujeres se mueven por las relaciones interpersonales y comunicativas. De tal manera se ha instalado en el inconsciente colectivo que no ha sido difícil considerar a una mujer que practica deporte con cierta eficacia como 'masculina' y al hombre que no tiene habilidades para practicarlo como 'afeminado', con el sentido peyorativo que acompaña a esos adjetivos. En ese sentido entendemos las palabras de Charlie Server y Frank Baumann (2005: 4), quienes afirman que «en muchas sociedades se tiende a desaprobador la práctica del deporte por las mujeres». Es de suponer que porque las hace menos mujeres, porque pierden la 'sensibilidad femenina'. Son contundentes las palabras de Julio César González y Daniel Alejandro Fernández (2009: 128) al afirmar que «la práctica deportiva lleva implícita conductas y características propias de un modelo de masculinidad hegemónica... Hablamos de fuerza física, agresividad, potencia, acciones violentas en las que subyace la validación del ideal de varón».

Interesante resulta escuchar a estudiantes de primaria hablando sobre actividad física y deportiva porque reconocen que cada género tiene gustos e intereses diferentes.

Consideran que a los chicos les gusta más todo lo relacionado con ese deporte que conlleve fuerza o violencia y que las chicas se adhieren a deportes artísticos. A la vez, estos estudiantes señalan que en Secundaria el profesorado trata de manera desigual a chicos y a chicas: a ellas se les exige menos (Blández, Fernández y Sierra, 2007).

Aunque el punto fuerte de estas películas es la actividad física potenciando en la infancia una serie de valores como lucha por la consecución de sueños, la capacidad de superación o un estilo de vida saludable; el punto débil es que, al mismo tiempo, difunden un contenido perjudicial para la infancia pues en ellas se proyectan historias en las que el vínculo deporte-género sigue siendo una representación masculinizada. Dicha representación provoca hábitos estereotipados de manera que la audiencia infantil va forjando de un modo inconsciente la asignación y el reconocimiento de un tipo de deporte para hombres y para mujeres como una realidad.

En *Monstruitas sobre ruedas*, y tras ganar la competición, son las propias chicas las que lanzan un mensaje: romper con la tradición; una ruptura referida a las tradicionales normas de la exclusiva participación masculina en la competición del instituto pudiéndose permitir la presencia de chicas. De este modo, y con la presentación del nuevo equipo del instituto conformado por chicas y chicos, se pone fin a la película. Se aprecia, por tanto, la existencia de un atisbo de esperanza para con la evolución de los personajes femeninos y la igualdad de género en la narrativa de películas infantiles.

Como se ha descrito anteriormente, todas las películas analizadas están dirigidas por varones. Como reconocen M^a Ángeles Cruzado (2006), Fátima Arranz (2010) o Trinidad Núñez Domínguez (2012), el 'techo de cristal' existe en la industria cinematográfica. En el territorio español, el porcentaje de mujeres cuya obra accede a una sala comercial supera el 8% en estos momentos y ello no deja de tener consecuencias. Un reciente estudio encargado de analizar películas comerciales de países como Estados Unidos, Francia, Alemania, Reino Unido, India, Japón, Rusia, Corea del Sur o Australia y que ha coordinado la Dra. Smith² y su equipo de investigación de la Escuela de Comunicación y Periodismo Annenberg de la Universidad del Sur de California, se concluye que solo el 31% de personajes con protagonismo son femeninos. A la vez, no solo se certifica que las mujeres tienen muchos menos papeles que los hombres, sino que además se cumplen todo tipo de prejuicios. Así, los papeles de profesiones de prestigio suelen recaer frecuentemente en hombres: cuando se trata de profesionales del derecho trece veces más los varones; profesorado, dieciséis veces más los varones frente a las mujeres; profesionales de la medicina, cinco veces más. Sin

² Estudio encargado por ONU Mujeres y presentado por su Directora ejecutiva en septiembre de 2014: <http://www.unwomen.org/es/news/stories/2014/9/geena-davis-study-press-release#sthash.xuF8ALX1.dpuf>.

embargo, cuando se trata de desnudos, las mujeres y las niñas salen sin nada o vestidas con escasa ropa el doble de veces que los hombres. El mismo estudio señala que cuando son mujeres las que dirigen o realizan el guión, el porcentaje de mujeres y niñas que aparecen en pantalla es significativamente mayor.

Conclusiones

Si tenemos en cuenta que la exposición progresiva a informaciones y mensajes lleva a mantener (y, en algún caso, a modificar) la concepción y la percepción de la realidad colectiva, podría entenderse que los planteamientos que haga el cine, la mirada que proponga sobre la actividad física y deportiva que puedan afrontar niñas y niños, puede incidir en lo que la sociedad (su familia, el centro educativo) les solicite. De igual manera, y a modo de expectativas de autocumplimiento, la mirada que este medio de comunicación mantenga puede ayudar a que niños y niñas respondan a lo que la propia sociedad (con esa *mirada del cine*) les proyecta.

Desde la infancia se tiende a imitar y a tomar como ídolos a los protagonistas de las películas. Por ello es importante resaltar que en las cintas analizadas no se motiva a las y los espectadores a llevar a la práctica deportes 'no propios de su sexo', lo cual se traduce en estancamiento e involución social. Sin embargo, el propio medio puede ayudar a desmontar prejuicios haciendo otro tipo de propuestas.

Resulta primordial llevar a cabo buenas prácticas que sirvan de base para la construcción de un discurso igualitario. A pesar de lo expuesto anteriormente, es importante señalar que en títulos como *Aviones*, *Turbo* y *Monstruitas sobre ruedas: Friday Night Frights* algunos de los personajes femeninos dan un paso hacia adelante en lo que al modo de representación se refiere. En el primero, aunque incluye la figura de dos chicas en la competición a las cuales se les atribuye la sensualidad y la delicadeza como características que las definen, es importante destacar que se otorga a un personaje femenino secundario la profesión de mecánica, considerada tradicionalmente una labor 'de hombres'. En *Turbo*, entre esos caracoles que tienen capacidad de correr velozmente se ha de mencionar a un caracol mujer la cual queda dibujada y definida con las mismas características que poseen sus compañeros varones.

Debe añadirse a esto la importancia de que haya 'miradas femeninas' en la dirección de películas. Pero, además, se debe resaltar que las buenas prácticas no son incompatibles con el cine comercial.

Bibliografía

- AGUILAR, Pilar (1998) *Mujer, amor y sexo en el cine español de los años 90*, Madrid, Fundamentos.
- ALFARO GANDARILLAS, Elida; BENGOCHEA BARTOLOMÉ, Mercedes y VÁZQUEZ GÓMEZ, Benilde (2010): «Hablamos de deporte», *Serie Lenguaje*. Nº 7, Madrid, Instituto de la Mujer.
- ALFARO, Elida (2009): «Mujer joven y deporte», *Mujeres jóvenes en el siglo XXI*, Madrid, Ministerio de Igualdad, Instituto de la Juventud.
- ARRANZ, Fátima (coord.) (2010) *Cine y género en España*, Barcelona, Cátedra.
- AUTORÍA MÚLTIPLE (2003) *Arrinconando estereotipos en los medios de comunicación y la publicidad*, Madrid, Dirección General de la Mujer, Consejería de Trabajo.
- AUTORÍA MÚLTIPLE (2007): «Mujer, Deporte y Medios de comunicación», *Revista Digital de Buenos Aires*. Nº 11, pp. 106. <http://www.efdeportes.com/efd106/mujer-deporte-y-medios-de-comunicacion.htm>.
- BANDURA, Albert (1982) *Teoría del aprendizaje social*, Madrid, Espasa-Calpe.
- BARDIN, Laurence (1996) *Análisis de contenido*, Madrid, Akal.
- BLÁNDEZ, Julia; FERNÁNDEZ, Emilia y SIERRA, Miguel Ángel (2007): «Estereotipos de género, actividad física y escuela: La perspectiva del alumnado», *Revista de Currículum y formación del profesorado*. Nº 2, Vol. 11, pp. 1-21.
- CLEMENTE, Miguel (1992) *Psicología social: métodos y técnicas de investigación*, Madrid, Henderán.
- CRUZADO, M^o Ángeles (2006) «Grietas en el techo de celuliodo. Directoras del siglo XXI». En Arriaga, Mercedes y otras (coords.) *Mujeres, espacio y poder*, Sevilla, Arcibel Editores.
- ESTEBARANZ, Araceli y NÚÑEZ DOMÍNGUEZ, Trinidad (2010) (coords.) *Aprender de otras mujeres andaluzas el camino de la igualdad*, Sevilla, Instituto Andaluz de la Mujer.
- FERNÁNDEZ MORILLO, Carmen (2009): «Mujeres deportistas, mujeres invisibles», *Revista Observatorio. Medios de Comunicación y Sociedad*. Nº 2, pp. 25-29.
- FERRÉS, Joan (1996) *Televisión subliminal. Socialización mediante comunicaciones inadvertidas*, Barcelona, Paidós.
- GALÁN FAJARDO, Elena (2007) *Fundamentos básicos en la construcción del personaje para medios audiovisuales*, Madrid, Universidad Carlos III.
- GONZÁLES PAGÉS, Julio César y FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Daniel Alejandro (2009): «Masculinidad y violencia: aproximaciones desde el universo del deporte», *Educar*. Nº 35, pp. 123-136.
- LAUZEN, Martha M.; DOZIER, David M. y HORAN, Nora (2008): «Consonstrucing Gender Stereotypes Through Social Roles in Prime-Time Television», *Journal of Broadcasting & Electronic Media*. Nº 2. Vol. 52, pp. 200-214.

- LIPPMAN, Walter (1922) *La opinión pública*, Madrid, Langre.
- MACNAUGHTON, Glenda (2000) *Rethinking Gender in Early Childhood Education*, Australia, Allen & Unwin.
- NÚÑEZ DOMÍNGUEZ, Trinidad (2008) «La mujer dibujada. El sexismo en películas y series de animación». En Loscertales, Felicidad y Núñez, Trinidad (coords.) *Los medios de comunicación con mirada de género*, pp. 139-161, Granada, Instituto Andaluz de la Mujer.
- NÚÑEZ DOMÍNGUEZ, Trinidad (2012) «El sentido de esta obra». En Núñez, Trinidad; Silva, May y Vera, Teresa (coords.) *Directoras de cine español. Ayer, hoy y mañana mostrando talentos*, pp. 23-32, Sevilla, Fundación AVA/Universidad de Sevilla.
- NÚÑEZ DOMÍNGUEZ, Trinidad y GORDILLO, Inmaculada (2011): « ¿Visible o invisible el deporte femenino? Una revisión de la situación», *Observatorio. Medios de Comunicación y Sociedad*. Nº 12, pp. 12-17.
- SÁNCHEZ-LABELLA MARTÍN, Inmaculada (2012) *Construcción de la imagen femenina en la animación televisiva. Estudio cualitativo y cuantitativo sobre la representación y el concepto de la mujer en niños pre-adolescentes*, Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla, inédita.
- SERVER, Chalie y BAUMANN, Frank (2005) *Género y deporte: integrar la equidad de género en los proyectos deportivos*, Berna: COSUDE, Agencia suiza para el desarrollo y la cooperación.
- WILLIAMS, John y BEST, Deborah (1990) *Measuring Sex Stereotypes: A Thirty Nation Study*, California, Sage Publications.

Recibido el 5 de mayo de 2015

Aceptado el 10 de noviembre de 2015

BIBLID [1 139-1219 (2015) 20: 245-259]

ANTONIO CUESTIONADO: *EL MERCADER DE VENECIA* (2004)
DE MICHAEL RADFORD Y EL PROBLEMA DEL HETEROSEXISMO
*ANTONIO, CONTESTED: THE MERCHANT OF VENICE (2004) BY MICHAEL RADFORD
AND THE PROBLEM OF HETEROSEXISM*

Sara Martín Alegre
Universitat Autònoma de Barcelona

RESUMEN

La lógica preocupación sobre cómo representar a Shylock después del Holocausto a menudo impide considerar otros problemas en la obra de Shakespeare *El mercader de Venecia*, tales como la naturaleza de la intensa relación entre Antonio y Basanio, y el sentido de la subtrama en torno al anillo de Porcia. En la excelente adaptación cinematográfica de Michael Radford la sugerencia de que Antonio ama a Basanio refuerza la obra, integrando en una sola unidad el brutal ataque de Shylock contra el mercader, el papel de Porcia en la defensa de Antonio e incluso la menospreciada subtrama del anillo. Un heterosexismo represor emerge así como discurso subyacente a la lógica interna de la obra, cuyo 'problema' central no es el anti-semitismo sino la homofobia.

Palabras clave: Shakespeare, *Mercader de Venecia*, adaptación, homosexualidad, heteronormatividad

ABSTRACT

The logical preoccupation with how to represent Shylock after the Holocaust too often prevents addressing in depth other problematic aspects of Shakespeare's *The Merchant of Venice*, such as the nature of the intense relationship between Antonio and Bassanio and the meaning of the subplot involving Portia's ring. In Michael Radford's accomplished film adaptation the suggestion that Antonio is in love with Bassanio grants the play a new coherence, integrating into a single unity Shylock's vicious attack against the merchant, Portia's role in Antonio's defence and even the often overlooked ring plot. A repressive heterosexism, thus, turns out to be, a major discourse in the economy of the play, whose main 'problem' is not anti-semitism but homophobia.

Key words: Shakespeare, *Merchant of Venice*, adaptation, homosexuality, heteronormativity

SUMARIO

- Introducción - (Des)lecturas de la amistad entre hombres en el Renacimiento: cómo Antonio ama a Basanio - Cásting intertextual y nuevas lecturas: Pacino, Irons, Fiennes - Heterosexismo rampante: el papel de Porcia - Conclusiones: las constantes relecturas de Shakespeare - Obras citadas.

1. INTRODUCCIÓN

La incorrecta pero productiva lectura que Michael Radford ofrece de *El mercader de Venecia* en su adaptación cinematográfica genera una nueva historia: cómo dos marginados—Shylock el judío aborrecido, Antonio el homosexual oculto—son subyugados bajo la norma heterosexual de su cristiana comunidad veneciana por la acción de una mujer. Porcia tiene tan pocas dudas sobre la validez de las reglas patriarcales de las que es esclava que su única escapada fuera de éstas (la escena del juicio) tiene por objeto primordial garantizar la sumisión de su esposo Basanio a estas mismas normas heterosexistas, proceso que culmina la subtrama del anillo. Al intentar aclarar la obsesión de Shylock por Antonio, Radford revela (quizás accidentalmente) el gran tema inadvertido de la obra: la obsesión paralela de Antonio por Basanio, obsesión que da pie a la feroz guerra que Porcia le declara por los derechos exclusivos sobre el cuerpo y la capacidad de amar del joven. Este giro heterosexista oculta una clara misoginia, ya que, sea por razones religiosas o sexuales, Porcia encarna una normatividad asfixiante y excluyente sin que ni ella ni Radford cuestionen su propia subyugación. Todo un cúmulo de debates abiertos se concentra, pues, en esta primera gran adaptación al cine de *El mercader*.¹

La decisión tomada por Radford de interrogar la sexualidad de Antonio no sólo desata los celos heterosexistas de Porcia y su celo patriarcal, sino que también le obliga al público (supuestamente libre de prejuicio antisemita) a enfrentarse a la homofobia actual, en concreto en relación a la amistad entre hombres. El reto de producir hoy *El mercader* exige comprender a fondo el contexto del anti-semitismo en los tiempos de Shakespeare, razón por la cual Radford incluye un prólogo en el que se muestra con doloroso detalle el maltrato contra los judíos en la Venecia de 1596 (año en que Shakespeare pudo componer la obra). No obstante, ni la película ni los especialistas académicos en la obra consiguen contextualizar de modo totalmente convincente la amistad entre Antonio y Basanio. No sirve simplemente leer *El mercader* como obra cripto-gay, ya que así se simplifica de manera anacrónica y se diluye además la esencia del conflicto triangular que los dos amigos, Antonio y Basanio, forman con Porcia. Sin embargo, esta es la propuesta de Radford.

El dilema Isabelino al que se enfrenta Basanio al tener que escoger entre casarse con Porcia y amar a Antonio como su amigo del alma tenía perfecto sentido para el espectador

¹ The International Movie Data Base (www.imdb.com, Noviembre 2014) cita 19 adaptaciones de *El mercader de Venecia* entre 1908 (Vitagraph) y 2009 (Douglas Morse): 12 para cine, 7 para televisión. Todas son británicas menos la versión incompleta del americano Orson Welles (1969). Las versiones para cine incluyen 6 películas mudas (3 británicas, 2 americanas, 1 alemana), una película india que fue la primera versión hablada (1947), una francesa (1953) y una maorí (2002). *El mercader* de Radford está co-producida por compañías de Estados Unidos, Gran Bretaña, Italia y Luxemburgo y, curiosamente, es la primera versión para cine en inglés.

original: se trataba de decidir con quién de los dos formaría Basanio su principal vínculo emocional (el sexual debía ser siempre con la mujer). Resulta, sin embargo, confuso en nuestros días. Tendemos hoy a aceptar que aunque el amor romántico es el centro de nuestra vida sentimental, ésta no puede estar completa sin amigos para nadie, sea hombre o mujer, homosexual o heterosexual. La profunda vinculación emocional entre estos dos hombres es, por otra parte, típica de sociedades patriarcales en las que las mujeres juegan un papel público nimio; si incluye sexo, como sucedía en la antigua Atenas, o no es irrelevante, ya que *no* es lo mismo que el amor homosexual actual. En las sociedades occidentales actuales, sin embargo, los temores homófobos hacen que amistades íntimas como las de Antonio y Basanio sean menos frecuentes de manera que, en cierto sentido, son objeto de mayor rechazo homóforo que el amor homosexual, mucho más claro en su definición. En nuestro contexto no hay en absoluto razón alguna para que Basanio tenga que escoger entre amada y amigo, a no ser, por supuesto, que la relación entre los dos hombres sea (homo)sexual. Sí que habría un paralelismo indudable con el supuesto caso actual de una esposa que no tolerara la amistad entre su marido y un amigo gay que estuviera enamorado platónicamente de él. La declaración de amor mutuo que tanto alarma a Porcia sugiere que ésta es la situación, si bien no es exactamente la misma en el contexto original de la obra.

Nuestra incapacidad, en suma, de entender el dilema emocional de Basanio sin caracterizar a Antonio como gay produce anacronismos inevitables que conducen además a una interpretación manifiestamente heterosexista de la obra de Shakespeare, interpretación que reduce a parámetros contemporáneos una situación mucho más sutil en el texto original. Esta lectura subraya cómo, pese a nuestra supuesta libertad sexual, la homofobia sigue siendo mucho más tolerada que el anti-semitismo.

2. (DES)LECTURAS DE LA AMISTAD ENTRE HOMBRES EN EL RENACIMIENTO: CÓMO ANTONIO AMA A BASANIO

La crítica académica sobre *El mercader* afrontó el ‘problema’ de la sexualidad de Antonio hace tan sólo medio siglo. En un ensayo publicado en 1962, el poeta W.H. Auden, él mismo homosexual, caracterizó a Antonio como un «melancólico incapaz de amar a una mujer» (229)², un hombre muy distinto de su original en la fuente principal de Shakespeare, //

² La traducción de todas las citas originalmente en inglés es mía.

Pecorone.³ En la versión italiana los equivalentes a Antonio y Basanio son padrino y ahijado. El primero acaba casado con la mujer transformada por Shakespeare en Nerisa, la dama de compañía de Porcia, mientras que en *El mercader* es el amigo de Basanio, Graciano, quien la desposa. Según Auden, Shakespeare «evita deliberadamente la clásica fórmula de los Amigos Perfectos al construir una relación desigual» (229). Esta desigualdad en el final de la historia de Antonio y Basanio y la introducción de la usura como trama principal llevan a Auden a clasificar *El mercader de Venecia* como 'problem play', en lugar de comedia (romántica). Con cierta audacia, Auden observa que, sin duda, Shakespeare debía ser consciente del vínculo entre sodomía y usura descrito por Dante en el Canto Once de su *Infierno*, razón por la cual «No puede ser un mero accidente el hecho de que Shylock el usurero tenga como antagonista a un hombre cuya vida emocional, pese a que conducta casta, se centra en un miembro de su mismo sexo» (231). Paradójicamente, Auden asume sin más que Antonio es casto, argumento que desmonta su alusión a Dante, según el cual debería ser sodomita. En todo caso, Auden evita usar la palabra 'homosexual', omisión quizás debida a que la homosexualidad sólo se despenalizó en la Gran Bretaña natal de Auden en 1967 y no era en absoluto tema de análisis literario admisible a principios de la década de 1960.

Las inclinaciones sexuales de Antonio también preocuparon a Lawrence W. Hyman, probablemente el primero en leer *El mercader* como triángulo amoroso. Hyman también evita analizar abiertamente la homosexualidad de Antonio, refiriéndose en cambio a su «sentimiento sexual inconsciente por Basanio» (1970: 110). Desde una posición un tanto homófoba, Hyman explica que

Lo que nos ocupa no es una cuestión referida a si una conducta es correcta o incorrecta sino a cómo el deseo insistente y enteramente natural de una mujer a poseer a su amante por completo entra en conflicto con el deseo de Antonio de aferrarse al amor de su amigo. No nos debe importar si el deseo de Antonio es igualmente 'natural'. Para nuestros propósitos lo que interesa es que el reconocimiento de que ese deseo es igual de fuerte. (113)

Según opina Hyman, al final de la obra Antonio acaba siendo aceptado por Porcia como «antiguo rival transformado en cómplice de su matrimonio» (113) motivo por el cual sus buques perdidos *deben* retornar a Venecia, dado que el éxito de sus arriesgadas inversiones

3 *El mercader de Venecia* podría ser la respuesta de Shakespeare a la obra antisemita de Christopher Marlowe *El judío de Malta* (1590), de la que toma prestada al parecer la subtrama de la conversión de Jéscica, la hija de Shylock. Shakespeare añadió también la subtrama de los tres cofres, bien conocida en los cuentos populares, a su fuente principal: el relato «Giannetto de Venecia y la Dama de Belmonte» recogido en la colección de Ser Giovanni Fiorentino *Il Pecorone* (texto original del s. XIV publicado en 1558, sin traducción al inglés). Rodrigo López, médico de la Reina Isabel I, ejecutado en 1594 bajo la acusación de haber intentado envenenarla, podría haber inspirado a Shylock. López era un 'marrano,' o judío sefardita obligado a convertirse al cristianismo.

comerciales compensa el «sacrificio final que Antonio sufre por Basanio» (115). La película de Radford, no obstante, omite toda alusión de Porcia a las naves recobradas por Antonio.

Desde la década de 1980, y gracias a la revolución iniciada por los 'Estudios Gays' y la 'Teoría Queer' (ya en los 90), los críticos interesados en Antonio han podido por fin dar rienda suelta a la interpretación de su amor por Basanio como pasión homosexual, lectura que choca con la reivindicación feminista de Porcia como heroína. Joan Orzack Holmer mantiene que los cambios introducidos en relación a *Il Pecorone* transforman a Porcia en una mujer «juez y educadora» de hombres, moralmente mucho más sólida que la «caprichosa Dama de Belmonte» (1985: 329). Holmer insiste en que Porcia se muestra generosa al perdonar a Basanio y a Antonio por el uso irresponsable de su anillo, y también por incluir «empática y armoniosamente» al mercader en su relación con Basanio «al cederle a Antonio el anillo que ella misma le dio a Basanio» (331). Holmer también defiende que al dejar a Antonio soltero, Shakespeare le concede «el papel de 'amigo querido', o 'amigo verdadero' (III.ii 290, 307) tanto de Basanio como de Porcia» (333). Esta opinión, sin embargo, sólo prueba la miopía de Holmer en relación a cómo la cruel exclusión de Antonio del final feliz y sus diversos emparejamientos le obliga a permanecer casto, ya que ser reconocido como homosexual públicamente no era una opción factible en la Venecia de su tiempo.

En un artículo publicado poco después de la aparición del volumen pionero de Eve Kosofsky Sedgwick *Between Men: English Literature and Men's Homosocial Desire* (1985), Karen Newman lee *El mercader* aplicando la crítica de Luce Irigaray contra los estudios antropológicos de Marcel Mauss y Claude Lévi-Strauss; ambos expertos describen cómo el intercambio de mujeres regula la vinculación afectiva entre hombres en las sociedades patriarcales. Irigaray criticó este sistema de intercambio por usar a las mujeres, según su singular opinión, como instrumento de prevención contra la generalización de la homosexualidad masculina. Considerando al padre de Porcia como el originador del «intercambio básico» que pone la trama en marcha (él organiza el enigma de los cofres que lleva a Basanio a pedirle dinero a Antonio), Newman argumenta que sean amigos íntimos o amantes, «la lectura que Irigaray hace de Lévi-Strauss nos permite reconocer en la relación entre Antonio y Basanio un vínculo homosocial, parte del continuo en las relaciones entre hombres que el intercambio de mujeres implica» (1987: 22). Para Newman, Porcia es la verdadera heroína porque «al dar más de lo que puede recibir, Porcia provoca un cortocircuito en el sistema de intercambio y en los vínculos entre hombres que éste genera, recuperando a su marido de los brazos de Antonio» (26). A Newman, no obstante, se le escapa que Porcia gana esta victoria en nombre del patriarcado, el sistema que la obliga a dejar de ser una rica dama independiente para convertirse en la esposa dependiente de Basanio, enriquecido con su propia fortuna.

En un volumen dedicado a contrastar la visión Renacentista de la homosexualidad con la nuestra, Jonathan Goldberg reacciona contra la argumentación de Newman, según la cual las figuras transvestidas (como Porcia durante el juicio) llevan la carga del supuesto discurso alternativo sexual de Shakespeare. Asociando el amor entre Antonio y Basanio con el contenido bisexual de los sonetos del Bardo, Goldberg protesta, en líneas similares a mi propio argumento, que Newman, empeñada en celebrar el éxito de Porcia, olvida que éste se nutre de la misoginia que la construye en imitación de la ‘dama oscura’ de los poemas y que le concede poder tan sólo para controlar y separar a Antonio y Basanio; al salvar a Antonio y derrotar a Shylock, Porcia desata «energías que son racistas y homófobas» sólo para acabar tomando «el lugar del padre y de la esposa, pero no de la amiga» (1992: 42). Quizás por esta razón la actriz americana que encarna a Porcia en la película de Radford, Lynn Collins, muestra una manifiesta incomodidad al comentar su papel.⁴ Según ella, Porcia sólo entiende su propia identidad femenina adulta mediante su suplantación de la identidad masculina, episodio que claramente sugiere que Porcia se reconoce parte del patriarcado, no su alternativa.

Este desacuerdo sobre la función exacta de Porcia en relación a Antonio y Basanio surge del hecho de que una lectura feminista de la obra es, de hecho, mucho menos problemática que una lectura *queer* o *pro-queer*. Alan Sinfield, escribiendo sin tapujos como hombre gay, ironiza sobre su propia tarea como crítico al observar que «Si se excluye a Antonio de la buena vida al final de *El mercader*, también se excluye al hombre gay del discurso de la obra» (1996: 128). Él ve el sistema de vinculación emocional que Newman critica como reflejo del orden jerárquico de Venecia (o, mejor dicho, de la época de Shakespeare) y declara con toda razón que

tanto si se considera que la amistad entre hombres como Antonio y Basanio incluye un elemento homoerótico como si no, no es una cuestión simplemente de qué hacía la gente en privado hace cientos de años; se trata de ser precisos en relación a un sistema genérico-sexual que sólo comprendemos parcialmente. (131)

El dilema al que nos enfrentamos, el factor que complica cualquier lectura *queer* de Antonio, es pues, la extrañeza que nos causa el sistema de vinculación emocional Isabelino y el hecho de que nadie habría usado la etiqueta ‘homosexual’ en tiempos de Shakespeare (Smith 1995: 9). Reivindicar a Antonio es incompatible, en suma, con exaltar a Porcia: sea como incauta defensora del patriarcado o como heroína feminista, la mujer heterosexual gana la partida y, sea gay o no, quede excluido o incluido, Antonio pierde.

⁴ Entrevista incluida en los extras de la edición especial en DVD de *El mercader de Venecia*, 2005.

La homosexualidad tal como la conocemos hoy es, en última instancia, un producto de la obsesión Victoriana (principalmente alemana y británica) por categorizar y delimitar toda supuesta 'desviación' de la práctica heterosexual normativa sobre la base de dudosas observaciones clínicas y de no menos cuestionables teorías científicas. Si bien es cierto que éstas substituyeron a la tradicional visión de la 'perversión' homosexual como vicio y pecado sodomita, sirviendo no obstante como base para su criminalización, la situación mejoró muy lentamente.⁵ Hasta 1973, por ejemplo, la homosexualidad fue considerada una enfermedad mental por la American Psychiatric Association. El actual proyecto *queer* de re-escribir la historia de la homosexualidad, tiene, en cualquier caso, en apreciación de autores esenciales como David Halperin (2002), un primordial obstáculo: el hecho de que la asociación entre personas del mismo sexo ha significado cosas distintas en distintas épocas.

Como subraya Bruce R. Smith, en el período del Renacimiento en que Shakespeare vivió la participación de un hombre en prácticas homosexuales no lo señalaba como «fundamentalmente distinto de sus pares. Lo contrario era cierto. Las ideas prevalentes pedían que se castigara a sí mismo por caer en la depravación general a la que toda la humanidad está sujeta» (1995: 9); en cuanto a la sodomía, se la juzgaba como parte del 'vicio' generalizado. Para evitar esta caída pecaminosa en la tentación, la sociedad Isabelina respaldaba un sistema de vinculación emocional homosocial basado en, como Smith sostiene, el mito de los combatientes y camaradas (según el relato de Plutarco sobre la intensa amistad entre los antiguos enemigos Teseo y Pirítoo). Smith explica que el mito reconcilia «dos rasgos enfrentados» presentes en hombres de todas las culturas: «la tendencia de los machos humanos a ser agresivos con otros machos y, al mismo tiempo, a formar lazos estrechos entre ellos» (1995: 31), tal como retrata el propio Shakespeare en *Coriolano*. Básicamente, el mito permitía formar alianzas varoniles que quizás incluían sexo gay pero que no eran necesariamente homosexuales en su exclusividad genital. Según aclara Smith:

Los jóvenes de cierta edad en la Inglaterra del Renacimiento, así pues, tenían que reconciliar dos exigencias contradictorias: la intensidad emocional de los vínculos masculinos tal como los fomentaba el patriarcado Renacentista y la necesidad de casarse para adquirir pleno

⁵ Hay una notable distancia entre la obra de Richard Von Kraft-Ebbing, *Psychopathologia Sexualis* (1886), que trata la homosexualidad como una 'perversión' y la obra posterior de autores como Havelock Ellis (*Studies in the Psychology of Sex*, 1897-1928) que la tratan como simple 'anomalía'. Otros autores como J.A. Symonds, con quien Ellis escribió el volumen pionero *Sexual Inversion* (1897), Edward Carpenter (*The Intermediate Sex: A Study of Some Transitional Types of Men and Women*, 1912) y, por supuesto, el gran sexólogo alemán Magnus Hirschfeld (fundador del Institut für Sexualwissenschaft de Berlín), defendieron los derechos de los homosexuales frente a su habitual criminalización y a su penalización religiosa, moral y social.

estatus dentro de ese mismo patriarcado. La cuestión que debía afrontar un joven al alcanzar la madurez sexual en la época de Shakespeare no era si se sentía homosexual o heterosexual, sino a quién le debo mayor lealtad emocional, a otros hombres o a otras mujeres. (65)

Para Smith, Antonio es «el más patético de estos amigos desdeñados» (65), si bien Porcia tan sólo gana una victoria pírrica en su lucha patriarcal por Basanio. Al ser un mero eslabón en la cadena que une a su padre y a su esposo, su función se limita a transmitir de uno al otro la propiedad heredada como hija única y a engendrar el vástago heredero de Basanio.

Steven Patterson señala con mayor candidez que «el amor de Antonio es deseo sexual frustrado por Basanio y, más aún, este amor apasionado cae dentro de la tradición moderna de la amistad homoerótica, o *amity*» (1999: 10). No obstante, la desigualdad que Auden detectó y los motivos del fracaso de esta amistad no son reducibles al hecho de que Basanio no corresponde la pasión homosexual de Antonio. Como defiende Patterson, su relación está también fuera de lugar en «una economía mercantil radicalmente alterada—una economía que parece mejor regulada por una estructura social basada en la alianza matrimonial y la reproducción heterosexual» (10), superando el tradicional modelo aristocrático. Patterson detalla cómo la amistad estrecha (o *amity*), que a su juicio sí incluía contacto homosexual, mezclaba los ideales de la «masculinidad heroica y la buena ciudadanía» (11) para ofrecer a los hombres de la Corte Isabelina un modelo al que aferrarse en un período en que bastantes de ellos carecían de las necesarias credenciales aristocráticas. En su opinión, *El mercader* «reconviene los ideales en torno a la amistad homoerótica, al tiempo que siembra dudas sobre la capacidad del amor romántico y del matrimonio para ofrecer una mejora radical de la sociedad o para que sea más inclusiva» (14). Esta necesidad de abandonar la vinculación emocional masculina en favor del matrimonio se justifica al caracterizar a Antonio y a Basanio como hombres de clases sociales distintas: fundamentalmente, el error de Antonio es suponer torpemente que un (rico) mercader puede aspirar a formar una relación de amistad estrecha (o *amity*) con un aristócrata (empobrecido). Sea «dentro o fuera del círculo», Patterson concluye, Antonio queda «sobrecogido por la magnanimidad de la esposa pero quizás también por el modo en que ha sido traicionado por su propia fe en la *amity*, un sistema que ha resultado contener los mecanismos para su propia exclusión» (31).

Claramente, los hombres que trabajan para generar riqueza—se llamen Antonio o Shylock, sean mercaderes o usureros—no son bien recibidos en el círculo feliz de los ricos herederos aristócratas, rechazo que añade el clasismo a los pecados de anti-semitismo y homofobia que Porcia y Shakespeare cometen en esta obra. La exclusión de Antonio resulta

ser aún más penosa dado que expone la naturaleza mercenaria de Basanio: sin otra fortuna que su físico agraciado, este joven explota la creencia de Antonio en la amistad profunda tan sólo para acceder a Porcia. Antonio, obviamente, pretende que no ve lo lerdo e insensible que su amigo es, ya que, como demuestra su insensato trato con Shylock, pretende, desesperado, que Basanio incurra en una deuda emocional con él, tal vez con la vana esperanza de que su imprudente acuerdo con el usurero lleve al joven finalmente a corresponder su amor. Porcia, por su parte, debe subyugar su poder a su esposo, en tanto que ni su padre ni Venecia están dispuestos a aceptar que permanezca soltera; como Antonio, no obstante, preferimos creer que ella adquiere en Basanio un amante esposo y no tan sólo un explotador egoísta. El clasismo de la obra también se expresa en el hecho de que Porcia sólo tiene pretendientes nobles: el rico y respetable Antonio nunca podría aspirar a su mano, suponiendo que se sintiera interesado, por pertenecer a una clase social inferior; Basanio, en cambio, tiene los orígenes sociales requeridos pero carece de dinero. Nunca se aclara por qué es una alianza con él es deseable para Porcia ni qué méritos tiene el joven, más allá de su atractivo, para que dos personas se lo disputen; viendo su narcisista e interesado comportamiento casi sería preferible que Porcia y Antonio se casaran, dejando así a al impasible Basanio tan aislado como a Shylock y compartiendo su misma extrema pobreza. Dado que este final es imposible a causa de las rígidas economías sociales y de género de la obra, debemos concluir junto a Cynthia Lewis que Antonio «permanece en escena para recordarnos que la alienación y la omisión son, para algunos hombres, consecuencia inevitable de la cohesión social» (1983: 30). Sólo Basanio, en todo caso, alcanza una posición óptima en el triángulo que forma con Antonio y Porcia.

3. CÁSTING INTERTEXTUAL Y NUEVAS LECTURAS: PACINO, IRONS, FIENNES

La temática que he descrito se amplifica en la película de Radford no sólo gracias a las escenas añadidas para retratar el anti-semitismo de la Venecia Renacentista sino también con la elección de los tres actores principales. Pese a ser excesivamente severo con Joseph Fiennes, el crítico de cine americano James Berardinelli subraya la importancia del reparto al apuntar que aunque Shylock sólo es un personaje secundario y Basanio el héroe aparente, «si hay alguna duda sobre a quién considera Radford el mayor atractivo, pensad en el reparto. El actor de segunda fila Joseph Fiennes interpreta a Basanio, mientras que el legendario Al Pacino es Shylock» (2004). Peter Bradshaw, un crítico de cine inglés, «temiendo lo peor» sobre Pacino comenta aliviado que

En caso de que estuviéramos tentados de ser condescendientes con el intruso americano, Pacino da una valiosa lección sobre cómo declamar verso, igualando y a menudo sobrepasando a los nativos británicos, quienes en ocasiones subrayan e interpretan en exceso los versos con aliento entrecortado.(2004)⁶

Bradshaw encuentra la «sonora languidez» de Jeremy Irons como Antonio «bellamente apropiada a la melancolía del personaje: el empresario veneciano que tiene todo su capital expuesto en diversas aventuras y que en su edad madura empieza a sentir lo precaria y breve que es la vida» (2004). Feliz de que Fiennes evite sus «sonrisas y gestos de superioridad», este crítico elogia a Radford por «mantener a raya los tics y manierismos [de Fiennes y Pacino], erosionando las radiantes incrustaciones de su estatus estelar y permitiendo que algo más cálido e inteligente emerja». (2004)

Estos tres actores aportan a la adaptación de Radford no sólo excelentes interpretaciones sino también toda una red de connotaciones intertextuales asociadas a sus papeles anteriores, algunos vinculados directamente con el cine Shakesperiano. Al Pacino produjo y dirigió una de las películas más originales jamás producidas sobre este dramaturgo: el irónico y post-moderno documental *Looking for Richard* (1996) sobre sus supuestas dificultades para filmar la obra *Ricardo III*; Joseph Fiennes, por supuesto, dio vida al mismo Bardo en la ingeniosa y aclamada fantasía biográfica *Shakespeare enamorado* (John Madden, 1998). Jeremy Irons, antiguo actor de la Royal Shakespeare Company si bien carente de experiencia previa relacionada con Shakespeare en la pantalla, le presta a Antonio el ambiguo toque sensual que tan profundamente tiñó papeles tan controvertidos en su carrera como el de los gemelos Mantle en la cinta de David Cronenberg *Inseparables* (1988) y el del funcionario de confusa sexualidad en *M. Butterfly* (1993), también de Cronenberg.

Looking for Richard surgió de la frustración personal de Pacino ante el hecho de que ningún productor cinematográfico le había ofrecido jamás un papel principal Shakesperiano a causa de su reputación como actor popular (y de su nacionalidad). Pese a ello, Pacino se mostró inicialmente reacio a interpretar a Shylock, dado que el personaje acarrea consigo, en sus palabras, «el hedor del anti-semitismo». Pacino ya había rechazado varias veces interpretar este mismo papel en escena pero finalmente aceptó la oferta de Radford al convencerse de que este director sí le daría sentido al contexto antisemita de la obra, aportando escenas adicionales. Pacino interpreta a Shylock, según declaración propia, como un personaje profundamente humano pero «básicamente deprimido», caracterización a la

⁶ No todas las reseñas son amables con Pacino. Sean americanas o británicas, suelen criticarlo sobre todo por su acento neoyorquino, mostrando así una pedantería lingüística apenas justificable en el entorno global del inglés actual.

que sumó rasgos de su papel más popular: el del capo mafioso Michael Corleone en la saga de *El Padrino* (Francis Ford Coppola, 1972, 1974, 1990). Sobre todo, Pacino tomó prestada la actitud implacable que Corleone asume en la segunda película al decidir que la necesidad de matar a su propio hermano puede parecer desquiciada e irracional «pero tiene perfecto sentido para él».⁷ Esto concuerda con el análisis que Peirui Su ofrece del uso que Pacino ya había hecho de papeles anteriores, sobre todo Corleone, como base de su Ricardo III. Pacino habitualmente interpreta personajes que

viven al borde de la sociedad física y psicológicamente: el traficante de drogas, el capo mafioso, el soldado ciego, el agente veterano de la CIA y, finalmente, el propio Diablo [en *El abogado del Diablo*]. Cada personaje exhibe diversos aspectos complejos de la naturaleza humana: son malvados y violentos pero al mismo tiempo son carismáticos, nada pretenciosos y vulnerables. Son misteriosos y anti-heroicos, pero también emocionalmente intensos y explosivos. (2004)

Esta descripción encaja también con su Shylock, a quien Pacino dota además de una dignidad doliente, dignidad que emerge incluso en su peor momento, cuando su implacable exigencia de la carne más cercana al corazón de Antonio le aleja hasta de sus pares en la comunidad judía veneciana. El apesadumbrado Shylock de Pacino queda abatido por la traición filial y religiosa de su hija Jéscica y por la frialdad de Antonio hacia él. Este Shylock usa el famoso alegato sobre la naturaleza de los judíos no tanto para acentuar el hecho de que los judíos son tan humanos como los cristianos sino para subrayar con rotundidad cómo el racismo de Antonio, basado en prejuicios religiosos, justifica el racismo del propio Shylock. Como concluye el discurso:

If we are like you in the rest, we will resemble you in that. If a Jew wrong a Christian, what is his humility? Revenge. If a Christian wrong a Jew, what should his sufferance be by Christian example? Why, revenge. The villainy you teach me I will execute. And it shall go hard but I'll better the instruction. (III.i, 55-57)⁸

Shylock no es un villano nato sino que sufre provocaciones sin fin hasta que se convierte en uno. El hecho de que acabe arruinado por la dura sentencia que emite Porcia como letrado transvestido y expulsado de su propia comunidad debido a la forzosa conversión al cristianismo que Antonio impone, demuestra la profundidad de la villanía cristiana.

⁷ Las tres citas pertenecen a los materiales extras de la edición especial del DVD, 2005.

⁸ Ofrezco mi propia traducción: «Si somos como los demás, nos pareceremos también en esto. Si un judío insulta a un cristiano, ¿a qué debe doblegarse? A su venganza. Si un cristiano insulta a un judío, ¿a qué tiene derecho, según el ejemplo cristiano? Bien: a la venganza. La villanía que me enseñan es la que ejecutaré. Será difícil, pero mejoraré la ejecución.»

Pacino hizo una segunda contribución a la película de Radford tan crucial como su magnífica interpretación.⁹ Usando su estatus como estrella de Hollywood, le impuso a Radford y a los otros actores—sometidos a una total complicidad por el magnetismo de Pacino—un estilo típicamente norte-americano de actuar, basado en su formación como actor del Método.¹⁰ Su técnica actoral implica, como muestra *Looking for Richard*, ensayos constantes previos al rodaje articulados por el debate en común de las peculiaridades del texto. Thomas Cartelli, quien admira *Looking for Richard* como genuina re-creación post-colonial de Shakespeare, alaba a Pacino por conseguir dar a su visión norteamericana y populista del Bardo la autoridad hasta entonces acaparada por los iconos británicos, desde Laurence Olivier a Kenneth Branagh. Como señala Cartelli, esta nueva visión se apoya en «la entrega con la que se disuelve de manera claramente cinematográfica (e inspirada por el Método) la distancia entre palabra y sentimiento como estrategia para alcanzar la verdad de la experiencia». (2003: 190)

Seguendo el método actoral usado por Pacino, según el cual todos los personajes tienen una historia previa, se les pidió a Irons y a Fiennes que dieran vida a Antonio y Basanio asumiendo que en algún momento habían sido amantes. Al preguntársele en una entrevista si esta idea sobre la relación entre Antonio y Basanio había sido complicada de «vender a los actores» Radford contesta: «En absoluto. Jeremy, quien se sentía muy orgulloso de su heterosexualidad, admitía sin más que Antonio y Basanio lo habían hecho. En todo caso, todos estuvimos de acuerdo en que estaba enamorado de Basanio» (en Epstein, 2005). El extraño fraseo de la respuesta sugiere que hubo quizás algún desacuerdo entre actor y director, reflejado en las palabras del propio Irons. Según él mismo aduce, Antonio es «un hombre que realmente ha subyugado su vida emocional, un hombre que ha puesto toda su tiempo y energía en su trabajo» y que tiene gran éxito pero que es infeliz excepto en compañía de jóvenes como Basanio, quien es «todo lo que quisiera ser él»: noble, apuesto, desenfrenado, divertido. En contraste con las palabras de Radford y con las impresiones de la mayoría de los críticos, Irons asegura que «no interpreté a Antonio como si fuera gay», no porque Irons sea homófobo sino porque el actor desea criticar nuestra visión reduccionista de la sexualidad: «Creo que somos terriblemente limitados en relación a nuestra comprensión de la sexualidad hoy en día. [...] Quien tiene un amigo hoy, es que

⁹ Sus papeles mafiosos han complicado la fama de Pacino en Italia. No obstante la tarea de rodar en la propia Venecia se simplificó enormemente gracias a su popularidad. Sin Pacino, la crucial escena en el puente de Rialto no se habría podido filmar. (En los extras de la edición especial en DVD de *El mercader de Venecia*, 2005).

¹⁰ Me refiero al método desarrollado por Constantin Stanislavski, popularizado entre los actores norte-americanos por Lee Strasberg a través de su Actors Studio neoyorquino (1951) y de su Actors Studio West de Los Angeles (1966). Pacino estudió bajo la dirección de Strasberg en Nueva York en los años cruciales de su formación.

es gay. Los Isabelinos no tenían este problema porque tus relaciones con las mujeres era otra cosa».¹¹

Los críticos que reseñaron la adaptación de Radford–hombres en su mayoría–tenden o bien a ignorar el subtexto gay o a comentarlo tan sólo superficialmente. Las opiniones sobre la homosexualidad de Antonio, no obstante, son en general positivas. El ilustre Roger Ebert argumenta, por ejemplo, que «Irons encuentra el tono perfecto para el traicionero papel de Antonio; al hacer su amor por Basanio obvio se explica su conducta, y de este modo Antonio es, al fin, conmovedor, en lugar de un simple quejica» (2005). Las escasas quejas llaman la atención sobre el hecho de que la implícita relación homosexual se representa de manera muy pacata. James Christopher, por ejemplo, encuentra el beso entre Basanio y Antonio poco convincente: «Jamás he visto a dos actores de primer rango sacarle tan poco jugo a una llamada homosexual» (2004). Como señala, con gran desparpajo, el crítico argentino Carlos Gamero: «Que Antonio es un puto rico que necesita o al menos acostumbra a mantener a sus amantes es una evidencia tan flagrante que uno se pregunta cómo fue posible leer la obra obviándola (como se hizo en el siglo XIX y gran parte del XX)» (2005).

Lo que más preocupaba a Jeremy Irons, en todo caso, es que Antonio es al mismo tiempo un caballero melancólico y un fanático intransigente. Para el actor el pasaje más complicado de interpretar es aquel en el que, una vez Porcia destruye públicamente a Shylock, Antonio le exige que el judío se convierta al cristianismo. Irons lo considera una imposición horrenda, si bien añade con cierta tristeza que en ese sentido Antonio es típico de su tiempo, en su obsesión por la salvación espiritual de Shylock a cualquier coste.¹² Por otra parte, como el crítico Phillip French comenta, la película nos produce «un escalofrío realista» por «el modo en que Antonio, atado en preparación a la muerte que debe seguirse de la pérdida de una libra de su carne, recuerda al condenado a punto de ser ejecutado en la silla eléctrica» (2004), situación que sin duda desvía nuestra atención del maltrato que Shylock recibe una vez salvado Antonio. Con todo, no hay duda de que Antonio, como observa Irons, es un fanático religioso tanto en la obra como en la película. Cuando le pide dinero a Shylock, el prestamista judío se queja de que «Fair sir, you spit on me on Wednesday last; you spurn'd me such a day; another time you call'd me dog; and for these courtesies I'll lend you thus much moneys?» (I.iii 118-121).¹³ Impertérrito, Antonio contesta que «I am as like

¹¹ Las cuatro citas pertenecen a los materiales extras de la edición especial del DVD, 2005.

¹² Cito de nuevo los materiales extras de la edición especial del DVD, 2005.

¹³ Mi traducción: «Justo señor, me escupió usted el pasado miércoles; otro día, me desdeñó usted llamándome perro; y por estas cortesías ¿debo yo prestarle dinero?»

to call thee so again, to spit on thee again, to spurn thee too» (122-3)¹⁴ y argumenta, sin presciencia alguna, que es preferible prestar dinero «to thine enemy, who, if he break, thou mayst with better face exact the penalty» (127-9),¹⁵ sin duda el razonamiento que más tarde inspira a Shylock a pedir una libra de su carne. Radford nos ofrece no tan sólo este diálogo sino también la impactante imagen de Antonio/Irons escupiéndole a Shylock/Pacino sin motivo alguno en un encuentro fortuito en el que el prestamista judío trata de congraciarse con el mercader cristiano.

El cristiano Antonio se comporta como era de esperar para un miembro de una fe religiosa según la cual la usura era un pecado mortal. Los judíos eran odiados en toda Europa por adherirse con fidelidad a su religión y rechazar la conversión pero también (o principalmente) por ser instrumento imprescindible para la supervivencia del sistema económico cristiano. Las autoridades venecianas pronto se dieron cuenta de que los judíos, siempre faltos de protección, podían ser utilizados para estabilizar la vacilante economía local aunque nunca les concedieron la plena ciudadanía. En contraste con la Inglaterra de Shakespeare, que prácticamente carecía de judíos al haber sido expulsados en 1290, Venecia permitió la entrada de muchos (la mayoría de origen alemán) en 1509 tras la invasión del territorio continental veneciano por parte de la Liga de Cambrai. Dado que estaban dispuestos a gestionar casas de empeño y tiendas de bienes de segunda mano a cambio de un «pago sustancioso» (Ravid 1975: 274), los refugiados judíos resolvieron dos problemas al mismo tiempo: cómo mantener a los sectores más pobres de la población bien surtidos de mercancías baratas y cómo generar ingresos para la ciudad. Sin embargo, añade Ravid,

se sometió a los judíos a numerosas restricciones, incluyendo la obligación de llevar un sombrero amarillo; desde 1516 en adelante, se les obligó a vivir en barrios limitados al *ghetto nuovo*, dando así un nuevo significado a la palabra 'ghetto', usada hasta entonces para referirse a una fundición de hierro (274).

La cinta de Radford refleja esta guetoización, mostrando a los judíos ataviados con gorras rojas—tal vez para evitar así el amarillo históricamente correcto pero demasiado cercano al color de las estrellas usadas por los Nazis para etiquetar a los judíos.

La caracterización de Antonio como un fanático religioso no acaba de resultar convincente, no obstante, precisamente debido a la elección de Jeremy Irons para el papel.

14 Mi traducción: «Y puede que te lo vuelva a llamar, a escupirte de nuevo, o a desdeñarte también.»

15 Mi traducción: «a tu enemigo, para quien, si se arruina, tú puedes con mayor derecho exigir su castigo».

Su Antonio, un elegante caballero veneciano, carece de credibilidad en la escena de la fea confrontación con el Shylock de Pacino—parece de hecho mucho más sencillo imaginarse a Pacino escupiéndole a Irons. Gamarro sostiene que esta escena es «no sólo dramáticamente interesante sino políticamente certera» en tanto que, como ha demostrado la Historia, los caballeros elegantes son bien capaces de segregar «ponzoña hitleriana» (2005). El propio Gamarro, sin embargo, observa que aunque Irons es perfecto como el amante desdeñado—papeles que, como apunta, interpretó en *Un amor de Swann* (Volker Schlöndorff, 1984) o *Lolita* (Adrian Lynne, 1997)—es mucho menos efectivo como villano.¹⁶ En todo caso, hay sin duda una cierta reserva en el salvazo de Irons, reserva que encaja perfectamente con la sugerencia de Seymour Kleinberg según la cual Antonio «se odia a sí mismo al odiar a Shylock: odia la identidad homosexual que Antonio ha acabado identificando simbólicamente con el judío» (citado en Sinfield 1996: 139). Al escupirle al judío, Antonio desvía la atención de quienes le escupirían sin compasión si fuera expuesto en público como sodomita.

Joseph Fiennes, por su parte, aportó a la adaptación de Radford no sólo el curioso momento en que Basanio sorprende a Antonio al besarle de lleno en los labios antes de que éste pida el préstamo, sino también su interpretación previa del papel del joven Will Shakespeare, papel que le hizo mundialmente famoso. La asociación entre actor y personaje es inevitable para el espectador, sobre todo porque Fiennes no ha interpretado ningún otro papel de gran calado, capaz de distanciarlo de su Bardo, tras la película de Madden. Su Basanio es, pues, una figura compuesta, fuera esa o no la intención de Radford: vemos en él no tan sólo a un personaje concreto sino al propio Shakespeare prestando su autoridad a las palabras y a los actos de Basanio y, adicionalmente, al enfrentamiento por amor entre el Antonio de Irons y la Porcia de Collins.

Como podemos apreciar, este enfrentamiento queda matizado en la película de Radford por la productiva (des)lectura del texto original que él realiza como adaptador y también por las contribuciones a la misma de los tres actores principales, tanto por sus métodos actorales como por las referencias intertextuales que aportan. Pese a que la presencia del gran Al Pacino acentúa el protagonismo de Shylock, el prestigio de Jeremy Irons consigue mantener a flote e incluso reforzar el protagonismo de un Antonio más emotivo que nunca. Fiennes interpreta un personaje ensombrecido por el propio Shakespeare; su Basanio, atractivo pero con moderación, nos hace considerar si es digno de las pasiones que desata, desestabilizando así la política de género de la obra.

¹⁶ Gamarro olvida, por supuesto, que Irons ganó un Óscar por *El misterio Von Bulow* (Barbet Schroeder, 1990), una película en la que daba vida a un villano refinado y singular: el millonario Claus von Bulow, acusado en la vida real de haber dejado en coma a su esposa Sunny a consecuencia de un intento fallido de asesinato.

4. HETEROSEXISMO RAMPANTE: EL PAPEL DE PORCIA

La duda de si Basanio merece los frenéticos esfuerzos que Antonio y Porcia hacen para asegurarse su amor es esencial en la versión que Radford ofrece de la electrizante escena del juicio. Porcia, oculta bajo sus ropajes masculinos en el papel del falso letrado Baltasar, le ruega a Shylock que tenga compasión de Antonio, quien aguarda desesperado su ejecución con el pecho ya desnudo, a punto para que lo mutile la daga del prestamista. 'Baltasar' no consigue conmover al encrespado Shylock pero sí a Antonio, hasta el punto de que éste declara públicamente su amor por Basanio en el insólito escenario de la Corte Judicial de Venecia:

Commend me to thy honourable wife.
 Tell her the process of Antonio's end.
 Say how I loved you,
 speak me fair in death.
 And when the tale is told,
 bid her be judge
 whether Basanio had not once a love.
 Repent but you
 that you shall lose your friend
 and you repent not that he pays your debt.
 For if the Jew do cut but deep enough
 I'll pay it instantly with all my heart. (IV.I 269-77)¹⁷

Basanio responde a estas melodramáticas palabras con desatada pasión:

Antonio, I am married to a wife
 which is as dear to me as life itself.
 But life itself, my wife and all the world
 are not with me esteemed above your life.
 I would lose all, ay, sacrifice them all,
 here to this devil
 to deliver you. (278-83)¹⁸

¹⁷ Mi traducción: «Encomiéndame a tu honorable esposa./ Cuéntale el proceso que acaba con Antonio./ Dile cómo te he amado,/ habla bien de mi tras mi muerte./ Y cuando le hayas contado esta historia/ pídele que juzgue/ si Basanio ha sido alguna vez amado./ Lamenta/ que pierdas a tu amigo/ pero no que él haya pagado tu deuda./ Si el judío corta la bastante hondo/ pagaré al instante con todo mi corazón».

¹⁸ Mi traducción: «Antonio, tengo una esposa/ a quien amo como a mi propia vida. /Pero ni mi vida, ni mi esposa ni el mundo entero/ valen más para mí que tu vida./ Lo perdería todo, sí, todo sacrificaría/ a este demonio/ para salvarte».

El público original Isabelino puede haber entendido la palabra ‘amor’ en un sentido muy distinto pero a los espectadores contemporáneos de la cinta de Radford no se les da más que una opción: el apasionado lenguaje corporal de Antonio y Basanio, y los esfuerzos de Porcia por disimular su agonía, lo dicen todo. Los breves primeros planos subrayan la preocupación de la esposa mientras Antonio habla y su dolor cuando Basanio responde; bajo su disfraz masculino, Porcia se ve obligada así a ser testigo mudo de su propia humillación. Shakespeare le permite señalar con desprecio que «Your wife would give you little thanks for that/ if she were by to hear you make the offer» (284-5)¹⁹ pero estas palabras quedarían fuera de sitio en la versión de Radford, en la que Porcia se siente demasiado herida como para ofrecer réplicas frívolas.

Las lecturas feministas del heroísmo de Porcia subrayan su firme decisión de implementar el plan para salvar a Antonio de la amenaza de Shylock pese a la declaración de Basanio, si bien ella no parece tener otra elección. Como Gamarro señala, «un Antonio muerto hubiera podido convertirse en un espectro, el aguafiestas de cada encuentro sexual de los recién casados» (2005). Como es bien sabido, Porcia autoriza a Shylock a tomar una libra de la carne del mercader pero ni una sola gota de su sangre, sentencia que evita el asesinato de Antonio. Esta aparente generosidad es, sin embargo, una táctica para acaparar el amor de Basanio en exclusiva. Si este amor merece la tortura pública de Antonio y la humillación de Porcia es, como he señalado, dudoso, ya que Basanio se muestra ciertamente confuso en relación a las distintas lealtades que les debe a su esposa y a su amigo. Según las leyes patriarcales venecianas, Porcia comete una grave ofensa al usurpar la identidad masculina, y en concreto la de un letrado, razón por la cual parece justificado que decida no identificarse ante Basanio al finalizar el juicio—a pesar de que sin duda el agradecimiento de Basanio sería más que suficiente para inclinar la balanza a su favor y contra Antonio. Porcia, no obstante, prefiere evitar esta situación, quizás sintiendo que Antonio tendría aún un peso excesivo en los sentimientos de su marido hacia ella misma. Es entonces cuando idea la trama del anillo, pensada específicamente para poner orden en las prioridades sentimentales de Basanio: su esposa y no su amigo debe ocupar la posición principal.

Cuando Basanio se gana la mano de Porcia, al resolver el enigma de los cofres, ella le entrega sus propiedades y su vida sin reticencia alguna, asegurándole que: «Happiest of all,/ is that her gentle spirit/ commits itself to yours to be directed/ as by her governor,/ her lord,/ her king» (III.ii 162-5).²⁰ Porcia acompaña esta transferencia de todo lo que posee,

19 Mi traducción: «Pocas gracias le daría su esposa/ si pudiera escuchar su oferta.»

20 Mi traducción: «Lo que colma su felicidad,/ es que su gentil espíritu/ se entrega al tuyo para que la dirijas/ y seas su gobernante,/ su señor,/ su rey.»

cuerpo, alma y hogar con un simbólico anillo, advirtiéndole que «I give them with this ring,/ which when you part from,/ lose or give away,/ let it presage the ruin of your love» (171-3).²¹ De este modo declara Porcia que el precio que Basanio debe satisfacer por su rendición incondicional a la norma patriarcal es su total fidelidad, concepto que va más allá del sexo. Es también su manera de sugerirle al público que Basanio pronto la traicionará, regalando a otra persona, como así sucede, su anillo. El hecho de que la propia Porcia idee la excusa con la cual Basanio regala el anillo le añade peso a la impresión de que pese a su sumisión como esposa, el esposo debe ganarse el derecho a gobernarla. Así sella Porcia el pacto patriarcal que ambos contraen junto al matrimonio.

Porcia, aún como Baltasar, pide el anillo en pago a sus servicios judiciales y Antonio no tarda en convencer a Basanio de que es un trato justo: es en ese momento cuando ella tiene la certeza absoluta de que debe apartar a los dos amigos. Al obtener más tarde del avergonzado Basanio la confesión de que regaló el anillo, Porcia se burla sin compasión, declarando que ha tenido que dormir con Baltasar para recuperarlo. Es entonces cuando ella, tras revelar su identidad secreta, le entrega el anillo a Antonio para que éste se lo retorne al asombrado marido. Con este acto, Porcia tácitamente acusa a Antonio de ser la causa de la deslealtad de Basanio y obliga al mercader ante testigos a garantizar la total fidelidad de su marido, particularmente en relación al propio Antonio. El mercader aprende así la lección de que como esposo Basanio debe dar precedencia a su esposa sobre su amigo; este nuevo orden sentimental pone fin a su jurisdicción amorosa, sea o no sexual, sobre Basanio. La expresión turbada en el rostro de Jeremy Irons al ver cómo Porcia, una vez recuperado el anillo de manos de Basanio, le invita a compartir su lecho, señala la victoria final de la esposa. Así pues, pese a su aparente transparencia en relación al deseo homosexual, *El mercader de Venecia*, sea en la versión de Shakespeare o en la de Radford, acaba siendo una obra condescendiente con Antonio en la lectura más amable, heterosexista y homófoba en la menos complaciente.

Este heterosexismo es inevitable, dado que el sistema social patriarcal de la obra obliga a Porcia a casarse. La joven se lamenta del modo monstruoso en que el enigma de los cofres que su futuro esposo debe resolver la ata a la voluntad de su difunto padre. Con todo, pese a sus protestas contra el método de selección de su marido, Porcia nunca cuestiona el matrimonio en sí mismo. Pese a su arriesgada incursión en el mundo masculino durante la escena del juicio, Porcia no es una heroína en tanto que no sacrifica en última instancia nada de valor. Jamás renunciaría a Basanio, ni por complacer a Antonio ni por complacer

21 Mi traducción: «Te los entrego con este anillo,/ avisando que si te separas de él,/ lo pierdes o lo entregas,/ presagiará la ruina de tu amor».

al propio Basanio, y es difícil, sino imposible, imaginar un final alternativo por el cual ella se sacrificaría por el amor de estos dos hombres (o pactaría con ellos su propia libertad). La capacidad que Porcia tiene de afrontar la delicada situación sin dejarse llevar por sus celos y su simpatía relativa por Antonio, apenas ocultan una ansiedad natural y lógica con la que toda espectadora femenina heterosexual simpatiza.²² Así pues, pese a la intención transgresora de la adaptación de Radford al pretender leer la obra como texto *queer*, la posesividad de Porcia nos recuerda que aún hoy el heterosexismo tiene mayor peso incluso que la búsqueda de la libertad femenina. En una situación triangular idéntica actual, el equivalente contemporáneo de Porcia actuaría seguramente de manera muy similar.

Hay que subrayar en favor de Porcia que ella no rechaza a Antonio por pura homofobia, porque él muestre y demuestre sus sentimientos por Basanio. De hecho, ella contribuye de manera tan decisiva a su rescate porque se da cuenta de la profundidad del amor del mercader por su esposo, y, de algún modo, respeta a Antonio por su valentía al arriesgar su vida por Basanio. Simplemente, Porcia preferiría que el objeto del amor de Antonio fuera otro, y no su esposo. En cierto modo, Porcia trata a Antonio como trataría a una rival amorosa (por ello Hyman señala que no importa la naturaleza de los sentimientos de Antonio sino su intensidad, equivalente a los de Porcia). Tal como sucede cuando dos mujeres se enfrentan por un hombre, los rivales pierden la habilidad de enfrentarse al poder patriarcal homófobo y sexista que los limita: Antonio acaba convertido, según la lectura, en el amigo casto o en el homosexual clandestino; Porcia, irónicamente, celebra las ataduras de su matrimonio con Basanio. Él, el hombre heterosexual, es quien acaba ganando la partida: el dinero que Antonio toma prestado de Shylock le permite convencer a Porcia de que es un buen partido; una vez casados, la fortuna de ella acaba en sus bolsillos. Antonio y Porcia se enzarzan en su particular lucha, arriesgando mucho por el joven mientras Basanio no pone nada en juego amándose, sobre todo, a sí mismo.

5. CONCLUSIONES: LAS CONSTANTES RELECTURAS DE SHAKESPEARE

La película de Michael Radford *El mercader de Venecia* es, en suma, una adaptación de alto valor ya que logra resolver el problema de cómo leer el anti-semitismo de la obra

²² La clase de 45 muchachas estudiantes con quienes trabajé la adaptación de Radford entro de un curso dedicado a Shakespeare en la pantalla (Otoño 2006, Universitat Autònoma de Barcelona) se mostraron unánimemente de acuerdo con este punto. Todas ellas reaccionaron espontáneamente con gran simpatía ante la congoja que Porcia sufre al oír la declaración de amor a Basanio que Antonio ofrece. Nadie sugirió que la película debería adaptarse a nuestros tiempos y hacer que Porcia le cediera Basanio a Antonio en lugar del anillo. Cuando formulé esta propuesta, todas mis estudiantes rechazaron mi argumentación a favor de una lectura positiva *queer*.

original (puesto de manifiesto sin ambages) en nuestros tiempos. Gracias a la efectiva contextualización del odio hacia la etnia judía propio del Renacimiento y a la espléndida interpretación de Al Pacino, Shylock gana en dignidad: sus acciones no dejan de ser irracionales, si bien se puede apreciar cómo esta irracionalidad emana del igualmente irracional encono cristiano contra los judíos. La gran estrella norteamericana le aporta a la obra de Radford su específica formación actoral de método, factor que, al ser aplicado a la caracterización de Antonio y de Basanio, obliga a Radford a tomar decisiones cruciales en relación a cómo el fanatismo cristiano y el temor a la homofobia convergen en la personalidad de Antonio. De este modo, al resolver el problema de cómo tratar al prestamista judío, Radford introduce, accidentalmente o a sabiendas, el problema de cómo tratar al mercader cristiano sospechoso de ser un homosexual clandestino. Posiblemente esta sea una (des)lectura de la amistad entre Antonio y Basanio si nos atenemos a la conceptualización Renacentista de este tipo de vínculos afectivos; aún así, este anacronismo es relevante para nuestros tiempos. *El mercader* refleja también a través de la Porcia decidida pero angustiada de Lynn Collins las preocupaciones de las mujeres contemporáneas en relación a la homosexualidad masculina, a menudo inexpresables bajo presión de la corrección política. Al interrogar la naturaleza *queer* de la obra original de Shakespeare y cuestionar la identidad sexual de Antonio, Radford, en conclusión, demuestra que el público occidental actual no es tan tolerante como proclamamos.

Esta intolerancia soterrada no es en absoluto ajena a la adaptación de Radford ya que nada impide leerla como una celebración del patriarcado heterosexista si así se desea. Lo curioso del caso es la poca atención recibida por el personaje central del título: la obra, hay que pensar, no se llama *El judío de Venecia* o *Porcia y Basanio*, sino *El mercader de Venecia*, título que proclama el protagonismo de Antonio. Tal como Auden mantuvo, esta es una 'problem play' u obra problemática, siendo aquí el problema central de la trama cómo Antonio interpreta su vínculo emocional con su amigo Basanio. A pesar de la presencia imponente de Al Pacino y de la importancia que Shylock ha cobrado entre los personajes Shakesperianos por culpa de la terrible tragedia que fue el Holocausto y del posterior advenimiento de la corrección política pro-semita, el tema central de la obra no es el anti-semitismo sino una cuestión de género identitario: la incapacidad del soltero Antonio para entender su subordinación al matrimonio patriarcal, sea como amigo o como enamorado secreto de Basanio. Irónicamente, el propio Antonio se convierte por amor en el instrumento usado por Basanio para contraer la mejor alianza matrimonial posible sin que el mercader vea cómo esa misma alianza marcará claras fronteras emocionales (y de clase) entre él y Basanio.

Pese a los esfuerzos de la 'Teoría Queer' para luchar contra el esencialismo, lo cierto es que sea desde una óptica gay positiva o desde el prejuicio homófobo, hoy leemos esta amistad como soterradamente homosexual, lo entendiera Shakespeare así o no. La adaptación de Radford subraya nuestra confusión sobre hasta dónde debe llegar la exclusividad sentimental del matrimonio, ya que la sexual parece tener el límite claro de la fidelidad total. Habrá quien simpatice con Porcia y quien, como la autora de estas páginas, desconfíe de su ansiosa posesividad. Habrá quien simpatice con Antonio por la tortura emocional que sufre a manos de Shylock y de la propia Porcia (como hago aquí), y quien, por homofobia, piense que la merece. Sea cual sea la lectura que escojamos, ésta pondrá de manifiesto nuestros propios prejuicios: pocos se mostrarán de acuerdo con el anti-semitismo de la obra pero queda la duda de cuántos espectadores apoyan el maltrato homófobo de Antonio. Quizás este es el 'problema' que Shakespeare quiso subrayar, si bien nunca lo sabremos con certeza absoluta.

OBRAS CITADAS

Fuentes primarias

- RADFORD, Michael (dir., guión) (2004). *El mercader de Venecia*. Avenue Picture Productions et al.
- SHAKESPEARE, William (2008). *The Merchant of Venice* (Jay L. Halyo, editor). Oxford: Oxford University Press.

Fuentes secundarias

- Nota: Para todas las webs, fecha de acceso Noviembre 2014.
- AUDEN, W. H. (1962). «Brothers & Others». En *The Dyer's Hand and Other Essays*. Nueva York: Random House, pp. 218-237.
- BERARDINELLI, James (Diciembre 2004). «*The Merchant of Venice* (reseña)». *Reel Views*. http://www.reelviews.net/movies/m/merchant_venice.html
- BRADSHAW, Peter (3 Diciembre 2004). «*The Merchant of Venice* (reseña)». *The Guardian*. http://film.guardian.co.uk/News_Story/Critic_Review/Guardian_Film_of_the_week/0,,1364960,00.html
- CARTELLI, Thomas (2003). «Shakespeare and the Street: Pacino's *Looking for Richard*, Bedford's Street King, and the Common Understanding». En Richard Burt and Lynda Boose, eds., *Shakespeare, the Movie II: Popularizing the Plays on Film, TV, Video, and DVD*. Londres: Routledge, pp. 186-99.

- CHRISTOPHER, James (2 Diciembre 2004). «*The Merchant of Venice* (reseña)». *Times Online*. <http://entertainment.timesonline.co.uk/article/0,,14931-1383484,00.html>
- EBERT, Roger (21 Enero 2005). «*The Merchant of Venice* (reseña)». *Chicago-Sun Times*. <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20050120/REVIEWS/50103003/1023>
- EPSTEIN, Daniel Robert (10 Enero 2005). «Michael Radford, director of *Merchant of Venice* (entrevista)». *Suicide Girls*. <http://suicidegirls.com/interviews/Michael+Radford/>
- FRENCH, Philip (5 Diciembre 2004). «Menace in Venice: *The Merchant of Venice* (reseña)». *The Observer*. http://film.guardian.co.uk/News_Story/Critic_Review/Observer_Film_of_the_week/0,,1366489,00.html
- GAMERRO, Carlos (Noviembre 2005). «Judíos, gays y tilingos». *Página 12*. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-2642-2005-11-20.html>
- GOLDBERG, Jonathan (1992). *Sodometries: Renaissance Texts, Modern Sexualities*. Stanford: Stanford University Press.
- HALPERIN, David M. (2002). *How to Do the History of Homosexuality*. Chicago: University of Chicago Press.
- HOLMER, Joan Ozark (Primavera 1985). «The Education of the Merchant of Venice». *SEL: Studies in English Literature 1500-1900*, 25:2, pp. 307-35.
- HYMAN, Lawrence W. (Primavera 1970). «The Rival Lovers in *The Merchant of Venice*». *Shakespeare Quarterly*, 21:2, pp. 109-16.
- KLEINBERG, Seymour (1983). «*The Merchant of Venice*: The Homosexual as Anti-Semite in Nascent Capitalism». En Stuart Kellogg, ed., *Literary Visions of Homosexuality*. Nueva York: Haworth, pp. 113-126.
- LEWIS, Cynthia (Noviembre 1983). «Antonio and Alienation in *The Merchant of Venice*». *South Atlantic Review*, 48: 4, pp. 19-31.
- NEWMAN, Karen (1987). «Portia's Ring: Unruly Woman and Structures of Exchange in *The Merchant of Venice*». *Shakespeare Quarterly*, 38, pp. 19-33.
- PATTERSON, Steve (Primavera 1999). «The Bankruptcy of Homoerotic Amity in Shakespeare's *Merchant of Venice*». *Shakespeare Quarterly*, 50:1, pp. 9-32.
- RAVID, Benjamin (Marzo 1975). «The Legal Status of the Jewish Merchants of Venice, 1541-1638». *The Journal of Economic History*, 35:1, pp. 274-279.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky (1985). *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. Nueva York: Columbia University Press.
- SINFELD, Alan (1996). «How to Read *The Merchant of Venice* without Being Heterosexist». In Terence Hawkes, ed., *Alternative Shakespeares 2*. Londres y Nueva York: Routledge, pp. 122-39.

- SMITH, Bruce R. (1995) *Homosexual Desire in Shakespeare's England: A Cultural Poetics*. Chicago: University of Chicago Press.
- SU, Peirui (March 2004). «Method Acting and Pacino's *Looking for Richard*». *CLCWeb: Comparative Literature and Culture: A WWWeb Journal*, 6:1, <http://clcwebjournal.lib.purdue.edu/clcweb04-1/su04.html>

Recibido el 5 de mayo de 2015
Aceptado el 10 de noviembre de 2015
BIBLID [1139-1219 (2015) 20: 261-283]

LOS DISCURSOS FÍLMICOS DE LAS CINEASTAS EN ESPAÑA

FILM DISCOURSES OF FEMALE DIRECTORS IN SPAIN

Silvia Guillamón Carrasco
Universitat de València

RESUMEN

El presente artículo aborda las narrativas fílmicas de las directoras españolas desde la transición hasta la democracia estudiando su relación con los discursos emanados del movimiento feminista. A partir del análisis de los elementos narrativos y formales que tienen en común las obras de directoras como Pilar Miró, Cecilia Bartolomé, Josefina Molina, Icíar Bollaín o Isabel Coixet, se observan una serie de cambios en la representación de lo femenino que suponen una crítica a la sociedad patriarcal. Desde la puesta en escena del cuerpo femenino (centrada en una reflexión sobre el lugar que ocupa en la sociedad patriarcal), hasta la reformulación de las relaciones de género o el lugar de la espectadora, entre otras cuestiones, las directoras plantean nuevos sujetos femeninos, nuevas formas de identificación que suponen una alternativa a las representaciones tradicionales de género.

Palabras clave: género, cine español, directoras, representación de la feminidad, feminismo, narrativas fílmicas.

ABSTRACT

This article analyses the filmic narrative of Spanish women directors from the transition to the democracy, considering its connection with the feminist movement. We shall argue that the discourses of women filmmakers such as Pilar Miró, Cecilia Bartolomé, Josefina Molina, Icíar Bollaín or Isabel Coixet involve significant changes and variations in the representation of femininity that denote a questioning of the patriarchal society. In fact, their narratives include concerns about the representation of the female body (and its place in the patriarchal society), the reformulation of gender relations or the issue of female spectatorship. These are all matters which involve not only a different approach to the feminine characters, but also an alternative to the hegemonic filmic identification.

Key words: gender, Spanish cinema, women filmmakers, representation of femininity, filmic narrative.

SUMARIO

1. Introducción. 2. El cine de mujeres en España. 3. Los primeros pasos. La narrativa feminista de Cecilia Bartolomé. 4. Los años ochenta. Narrativas divergentes, convergencias discursivas. 5. La generación de la democracia. Hacia una nueva representación de la feminidad. 6. Bibliografía.

1. Introducción

La emergencia del movimiento feminista en la España de la transición ha sido leída como un fenómeno relacionado con el resquebrajamiento del franquismo y con una crisis generalizada de la pareja y la estructura familiar tradicional. El incipiente movimiento se enfrentó, después de casi cuarenta años de dictadura, tanto a las estructuras de poder que habían acabado con los derechos de las mujeres como a los prejuicios, representaciones y discursos sexistas que durante décadas habían hegemonizado el imaginario cultural. En este contexto empezaron a surgir nuevos discursos fílmicos conectados con la paulatina incorporación de las mujeres en el ámbito de la realización cinematográfica, discursos que sintetizan la influencia del movimiento en el tejido social a partir de una serie de textos que abordan las preocupaciones sobre el papel de las mujeres en el nuevo panorama social. En efecto, frente a los modelos de abnegación y pureza que habían caracterizado la representación de la feminidad durante el franquismo, emergen en los textos fílmicos de las directoras (recién integradas en el sistema de una industria audiovisual hegemonizada por el género masculino), una serie de discursos alternativos que convergen con las problemáticas que plantea el feminismo de la época transicional.

En este artículo abordamos las narrativas de la feminidad en el cine de las cineastas españolas (desde la transición hasta la democracia) a partir del análisis de las obras fílmicas de directoras aparentemente tan diversas como Cecilia Bartolomé, Pilar Miró, Josefina Molina, Isabel Coixet o Icíar Bollaín. En las obras de estas dos generaciones de realizadoras se evidencia una crítica a los modelos narrativos, a los discursos y a los estereotipos de género contruidos por la ideología patriarcal. Partiendo de los aspectos formales y de los temas que tienen en común, se revisan las convergencias entre estos nuevos discursos fílmicos y las reivindicaciones del movimiento feminista en España. Aspectos cruciales como la desesencialización del cuerpo femenino, el cuestionamiento de la maternidad, la crítica a las categorías universales de género, la solidaridad entre las mujeres, la reformulación de las relaciones de género, la producción de un nuevo marco del deseo o la redefinición del sujeto mujer, aparecen en las narrativas fílmicas analizadas. Paralelamente, los textos ofrecen un paisaje de la diversidad de lo femenino, explorando las conexiones del género

con otros aspectos identitarios como el de clase social o el de raza, haciéndonos pensar que la construcción del género debe ser comprendida más allá de la noción de la diferencia sexual que, como recuerda Teresa de Lauretis en *Technologies of Gender* (1987), limita el discurso crítico al centrar su reflexión sobre una oposición que se pretende universal. En este sentido, las narrativas de las directoras plantean que la identidad de género no es algo edificado sobre la base exclusiva de la diferencia sexual, sino más bien sobre los cimientos de otras muchas facetas identitarias.

2. El cine de mujeres en España

Giulia Colaizzi en *La pasión del significativo. Teoría de género y cultura visual* (2007), subraya la importancia del feminismo como práctica de resistencia discursiva y epistemológica que, al marcar sexualmente e historizar los discursos, reconoce el carácter histórico (y no universal) de los mismos y consigue politizar la sexualidad, dando cuenta de fenómenos que, sin una perspectiva de género, pasarían desapercibidos y que, sin embargo, son tremendamente relevantes a la hora de construir nuestro imaginario (y nuestra identidad de género).

El concepto de cine de mujeres (*women's cinema*), nacido en el seno del debate feminista sobre la imagen, alude a la práctica cinematográfica que, desde diferentes lugares, ha cuestionado los modelos hegemónicos de representación del género. El cine de mujeres se plantea como un contra-cine (Johnston, 1973) capaz de discutir, a través de la representación, los modelos normativos a los que se enfrenta nuestra mirada. Colaizzi (2007) ha mostrado la utilidad estratégica de este concepto que cuestiona la supuesta inocencia del lenguaje del cine, criticando un discurso que se pretende universal, neutral y ajeno al devenir histórico. De esta forma, el cine de mujeres implica una des/naturalización de la imagen fílmica, un cuestionamiento de su carácter aparentemente referencial y, al mismo tiempo, una des/estética del cuerpo femenino, presentado en el cine clásico como objeto del deseo (Mulvey, 1988). Implica también una puesta en práctica de la lectura, la escritura, el deseo y la necesidad de las mujeres de contar sus propias historias. Este tipo de producción textual constituye un lugar que consigue desestabilizar el discurso hegemónico, es decir, una forma de escritura que se enfrenta a las representaciones convencionales y estereotipadas de la feminidad y la masculinidad.

Este concepto, ampliamente desarrollado fuera de nuestras fronteras, ha irrumpido recientemente en los estudios de cine español, analizando el fenómeno de la incorporación de las mujeres en el ámbito de la dirección cinematográfica y estableciendo un debate

alrededor de los cambios discursivos que se han producido en la representación de género. Para comprender la relevancia que la noción de 'cine de mujeres' entraña así como su pertinencia política en el contexto al que nos referimos, debemos recordar la discriminación a la que han estado sometidas las cineastas a lo largo de la historia así como sus textos, en no pocas ocasiones despreciados y/o relegados al olvido por parte de la historiografía y crítica oficiales¹. Una de las metáforas más acertadas para ilustrar este fenómeno es la que ha aportado recientemente Barbara Zecchi (2014), quien señala cómo las directoras han estado desenfocadas en la historia del cine español, que ha invisibilizado sistemáticamente su trabajo y borrado su participación en la construcción de la cultura audiovisual. Resulta sintomático de este olvido el hecho de que, a pesar de la incorporación de un considerable número de mujeres al ámbito de la dirección durante las dos últimas décadas, todavía hoy se sigan ignorando o menospreciando los logros de las cineastas que, a lo largo de la historia, han tenido que desenvolverse en un contexto (en no pocas ocasiones hostil) que obstaculizaba una y otra vez su acceso a los puestos de dirección (Roquero, 2010). Como se desprende de las entrevistas realizadas por María Camí-Vela (2001) a las directoras españolas, la mayoría de las que iniciaron sus carreras cinematográficas durante la transición o los primeros años de la democracia hacen explícito su malestar ante un contexto que las discrimina, apuntando a las dificultades por las que han tenido que pasar para llevar a cabo sus proyectos cinematográficos.

No obstante, y a pesar de las dificultades, el número de mujeres directoras no ha dejado de crecer. Durante la transición y los primeros años de la democracia se empieza a producir una paulatina integración de las mujeres en el ámbito de la dirección: Josefina Molina, Pilar Miró y Cecilia Bartolomé inician su carrera en los años setenta y en la década siguiente debutan Pilar Távora, Ana Díez, Cristina Andreu e Isabel Coixet. Pero no es hasta los años noventa cuando su presencia se hace realmente visible: a lo largo de esta década el número de directoras asciende a treinta, una cifra hasta entonces inusitada en la historia del cine español. A este panorama debemos añadir el nacimiento en el siglo XXI de CIMA (asociación de mujeres cineastas y de medios audiovisuales), un fenómeno que Barbara Zecchi (2009) ha analizado como una toma de conciencia de la situación de las cineastas que queda plasmada en sus discursos fílmicos.

¹ Un caso paradigmático lo representa Cecilia Bartolomé. Como han señalado Josetxo Cerdán y Marina Díaz López, las películas de la directora han sido literalmente ignoradas por la crítica e historiografía cinematográfica, que ha desatendido recurrentemente su obra fílmica: «Las carreras comerciales de estos títulos no han sido todo lo destacadas que podrían haber resultado según los logros estéticos de las mismas y, lo que resulta más preocupante (aunque quizás sea una clara consecuencia de lo anterior), parece que nadie se acuerde de ellas cuando se trata de realizar trabajos de memoria cinematográfica. Y eso es doblemente paradójico ya que el cine de Cecilia Bartolomé es un cine contra la amnesia» (Cerdán y Díaz, 2001: 13)

Ante esta situación, resulta imperativo el estudio de unos textos que están cambiando sustancialmente el paisaje cinematográfico actual y están modificando las representaciones tradicionales de la feminidad y la masculinidad en la gran pantalla. Consideramos necesario atender a este fenómeno desde el concepto de cine de mujeres no sólo para evidenciar la discriminación a la que han estado sometidas las mujeres en la industria cinematográfica sino también para ubicar y definir las prácticas filmicas que están llevando a cabo en el contexto cinematográfico español y que, desde nuestro punto de vista, se constituyen como representaciones subversivas no tanto desde una ruptura formal radical, sino desde un discurso que entronca con la narratividad y el placer espectral, un discurso que Zecchi (2013) ha definido como ginocéntrico. Como señala la autora, los textos de las directoras se plantean cuestiones que atañen principalmente a la existencia y experiencia de las mujeres. Los films contribuyen, de esta forma, a cuestionar los tópicos acerca de la representación femenina, planteando alternativas no reconocidas en el discurso filmico dominante y adoptando un punto de vista que logra desestabilizar los parámetros tradicionales en torno a cuestiones como la sexualidad, el deseo o la maternidad.

3. Los primeros pasos. La narrativa feminista de Cecilia Bartolomé

Uno de los primeros textos que muestran explícitamente el influjo del feminismo en el discurso filmico de las directoras está representado por el medimetroraje de Cecilia Bartolomé, *Margarita y el lobo* (1969), considerado, tanto por la directora como por la crítica, como la primera película feminista del cine español (Cerdán y Díaz, 2001). Marcada primero por la censura franquista (que impidió a la directora rodar hasta la muerte de Franco), y después por las trabas a las que se vio sometida por parte de los exhibidores durante la transición, esta obra ha sido recientemente rescatada en casi todos los festivales sobre directoras españolas celebrados en los últimos años. Sin embargo, casi cuarenta años después de la dictadura, el hecho de que la obra filmica de Cecilia Bartolomé (que se extiende desde 1964 hasta 1996) no aparezca en recientes antologías o diccionarios del cine español hace pensar que existe una cierta censura psíquico-política en la construcción de la historia oficial (Parrondo Coppel, 2001) que se extiende más allá de la época transicional y que evidencia la necesidad de reivindicarla y estudiarla para evitar que permanezca, durante más tiempo, relegada al olvido.



El mediometraje *Margarita y el lobo*, una verdadera rareza del cine español, supone un buen ejemplo de resistencia cultural que se enfrenta, por una parte, a la noción de placer visual e identificación espectral tal como se concibe en la narrativa convencional y, por otra, al concepto de feminidad normativa construida bajo el franquismo. La película revisa diversos capítulos de la vida de Margarita desde que conoce a Lorenzo, su ex-marido, hasta que se separa de él. La historia se divide en cinco partes que ella misma relata no de forma cronológica sino por temas que se van introduciendo a través de diversos números musicales en la película y que narran los distintos episodios de su vida: su fracasado matrimonio con Lorenzo, las dificultades en el trabajo y en su realización personal, la falsa liberación con un amante progresista o su incursión en el mundo homoerótico (la única relación plena que tiene Margarita y que acaba con el trágico accidente de su amante).

A lo largo del film, Cecilia Bartolomé expone las contradicciones culturales a las que las mujeres deben enfrentarse como sujetos sociales. En este sentido, la Mujer (con mayúsculas) como construcción social, simbolizada en el *leitmotiv* de Caperucita, se enfrenta a la mujer real que representa la protagonista (Margarita), una mujer que es a la vez una y otra, que está, al mismo tiempo dentro y fuera de la ideología.

Desde un primer momento, el film zarandea al espectador, promueve una actitud activa ante el texto, una mirada diferente que, en este caso concreto, difiere y disiente de la identificación narrativa. La película comienza *in media res* con una primera secuencia en la que Margarita se enfrenta a un juez eclesiástico en su proceso de separación matrimonial. Una serie de fotografías fijas nos sitúan en el lugar de la puesta en escena, en el decorado donde se va a llevar a cabo el rodaje del film. La cámara, al filmar estas fotografías, que nos remiten al lugar de la producción, las introduce en el relato fílmico, inscribiendo lo que debería estar ausente (al menos para el espectador de cine) en la propia representación. En este sentido, Cecilia Bartolomé nos enfrenta con el problema de la separación entre lo

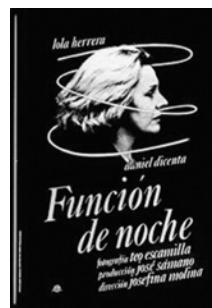
cinematográfico y lo fílmico proponiendo una lectura del texto como algo que pertenece fundamentalmente al lugar de lo discursivo. Al explicitar el lugar de la enunciación fílmica el texto plantea una ruptura con la noción espectacular clásica, destruyendo el espacio habitable para el espectador (Burch, 1991) y construyendo un nuevo marco que permita una interpretación activa del film.

El final de la película conecta con el principio al mostrar de nuevo las cámaras y la puesta en escena, indicando que el propio film, lo que se encuentra entre ese principio y ese final, pertenece al ámbito de la ficción, de la representación, se trata de un relato construido. Ese énfasis en la construcción del relato se explicita, así mismo, en una narrativa de hibridación donde la realidad se distorsiona hasta la parodia, cuestionando los códigos culturales y sexuales de la sociedad española a la que se refiere. En esta puesta en escena, la mezcla no es únicamente una exploración de códigos culturales, sino más bien un cuestionamiento de los mismos, una problematización de los géneros cinematográficos estancos, entendidos como excluyentes. A través del montaje sonoro y el tono de las canciones se persigue explicitar los códigos culturales y los estereotipos que se ponen en juego. En este sentido, el *leitmotiv* de Caperucita, que aparece en distintos momentos del film, se utiliza para subvertir el rol tradicional de la feminidad, aludiendo a los riesgos que corre la protagonista si se enamora («Caperucita, si te enamoras, cierra los oídos, cierra la boca, ciérrate la boca con esparadrapo»). Al mismo tiempo, la verosimilitud de la escena cinematográfica se quiebra gracias al papel que juegan, en este sentido, la música, el humor y el montaje de imágenes superpuestas en el film. Estos tres elementos aparecen en la película enlazando pasado y presente, franquismo y transición, aludiendo a una cierta continuidad de los poderes y del imaginario tardofranquista. Así, los padres de Lorenzo representan un pasado que se intenta superponer a los nuevos tiempos y aparecen parodiados en un número musical que engarza imágenes del NO-DO (de las procesiones de Semana Santa) con imágenes de las dos parejas: los padres de Lorenzo y los recién casados. Todos ellos aparecen paseando por el Madrid de los Austrias y cantando *Amarraditos*, canción que popularizó en España en los años sesenta la cantante y actriz María Dolores Pradera. De esta forma, Cecilia Bartolomé expone una crítica de las tradiciones y cuestiona los códigos culturales para mostrar cómo lo social, lo sexual y lo político están entrelazados en la constitución de las relaciones de género. Así, la noción burguesa tradicional de la pareja aparece cuestionada en todas sus formas y expresiones, abogando por una emancipación (más que esperada) y exponiendo una apuesta por la autonomía de las mujeres en todos los aspectos de su vida. Al final del recorrido, la protagonista dejará de ser Caperucita para afirmarse como Margarita en una identidad reconquistada.

Casi una década después de esta película, Cecilia Bartolomé estrenará *Vámonos, Bárbara* (1978), un film en el que también plantea algunas de las principales preocupaciones que ocupaban los debates y la acción del feminismo: la emancipación de las mujeres en un contexto en que todavía era patente (tanto en el marco político y legal como en el imaginario social) la impronta de los roles tradicionales asociados a los géneros.

4. Los años ochenta. Narrativas divergentes, convergencias discursivas

A principios de los ochenta se estrenarán dos películas fundamentales especialmente centradas en la representación de las mujeres en la transición: *Gary Cooper, que estás en los cielos* (1980), película que afianzará a Pilar Miró en el panorama cinematográfico español² y *Función de noche* (1981), de Josefina Molina. Las dos películas plantean temas cruciales que preocupaban al feminismo de esa época: la emancipación de la mujer, la sexualidad femenina, la incorporación de las mujeres al mundo laboral, la maternidad, la identidad femenina, etc. Sin embargo, ambos films presentan elementos formales que las separan tajantemente: la película de Miró es narrativa mientras que el film de Molina es más experimental y detenta algunos rasgos del docu-drama. No obstante, convergen en las problemáticas que plantean así como en la preocupación por proponer una mirada diferente en torno a los nuevos sujetos femeninos que estaban construyendo su lugar en el panorama social de la transición. Desmarcándose de los estereotipos de género que predominaban en el cine convencional, los films apuestan por una (re)conceptualización de la feminidad como resultado de la progresiva incorporación de la mujer en los espacios públicos.



Gary Cooper, que estás en los cielos se centra en el problemático choque entre la maternidad y la inserción de la mujer en el mundo laboral. Como ha señalado Gámez

² A pesar de que Pilar Miró ya debutó como directora de largometrajes con el film *La petición* (1976), empieza a ser reconocida por parte de la crítica con *Gary Cooper, que estás en los cielos* (1980).

Fuentes (2004), este conflicto se plantea poniendo un especial énfasis en el cuerpo femenino, explorando el tema a partir de un dramático episodio relacionado con la maternidad.

La película narra tres días en la vida de Andrea, una mujer de mediana edad con una exitosa carrera como realizadora de televisión a sus espaldas, que está a punto de someterse a una operación en la que le será extirpado un tumor cancerígeno en el útero. A lo largo de su vida, Andrea ha ido renunciando a las convenciones sociales que dictan los modelos tradicionales de feminidad, descartando el matrimonio y, en alguna ocasión, la maternidad (optando por el aborto). Así mismo, la representación de la protagonista subvierte los modelos femeninos convencionales al adoptar una estética masculina que simboliza su inscripción en el espacio público. Gámez Fuentes apunta a un cierto «travestismo genérico» en el caso de Andrea que le conduce a «disfrazarse de hombre para integrarse en el ambiente laboral» (2005: 148). Según la autora, la travestización cultural de la protagonista está relacionada con algunas de las estrategias adoptadas por el feminismo de la igualdad en los primeros años, «estrategias que obstaculizan la adopción de otros modos de acceso a lo político menos estandarizados, o sea, menos agresivos y masculinos (desde el punto de vista de la tradicional asociación de lo agresivo con la masculinidad)» (2005: 150).

La película insiste, desde las primeras secuencias, en la incipiente inserción laboral de las mujeres en contexto de la transición: así, Andrea se mueve en su lugar de trabajo (los estudios de TVE), un ambiente mayoritariamente masculino y competitivo donde las mujeres apenas tienen visibilidad. A pesar de que queda patente el éxito cosechado con su programa, recientemente galardonado, la película nos muestra el descontento de Andrea en relación con su situación, planteando desde un primer momento las dificultades con que se encuentra para desarrollar su carrera profesional como directora de cine. Significativamente, la protagonista expresa en los primeros minutos del film un deseo que se ha mantenido vigente en los últimos diez años de su vida: el de dirigir una película. A raíz de una entrevista que graba para la TV y con la mirada directa a la cámara (mirada televisiva que, en este caso, apela directamente a los espectadores de cine), Andrea habla de sus planes de futuro, expresando el deseo de que un productor apueste por su proyecto cinematográfico. Pero en su arenga, la protagonista pone de manifiesto (por omisión) la discriminación de género en el mundo del cine: sus modelos son cineastas que han dirigido numerosas películas a lo largo de sus carreras profesionales (John Ford, Howard Hawks o Alfred Hitchcock), pero son todos referentes masculinos. Además, el modelo que representa Gary Cooper, enfatizado en el título del film, funciona al mismo tiempo como objeto de deseo y modelo de identificación para la protagonista. Como ha indicado Gámez Fuentes (2004), esta admiración que muestra hacia lo masculino revela hasta qué punto resulta difícil para ella encontrar

figuras femeninas positivas más allá de las imágenes creadas por la cultura hegemónica o la oficialidad franquista, representadas respectivamente en las fotografías de Sofía Loren y la madre de Andrea.

Sin embargo, a pesar del discurso sobre la emancipación femenina, el film insiste en que esa sociedad patriarcal, competitiva e incipientemente capitalista a la que se alude, acaba construyendo modelos de feminidad insolidarios. En esta primera secuencia se observa cómo el distanciamiento de la protagonista respecto a sus compañeras está representado desde relaciones de poder jerárquicas y desde una cierta rivalidad. Cuando Andrea critica, con algo de agresividad, las preguntas que su compañera de trabajo, Begoña, le hace en una entrevista, ésta le recuerda la diferente posición en que se encuentran: «Yo me limito a rodar, ¿o te crees que me gusta hacer este programa imbécil mientras tú tienes una función maravillosa?». Se pone en evidencia, en las palabras de Begoña, la dificultad de las mujeres de acceder a puestos de decisión en determinados círculos profesionales.

Tras las primeras escenas, en las que se representa el éxito profesional alcanzado por Andrea, la narración presenta un punto de inflexión cuando se introduce el tema crucial que originará el conflicto de la protagonista: el cáncer que padece, causado por una malformación en el embarazo. Frente a la crudeza con que se plantea el tema, Andrea reacciona con la fortaleza e independencia que la caracterizan durante todo el film: recordemos que, hacia el final, cuando va a ser intervenida quirúrgicamente, la protagonista acude sola a la operación, resistiéndose a depender emocional y/o físicamente de nadie (de hecho, nunca llega a contarle a su actual pareja, el padre del hijo, la situación que está pasando).

El carácter fuerte de la protagonista se ve expresado ya desde el principio en una significativa secuencia en la que Andrea observa su cuerpo frente a un espejo. La mirada que se plantea, connotada por la banda sonora con la melancólica música que acompaña a la imagen, revela el extrañamiento de la protagonista hacia su propio cuerpo, un cuerpo marcado por la enfermedad, un cuerpo desensualizado que nos interpela trágicamente y que viene connotado en dos primeros planos del bajo vientre de Andrea que, filmados desde posiciones opuestas (izquierda-derecha), deshacen toda posibilidad de erotización de la imagen para recordarnos, nuevamente, el drama de la protagonista. Pero la escena termina contundentemente con una interpelación directa de Andrea a su cuerpo (que antes veíamos reflejado en el espejo), y también a los espectadores, en cuanto su mirada cambia de rumbo y se dirige explícitamente a la cámara (ahora situada, en un apenas imperceptible contracampo, en el lugar del espejo): «¿Te vas a morir? ¿Me vas a hacer esa cabronada?». Las palabras de Andrea, desprovistas de toda autocompasión, no pueden estar más alejadas de un discurso lacrimógeno o melodramático ante la posibilidad de la infertilidad y, más allá de eso, de la muerte.

Como ha señalado Isolina Ballesteros (2001), la protagonista de la película es representada por medio de estrategias que deconstruyen los formatos tradicionales de representación, explorando su condición como 'sujeto femenino'. Esa exploración explicita la tensión entre la verbalización de los pensamientos de Andrea y su representación ante los demás personajes del film. Incapaz de expresar sus sentimientos ante las personas que la rodean (su pareja actual y su madre), Andrea se dirige hacia Bernardo (su primer novio, al que hace años que no ve), pero no de una forma explícita, sino mediada por la tecnología, a través de cintas de casete en las que deja testimonio de sus pensamientos³. La exploración del universo íntimo de la protagonista, que se produce a través de las cintas y en los momentos en que aparece representada en soledad, motiva un desplazamiento del interés espectral hacia la reflexión sobre la identidad femenina, sobre la experiencia de ser mujer en un contexto socio-cultural determinado. Se puede entender, por tanto, que la acción de Andrea tiene especial sentido en el contexto de la transición, en el que las mujeres luchaban por buscar un espacio propio desde el que poder (re)definir su lugar en el mundo.

La necesidad de autoexpresión de las mujeres aparece dibujada, bajo otra mirada, en *Función de noche*, una sorprendente película que Josefina Molina estrenó un año después de que viera la luz *Gary Cooper, que estás en los cielos*. El film, inspirado en la obra de Miguel Delibes *Cinco horas con Mario* (1966), plantea un paralelismo entre la actriz Lola Herrera y Carmen Sotillo, el personaje de la obra de Delibes que interpreta en el teatro. La película, a caballo entre el docu-drama y el cine experimental, muestra la improvisada conversación mantenida en los camerinos del teatro entre la actriz y su ex-marido, Daniel Dicenta, conversación en la que Lola mete el dedo en la llaga y desmenuza el pasado de ambos en común, un pasado marcado por la insatisfacción sexual y la soledad en su maternidad. La actriz toma conciencia de su situación al meterse en el papel de Carmen Sotillo, como ella declara: «Hacer de Carmen Sotillo es hacer un poco de Lola Herrera».

Con el objetivo de favorecer el enfrentamiento de la actriz consigo misma, Molina simplifica al máximo la puesta en escena. Sólo unos pocos *flashbacks* nos informan de la vida de Lola y de sus hijos, que aparecen en distintas situaciones cotidianas: Lola hablando con una amiga, en la consulta del médico informándose sobre la operación de su pecho o en los juzgados firmando su separación; la hija en clase de baile o el chico comprando en una tienda. El resto del film se centra en el diálogo entre Lola y Daniel y, a pesar de haber sido ella (y seguir siendo) una reconocida actriz la película no incurre en la estetización ni el *glamour*

³ Poco más de veinte años después, la protagonista del film *My Life Without Me* (Isabel Coixet, 2003), aunque motivada por otras preocupaciones, también dejará sus pensamientos en los casetes que graba para sus dos hijas, buscando con ello hacerse presente en el futuro que no podrá compartir con ellas.

escénico que suelen acompañar a la profesión. Lo que le interesa a Molina es centrarse en ese diálogo, en las quejas y frustraciones que Lola expresa, evitando la fragmentación del cuerpo femenino y los primeros planos embellecedores y reduciendo al máximo la sintaxis plano/contraplano. Si, como ha señalado Javier Maqua (1992) en el docudrama la distancia de la cámara (*voyeur* respetuoso) resulta fundamental para captar la materia de la filmación, podemos afirmar que en la película de Molina la distancia juega el papel fundamental en tanto promueve una actitud activa y crítica del espectador. A pesar del drama que ha vivido Lola, un drama que se extiende a todas las mujeres de su generación, la representación no promueve la lágrima fácil, sino la crítica a la sociedad patriarcal que ha generado la infelicidad e incomunicación entre Lola y Daniel, y la reivindicación de un cambio social en las relaciones de género. Ese acercamiento crítico a la construcción no sólo de la feminidad, sino también de la masculinidad es puesto en escena a partir del contraste entre los roles que ambos esposos han jugado en su vida de pareja. De acuerdo con la educación recibida, Lola representa el papel tradicional de una mujer sacrificada y dedicada a los otros: «yo pensaba en mis hijos, sobre todo que yo no podía defraudarles. Lo único que pensaba es que yo en la vida ya sólo tenía un futuro, que era criar a mis hijos y trabajar para criarlos (...) Yo me preocupaba de todo el mundo».

A lo largo del diálogo, Lola va expresando sus frustraciones: un matrimonio infeliz, una maternidad en soledad y la insatisfacción sexual (la protagonista afirma no haber sentido nunca, en sus cuarenta y seis años de vida, ni un solo orgasmo). Estas declaraciones rompen indefectiblemente con la imagen que su marido creía tener de amante perfecto, con esa imagen que ella misma, con su conducta en el pasado, había ayudado a fomentar. En las palabras de Lola se vislumbra la forma en que la educación patriarcal ha motivado su propia infelicidad: los complejos de la protagonista, la autoinculpación y el miedo de afectar al ego masculino de su, por aquel entonces, marido.

Daniel, por su parte, acepta las críticas de Lola y reconoce haber asumido los dictados patriarcales, haberse desentendido de sus hijos y haber dejado en manos de su mujer todo lo relacionado con la crianza y el hogar. La ruptura del matrimonio se produce por las constantes infidelidades de Daniel y por su falta de compromiso con su esposa y su familia, cosa que él reconoce con una sinceridad desgarradora: «es brutal, lo sé, pero en algunos momentos eras un estorbo».

La autoconciencia de los personajes de sus respectivas posiciones en el matrimonio les conduce a un cuestionamiento de la educación recibida en la que se hace patente la implicación de las mujeres de la familia de Lola. Esa educación femenina, en la que las madres o abuelas juegan un papel esencial de perpetuación de la ideología patriarcal y

los roles de género aparecerá también en posteriores films producidos ya en la consolidada sociedad democrática, como en *Te doy mis ojos* (Icíar Bollain, 2003), en el que la madre de Pilar, la protagonista de la historia, la anima a retomar la relación con un marido que la desprecia y la maltrata. Como veremos a continuación, no debe sorprender que algunos de los temas y representaciones que encontramos en el cine de mujeres durante la transición aparezcan nuevamente en los films de las directoras durante la época democrática.

5. La generación de la democracia. Hacia una nueva representación de la feminidad

La inflexión que supone la década de los noventa en cuanto al número de directoras que entran en el panorama cinematográfico es destacable no sólo en el nivel cuantitativo, sino también por las nuevas representaciones de la feminidad y los nuevos discursos que encontramos en sus narraciones, especialmente aquellos que interesan al feminismo como la solidaridad entre las mujeres, la representación des/encializada de la mujer o la preocupación por la confluencia de un discurso que contemple la interrelación entre el género, la raza y la clase social. Aún siendo conscientes de que, como ha indicado María Camí-Vela (2008), las cineastas de los noventa no se inscriben en ningún grupo reivindicativo y/o feminista, su preocupación por la representación de lo femenino les ha conducido a generar nuevos discursos sobre 'la mujer' (y 'el hombre') y, paralelamente, a construir un nuevo sujeto espectral. La autora ha señalado que la renovación generacional ha conducido paralelamente a otro fenómeno que resulta interesante destacar, aunque en la actualidad todavía es relativamente minoritario: los intentos de internacionalizar el cine español por parte de algunas directoras, como Isabel Coixet, cuya obra mayoritariamente está rodada en inglés⁴. Refiriéndose especialmente a la obra de Coixet, define este tipo de cine como un cine de mestizaje, «tanto por su sistema de financiación (coproducciones) y de rodaje (equipo técnico y artístico de diferentes países), como por las múltiples referencias intertextuales y multiculturales que la directora incluye en sus films» (2008: 183). Según la autora, películas como *Things I Never Told You* (1996), *My Life Without Me* (2002) o *The Secret Life of Words* (2005), sólo pueden ser entendidas en el actual panorama de la globalización. Se trata de un cine que traspasa la frontera nacional para mirar hacia otros lugares. Aunque nuestro interés se centra en las narraciones circunscritas al ámbito específicamente nacional, resulta interesante señalar que lo que une el cine de Coixet con el resto de directoras, a

⁴ Chus Gutiérrez, Gracia Querejeta o Marta Balletbó-Coll, entre otras directoras, también han dado el paso de rodar en inglés, con films como *Sublet* (1991), *Robert Ryland's Last Journey* (1996) o *Honey, I've Sent The Men To The Moon* (1998), respectivamente.

grandes rasgos, puede ser resumido en las siguientes palabras de María Camí-Vela: «Un cine compuesto por una amalgama de personajes de diferentes culturas y sexualidades, en el que las mujeres, sin embargo, son las principales protagonistas de un 'otro' espacio que no es dominado por la dinámica del deseo masculino» (2008: 179).

Estamos en condiciones de afirmar que, mayoritariamente, las directoras que iniciaron su carrera cinematográfica en la década de los noventa han abordado en sus narraciones la situación de las mujeres en la contemporaneidad, apuntando las formas en que la sociedad patriarcal se ha seguido perpetuando en la época democrática. Ejemplos de esta reflexión podemos observarlos en los films de Icíar Bollaín, *Flores de otro mundo* (1999) y *Te doy mis ojos* (2003). El primero de ellos se plantea el choque entre culturas (local-global; urbana-rural) introduciendo la reflexión sobre el género y las nuevas formas de discriminación que ha ocasionado la economía globalizada, que obliga a muchas mujeres a abandonar sus países en busca de nuevas oportunidades, colocándolas en una posición –legal y social– de clara desigualdad. La película de Bollaín comienza con la llegada de una caravana de mujeres, organizada por los hombres de un pequeño pueblo del interior y nos plantea la situación de tres mujeres muy distintas, pero cuyas experiencias están relacionadas, tal como indica el título, por ser flores de otro mundo. El film plantea cómo la igualdad entre los géneros no es algo que se haya conseguido completamente en nuestra sociedad, especialmente para aquellas mujeres que han viajado de otros lugares en busca de una vida mejor. Tal es el caso de Patricia, una dominicana que huye de Madrid buscando espacio y seguridad económica para sus dos hijos pequeños, y el de Milady, una joven cubana que ha dejado la Habana buscando una nueva oportunidad en España.



La película cruza el discurso sobre la raza y la clase social con la desigualdad de género que padecen las mujeres inmigrantes en la España actual. La situación de las mujeres inmigrantes en el film contrasta con la posición de Marirrosi, una mujer profesional que tiene

una vida autónoma y confortable en su ciudad natal, Bilbao. Marirrosi representa a una mujer emancipada, que disfruta de una cierta estabilidad económica, pero que acude al pueblo en busca de pareja porque está sola. Allí conoce a Alfonso, uno de los organizadores de la caravana, con quien inicia una relación amorosa que acaba rompiendo ella debido a la diferente concepción de vida que ambos tienen. Como vemos, el film plantea las diferencias entre las mujeres: mientras las mujeres inmigrantes no tienen demasiadas opciones de elección, la independencia económica de Marirrosi le permite escoger el tipo de vida que desea llevar. No obstante, Bollaín, consciente de la complejidad del tema, huye de la simplificación que supondría oponer la situación de las mujeres inmigrantes a la de las españolas.

En un film posterior, *Te doy mis ojos* (2003), la directora aborda un problema fundamental en la sociedad española: la violencia de género. La película comienza con una huida: Pilar, una mujer de unos treinta años, escapa en plena noche de su casa, situada en un barrio residencial de Toledo, para refugiarse con su hijo en casa de su hermana. Pilar desea abandonar a un marido que la maltrata y emprender una nueva vida. Con la ayuda de su hermana, una joven restauradora, consigue un empleo como cajera de visitas turísticas en una iglesia. A pesar del miedo y con la oposición de la hermana (aunque con el beneplácito de la madre), finalmente decide regresar con Antonio, su marido, quien está siguiendo un programa de reeducación para maltratadores de género. Pilar le da otra oportunidad, pero las inseguridades de Antonio y su personalidad violenta propician la ruptura de la pareja.



El film de Bollaín advierte acerca de la ilusión de la emancipación femenina en la actual sociedad postmilenarista puesto que la violencia que Antonio ejerce sobre Pilar (violencia simbólica, física y psicológica) se ve incrementada cuando ésta empieza a buscar trabajo, no sólo persiguiendo una cierta independencia económica sino también intentando sentirse realizada con una profesión que llene su vida. Tras asistir a unos cursos como guía de museos, Pilar encuentra su verdadera vocación y decide presentarse a una entrevista de trabajo en Madrid. Este acontecimiento motiva la ira de su marido, en una brutal escena en la que la desnuda y la humilla públicamente en el balcón de su casa. La película termina

con un final abierto en el que se hace patente un tema que aparecía de forma explícita en *Hola, ¿estás sola?* (1995), su ópera prima: la solidaridad entre las mujeres de una misma generación. En la última escena del film vemos cómo Pilar regresa a su casa escoltada por sus compañeras de trabajo y recoge sus cosas para ya no volver jamás, ante la mirada atónita y paralizada de su marido. La película de Bollaín atiende a las preocupaciones actuales al abordar un problema específico, como es el de la violencia de género, que ha sido objeto de debate social especialmente en la última década, y que nos hace plantear la necesidad de seguir criticando y cuestionando la ideología patriarcal que se encuentra en el germen de dicha violencia. Estas películas dan cuenta de un panorama en el que sigue siendo imperativo abordar la crítica política e ideológica hacia las construcciones de la masculinidad y la feminidad que encontramos en la sociedad contemporánea y, al mismo tiempo, dan cuenta de la construcción de nuevos espacios discursivos y nuevas representaciones, en definitiva, nuevos imaginarios que permitan, cuanto menos, la producción de sujetos sociales más justos y democráticos.

6. Bibliografía

- BALLESTEROS, Isolina (2001) *Cine (ins)urgente. Textos fílmicos y contextos culturales de la España postfranquista*. Madrid: Fundamentos
- BURCH, Noël (1991) *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra.
- CAMÍ-VELA, María (2001) *Mujeres detrás de las cámaras. Entrevistas con cineastas españolas*. Madrid: Ocho y medio.
- ¾ (2008): «Cineastas españolas que filman en inglés: Isabel Coixet». En Pietsie Feenstra & Hub Hermans (Eds.): *Miradas sobre pasado y presente en el cine español (1990-2005)*. Amsterdam and New York: Rodopi, pp. 179-191.
- CERDÁN, Josetxo y DÍAZ LÓPEZ, Marina (2001): «Las rozaduras del agua se hacen de manera invisible: pequeña cartografía para transitar por el cine de Cecilia Bartolomé». En Josetxo Cerdán y Marina Díaz López (Eds.): *Cecilia Bartolomé. El encanto de la lógica*. Madrid: Ocho y medio, pp. 13-22.
- COLAIZZI, Giulia (2007) *La pasión del significante*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- DE LAURETIS, Teresa (1987) *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- GÁMEZ FUENTES, María José (2004) *Cinematografía. La madre en el cine y la literatura de la democracia*. Castellón: Publicacions de la Universitat Jaume I.

- JOHNSTON, Claire (1973): «Women's Cinema as Counter-cinema». En Claire Johnston (Ed.) *Notes on Women's Cinema*. London: Society for Education in Film and Television, pp. 208-217.
- MULVEY, Laura (1988) *Placer visual y cine narrativo*. Valencia: Episteme, col. Eutopías, vol. 1.
- PARRONDO COPPEL, Eva (2001): «Vámonos, Bárbara, hacia la libertad». En Josetxo Cerdán y Marina Díaz López (Eds.) *Cecilia Bartolomé. El encanto de la lógica*. Madrid: Ocho y medio, pp. 13-22.
- ROQUERO GARCÍA, Esperanza (2010): «Las categorías profesionales en el cine». En Fátima Arranz (Ed.) *Cine y género en España*. Madrid: Cátedra, pp. 127-160.
- ZECCHI, Barbara (2009): «Del 'cine de mujeres' al CIMA: ¿hacia un nuevo discurso fílmico femenino?», *Boletín Hispánico Helvético*. N° 13-14, Universidad de Ginebra, pp. 243-260.
- _____ (coord.) (2013): «Gynocine, la necesidad de nombrar». En *Gynocine. Teoría de género, filmología y praxis cinematográfica*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza; Amherst: University of Massachusetts, pp. 11-19.
- _____ (2014) *Desenfocadas. Cineastas españolas y discursos de género*. Barcelona: Icaria.

Recibido el 21 de abril de 2015
Aceptado el 24 de noviembre de 2015
BIBLID [1139-1219 (2015) 20: 285-301]

SOLEDAD Y NO-LUGARES: LA MUJER HOPPERIANA EN LA NOVELA DE JEAN RHYS VIAJE A LA OSCURIDAD.

*SOLITUDE AND NON-PLACES: THE HOPPER-LIKE WOMAN IN
JEAN RHYS' VOYAGE IN THE DARK*

Teresa Carbayo López de Pablo
Universidad de Zaragoza

RESUMEN

En las últimas décadas el discurso feminista ha articulado la soledad como un proceso integrador para la mujer, conduciendo al auto-análisis al margen de construcciones del género (Lagarde, 2012). Sin embargo, para Anna Morgan –protagonista de la novela de Jean Rhys *Viaje a la oscuridad* (1934)– la soledad experimentada en los hoteles se perfila como un espacio fragmentario y alienante. En este artículo parto de la necesidad de un lugar con el que identificarse para que la soledad se viva como elemento constituyente de la autonomía. Como resultado, los lugares intermedios e impersonales en los que se desarrolla la acción de esta novela y que Marc Augé denomina *no-lugares*, impiden que Anna utilice la soledad para analizar y articular su subjetividad. La dependencia económica del hombre que éstos implican agudiza, además, la imposibilidad de entender la soledad como un espacio fértil y autónomo.

Palabras clave: Soledad, Mujer, Jean Rhys, No-Lugar, Hotel, Marcela Lagarde.

ABSTRACT

During the last decades, the concept of solitude has been articulated by the feminist discourse as an integrating process for women, driving them towards self-analysis beyond gender constructions (Lagarde, 2012). However, to Anna Morgan –the main character in Jean Rhys' *Voyage in the Dark* (1934) – the solitude experienced in her hotel rooms is perceived as alienating and fragmentary. It is the point of this paper to show that in order to understand solitude as a constituent element of women's autonomy it is necessary for them to have a place to identify with. As a result, the settings in Rhys' novel, characterized by their impersonal and in-between status and which Marc Augé calls *non-places*, prevent Anna from using solitude to analyze and articulate her subjectivity. Moreover, her economic dependence from men hampers her ability to understand solitude as a fertile and autonomous space.

Key words: Solitude, Woman, Jean Rhys, Non-Place, Hotel, Marcela Lagarde.

SUMARIO

1.-Introducción. 2.-Soledad y no-lugares: definición y punto de encuentro.3.- La mujer hopperiana en *Viaje a la oscuridad*. 3.1.- No-Lugares en *Viaje a la oscuridad*: claustrofobia y anonimato. 3.2.- Soledad y no-lugares: percepción de la soledad en *Viaje a la oscuridad*. 4.-Conclusión. 5.- Bibliografía.

1. -INTRODUCCIÓN

La producción publicada por Jean Rhys antes de su largo hiato literario a principios de los cuarenta está poblada por mujeres solas que, como las musas de Edward Hopper, beben distraídas en cafés nocturnos o miran apáticas desde la ventana de su habitación de hotel. Como ocurre al observar los óleos de Hopper, el lector se introduce momentáneamente en la intimidad de estas mujeres esperando poder desentrañar el silencio y la melancolía que parecen sobrecogerlas. Sin embargo, esta incursión sólo muestra que la fuente de su tristeza es tan ajena para los personajes como para quien los observa. Son solitarias urbanas que oscilan por una infinidad de restaurantes y hostales, siempre preocupadas por su ropa, siempre esperando, pasivas, a que alguien les ofrezca una salida. La protagonista de *Viaje a la oscuridad* (1934), Anna Morgan, se encuentra atrapada en una Inglaterra fría, hostil y extremadamente puritana, muy diferente de su isla natal, Dominica. Descendiente de una familia británica y esclavista, se siente sin embargo profundamente identificada con la comunidad negra dominicana, aunque no totalmente aceptada, lo que problematiza su situación. El desarraigo y alienación que sufre en la metrópolis debido a su origen caribeño junto a su incapacidad de imaginar una manera de superar su desprotección económica, hace que encuentre en sus amantes fortuitos una vía de escape que mina, sin embargo, cualquier forma de autonomía. Frente a esta realidad desagradable, Anna se resguarda en la seguridad repetitiva, disociada e insular de sus no menos desagradables habitaciones de hotel.

Tradicionalmente «la construcción de la relación entre los géneros» ha vetado a la mujer del placer de la soledad como proceso de auto-afirmación y enriquecimiento personal (Lagarde, 2012:198), por lo que es sorprendente que la soledad de la protagonista de *Viaje a la oscuridad* se perfile como una constante inescapable. Sin embargo, los moradores de hoteles, restaurantes y, en resumen, de todos aquellos puntos transitorios, temporales y efímeros que son producto de la modernidad y que Marc Augé denomina *no-lugares*, experimentan la soledad de una manera muy diferente y, como Augé sugiere, muy *moderna* (Augé, 1992:93). Los largos estados de letargo y disociación inducidos por la constelación de hoteles por los que Anna fluctúa le impiden articular su insatisfacción y desarraigo o

analizar la fuente de su melancolía. Atrapada entre la esperanza y la evasión, su profunda dependencia económica de los hombres que entran y salen de su vida hace que éstos se desplacen al centro de su realidad como elemento constituyente y articulador. Considerando lo anterior, este artículo analiza el papel que juegan los no-lugares en la experiencia de la soledad en *Viaje a la oscuridad*, cuestionando si la soledad en estos puntos intermedios, temporales y anónimos puede percibirse como un proceso enriquecedor para su protagonista o si, por el contrario, resulta en un espacio desarticulado y alienante.

2. SOLEDAD Y NO-LUGARES: DEFINICIÓN Y PUNTO DE ENCUENTRO

Como Paula C. Ríos y Nora H. Londoño indican con bastante acierto, «la percepción de la soledad [...] se puede describir y definir mejor que el concepto mismo de ésta por su nivel de abstracción» (2012:145). No por ello han sido escasos los intentos, con más o menos éxito, de elaborar una definición que recoja todos los matices del término, entre los que me gustaría destacar, por su profundidad y relevancia para este artículo, el trabajo de Philip Koch en *Solitude: A Philosophical Encounter*¹ (1997). A lo largo del volumen el autor intenta aproximarse a una descripción que aúne todas las aristas conformantes del concepto *soledad*, disolviendo la dicotomía entre soledad y encuentro y redefiniendo el espacio que los une y separa. Para ello, Koch desentraña las diferencias entre las nociones de aislamiento, alienación, privacidad y sentirse sólo –*loneliness* en el original, y en contraposición a *solitude*– que el autor etiqueta como *casi-relaciones*. Todos estos términos se han considerado tradicionalmente como sinónimos de soledad, lo que añade confusión a su significado y dificulta que ésta se entienda como un proceso fértil de auto-determinación.

En relación al aislamiento, y de acuerdo al autor, el concepto sugiere una ruptura, una separación de otra persona o grupo que parece difícil, sino imposible, de superar (1997:34). Koch argumenta, sin embargo, que dicha separación no se puede considerar un estado emocional, sino más bien un período o estado físico al que la persona se resigna o con el que está conforme (1997:36). La imagen de ruptura que indica el concepto de aislamiento es diferente al distanciamiento impuesto que experimenta la persona alienada dentro del conjunto de la sociedad (Koch, 1997:28). Lejos de las connotaciones económicas y cosificantes que Karl Marx atribuye al concepto de alienación, Koch se decanta por una segunda acepción proveniente del término latino *alienare* que sugiere alejamiento interpersonal (1997:38). En la misma vena, el sociólogo Robert Weiss define alienación como el «distanciamiento social

¹ *Soledad: un encuentro filosófico*, sería el título traducido al español.

o psicológico de una actividad o forma social que un individuo experimenta y con la que sin embargo se le sigue asociando, aunque sólo sea de manera nominal²» (Koch, 1997:42-43). En dicha definición Koch recalca el valor doloroso y desagradable que es intrínseco al sentimiento de alienación y que, sin embargo, Weiss parece no ser capaz de transmitir (1997:43). En relación con lo anterior y centrándome en la novela que analizo en los siguientes apartados, Anna Morgan muchas veces identifica el sentimiento de desarraigo de su Dominica natal y su distanciamiento de la sociedad inglesa con una soledad difícilmente articulable.

Por otro lado, la idea de privacidad y el sentimiento de soledad –que, como he indicado anteriormente, el término en inglés, *loneliness*, clarifica más–, suelen equipararse a la soledad aún con más frecuencia en nuestro imaginario. Aunque la privacidad, al igual que la soledad, recoge el deseo de liberarse momentáneamente de todo contacto con las personas que nos rodean, también tiene un matiz social: la privacidad involucra a otros, se pueden tener conversaciones o encuentros en privado, algo que la soledad no contempla (Koch, 1997: 37-38). De la misma manera, la privacidad se considera una necesidad y un derecho fundamental de la persona, estatus que la soledad no comparte (Koch, 1997: 37). La línea que separa el *sentimiento* de soledad con el *estado* de soledad es aún más difícil de definir. La teórica feminista Marcela Lagarde etiqueta a esta sensación nostálgica o de «pérdida irreparable» producida por la añoranza de cualquier tipo de relación interpersonal como *desolación*, ya que, contrariamente a la soledad, no puede reportar bienestar ni auto-reflexión a la persona (2012:198).

El definir los términos arriba mencionados permite a Koch desvestir el concepto de soledad de connotaciones desacertadas que tradicionalmente se atribuyen a la idea de estar sola/o, colocándola en el centro de la experiencia humana como estadio primario. De esta manera el autor se aventura a definir la soledad como todo «momento en el que la experiencia personal se libera de la influencia de otras personas» (1997:27). En «La soledad y la desolación» (2012) Lagarde completa esta definición al considerar la soledad como «el tiempo, el espacio, el estado donde no hay otros que actúan como intermediarios con nosotras mismas» (2012:198). Aquí Lagarde se refiere únicamente a la mujer como sujeto que experimenta soledad porque es precisamente la que más ha tardado en adoptar y disfrutar de la soledad como proceso de auto-afirmación y enriquecimiento personal. Dentro de la cultura occidental se ha negado el valor universal de la soledad al sostener sistemáticamente que la mujer no sabe apreciar ni merece disfrutar de la soledad, ya que dicho estado contradice los valores de dedicación, cariño y necesidad de vínculos afectivos que tradicionalmente se le han atribuido (Koch, 1997:249).

Lagarde sostiene que es precisamente dicha construcción del género la que ha

² Para dar más uniformidad al texto he decidido traducir las citas de las obras consultadas en inglés. Todas las traducciones son mías.

inculcado en la mujer un sentimiento de rechazo hacia la soledad (2012:198). La idea de que la felicidad de la mujer y la legitimidad de su experiencia están ligadas a la presencia del hombre no sólo ha impregnado las relaciones entre sexos, sino que también ha contribuido en la configuración de lo que se considera como femenino. De este modo, la visión de una mujer sola aún está cargada de prejuicios y sigue suscitando «susplicacia, reprobación o burla,» por parte de ambos sexos (Ríos y Londoño, 2012:152). La dependencia de la presencia de otros es lo que lleva a la mujer, en palabras de Lagarde, a «tener miedo a la libertad; miedo a tomar decisiones, miedo a la soledad» (2012:198). Como indico en los párrafos anteriores, la dificultad que la mujer encuentra al asumir la soledad como proceso regenerador se debe no sólo a un problema cultural, sino terminológico. Es por lo tanto gratificante ver que en las últimas décadas han aparecido títulos entre los que destacaré el ensayo de Marcela Lagarde o la antología *The Center of the Web: Women and Solitude* (1993) editada por Delese Wear, que reconfiguran el significado de soledad para la mujer como elemento constituyente de su autonomía. Ésta aparece, por lo tanto, como un espacio positivo y protector, permitiendo la reflexión, la introspección y el desarrollo de un pensamiento crítico y desplazando al hombre y demás relaciones del centro de su experiencia (Wear, 1993:xi, 4). Merece la pena subrayar, sin embargo, que en todos estos trabajos se señala la importancia de tener un lugar donde experimentar la soledad para que ésta se sienta como positiva: contar con un espacio con el que la mujer se identifique, *un cuarto propio*, es crucial, como indica la definición del término elaborada por Lagarde.

Contrariamente a todas estas autoras, Maggie Lange se centra en su artículo con el esclarecedor título de «Girls Moping in Hotels³» (2013) en cómo la soledad es vivida por aquellas mujeres atrapadas, voluntariamente o no, en habitaciones de hotel. Como la autora indica con acierto, los hoteles son lugares intermedios, en los que la mujer, ya sea en el imaginario cinematográfico y literario o en ensayos autobiográficos como «In the Islands⁴» (1979) de Joan Didion, se limita a esperar al hombre como elemento articulador de su experiencia. La constelación de mujeres a las que Lange se refiere en su artículo ve cómo la naturaleza extraña, indeterminada y claustrofóbica de las habitaciones que habitan no sólo relegan la realidad que les rodea a un segundo plano, sino que les induce a una pasividad nostálgica, a una disociación enfermiza (Lange, 2013). De la misma manera, en *Viaje a la oscuridad*, los largos períodos que su protagonista, Anna Morgan, pasa en diferentes hoteles le llevan a fundir e intercambiar la descripción de todos los lugares que ocupa, de modo que

3 «Mujeres deprimidas en hoteles» en español.

4 «En las islas» en español.

cada habitación que habita se asemeja a «una caja pequeña y oscura» (1988:30) rodeada de calles «como pañuelos de bolsillo [...] como lisos barrancos encerados [...] las hoscas casas todas iguales mirando desaprobadoramente» (1988:21).

En *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity* (1992) el antropólogo Marc Augé elabora en profundidad sobre la proliferación y naturaleza de los puntos transitorios, efímeros y solitarios a los que denomina *no-lugares* (1992:78). Augé argumenta que el espectacular crecimiento de las aglomeraciones urbanas en el último siglo y la red masiva de conexiones entre éstas ha propiciado la aparición de una cultura homogénea y desubicada (1992:40). No-lugares como cadenas de hoteles y restaurantes, gasolineras o aeropuertos, carentes de cualquier rasgo característico, serían los resultados directos de este proceso: espacios con los que los individuos no pueden sentirse identificados o crear lazos afectivos, fomentando en su lugar el individualismo, la repetición y la ruptura de nuestra red de relaciones (Augé, 1992:78, 82). De esta manera, los usuarios de no-lugares se liberan de su identidad y se convierten en pasajeros o huéspedes, estableciendo sólo relaciones de tipo contractual con su entorno; un entorno que, paradójicamente, puede volverse deseable (Augé, 1992:101, 103, 106).

Augé subraya además el anonimato que ofrecen los no-lugares, donde el huésped pasajero puede disfrutar momentáneamente de la ocultación o ficción de identidad, lo que sólo acarrea soledad y similitud, de acuerdo al autor (1992:103). Las ciudades aparecen, por lo tanto, como fábricas de no-lugares habitados por solitarios, recurriendo a las palabras de Ríos y Londoño (2012:152), donde la soledad se experimenta de una forma muy particular y moderna (Augé, 1992: 93). Como se ejemplifica en la novela de Rhys, la protagonista de *Viaje a la oscuridad* asume para sus amantes esporádicos las mismas cualidades de anonimato y temporalidad que las habitaciones que ocupa. Para los cazadores de coristas y jóvenes bellezas nocturnas que Rhys retrata en su novela, todas las mujeres son intercambiables y desechables, con las que sólo crean una relación contractual. Los hoteles suponen, por lo tanto, el refugio idóneo para sus encuentros clandestinos, donde el falseo de identidad y la ocultación de su realidad al margen de sus escapadas nocturnas entran en juego.

3. LA MUJER HOPPERIANA EN VIAJE A LA OSCURIDAD

La sociedad que Rhys perfila en sus primeras novelas, plagadas de mujeres mirando abstraídas por la ventana de sus ruinosas habitaciones de hotel, bebiendo solitarias en un café o leyendo distraídas, recuerda a las escenas urbanas en óleos de Edward Hopper como *Verano interior* (1909), *11 A.M* (1926), *Autómata* (1927) o *Habitación de hotel* (1931). Tanto

la escritora como el pintor experimentaron de primera mano el crecimiento exponencial de las ciudades de principios del siglo XX y la deshumanización de las relaciones interpersonales, por lo que no es de extrañar que sus paisajes urbanos estén invadidos por solitarios que habitan espacios anónimos y temporales. En las próximas secciones analizaré cómo en *Viaje a la oscuridad* la protagonista de la novela parece incapaz de escapar de la sucesión de hoteles, restaurantes, cafés y taxis a los que es arrastrada por una sociedad, la inglesa, de la que se siente profundamente desvinculada. Paradójicamente, Anna Morgan acepta pasivamente el papel que dicha sociedad le dicta, para la que la mujer sola, la corista que duerme en hoteles y no tiene rumbo fijo, se diferencia sólo nominalmente de una prostituta, y donde el hombre adquiere un papel central como proveedor y delineante de su experiencia. Como resultado, la soledad en la que Anna Morgan se sumerge en la infinitud de habitaciones de hotel en las que la novela se desarrolla aparece como una experiencia desarticulada y alienante, muy diferente al proceso de autodeterminación descrito por Lagarde, siendo la naturaleza temporal y repetitiva de estos no-lugares el principal impedimento para que Anna perciba en su soledad la sensación de protección por la que la crítica mejicana aboga.

3.1 No-lugares en *Viaje a la oscuridad*: claustrofobia y anonimato

Viaje a la oscuridad abre con una descripción profundamente sensorial de Inglaterra, en la que Anna Morgan contrapone la naturaleza exuberante de su Dominica natal con el retrato de una nación cuadrículada y gris, una oposición que domina toda la obra:

[Imaginaba que estaba] en mi hogar, contemplando la bahía al fondo de Market Street. Cuando hacía brisa el mar era como millones de lentejuelas; y los días de calma estaba púrpura como Tiro y Sidón. Market Street olía a viento, pero la callejuela olía a negrazos y a humo de leña y buñuelos de bacalao salado y patata fritos con manteca. [...] Pasado un cierto tiempo me acostumbré a Inglaterra y empezó a gustarme [...] a todo excepto al frío y a que las ciudades [...] parecieran todas exactamente iguales [...] Había siempre una callejuela gris [...] y un paseo marítimo de piedra gris que discurría severo, desnudo y recto junto a un mar gris amarronado o gris verdoso. (1988:9-10)

La protagonista y narradora de la novela parece ser incapaz de articular el desarraigo al que está sujeta en la metrópolis, como su observación sobre *haberse acostumbrado a Inglaterra* –desmentida por la continuación del párrafo– indica. Sin embargo, la dinámica de oposiciones binarias sobre la que se construye este fragmento, al igual que el resto de la novela, da voz y une la cadena desencajada de recuerdos que perfilan lo hostil y distante

que es la sociedad inglesa para Anna. Más adelante en la novela, se refiere en la misma vena y con el mismo imaginario al miedo que le inspira la gente en las calles de Londres, de tal forma que sus miradas son descritas como «muros altos resbaladizos, inescalables, que te rodean, cercándote» (1988:177). Ante la hostilidad de las ciudades inglesas, Anna busca refugio en las numerosas habitaciones por las que la compañía de coristas a la que pertenece y sus andaduras en Londres le arrastran. De esta manera se cumple la premisa de Augé, donde el viajero perdido o atrapado en un país extraño sólo es capaz de encontrar cobijo en la seguridad de la repetición y similitud de no-lugares como son los hoteles (1992:106).

Se trata, sin embargo, de espacios no menos hostiles, regentados todos por patronas moralistas y avaras que responden a la misma descripción. Las habitaciones que Anna habita responden con frecuencia a una descripción similar a las ciudades en las que se encuentran. Como Joan Didion apunta en su ensayo autobiográfico «In the Islands,» los hoteles son reflejos precisos de las sociedades a las que sirven (1979:137). De este modo, para Anna Morgan, la doble moral de la sociedad inglesa se refleja en su «bonita habitación [...] limpia, con toda la suciedad metida de un barrido debajo de la cama» (1988:38). El epítome de esta actitud es Walter Jeffries, el primer amante de Anna, quien al descubrir que es virgen le asegura que su virginidad es «lo único que importa,» pero cuando ella intenta huir de su casa él la conduce hacia su dormitorio y le insta a ser *valiente* (1988:45). De la misma manera, las dueñas de los hoteles en los que la protagonista de la novela se aloja encarnan el excesivo puritanismo y moralina de la sociedad inglesa. Los retratos que Anna da de ellas parecen ser repeticiones de la misma mujer gris y enjuta que se cree en posición de juzgar la *decencia* de su actitud, como afirma una de ellas: «No comulgo con su forma de comportarse, si quiere enterarse [...]. Deslizándose escaleras arriba a las tres de la mañana. Y hoy vestida de punta en blanco. Tengo ojos en la cara. [...] No quiero pendones en mi casa, así que ya lo sabe» (1988:37). Sin embargo, una vez que los hombres que acompañan a Anna hablan con ellas y les pagan por su discreción, su actitud cambia «por bondad de corazón,» como otro de sus amantes recalca irónicamente (1988:185).

Flores artificiales, ventanas obstruidas, muebles polvorientos y las mismas láminas en las paredes configuran el universo de hoteles en los que discurre la acción de *Viaje a la Oscuridad*. La apariencia de las habitaciones que Anna habita presenta la misma hostilidad que la sociedad en la que se incluyen o las gerentes que las rigen. Repetición y similitud son, por lo tanto, los rasgos que caracterizan la experiencia de Anna Morgan en hoteles, donde el personaje destaca casi febrilmente el hecho de que todos sean *aterradoramente* idénticos y fríos, «como estar en una caja pequeña y oscura» (1988:30). La alusión que Anna hace al relato gótico sobre tortura escrito por William Mudford «El sudario de hierro» (1830) para

compararlo a la sensación que le produce su cuarto, deja vislumbrar la claustrofobia que le inspira su entorno. Al contrario que en algunas obras de Hopper como *Mañana en una ciudad* (1944) o *Ventana de hotel* (1955), donde las ventanas parecen ofrecer una vía de escape a la realidad claustrofóbica de las habitaciones que ocupan sus musas, en *Viaje a la oscuridad* son otro elemento que diluye el exterior de la habitación de hotel, contribuyendo a la sensación de asfixia mencionada anteriormente. En repetidas ocasiones Anna las describe como «una trampa,» imposibles de abrir (1988:116, 125), a través de las cuales el exterior se percibe como un espacio extraño y desagradable del que se siente disociada, «como contemplar agua estancada,» en palabras del personaje (1988:57). Este aislamiento del exterior hace que el drama que vive Anna dentro de las habitaciones, entendiendo por drama su sentimiento de desarraigo, al igual que su progresivo viaje hacia la pseudo-prostitución, se muestre como aislado y de pequeña escala, parafraseando a Maggie Lange (2013). Es aún más llamativo cómo Rhys retrata la manera en la que los hoteles «mutilan la idea de individualismo,» en palabras de Augé (1992:21), de manera que cuando Anna encuentra los poemas sobre Londres escritos por el anterior huésped, incluso su percepción de la metrópolis ha sido ya vivida y articula por otros.

A pesar de la sensación perturbadora que los hoteles inspiran en Anna, el personaje se siente paradójicamente absorbido por su naturaleza indeterminada, aislada y pasiva. El episodio más esclarecedor tiene lugar cuando Walter Jeffries le lleva a un hotel junto al bosque de Savernake. Contrariamente a lo que podría esperarse, en vez de disfrutar de una estampa más similar a su isla natal de lo que Londres es, Anna siente la necesidad urgente de volver a su habitación: «[cierras] la puerta y echas las cortinas y entonces es como si durara mil años y no obstante acaba pronto» (1988:96). Anna encuentra deseable la pasividad inducida por las habitaciones de hotel, donde el tiempo parece detenerse y no hay necesidad de estructurar o dar voz a su sensación de disgregación. Más adelante en la novela, la seguridad que le ofrecen las habitaciones de hotel se traduce en su decisión de no abandonarlas:

[Dejé] de salir; dejé de desear salir. Eso ocurre con facilidad. Es como si lo hubieras hecho toda tu vida, vivir en unas cuantas habitaciones e ir de una a otra. La luz adquiere un tono diferente a cada hora que pasa y las sombras caen de forma diferente y forman dibujos diferentes. Te sientes en paz, pero cuando tratas de pensar es como si te hallaras frente a un muro alto y oscuro. En realidad lo único que deseas es la noche, y yacer en la oscuridad y taparte la cabeza con la sábana y dormir. (1988:169)

Como la cita ilustra, su realidad parece disminuida y encapsulada a una serie de habitaciones que no sólo le protegen de la hostilidad que encuentra en el exterior, sino que le

empujan a un estado de apatía y disociación que también le protege de cualquier recuerdo doloroso. El proceso contrario tiene lugar cuando Anna percibe el hogar de Walter Jeffries como inhospitalario y *al acecho*. Cabe cuestionar, sin embargo, si la casa de Jeffries, descrita como «oscura y silenciosa y poco amigable [torciendo] el gesto en una sonrisa desmayada, discretamente burlona» (1988:60), podría entrar dentro de la descripción de un lugar, ya que actúa como zona de iniciación de Anna en el mundo de la prostitución, llevando a la protagonista a identificarse con una antigua esclava de su familia.

Hasta ahora sólo me he referido a los hoteles en los que vive Anna como los únicos no-lugares en *Viaje a la oscuridad*, sin embargo, la procesión de restaurantes, cafés y taxis por los que discurre la obra de Rhys es incontable. En todos ellos la mujer aparece cumpliendo el papel de invitada del hombre, como Alicia Borinsky apunta (1985:235). La crítica etiqueta a estas mujeres como *petites femmes*, cuya relación con la realidad que les rodea no les permite tener «prioridades, secretos o unidad. Son víctimas de un pacto que nunca llegan a cuestionar; se visten y actúan para complacer la mirada masculina que, inevitablemente, acabará humillándolas al final» (1985:240). La impasibilidad con la que Anna acepta este papel de invitada del hombre se refleja en su aceptación del dinero que le ofrecen a cambio de su compañía, sin cuestionar apenas sus implicaciones:

Mi bolso estaba sobre la mesa. Lo cogió y metió dentro algún dinero. [...] Cuando llegué hasta él en vez de decir «No hagas eso», dije: –De acuerdo, si quieres... lo que tú quieras, como tú quieras. (1988:47)

De la misma manera, su compañera corista Laurie alardea de que «casi nunca [se paga] una comida, muy raramente» (1988:139). Escenas como esta se superponen en la novela de Rhys, de modo que la completa dependencia económica de sus personajes femeninos no sólo hace evidente cómo el hombre impide su autonomía, sino que su aceptación pasiva a esta dependencia la transforma en su única opción de vida.

Hoteles y restaurantes ofrecen el marco idóneo para las relaciones esporádicas y anónimas que los acompañantes de las mujeres que Rhys retrata en *Viaje a la oscuridad* buscan en ellas. Cuando en su primer encuentro con Walter Jeffries Anna descubre que junto a la sala donde están cenando hay un dormitorio, lo describe como si tuviera *algo de secreto* (1988:29). Cabe destacar que el anonimato y temporalidad que acompaña y caracteriza a estos no-lugares (Augé, 1992:103) se extiende para definir las relaciones, casi contractuales, que Anna mantiene y cómo es considerada por sus amantes pasajeros. Durante una visita de su compañera Maudie mantienen la siguiente conversación:

–Nunca viene aquí –dije–. Vamos a su casa o a otros sitios.

–Ah, de modo que es de esa clase –dijo Maudie–, del tipo cauteloso, ¿no? Viv también era terriblemente cauto. No es una buena señal que lo sean. [...] Si él es rico y te está manteniendo, deberías hacer que te pusiera un piso bonito [...] Así tendrías algo. [...] Lo que hay que hacer con los hombres es sacarles todo lo que una pueda sin que te importen un bledo. (54-55)

Es de destacar cómo las mujeres creadas por Rhys dan por sentado que sus relaciones tendrán fecha de caducidad, que el interés de sus amantes por ellas acabará desvaneciéndose, convirtiéndose es una constante en la novela. Sin embargo, para Anna, cuya vulnerabilidad *naïve* le lleva a creer que cada nuevo amante será una vía de escape, el proceso de comprensión y aceptación de esta clausula es más lento:

[Había] otras veces en que [imaginaba] [...] que no había nada que no pudiera hacer, que podía llegar a ser lo que quisiera. [...] Imaginar que Carl diría: –Cuando me marche de Londres, te llevaré conmigo. [...] a pesar de que en sus ojos hubiera aquella mirada de esto es sólo mientras estoy aquí, y espero que lo entiendas así. «Me ligué a una chica en Londres que... Anoche dormí con una chica que...» Ésa era yo. Tal vez no fuera «chica» la palabra, sino otra. Qué más da. (1988:189).

La creencia de que sólo la compañía de un hombre puede abrir una vía de escape a su situación muestra de nuevo el grado de dependencia al que Anna se ve sometida. Por otro lado, el hecho de que se resista a utilizar el término *prostituta* no indica negación de su situación, sino pasividad ante las connotaciones de temporalidad y clandestinidad que su relación con Carl Redman adquiere.

Parafraseando a Borinsky, para Jeffries, Redman y el resto de amantes de Anna, sus compañeras nocturnas son como habitaciones de hotel, intercambiables y carentes de historia personal o pasiones individuales (1985:240). Del mismo modo, ninguna de ellas parece dejar marca una vez son abandonadas, sino que son reducidas a un «detalle marginal [...] a *la otra mujer*» (Borinsky 1985:240. Énfasis de la autora). Cuando Anna, atendiendo a la petición de Walter Jeffries, se deshace de todas las cartas que éste le ha enviado, no se trata sólo de una estrategia de Jeffries para evitar cualquier chantaje, sino de un intento de borrar cualquier huella de su historia. No comparto, sin embargo, la lectura de Borinsky que concluye que la falta de individualismo impuesta por los hombres refleja el poco peso que tiene el pasado para los personajes femeninos de Rhys, de modo que para Anna su niñez en Dominica se ve reducida a «unos pocos recuerdos, mayoritariamente de paisajes» (1985:235). En la próxima sección ilustro cómo las imágenes, aunque fragmentarias y desarticuladas, que Anna guarda de Dominica son los únicos momentos vívidos y significativos en sus largos

períodos de soledad en habitaciones de hotel, donde todo lo demás acaba bañado por la luz desgastada de la similitud y la repetición.

3.2 Soledad y no-lugares: percepción de la soledad en *Viaje a la oscuridad*

Viaje a la oscuridad está dominado por escenas donde Anna Morgan pasa horas, días, o incluso semanas, observando la claustrofóbica arquitectura de su habitación de hotel, dándose baños infinitos, o tumbada en la cama con la mente en blanco. Para las mujeres que Delese Wear, Linda K. Christian-Smith o Marcela Lagarde describen en sus ensayos, estos momentos de intimidad con sí mismas serían profundamente valiosos para la introspección y el desarrollo de la subjetividad femenina. Sin embargo, para Anna el letargo y la disociación a la que las habitaciones que ocupa le inducen, se traduce en largos períodos «[vigilando] desde la ventana por si venía algún chico de telégrafos o mensajero» con una nota de Walter (1988:48). La dependencia económica y psicológica que Anna siente hacia Walter Jeffries en la primera y segunda parte de la novela no le permite ningún tipo de autonomía, sino que su experiencia está subordinada a la presencia de éste. De este modo, la soledad para Anna se convierte en ausencia, como Freud postula (Phillips, 1993: 41), en espera melancólica, lo que Lagarde etiqueta como *desolación*.

En palabras de la crítica mejicana, «la educación fantástica para la esperanza [...] es parte de la cultura de género de las mujeres» de modo que, a la espera de que alguien llene la ausencia que tradicionalmente ha caracterizado la construcción de la soledad femenina, le acompaña la esperanza (Lagarde, 2012:198). La reflexión de Lagarde se materializa en *Viaje a la oscuridad* donde, durante sus largos momentos de soledad, Anna se dedica a imaginar o recordar escenas con Jeffries: «[no] había mucho que hacer en todo el día. [...] Yo pensaba en cuando me hacía el amor y paseaba arriba y abajo pensando en ello. [...] Y en levantarme y decir: 'Tengo que irme ya,' y vestirme» (1988:49). La manera en la que Anna necesita de la presencia de su amante incluso como recuerdo le lleva a desplazarlo constantemente a su centro. Para Lagarde esta tendencia a evocar y a «entrar en estados de nostalgia» es precisamente lo que impide a la mujer utilizar la soledad como un espacio para la auto-reflexión (2012:199). En el caso de la protagonista de *Viaje a la oscuridad*, la sensación de orfandad que le crea la ausencia de Jeffries le lleva a equiparar soledad con desamparo:

Lo triste era cuando te despertabas por la noche y pensabas en lo sola que estabas [...] y luego empezaba a clarear y los gorriones comenzaban... entonces era verdaderamente triste, una sensación de soledad, de desamparo. [...] Pero a la luz del día estaba bien. Y cuando

tomabas un trago sabías que era la mejor manera de vivir del mundo, porque podía suceder cualquier cosa. [...] Vestirse para ir a encontrarse con él y salir del restaurante y las luces de la calle y tomar un taxi y que él te bese. (1988:90-91)

El que Anna no sea capaz de identificar la soledad con un proceso de construcción de su autonomía se debe, en parte, a verse empujada a una relación de dependencia económica con Jeffries, de modo que su voluntad parece girar en torno a los deseos de éste. Expresiones como «vestirse *para* él» o «que *él* te bese» reflejan la pasividad de la que Anna es sujeto, eliminando cualquier celebración de su interioridad (1988:91. Mi énfasis).

Pero también, como he analizado en el anterior apartado, el espacio que habita, es decir, habitaciones de hotel, le inducen a un estado de inacción y disociación que imposibilitan encontrar en la soledad lo que tanto Lagarde como Wear o Christian-Smith clasifican como un proceso de auto-descubrimiento. El silencio que a menudo domina los momentos de soledad de Anna no es una señal de interioridad, como Borinsky apunta con acierto, sino que la protagonista de *Viaje a la oscuridad* parece incapaz de imaginar un estado diferente a la inacción (1985:230). El letargo de Anna no sólo se muestra en su esperanza de que sea cualquiera de sus amantes quien le ofrezca una vía de escape, sino en su incapacidad de reflexionar sobre su situación y concebir una salida por sí misma. En varias ocasiones Anna se repite frases del tipo «[tienes] que pensar en algo. No puedes quedarte aquí. Tienes que organizarte» para luego sumirse en enumeraciones de los hoteles en los que ha dormido y en quejas febriles sobre la repetición y similitud que le rodean (1988:180). Estas enumeraciones son mecánicas y disociadas, al igual que la relación que establece con sus habitaciones. Lagarde advierte contra esta tendencia a fantasear y a la construcción de un monólogo interior «porque se vuelve sustitutivo de la acción [...] porque lo que [se] hace en la fantasía no [se] hace en la práctica» de modo que la persona no desarrolla los recursos reales para salir de su vida interior y enfrentarse a sus relaciones interpersonales (2012:199).

Es de destacar, en relación a lo anterior, que los momentos más gratificantes para Anna son aquellos en los que no tiene que hacer o pensar en nada: «[fue] el primer día bonito desde hacía semanas. [...] Había el olor a bacon y el ruido del agua que corría en el baño. Nada más. Tenía la mente en blanco» (1988:156). Para Anna, como para el filósofo Peter Munz, los momentos de soledad liberadora consisten en vaciar la mente de todo contacto con el exterior o de todo pensamiento (Koch, 1997: 45). Precisamente porque el mundo interior de Anna gira en torno a los mismos recuerdos y los mismos angustiosos diálogos interiores dominados por su pasado en Dominica y por su incapacidad total de conseguir una economía económica, es por lo que equipara sentirse vacía con estar en paz, o en palabras

del personaje, «como cuando has tenido un dolor de muelas y cede durante un rato, y sabes muy bien que va a volver a empezar» (1988:143). Este estado de disociación y escapismo es ejemplificado por Rhys en el uso constante de los espejos, donde Anna siempre aparece reflejada «como si mirara a otra persona,» (1988:28) o «pequeña y asustada,» (1988:35). La imposibilidad que encuentra Anna en identificarse con la persona que le mira en el espejo es la misma que en identificarse con el término «prostituta», como he apuntado anteriormente, indicando su pasividad a la hora de explorar la fuente de su melancolía.

Sorprendentemente, el dejar la mente en blanco desata imágenes de Dominica que, de nuevo, aparecen como método de escapismo de una realidad insatisfactoria y hostil:

Lo que me gustaba era quedarme en la cama hasta muy tarde [...] y luego pasar mucho rato en el baño por la tarde. Ponía la cabeza bajo el agua y escuchaba el ruido del agua del grifo. Fingía que era una cascada, como la que caía en la charca donde nos bañábamos en el Descanso de Morgan. [...] Soñaba siempre con esa charca y veía el agua verde-marronosa en mi sueño. (1988:109)

Borinsky sostiene que el pasado de Anna se resume en un puñado de imágenes de paisajes (1985:235), pero como este ejemplo ilustra, sus recuerdos de Dominica dominan la mayor parte de su subconsciente. Estas imágenes cumplen, además, una función muy precisa de evasión de los momentos más críticos, desde el recuerdo mientras está convaleciente en Londres de los cuidados de su compañera de juegos y sirvienta Francine, hasta la larga reminiscencia del carnaval en su isla natal durante la trágica escena final del aborto, de modo que cuanto más crítica es su situación, mayor es la frecuencia con la que aparecen como coraza o método de defensa. Merece la pena mencionar que muchos de estos recuerdos se entremezclan con fragmentos de libros de texto, anuncios y canciones formando un collage o mapa mental del que no intenta desentrañar ningún significado, siendo incapaz de reconciliar su realidad en Inglaterra y su pasado en Dominica, como el personaje mismo apunta al principio de la novela. Esta incapacidad de crear armonía entre pasado y presente se hace aún más evidente cuando al recibir la carta en la que Jeffries corta lazos con ella, Anna recuerda inconscientemente el horror que sintió la primera vez que vio una dentadura postiza, tras lo cual piensa «¿[qué] diablos pasa conmigo? Debo estar chalada. Esta carta no tiene nada que ver con dentaduras postizas» (1988:113). Para el lector el elemento de unión entre los dos episodios, es decir, el miedo, la sorpresa, son evidentes, sin embargo, la incapacidad de Anna de «hacer conexiones, [de] conectar lo fragmentario» delimita su predisposición al análisis crítico de su situación (Lagarte, 2012:199).

Finalmente, todas estas imágenes sugieren una ruptura y un aislamiento doloroso de su pasado en Dominica que, sin embargo, la protagonista de *Viaje a la oscuridad* parece no poder verbalizar, de ahí el uso de constantes collages mentales por parte de Jean Rhys, más visuales que los flujos de consciencia de sus contemporáneos:

Estaba contenta porque Francine estaba allí [...] Ser negro es cálido y alegre, ser blanco es frío y triste. [...] Fue cuando miré hacia atrás desde el barco y vi las luces de la ciudad que subían y bajaban. Ésa fue la primera vez que supe de verdad que me iba [...] volví la cabeza para que nadie viera mi llanto [...] Adieu, amor, adieu... Y contemplé las luces ondulando arriba y abajo... (1988:39).

A este fragmento del recuerdo de Anna, de un desarraigo y tristeza contenida, no le sigue ninguna reflexión sobre su situación en Inglaterra, ni sobre su identificación con la comunidad negra o cómo percibe su distancia de Dominica, sino que el personaje se queda sólo en el boceto de una sensación desarticulada, delimitada por puntos suspensivos. Me atrevo a sostener, como he hecho a lo largo de este artículo, que la naturaleza intermedia y encapsulada del lugar en el que estos recuerdos emergen, un hotel, contribuyen a la imposibilidad de verbalizar de manera consciente sus pensamientos.

A la sensación de separación dolorosa, como Koch define al aislamiento (1997:34), se le une la alienación que Anna experimenta dentro de la sociedad inglesa debido a su origen caribeño y a su desapego de los valores de la metrópolis. En *Viaje a la oscuridad*, la mujer que duerme en hoteles, cuya privacidad es escudriñada y mutilada por las constantes entradas y salidas de camareros y patronas de hostel, se relega a un segundo grado, a la invisibilidad. La dificultad que encuentra Anna en identificarse con esta sociedad no sólo se traduce en su reacción contra ella, sino en su intento de fundirse con la sociedad dominicana: «[yo] quería ser negra. Siempre quise ser negra» (1988:38), siendo imposible por lo tanto, ser aceptada completamente por ninguna de ellas. Cabe cuestionarse, como resultado, si la soledad fértil y auto-reflexiva que defienden Lagarde, Koch, y Wear, se coarta e imposibilita si se le incluyen acepciones como el aislamiento, la alienación y la falta de privacidad que Anna experimenta en los hoteles de Inglaterra; la soledad no puede ser constructiva cuando es impuesta y no elegida como proceso de vida.

4. CONCLUSIÓN

Viaje a la oscuridad explora, ante todo, la soledad en la mujer y cómo ésta se percibe por su protagonista, Anna Morgan, en las múltiples habitaciones de hotel que habita.

En lugar de ver en la soledad un espacio enriquecedor para su personaje como defiende Marcela Lagarde o de ceñirse a construcciones tradicionales de la soledad femenina como ausencia, Jean Rhys la analiza como imposición y disociación. Anna es una solitaria urbana, lo que para la sociedad inglesa de la primera mitad del siglo XX sólo se traduce en dependencia del hombre en régimen de pseudo-prostitución y alienación. La pasividad de Anna y su falta de auto-análisis, o incluso imaginación, le llevan a aceptar su situación como incuestionable e ineludible. Convertida en un complemento marginal y dispensable en la vida de sus amantes fugaces, atrapada en la hostilidad de Inglaterra y lejos de Dominica, con la que se siente profundamente identificada, Anna busca cobijo en el aislamiento que las diferentes habitaciones que ocupa le proporcionan. Para la protagonista de *Viaje a la oscuridad* estar sola en su habitación es a veces alienante, pero otras muchas un momento, si no placentero, al menos liberador. Es precisamente la naturaleza temporal, repetitiva y disociada de estos no-lugares, lo que induce a Anna a una apatía enfermiza en la que no existe la opción de dar coherencia a sus pensamientos o examinar la naturaleza de dicha impasibilidad.

Éste es precisamente el punto que el pensamiento de Marcela Lagarde en «La soledad y la desolación» no cubre. La autora establece una oposición binaria entre el miedo a la soledad y el disfrute de ésta, sin contemplar supuestos como la aceptación de la soledad unida a la dificultad de que ésta se perciba como fértil por falta de un lugar con el que la mujer se identifique. La dependencia económica del hombre en el caso de Anna Morgan hace este supuesto aún más significativo, ya que imposibilita que experimente la soledad como un proceso de construcción de su autonomía. *Viaje a la oscuridad* ilustra, como resultado, cómo la proliferación de no-lugares, temporales e impersonales, en los que la presencia de una mujer sola está llena de connotaciones negativas, afecta a la manera en la que ésta percibe la soledad, resultando en un proceso desarticulado y disociado.

5. BIBLIOGRAFÍA

- AUGÉ, Marc (1992). *Non-places: Introduction to and Anthropology of Supermodernity*. Londres: Verso, 1995 (Traducción de John Howe).
- BORINSKY, Alicia (1985). «Jean Rhys: Poses of a Woman as Guest». *Poetics Today* 6(1/2). The Female Body in Western Culture: Semiotic Perspectives, 229-243.
- CHRISTIAN-SMITH, Linda K (1993). «A Time and Place of One's Own: Women's Struggle for Solitude». En WEAR, Delese (Ed.) *The Center of the Web: Women and Solitude* (pp. 267-278). Nueva York: State University of New York Press.

- DIDION, Joan (1979). «In The Islands». En DIDION, Joan (Ed.). *The White Album* (pp. 133-152). New York: Simon & Schuster, Inc.
- KOCH, Philip (1997). *Solitude: A Philosophical Encounter*. Illinois: Open Court Publishing Co.
- LAGARDE, Marcela (2012). «La soledad y la desolación». *Consciencia y Diálogo* 3(3), 198-200.
- LANGE, Maggie (2013, Septiembre). «Girls Moping in Hotels», *The Paris Review*. Consultado el 14 de mayo de 2014 en <http://www.theparisreview.org/blog/2013/09/23/girls-moping-in-hotels/>
- PHILIPS, Adam (1993). *On Kissing, Tickling, and Being Bored: Psychoanalytic Essays on the Unexamined Life*. Cambridge: Harvard University Press.
- RHYS, Jean (1988). *Viaje a la Oscuridad*. Barcelona: Grijalbo, 1990 (Traducción de Gracia Rodríguez).
- RIOS, Paula C., LONDOÑO, Nora H. (2012). «Percepción de soledad en la mujer». *El Ágora USB* 12(1), 143-164.
- WEAR, Delese (Ed.). (1993). *The Center of the Web: Women and Solitude*. Nueva York: State University of New York Press.

Recibido el 5 de mayo de 2015
Aceptado el 10 de noviembre de 2015
BIBLID [1139-1219 (2015) 20: 303-319]

«SHE WON'T THANK YOU, SHE'S MAD»: LA ESCISIÓN DE LA FEMINIDAD
VICTORIANA EN *THE FRENCH LIEUTENANT'S WOMAN* (KAREL REISZ, 1981)

«SHE WON'T THANK YOU, SHE'S MAD»: VICTORIAN FEMININITY'S SPLIT
IN *THE FRENCH LIEUTENANT'S WOMAN* (KAREL REISZ, 1981)

Teresa Sorolla Romero
Dep. de Ciències de la Comunicació
Maria Medina-Vicent
Dep. de Filosofia i Sociologia
Universitat Jaume I

RESUMEN

El film *The French Lieutenants's Woman* (Karel Reisz, 1981), adaptación de la novela publicada por John Fowles en 1969, nos sitúa en un espacio divergente tanto en lo que se refiere a la estructura del relato como a la construcción de su protagonista Sarah Woodruff. A lo largo del texto filmico se entrelazan diferentes aproximaciones a la figura de la mujer, entretejiéndose la mirada deseosa masculina con sus propias aspiraciones de autodeterminación. A su vez, la presente obra deconstruye el género melodramático dando muestra de las infinitas posibilidades de doblegar el relato cinematográfico, que se piensa a sí mismo descubriéndose como profundamente metadiscursivo.

Palabras clave: metadiscursividad, intertextualidad, época victoriana, fallen woman, contrato sexual, derecho al mal.

ABSTRACT

The French Lieutenant's Woman (Karel Reisz, 1981), an adaptation of the novel by John Fowles published in 1969, is set in a divergent space both as regards of the structure of the story as to the construction of its lead Sarah Woodruff. Throughout the text different cinematic approaches to the representation of women are interwoven, the eager male gaze and her own aspirations to self-determination all tangled up. At the same time, the present work deconstructs the melodrama, giving living proof of the infinite possibilities in unfolding the film's discourse, deeply self-conscious.

Key words: metacinema, intertextuality, the victorian age, fallen woman, the sexual contract, meanness.

Introducción

Una figura femenina cubierta con una larga capa oscura observa, impertérrita, los golpes que el oleaje enfurecido asesta al acantilado en el que se encuentra. Su mirada, cargada de indeterminación, rehúye ofrecer respuesta a los interrogantes que plantea su observación insistente del horizonte marino. «Such a staring at the sea is provocative, intolerable and sinful», denuncian los estandartes pueblerinos de la moral tradicional asentada sobre la lógica patriarcal moderna, que aboga por la dicotomía entre roles de mujeres y hombres en los espacios público y privado. Tampoco los reputados discípulos de Darwin hallan explicación científica para la actitud misteriosa de *The French Lieutenant's Woman* (Karel Reisz, 1981), a quien se aproximan como si de un objeto de estudio despersonalizado se tratase. Dicha mujer es observada desde una mirada totalizadora y abordada como aquello a lo que hay que dominar: la Naturaleza desconocida en contraposición a la Ciencia como razón absoluta. El film, particular adaptación de la novela homónima publicada por John Fowles en 1969, explora la problemática de género en la sociedad victoriana desde un punto de vista contemporáneo que actualiza la figura decimonónica de la *fallen woman*. Tanto desde el argumento como desde la narrativa del relato, el texto audiovisual reflexiona sobre la construcción de determinados modelos de feminidad así como de los horizontes vitales, reglas morales y convenciones sociales asociados a aquéllos.

El relato se revela, según avanza, como profundamente metadiscursivo. Asistimos a la historia de Sarah, condenada al ostracismo en el pequeño pueblo de Lyme Regis por haber sido amante de un militar francés que la abandonó. Esta línea argumental ubicada en el siglo XIX resulta ser la representación cinematográfica *intradiegética* de una novela al rodaje de la cual asistimos desde el siglo XX. De este modo, el turbulento romance de los personajes victorianos se entrelaza con la relación sentimental de los actores que les dan vida. El film se abre a la interpretación lectora, responsable de identificar los referentes decimonónicos de los que parte la puesta en escena, tales como la estética prerrafaelista o la naturaleza romántica. Puesto que el discurso se presenta fragmentado, quiebra la estructura melodramática tradicional e, integrando una narración en el seno de otra, adquiere rasgos de *mise en abîme*. Así, exige del espectador/a una revisión de las convenciones asimiladas a los dramas de época literarios y cinematográficos, que contribuyen a repensarlos aludiendo a la problemática que vertebra la cuestión de *género*.

Autorretratos atormentados

Los círculos artísticos del Londres de 1869 se estremecieron ante la circulación del rumor de que, cuando el poeta y miembro fundador de la Hermandad Prerrafaelista, Dante Gabriel Rossetti, hizo abrir el ataúd de su esposa Elisabeth Siddal con el fin de recuperar un poemario que depositó en él años atrás -exhumación, en sí misma, carne de habladoras-, la cabellera de la musa del Prerrafaelismo había seguido creciendo hasta llenar el féretro con su refulgir cobrizo. Lizzie Siddal sufrió en vida las infidelidades constantes de su esposo, el cual ninguneó también su obra poética y pictórica. Sin embargo, tras fallecer por sobredosis de láudano en 1862, quedó inmortalizada a manos de su viudo en *Beata Beatrix* (1871-1872), representación visual de la mistificación a la que Rossetti sometió su recuerdo. En cualquier caso, el cabello de la mujer «salta como una metáfora de las monstruosas energías sexuales femeninas desde el ataúd literal y figurado en el que su esposo artista la encerró» (Gilbert y Gubar, 1984: 42).

No en balde, en la novela de la que *The French Lieutenant's Woman* es homónima adaptación, Sarah Woodruff termina viviendo en casa de los Rossetti. Como Elisabeth Siddal, alberga impulsos artísticos. Aunque en la versión filmada de la historia no se da tal sinergia, los rasgos que caracterizan a Meryl Streep en el film coinciden en muchos puntos con la estilización del estereotipo femenino de mujer sensual que derivaría, entre otras figuras, en la *femme fatale* cinematográfica con su cabello «largo y abundante, generalmente negro o pelirrojo pero en ocasiones también rubio, un cabello que funciona como fetiche erótico» (Cuéllar, 2006: 72). El vestido de Sarah, más recto que las faldas acampanadas de Ernestina, prometida de Charles, parece remitir también a la indumentaria medievalista promovida por dos movimientos nacidos en la segunda mitad del siglo XIX bajo el nombre de Rational/Hygienic/Reform Dress y Aesthetic/Artistic Dress, que reivindicaban una mayor comodidad y libertad de movimiento para el vestido femenino, rechazando el corsé que oprimía el tronco hasta provocar deformaciones internas y problemas respiratorios. Los vestidos consistían en «loose, dropped waists seemingly absent of corsetry, fabric with an easy drape, puffed sleeve, and unconventional colors» (Kortsch, Christine, 2009: 81), y las mujeres que los vestían «were often associated -positively or negatively, depending on the viewer- with artists, socialists, or aesthetes» (Kortsch, 2009: 81).

El devenir narrativo del relato irá desvelando la correspondencia entre el aspecto de Sarah y la psicología del personaje. Aunque a mediados del siglo XIX, la melena ígnea «ya no merece la desaprobación estética de años antes, la sospecha de ser símbolo de una

provocadora y no controlada sexualidad no ha desaparecido» (Bornay, 1994: 104). Sarah utiliza su fuerza simbólica de manera consciente cuando se suelta el recogido dejándolo caer sobre el hombro, precisamente mientras reconoce ante Charles que, habiendo comprendido las intenciones eróticas del teniente, siguió adelante en su encuentro con él. El acto apunta las intenciones premeditadas de la mujer, sobre todo si tenemos en cuenta que «en la puritana Inglaterra de la época victoriana, las mujeres sólo se soltaban el pelo en el espacio privado, en el momento de acostarse» (Bornay, 1994: 65).



Fig. 1 y 2. Plano medio de Sarah y Beata Beatrix (1871-1872, Dante Gabriel Rossetti).

Sarah se confiesa como una mujer diferente, cuyo destino no pasa por un matrimonio habitual con hijos; es la anestesia ante el insulto aquello que la ha mantenido viva. Explicita entonces su triunfo, no exento del alto precio de la marginación social: ella goza de una libertad que el resto de mujeres no tienen. Una turbación que sigue quebrándole la voz mientras habla, deja entrever que su discurso supone determinadas contradicciones internas derivadas de la fractura entre la concepción de feminidad aceptada socialmente y sus desviaciones deliberadas, no comprendidas por su coprotagonista masculino, pero vistas de diferente modo por el/la espectador/a contemporáneo/a. Cuando asume: «I am nothing. I am hardly a human anymore», desde el siglo XXI entendemos que es el rechazo a la sumisión y a la sexualidad regulada por la convención social victoriana aquello que hace que Sarah no se considere humana. Esto enlaza, tal y como comentan algunos de los personajes del film como Ernestina (el ángel del hogar personificado) o Mrs. Poulteney (estándar de la represión moral victoriana), con el modelo de la *fallen woman* e incluso con esa sexualidad considerada monstruosa en un contexto que niega el deseo femenino. Y es que «[d]esde un punto de vista masculino, las mujeres que rechazan los silencios sumisos de la vida doméstica han sido consideradas objetos terribles [...] Pero desde un punto de vista femenino, la mujer monstruo es simplemente aquella que busca el poder de la expresión propia» (Gilbert y Gubar, 1984: 93). Como hemos apuntado, Sarah explora su vertiente artística a través

de la pintura. Como autora, probablemente experimenta las mismas contradicciones que acechan a su libertad en cuanto a identidad sexual se refiere. Ni en un ámbito ni en otro encuentra un discurso que legitime su posición, sus ansias de experimentación. Esa angustia se visibiliza en sus dibujos febriles, cuyo carácter sombrío recuerda, por ejemplo, a los rostros ajados y siniestros de las Pinturas Negras de la Quinta del Sordo, tales como *Dos viejos comiendo* (Francisco de Goya y Lucientes, 1820-1823), consideradas un precedente del Expresionismo.



Fig. 3 y 4. Plano picado del dibujo de Sarah y *Dos viejos comiendo* (1820-1823), Francisco de Goya y Lucientes.

Los autorretratos que la joven realiza mirándose intensamente a un espejo, y que devuelven una mirada cruel, casi malintencionada, también ponen de manifiesto su autopercepción. Sarah se rebela contra la concepción de las mujeres «definidas como seres asexuales, al servicio de una devota maternidad y del recogimiento religioso constreñidos al ámbito de lo privado» (Guerra Palmero, 2001: 57), y lo hace escogiendo un camino considerado inmoral que implica su emancipación sexual. En consecuencia, «la melancolía de Sarah se interpreta en Lyme Regis como consecuencia directa de su seducción y abandono, que ella parece llevar escritos en el rostro como un estigma de inmoralidad» (Pérez Riu, 2001: 195). La protagonista se agarra a esa mácula con fuerza, escogiendo ser concebida como portadora del mal, puesto que en su contexto «el acceso al conocimiento de lo que es la sexualidad es por sí solo una forma de corrupción» (Pérez Riu, 2001: 210). El pavor que provoca en la comunidad dicha mujer pone de relieve, desde nuestra posición del siglo XXI, cómo «hablar de sexo es hablar de poder» (Valcárcel, 1991) y autodeterminación, y eso es lo realmente imperdonable. Sarah es plenamente consciente de que su decisión la llevará a la exclusión social, y la declaración de intenciones implícita en su conducta es lo que irrita a sus convecinos/as, la voluntad de controlar su propio cuerpo:

I gave myself to him, I did it so that I should never be the same again, so that I should be seen

for the outcast I am! I knew it was ordained that I should never marry an equal, so I married shame. It is my shame that has kept me alive, my knowing that I am truly not like other women. I shall never, like them, have children and a husband, and the pleasures of a home. Sometimes I pity them. I have a freedom they cannot understand.

La asociación de esas decisiones con la maldad se corresponde con el anclaje de gran parte del imaginario generado alrededor de la figura femenina en la idea del pecado y la culpa (Sau, 1981: 109), y es que «la mujer es origen del mal, causa del mal, guardiana del mal, transmisora del mal y heredera del mal» (Valcárcel, 1991: 82). En esta línea, Valcárcel teoriza sobre «el derecho al mal», reflexionando en torno al poder de las mujeres para renegar de esa bondad que les ha sido adjudicada según su sexo y escoger aquello que les ha sido vetado: la autonomía de decisión y el comportarse en base a las reglas del mundo público, eminentemente masculino:

Si no los podemos hacer tan buenos, hagámonos nosotras tan malas: no exijamos castidad, sino perdámosla; no impongamos la dulzura, hagámonos brutales; no atesoremos naturaleza sino destruyámosla con el fervor del converso, etc. Las aparentes paradojas con las que se encuentran las mujeres, puritanismo-desvergüenza, apacibilidad-violencia, sumisión-dominio... desaparecerán con una reformulación *ad mulierem* del imperativo categórico (Valcárcel, 1991: 182).

Valcárcel se refiere principalmente al debate entre feminismo de la igualdad y feminismo de la diferencia, proponiendo cambiar el discurso de la superioridad moral de las mujeres por el de su derecho a comportarse «mal», a disponer de capacidad de decisión, como lo han venido haciendo los hombres durante siglos. Sin embargo, sus palabras nos sirven para profundizar en el conocimiento de la protagonista. La autora ofrece una nueva vía: tener la potestad del mal para poder así acceder a la universalidad negada a las mujeres. La negación moral de Sarah a la hora de representar el papel que le ha sido asignado la empuja a escoger, como sólo a un hombre se le permitiría hacerlo. Escoge comportarse según el patrón de lo que su entorno considera como una mujer de «dudosa moral» y nutrir su existencia del desprecio de los demás, sabiendo que es ese odio lo que le permitirá seguir determinando su propio destino.

En esta línea, Gilbert y Gubar analizan la ansiedad de la escritora del XIX afirmando que «si las mujeres contemporáneas sí prueban ya la pluma con energía y autoridad, sólo son capaces de hacerlo porque sus antepasadas de los siglos XVIII y XIX lucharon en un aislamiento que sintieron como enfermedad, una enajenación que sintieron como locura, una oscuridad que sintieron como parálisis, para superar la ansiedad de la autoría que era en-

démica en su subcultura literaria» (Gilbert y Gubar, 1984: 65). El relato cinematográfico que aquí estudiamos presenta, mediante una estructura cercana a la *mise en abîme*, ese primer y doloroso estadio a través del tormento de Sarah, en la película cuyo rodaje constituye la trama principal, mientras que la parte del argumento ambientada en el siglo XX (en la cual se filma la película cuyo resultado es la trama de Sarah) retoma con Anna, la actriz que le da vida *intradiegéticamente*, la mayor libertad de decisión posterior, una vez ciertos logros feministas han sido conseguidos en algunas sociedades occidentales. Así, Anna dirige su carrera profesional y su vida sentimental sin la coerción institucionalizada que impide a Sarah actuar libre de remordimientos.

El desdoblamiento del relato

El proceso de adaptación de la novela al medio cinematográfico cuyo resultado es el film que nos ocupa es estudiado por la autora Carmen Pérez Riu (2001), quien da cuenta de las diferencias entre el discurrir narrativo de la novela impresa y el discurso filmico, responsabilidad principal de su guionista: «Pinter convirtió el juego meta-literario de Fowles en un juego meta-cinematográfico» (Pérez Riu, 2001: 188). Determinadas reflexiones son suscitadas en el libro por los comentarios directos y particularidades de «un narrador metatextual que afronta con ironía y autoconsciencia de la narración, y de un autor implícito que hace comentarios sobre el proceso de creación y su participación en él, con explícitas interpelaciones para que los lectores participen» (Pérez Riu, 2001: 184). Esa complejidad se trasvasa al film mediante el trenzado de dos ficciones que se imbrican dialogando entre ellas y generando ecos que resuenan en ambas, propiciando una reflexión sobre el género en sus vertientes sexual y artística. De ese modo, el punto de vista contemporáneo que el narrador explicita en el libro aparece ficcionalizado en la parte argumental emplazada en el siglo XX y la meta-ficción «se convierte en el principio ordenador del film» (Pérez Riu, 2001: 184) desde el mismo instante en que el león enmarcado de la Metro Goldwin Mayer deja paso a los títulos de crédito iniciales.

Éstos se ubican en una primera secuencia que, aunque diegética (perteneciente al universo de la ficción representada), puede considerarse relativamente autónoma. Además de informar del título, autoría y el equipo humano que ha participado en la producción, sintetizan los ejes sobre los que se vertebrará *The French Lieutenant's Woman*, dejando ver cómo «[l]a función más primitiva y básica de los títulos de crédito [...] ha sido ampliamente superada en su capacidad para erigirse en textos de valor discursivo estratégico y de poder narrativo ya desde los *telones* del relato. Toda secuencia de crédito destila la concepción na-

rrativa del filme» (Bort Gual, 2012: 466-467). En este caso, se nos está dando la clave para prever que la película abordará el contexto de una producción cinematográfica, la representación de una determinada época y conflictos de género. Primeramente, los ojos de una mujer encapuchada que permanece de espaldas se reflejan en el espejo de mano que sostiene otra mujer, vestida de manera actual, remitiendo a la percepción de la propia identidad. Mientras, de fondo, se escuchan instrucciones de rodaje a través de un megáfono, el *plano medio* se abre hasta convertirse en *general* y en su seno se despliega la escenografía que combina elementos de *atrezzo* como carros, con otros contemporáneos como coches. Una claqueta y la orden de acción dan paso a otro *plano general* ya despejado de artefactos modernos, en el que entra caminando la mujer encapuchada. Tras la indicación de *travelling* formulada por una voz del equipo situado fuera de campo, se introduce sutilmente la narración decimonónica: la melancólica banda sonora *extradiagética* crece a la par que la cámara sigue el movimiento de la mujer elevando su punto de vista, hasta quedar en un *plano general* en cuyo horizonte, mirando al mar, ha quedado situada. Los signos del rodaje *intradiegético* desaparecen para facilitar la inmersión en la ficción, empieza pues, el viaje cuyo anuncio se inscribe en la propia palabra *travelling*.

Tras esta revelación de intenciones, el argumento se emplaza directamente en el año 1867 y asistimos a la declaración amorosa de Charles hacia Ernestina, joven de buena familia, educada, menuda, rubia, dulce, recatadamente ingeniosa. Seguidamente, se nos ofrece un plano cerrado de Charles acostado en la cama, durmiendo. El estridente sonido de un teléfono que despierta al personaje nos desconcierta como espectadores/as. El aparato recubierto de plástico entra en campo de manera aparentemente anacrónica, puesto que, por un lado, no hemos recibido previo aviso de un salto temporal. Por otro lado, el supuesto salto temporal, atendiendo al tipo de teléfono que aparece, sería demasiado extenso como para que el protagonista mantuviera un aspecto idéntico al de la segunda mitad del siglo XIX. El plano se abre y, al lado de Charles, se descubre acostada una mujer con melena corta. Por la conversación telefónica y la rápida partida de la mujer, comprendemos que se trata de un presente independiente del visto con anterioridad. Con el desarrollo de la diégesis queda claro que los personajes son, *intradiegéticamente*, actores emplazados en los años sesenta del siglo XX cuyo trabajo actoral se ve reflejado en la historia decimonónica, resultado del film en el que trabajan. Amantes en ese presente más cercano, protagonizan también la complicada relación amorosa decimonónica: «Mike y Anna no viven sólo lo que les sucede a ellos sino que experimentan también sensaciones y sentimientos que pertenecen al personaje que representan» (Pérez Riu, 2001: 192). Así, la obra cinematográfica evidencia su metadiscursividad. El romance victoriano se revela como una ficción construida, y la distancia que el/

la espectador/a toma respecto esta parte del relato provoca que, inevitablemente, también tome conciencia de que la otra parte de ese mismo relato es igualmente una construcción. El hecho de que los actores -Mike y Anna- comenten el guión y asuntos como la problemática de la prostitución en el Londres decimonónico, enfatiza la reflexión sobre dicho período y su representación en el imaginario colectivo contemporáneo. También la decisión de establecer entre ellos una relación amorosa implica resonancias. El/la espectador/a comparará ambas parejas emplazadas en los mismos cuerpos siguiendo el hilo que los personajes tienden bromeando respecto a ese doble *affair*, observando cómo Anna, aunque sutilmente, rehúye las demandas de Mike de encuentros amorosos más estables. Dicha mujer, como su *alter ego* meta-ficcional, acabará abandonando a su enamorado sin necesidad de que un final redentor justifique su fuga, avalada por el sufrimiento que atravesó Sarah.

Cabe puntualizar que, títulos de crédito a parte, ambas narraciones son representadas sin exceder el marco ficcional que las contiene. Esto es, no accedemos a la realización de la película ambientada en el siglo XIX. No vemos signos de su rodaje mientras estamos inmersos en esa historia, y ello propicia que nos acerquemos a sus conflictos y no los consideremos un mero producto de la industria del entretenimiento. Seguimos la historia, en cierta manera, como si de una ficción en sí misma se tratara, aunque se enmarque en esa otra ficción que es el contexto de su nacimiento. Sin embargo, la puesta en escena del relato decimonónico enfatiza ciertos lugares comunes de los dramas de época cuya marcada acentuación entenderemos posteriormente como producto del carácter metacinematográfico del relato. Destaca, por ejemplo, el intenso cruce de miradas entre Charles y Sarah, fruto de su primer encuentro en el acantilado. También los recursos cinematográficos como los *zoom in*, que convierten planos medios en primeros planos, o el crescendo emocional de la banda sonora, que impregna el instante de un sentimentalismo súbito empatizando con el personaje masculino, son utilizados en pro de ese acento en la convención que pone de relieve las estrategias asociadas a lugares comunes de los romances filmicos más *mainstream*. Un segundo caso podría ser el abrazo, más paternalista que apasionado, entre Charles y Ernestina cuando ésta le acepta como prometido. Incluso Mrs. Poulteney podría funcionar, en cierta manera, como un sujeto en el cual convergen las convicciones morales victorianas exaltándose -paradójicamente- hasta tal punto que la anciana podría pasar por un personaje dickensiano caricaturizado irónicamente. Ese conjunto de ligeras hipérbolos sumadas a la quiebra narrativa fruto de la intercalación de la trama contemporánea contribuyen a la deconstrucción del melodrama tradicional. La interrupción de la acción -y en consecuencia de la tensión- detiene la fruición espectral en beneficio de una reflexión más distante potenciada por las concomitancias entre ambos argumentos (las posibilidades de la mujer, los requerimientos del hombre, la

presión del entorno...). Así, resulta clave que «ambos niveles se desarrollan paralelamente y que influyen el uno en el otro» (Pérez Riu, 2001: 190), si bien en el film en su conjunto pesa más el argumento decimonónico.

Las mujeres como objeto de estudio pasivo: el científicismo masculinista

En algunos de los mayores momentos de proximidad e intimidad entre Charles y Sarah les rodean ambientes naturales, escenarios románticos que inciden en la fuerza de la naturaleza. No es gratuito, pues, que su primer acercamiento cuente como telón de fondo con el océano, «lugar de los nacimientos, de las transformaciones y de los renacimientos. [...] de ambivalencia que es la de la incertidumbre, de la duda, de la indecisión y que puede concluirse bien o mal» (Chevalier y Gheerbrant, 1986: 195). Ni tampoco que cuando Sarah se abre a Charles en lo que se ofrece inicialmente como un acto de total sinceridad, el escenario escogido sea el bosque tupido y denso, que «por su obscuridad y su arraigamiento profundo [...] simboliza lo inconsciente. [...] el temor de las revelaciones de lo inconsciente» (Chevalier y Gheerbrant, 1986: 689). El acantilado azotado por las olas y el viento y el espeso follaje del bosque infunden un halo de romanticismo a los encuentros, entroncando con la tradición pictórica que vincula determinados fenómenos atmosféricos al empequeñecimiento del ser humano ante una naturaleza desafiante, que además envuelve, al principio del film, a la mujer concreta que despierta la curiosidad de ese hombre que se aventura hacia el temporal, encarnado metafóricamente por ella.

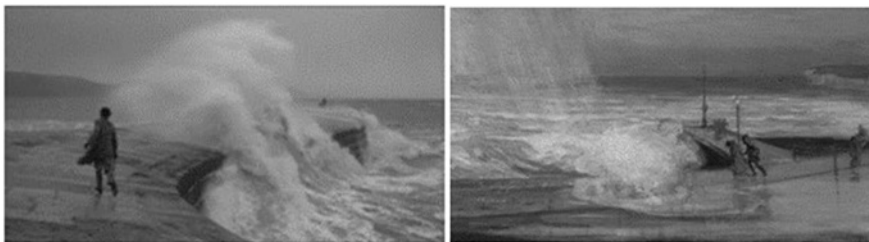


Fig. 5 y 6. Plano general del acantilado y *Stormy day at Brighton* (1905, Charles Conder).

De hecho, la asociación de las mujeres con aquello desconocido e incontrolable que se vuelve sombrío para el hombre no es un producto semántico de la cinta que estamos analizando, sino de la ficción social edificada en base al binomio naturaleza-razón, columna vertebral del pensamiento occidental moderno. La identificación de la naturaleza con una «feminidad pasiva y reificada», así como de la cultura con una «masculinidad activa y reifi-

cadora», resulta clave para comprender la formación de la ciencia tal y como la conocemos hoy en día (Wajcman, 2006: 132). La ciencia (masculina, poderosa) se concibe como una oportunidad para que el hombre domine y explote la naturaleza (femenina, maleable) mediante los diferentes avances científicos. Por esta misma razón, resulta interesante destacar que Charles es científico de profesión, mientras que Sarah escapa a su voluntad racionalizadora, edificándose como un objeto epistémico.

Charles Smithson no es consciente de que al depositar su mirada pretendidamente objetiva, sobre los objetos de estudio, está ejerciendo una presión significativa en los mismos. Así, resulta necesario señalar desde nuestra posición contemporánea que «la ciencia no es, pues, neutra ni autónoma ni universal ya que ha sido producida por un subconjunto particular de la especie humana -hombres blancos de clase media- y ha evolucionado bajo la influencia formativa de un ideal de masculinidad particular» (Alcañiz, 2001: 21). Su construcción histórica como institución, o simplemente la propia divulgación de los avances científicos, suponen la recreación de ciertos modelos y valores que han permitido generalizar los binomios ciencia-naturaleza, razón-emoción y poder-sumisión, asociados a la dicotomía varón-mujer. En esta línea, el científico Charles Smithson, al toparse con el enigma que representa Sarah Woodruff, intenta descubrir los entresijos que conforman su psicología. Acostumbrado a un modelo de mujer bondadosa, encarnada en su prometida Ernestina, el desconcierto que despiertan en él las maneras de Sarah se torna en atracción. Sus ansias por redimir a esta mujer y acabar con su lánguida tristeza se imbrican con su curiosidad científica y junto a su colega, el Dr. Grogan, se adjudica la misión de encontrar una explicación para la supuesta enfermedad de Sarah. Los diálogos que mantienen ambos científicos, reflejan que «el contexto del tratamiento de la locura femenina se configura en el siglo diecinueve como una de las formas clásicas de perseguir el conocimiento de «la mujer» convertida así en objeto epistémico» (Pérez Riu, 2001: 215):

I'll tell you something, we know more about your fossils on the beach than we do about that girl's mind. There's a german doctor called Hartmann who has divided melancholia into various types. One he calls «natural», by which he means that one is born with a sad temperament. Another he calls «occasional», by which he means springing from an occasion. And the third class he calls «obscure melancholia»... by which he really means, poor man, he doesn't know what the devil caused it [...]. She belongs to the third class: obscure melancholia.

Como respuesta a lo que consideran desviación conductual, tildan de enfermedad aquello que no es más que la libre voluntad y capacidad de decisión de una mujer que se sabe poderosa. La categorización de su comportamiento es al mismo tiempo adquirida por

Sarah, que al no disponer de un discurso legitimado socialmente con el que explicar su ansiedad, acaba considerándose también una persona insana. Al mismo tiempo, gran parte de la relación establecida entre los protagonistas responde a la construcción dicotómica de nuestra sociedad, iniciada con lo que la autora Carole Pateman dio bien en llamar «contrato sexual» (1985): un pacto de sujeción que estructura a su vez el contrato social. En gran medida, dicho contrato permitió que «las mujeres junto a la naturaleza «se convirtieran en propiedad», quedando sujetas al uso y regulación de los hombres» (Guerra Palmero, 2001: 49) y fueran respetadas en tanto propiedad de aquéllos. Éste es el caso de Ernestina: cuando Charles rompe su compromiso matrimonial, el orgullo que queda dañado no es tanto el suyo como el de su padre, un empresario inglés. En consecuencia, por agredir la propiedad de otro hombre, Charles deberá pagar una indemnización.

A modo de conclusión: la mujer que empuja el relato

El relato destaca «la silenciosa imagen de la mujer, que permanece encadenada a su lugar como portadora de sentido, no como productora del mismo» (Mulvey, 2001: 366), para dinamitarlo desde dentro mediante la puesta en evidencia de esa generación de sentido externa y a través de la estrategia de una mujer consciente de dicho mecanismo. Sarah encarna el «oscuro objeto del deseo escopofílico y epistémico del protagonista masculino» (Pérez Riu, 2001: 200). Pero la protagonista de esta ficción no se limita a cumplir el papel de la mujer «para-ser-mirada» observada por Laura Mulvey en la representación cinematográfica hollywoodiense tradicional. Allí, «[l]a mirada determinante del varón proyecta su fantasía sobre la figura femenina, a la que talla a su medida [...] ella significa el deseo masculino, soporta su mirada y actúa para él» (Mulvey, 2001: 370). Esto no obstante, Sarah se sabe deseada y utiliza esa actuación en función del deseo masculino no para complacerlo, sino para dinamitarlo desde su interior.

En este sentido, Charles proyecta en ella la imagen de una pecadora, de una *fallen woman* a la que él tiene el poder de redimir, de devolver a la sociedad decente con su amor apropiado y sancionado institucionalmente. Al inducirle en parte a ello, por ejemplo mediante la confesión comentada más arriba, la protagonista invierte la dinámica hegemónica según la cual «el poder del protagonista masculino que controla los acontecimientos coincide con el poder activo de la mirada erótica» (Mulvey, 2001: 371). Consciente de ser tomada como un objeto de deseo, utiliza esto para precipitar los acontecimientos, para iniciarse sexualmente y poder emanciparse, empezar un itinerario vital cuyo principio marca ella misma. Un ejemplo visual de la utilización consciente de estereotipos asociados a la representación femenina

podría ser la imagen de la protagonista recostada plácidamente sobre la hierba, que -aunque vestida- reclama el referente de la tradición visual occidental profusa en diosas, pastoras, figuras mitológicas, jóvenes galantes dieciochescas o burguesas decimonónicas abandonadas al descanso del campo idílico. El entorno bucólico se alía con el espectador masculino, que contempla el cuerpo expuesto de manera complaciente con la seguridad de quien se recrea en su propia obra.

A lo largo del presente trabajo hemos procurado esbozar algunos de los rasgos tanto narrativos como simbólicos asociados a la representación de la mujer victoriana y su presencia en el drama de época, a los que *The french lieutenant's woman* alude desde esa doble mirada. Desde la distancia que proporciona el relato contemporáneo, se insiste en que el/la espectador/a reflexione sobre los procesos simbólicos y materiales que determinan los roles y relaciones sociales de un determinado segmento de la sociedad. Los espacios y tiempos de ambas narraciones generan dos nudos que resuenan al concepto bajtiniano del *cronotopo* y ponen de relieve qué características son consideradas definitorias de dos determinadas épocas y cómo se articula su representación. Con este fin, el film destaca rasgos genéricos del drama romántico de época (como el romance ilícito, reprobado por un contexto desfavorable) para darles la vuelta desde la estructura del relato y desde el comportamiento de su protagonista. Lo mismo sucede con la noción de género femenino, a la que Sarah se enfrenta, librando su propia batalla personal a la vez que política; y es que «[l]as mujeres tendrán que librar una dura batalla contra los fantasmas de las «mujeres imaginarias» - expresiones del deseo y del miedo masculino -. «La Mujer», sentencia Amorós, es el simulacro de un genérico o un «genérico falso» (Guerra Palmero, 2001: 62).

No en balde, al final de la cinta, Mike escucha desde el decorado en el que Charles y Sarah se reencuentran finalmente, el ruido del coche en el que se marcha Anna (que queda en fuera de campo). Únicamente se nos muestra su rostro, que grita impotente el nombre de Sarah. Pocos segundos antes, Mike había acariciado la peluca que se corresponde con el cabello de Sarah. La narración elude, finalmente, definir unívocamente a las dos protagonistas, que quedan fuera de campo: Anna huye sin ser vista desoyendo los ruegos de Mike. De Sarah queda su simbólico y falso cabello, ajustado a un busto inerte como prueba de que nunca fue simplemente aquello que aparentaba, sino un cuerpo ficticio y real al mismo tiempo, lugar conflictivo en que colisionaron la convención y el deseo, y cuyo carácter (meta) ficcional excedió su recinto fílmico para convertirse en el fantasma del desasosiego que provoca, todavía hoy, la imposibilidad de definir a «La Mujer» en tanto que categoría inmutable.

Bibliografía

- ALCAÑIZ MOSCARDÓ, Mercedes (2001): «Cambio tecnológico y género: planteamientos y propuestas», *Asparkía. Investigació feminista*. N° 12, Castelló, Seminari d'Investigació Feminista, pp. 19-34.
- BORT GUAL, Iván (2012): *Nuevos paradigmas en los telones del relato audiovisual: partículas narrativas de apertura y cierre en las series de televisión dramáticas americanas*, Castellón, Universitat Jaume I.
- CHEVALIER, Jean y Alain GHEERBRANT (1986): *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Editorial Herder.
- CUÉLLAR ALEJANDRO, Carlos A. (2006): *El Prerrafaelismo y su influencia en la creación contemporánea*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim.
- GILBERT, Sandra M. y Susan GUBAR (1998): *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, Madrid, Cátedra.
- GUERRA PALMERO, María José (2001): *Teoría feminista contemporánea. Una aproximación desde la ética*, Instituto de Investigaciones Feministas Universidad Complutense de Madrid, Editorial Complutense.
- HARAWAY, Donna (1995): *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*, Madrid, Cátedra.
- KORTSCH, Christine Bayles (2009): *Dress Culture in Late Victorian Women's Fiction*, Farnham (England), Ashgate Publishing Limited.
- MULVEY, Laura (2001): *Placer visual y cine narrativo*. En WALLIS, B. (ed.)(2001): *Arte después de la modernidad*, Madrid, Akal.
- NICHOLSON, Linda (2003): «La interpretación del concepto de género», en TUBERT, Silvia (2003): *Del sexo al género. Los equívocos de un concepto*, Feminismos, Cátedra, Universidad de Valencia, pp. 47-79.
- PATEMAN, Carole (1995): *El contrato sexual*, Barcelona, Anthropos.
- PÉREZ RIU, Carmen (2000): *La mujer victoriana en novelas inglesas contemporáneas y sus adaptaciones cinematográficas*, Universidad de Oviedo, Oviedo.
- REVERTER BAÑÓN, Sonia (2003): «La perspectiva de género en la filosofía», *Feminismo/s*, Centro de Estudios de la Mujer, Universidad de Alicante, pp. 33-50.
- RUBIO HERRÁEZ, Esther (2001): «Pensamientos femeninos en los albores de la nueva Filosofía Natural», *Asparkía. Investigació feminista*. N° 12, Castelló, Seminari d'Investigació Feminista, pp. 83-98.

SAU SÁNCHEZ, Victoria (1981): *Diccionario ideológico feminista Vol. I*, Barcelona, Icaria.
VALCÁRCEL, Amelia (1991): *Sexo y filosofía. Sobre «mujer y poder»*, Barcelona, Anthropos.
VALCÁRCEL, Amelia (1997): *La política de las mujeres*, Madrid, Ediciones Cátedra.
WAJCMAN, Judy (2006): *El tecnofeminismo*, Valencia, Ediciones Cátedra.

Recibido el 21 de abril de 2015
Aceptado el 10 de noviembre de 2015
BIBLID [1139-1219 (2015) 20: 321-335]

LA POPULARIZACIÓN DEL ARQUETIPO DEL HOMOSEXUAL EN LA COMEDIA CINEMATOGRAFICA DEL TARDOFRANQUISMO.

*THE POPULARIZATION OF THE HOMOSEXUAL ARCHETYPE IN THE FILM COMEDY
OF THE LATE FRANCO PERIOD*

Víctor Mora Gaspar
Universidad Carlos III

RESUMEN

Durante década de los 70 del siglo XX, España experimentó las consecuencias del recrudecimiento represor del tardofranquismo en tensión con el crecimiento visible de las fuerzas de oposición al Régimen. Con este marco de fondo, es interesante analizar cómo el nacimiento del primer activismo por los derechos de homosexuales, que pretendía la despenalización contemplada en la reciente Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social, coincidió en el tiempo con la proliferación de narrativas cinematográficas que explotaban la figura arquetípica del homosexual.

Palabras clave: Masculinidades, homosexualidad, franquismo, tardofranquismo, transición, cine, narrativas, identidad, queer.

ABSTRACT

In Spain, in the 70s, the Francoist repression became harder and, at the same time, several forces opposed to the dictatorship grew up. According to this historical framework it's interesting to analyze how the first gay rights organizations, which fought for the decriminalization, developed themselves while an increasing number of popular comedy movies made use of the gay archetype.

Key words: Masculinities, homosexuality, Francoist repression, gay rights, cinema, fiction, identity, queer.

1. *Mi querida Señorita*, a modo de introducción

A principios de la década de los 70 se estrenó la película *Mi querida Señorita* (Jaime Armión, 1971), una *rara avis* en la cinematografía española que, a la luz de las producciones patrias posteriores, podemos leer como una narrativa gozne entre dos tipos de producción audiovisual en España. Los realizadores comenzaban tímidamente (porque aún estaba presente el condicionante de la censura) a utilizar el cine como un medio para hablar de algunos problemas contemporáneos relativos a la normatividad de género, aunque fuera de manera más o menos codificada. Nominada al Oscar como mejor película de habla no inglesa (reconocimiento que, por cierto, ese año recogió Luis Buñuel por *El discreto encanto de la burguesía*, como representación francesa), es relevante recuperar la obra de Armión como introducción a este breve artículo sobre nuevas masculinidades en el cine español de los 70, por todo lo que significa. La narrativa de *Mi querida Señorita* retrata el momento de la vida de una mujer adulta (de edad madura) y soltera; preocupada por ciertas peculiaridades de su aspecto físico «un poco extrañas», y que se enamora en secreto de su joven asistenta. Cuando acude al hospital, preocupada por los ardores que siente al estar cerca de su bella chacha, invita al doctor a que no se ande con rodeos: «Dígame usted lo que sea, soy una mujer fuerte y podré con ello». Es entonces cuando el médico articula la frase que dará el primer punto de giro al film: «Desde luego usted es fuerte, pero no es una mujer».

Jose Luis López-Vázquez interpreta a Adela/Juan, un personaje que, sin explicación alguna, se nos muestra al inicio como una mujer. Si bien es una fémica «extraña» según ella misma afirma (porque se afeita, entre otras cosas), Adela encarna la representación de una generación de hombres y mujeres que no tuvo acceso a ningún tipo de educación sexual ni conocimiento alguno al respecto, ni siquiera en la clandestinidad. Se parte aquí de tal premisa para crear un escenario posible: un varón que jamás ha visto un cuerpo desnudo (probablemente ni siquiera el propio con detenimiento, ya que tal cosa incurriría en prácticas pecaminosas), y que no tiene información sobre nada real en lo que concierne al cuerpo sexuado (porque la educación exclusiva, en la España franquista, es la religiosa), ha sido criado en la creencia de que es una mujer, y así se comporta en las esferas pública y privada. Esta peripecia de argumento da pie a que se articule la historia y se planteen cuestiones relativas a los espacios (rural/urbano), las esferas (público/privado) y las relaciones problemáticas que presentan estos conceptos en el soporte cultural que se significa en el cuerpo (sexo/género)¹. La carencia de explicaciones hace que se centre el drama en otros

¹ Se entiende el cuerpo sexuado como *soporte cultural*, en tanto soporte que recoge y transmite el discurso, y funciona, por lo tanto, como un recipiente normativo de transmisión de valores. (Butler, 1990).

supuestos, y parece que se desvía la atención hacia la historia de amor entre Adela/Juan y su asistente, pero esto es cierto a medias. La trama folletinesca entre los personajes es una excusa para llamar la atención de los ojos censores (preocupados por alargar faldas y subir escotes), y desviarla así de los problemas centrales que se tratan; problemas que resultan, para lo que aquí nos ocupa, tremendamente interesantes y definitivos de la experiencia del género significado en el cuerpo.

Adela, tras la visita al médico, ya no es más Adela, sino Juan; y para desarrollarse como hombre se muda al entorno urbano, donde comienzan los obstáculos. Al haber vivido hasta ese momento como mujer, no conoce otras prácticas que las *labores*, no tiene experiencia alguna en la vida pública y no sabe desenvolverse. Lo único que sabe hacer es coser, pero debe hacerlo a escondidas y llevar los remiendos a los talleres (como si fuera solo el mensajero), de parte de una familiar suya impedida. ¿Por qué? Lo que sugiere esta interesante pieza de nuestro cine reciente (insisto: más es lo que sugiere que lo que efectivamente muestra), es una problemática múltiple relativa a las cuestiones de género. Hace visible, por un lado, la rigidez normativa que determina los cuerpos sexuados y su consiguiente distribución (bio)política en el mapa sociocultural; y por otro lado, demuestra la fragilidad (o falsedad) de una ontología sobre el cuerpo. Y precisamente es el tratamiento de los cuerpos en el cine del tardofranquismo y la transición lo que resulta aquí relevante: el proceso de visibilización de una determinada identidad a través de su *corporalización* en el cine popular.

2. Cultura e identidad en las narrativas cinematográficas del tardofranquismo

Como veíamos más arriba, el cuerpo es un soporte de significados que se resuelve, además, como un continente normativo estable, cuyas definiciones de posibilidad de desarrollo no son casuales ni abstractas, sino herméticas y tipificadas. Para la división arquetípica binaria propuesta por el Régimen, el cuerpo de los varones y las mujeres se tipifica de forma rígida a todos los niveles, y se genera una vigilancia amenazante en las esferas pública y privada para mantener estas tipificaciones categóricas normativas en funcionamiento. Temporalmente cerca de *Mi querida Señorita*, se estrena otra ficción que inserta en el imaginario popular un nuevo arquetipo de masculinidad, el que nos ocupa aquí: el homosexual masculino (hablamos de *No desearás al vecino del quinto*, de Ramón Fernández, estrenada en 1970, que ahora pasaremos a analizar).

Los ejemplos de narrativas cinematográficas del ámbito comercial, es decir, de la cultura popular, que explotaron la figura arquetípica del homosexual como protagonista

supusieron, además de una novedad comercialmente ventajosa, un recipiente nuevo en el tejido cultural, susceptible de generar el dibujo de una nueva identidad. Es conveniente, antes de comenzar a analizar las piezas en sí, situar brevemente nuestro punto de partida conceptual, y comentar en qué medida las narrativas populares efectivamente son un reflejo y a la vez un soporte de construcción, tanto de la identidad subjetiva como de lo que podríamos llamar un *devenir colectivo*. El binomio que forman *cultura e identidad* se dibuja como un todo que se alimenta y se construye de manera recíproca, de tal modo que los relatos culturales de una época determinada constituyen las fuentes principales de las que los sujetos se sirven para reconocerse (Giménez, 2005: 3). A partir de las narrativas a las que se tenga acceso en el marco sociocultural, se apoyará la construcción del yo como un yo *diferenciado*. Los procesos de identificación o rechazo en los relatos me darán las pautas de construcción necesarias para responder a preguntas tales como quién soy y, sobre todo, cuáles son mis horizontes de lo posible en las esferas pública y privada. Es decir, a partir de los relatos que me ofrece mi sistema cultural (narrativas literarias, cinematográficas, pedagógicas, periodísticas, etc.) podré definir los límites de mi identidad pública; podré, en definitiva, definirme como sujeto. Y, ¿qué ocurre si no tengo representación? Ocurre que no existo, o bien que soy el único en el mundo, y que no pertenezco a ningún círculo o comunidad.

Además, a la hora de enfrentar la obra de la cinematografía de la que nos vamos a ocupar, conviene afrontar primero por qué supone una quiebra en el sistema de reproducción visual popular. El paisaje que enmarca estas obras se compone de unos años decisivos para la Historia Reciente de España, en los que el tardofranquismo daba sus últimas estocadas represoras como respuesta a la creciente actividad de oposición. En lo que respecta a la industria cinematográfica, el año 70 suponía el cierre de una etapa de tendencia claramente aperturista significado en la persona de José María García Escudero, que se pone al frente de la Dirección General de Cinematografía y Teatro en el Ministerio de Información y Turismo. A lo largo de su ejercicio en la institución veremos medidas que incentivan un tipo de cine que se aleje de la anquilosada industria; se crea la etiqueta de «Interés Especial» que sustituye a la anticuada Interés Nacional, lo que condiciona los métodos de subvención. Se apuesta por una codificación fija de la censura y nace el código de 1963, que incluye una nueva normativa censora (en la que se especifica, por cierto, la prohibición de mostrar «perversiones sexuales») en una redacción sin embargo lo bastante genérica para dar un amplio margen a la interpretación. Los años de García Escudero al frente de la Dirección (1962-1969) generan significativas modificaciones en el sistema de producción cinematográfico, pero las películas que se realizaron bajo su protección tuvieron un impacto generalmente menor en taquilla (además de otras más problemáticas, o directamente «damnificadas por su política», como

los casos de Bardem o Fernán-Gómez), y lo que sobresale de manera indiscutible son los «filones subgenéricos» (Torreiro, 1995:302).

Al frente de estos productos comerciales se encuentran las comedias «a la española», películas en las que priman guiones simplones y precariedad de medios, y que se apoyan en la explotación de la imagen estereotipada del *español medio*. A través de un machismo agresivo y un lenguaje construido a base de tópicos reduccionistas (y ciertamente violentos) se generó la autoimagen de este español medio. Generalmente se dibujaba como oposición a los nuevos objetos a los que se venía enfrentando desde el desarrollismo (turismo, consumismo, progreso técnico, etc.), dejando siempre al español con una evidente superioridad moral desde unas bases que hoy resultan tan ridículas como insultantes. Sin embargo la taquilla funciona, y funciona sin peligro para el Régimen, porque lo revulsivo se significaba en la posibilidad de ver en el cine algunas partes del cuerpo (femenino, claro) prohibidas hasta entonces, y eso incurría en la idea de que España se había modernizado, pero en realidad no representaba subversión ni peligro alguno sino que, es más, ayudaba a enfatizar la estructura hermética patriarcal y los valores retrógrados sobre los que se asentaba el aparato estatal.

3. Es cosa de hombres

Sin embargo, para terminar de encuadrar el contexto de la película de la que vamos a ocuparnos, *No desearás al vecino del quinto* (Ramón Fernández, 1970), hay que aclarar que hacia finales de la década de los sesenta el crecimiento de oposición al Régimen se va haciendo manifiesto y notable desde fuerzas más o menos visibles, o directamente clandestinas. Y, como no podía ser de otro modo, el consiguiente temor de los sectores más conservadores del aparato del Estado se vehicula en una respuesta de recrudescimiento represor. Uno de los ejemplos más graves de estas medidas es la creación de la Ley de Peligrosidad Social, medida legal de control y ejercicio punitivo para individuos considerados peligrosos (entre ellos los que ejerzan actos de homosexualidad), que sustituyó a la Ley de Vagos y Maleantes. Esta ley no tipificaba delitos o faltas sino que preveía «estados de peligrosidad» y, por lo tanto, no se trataba de castigar con una pena sino de imponer medidas con la finalidad de «curar», en este caso el mal de la homosexualidad, y de esta forma rehabilitar a los sujetos peligrosos, porque lo que permea todavía es la vinculación de la homosexualidad con el delito. Esta evolución se debe en gran medida a la instalación progresiva de la idea de la homosexualidad como enfermedad, que aparece ya en el siglo XIX y se estudia dentro de las patologías mentales (Pérez Cánovas, 1996:20). Tras la detención se procedía a un internamiento en un «establecimiento de reeducación», y para los homosexuales se

especificaba un aislamiento riguroso en las prisiones. En realidad los homosexuales víctimas de esta ley sufrieron condena de prisión (también de exilio), y en los campos de concentración establecidos² sufrieron graves humillaciones y torturas, además de ser objeto de experimentaciones (operaciones médicas, shock, lobotomías, etc., como posibles curas de la homosexualidad). La segregación y marginación de los homosexuales se debe al aplomo de teorías pseudocientíficas que, además de justificar la homosexualidad como enfermedad mental vinculada al crimen, aseguraban que resultaba especial y extremadamente peligrosa debido al contagio. Por tanto el homosexual debía permanecer aislado, porque al contagio y a la propensión al delito, se suma también la naturaleza depredadora como característica. Estas claves de identificación nos acercan a una tipificación y, por tanto, nos acercan a la construcción de una identidad. Las características mencionadas tienen su reflejo en las representaciones culturales, y llegamos así a la configuración estandarizada del estereotipo, al que se adhieren otros clichés que cumplen una función metonímica en la narrativa popular, pero de forma coherente con la definición de alteridad desde un punto de evidente superioridad; es decir, el homosexual es fácilmente identificable (porque es *siempre* (muy) afeminado), y para restarle peligro potencial (porque en realidad es un depredador y un delincuente) lo que conviene hacer es reírse de él, convertirlo en objeto de burla, despojarle de cualquier poder. De esta manera se articulan las nuevas comedias a la española, en alza como hemos visto, desde los sesenta, como un decálogo de características definitorias de la identidad homosexual, que se inserta en narrativas con ejemplos de conducta para con ellos (generalmente ellos y no *ellas*, en la categoría de films que nos ocupan), y se identifican los premios sociales convenientes si se desplaza, mediante la ridiculización sistemática y la risa, a los homosexuales. Lo cual no quiere decir que la cultura popular quedara exenta de la corriente de represión recrudescida, de hecho el Ministro de Información y Turismo del 69 al 73 (con el opusdeista Sánchez Bella a la cabeza, tras desbancar a Fraga Iribarne), incrementa gravemente la censura y el control sobre todos los medios. Sin embargo, el subgénero de la comedia hispánica continúa una evolución productiva imparable desde su consolidación como producto comercial rentable, y va ganando terreno a la censura hasta alcanzar el límite de lo explícito en escenas eróticas. Se explora la representación del arquetipo del «macho ibérico» (Torreiro, 1995:357) y se utiliza para recrear los patrones del discurso hegemónico patriarcal con construcciones narrativas simplonas y maneras zafias. En medio de este marco se produce el cambio de década, en el que asistimos también al

2 «Se establecieron dos campos de concentración, uno en Badajoz y otro en Huelva. Como en tantos otros aspectos oscuros de la Dictadura, quedan pocas evidencias sobre las que investigar, pero sí que es posible encontrar pruebas como los experimentos que se realizaban» (Melero, 2010:21)

nacimiento del «landismo», consagración del actor Alfredo Landa, a través de la exitosa película de Fernández, *No desearás al vecino del quinto*.

Esta película inaugura otra corriente dentro del subgénero, que es la «comedia de mariquitas», films que tratarán de emular el enorme éxito³ que obtuvo Fernández incluyendo un personaje homosexual estereotipado de la misma manera. *No desearás al vecino del quinto* no solo se convirtió en la película más taquillera de España en su momento, sino que pervive todavía hoy en numerosas emisiones televisivas y lanzamientos en DVD en diversas colecciones contemporáneas. Sin embargo, dado el recrudescimiento censor, los realizadores se encontraron con multitud de obstáculos. Por su expediente⁴ sabemos que hay dos primeras versiones del guión desestimadas por unanimidad, y todos los informes coinciden en que la película no debe ser realizada por quebrantar las normas 10 (realización de imágenes que puedan provocar bajas pasiones en el espectador) y 18 (que remitía a la acumulación de planos que de manera independiente no presenten gravedad pero que, en su conjunto, creen un clima «lascivo, grosero, brutal o morboso»⁵), además de contener lo relativo a la muestra de perversiones, citado anteriormente. Veamos el argumento original del film:

«Antón finge ser marica para atraer clientela femenina a su casa de modelos. En cambio Pedro no triunfa como ginecólogo, porque es muy atractivo y las mujeres (y sobre todo los maridos) lo temen. No lo buscan como médico, sino como hombre. Antón, por el contrario, prospera ya que no suscita temor en las mujeres que tienen confianza plena en él. En un viaje a Madrid Pedro descubre el truco de Antón y se hace su compañero de juerga. En el pueblo piensan que está liado con Antón y que es un marica. El resultado es su éxito como médico y la pérdida de la novia. Al fin todo queda aclarado».

Encontramos una nota escrita a mano en el informe, en la que el censor expone que este guión «se mueve en un clima peligroso», que «la grabación debe quedar supeditada a una observación severísima», y advierte sobre la posible prohibición de la misma en cualquier momento.⁶

El personaje de Antón, interpretado por Alfredo Landa, se configura mediante la incorporación de las formas arquetípicas de la homosexualidad con el objetivo de *hacerse pasar por tal* y de este modo tener éxito en su negocio de modisto (en contacto diario

3 «Un exitazo de taquilla tan grande que se mantuvo como la película española más vista durante 31 años, hasta que fue desbancada por *Torrente, el brazo tonto de la ley* (Santiago Segura, 1998)». (Melero, 2010:129)

4 También sabemos que tuvo dos posibles títulos, «Es cosa de hombres» y «Yo engaño sin daño», para finalmente quedarse con el conocido. Véase Anexo I. Informe del Ministerio de Información y Turismo, permiso de rodaje de *No desearás al vecino del quinto*, en AGA, Sección Cultura (36), caja 05343, expediente «No desearás al vecino del quinto».

5 Más información sobre el desarrollo de la normativa censora en la obra citada. (Gubern, 1995).

6 Véase Anexo II. Informe de la Comisión de censura de guiones, consultado en AGA, Sección Cultura (36), caja 05343, expediente «No desearás al vecino del quinto».

con mujeres que se desvisten). Esta situación, según se explica al inicio de la película, sólo es posible en una «capital de provincias», donde se desarrolla parte de la acción (la pantomima), lugar donde se gestiona en la película la difícil (pero posible) convivencia entre lo *moderno* y los *viejos prejuicios*, entre lo *antiguo* y las *tendencias revolucionarias*. La antagonista femenina (Ira de Fustenberg) lo resume así al inicio del film, y enmarca de manera amable y absolutamente ingenua el conflicto entre posturas que caracterizan la España del tardofranquismo (Cáceres García, 2008:17). Sin embargo se especifica de esta manera para dar a entender que en una capital de provincias puede coexistir junto a la gente normal alguien como Antón. Eso sí, sólo Antón; es decir, conforme se desarrolla la película (hasta poco menos de la mitad no sabemos que es todo una farsa), se sobreentiende que Antón es de una manera específica, identificable y absolutamente visible, y es el único de toda la capital de provincias, es decir: no se relaciona con otros como él (porque no hay más). El nudo de la comedia se produce porque Antón se va los fines de semana a su casa de Madrid, pero allí hace vida de lo que realmente es (y *debe ser*), un «macho» que se preocupa única y exclusivamente de mantener sexo con cuantas mujeres pueda (a ser posible extranjeras, de hecho en el catálogo de estereotipos del film no faltan las suecas) y pasar largas noches en clubes y discotecas. Coincide por casualidad con el otro protagonista masculino, Pedro (Jean Sorel), y se convierten en compañeros de diversión. Los rumores de que Pedro y Antón están juntos en Madrid llegan a la capital de provincias, donde se sobreentiende entonces que mantienen un idilio, y se crean las confusiones fáciles propias del subgénero de comedias «a la española». El éxito desmedido de *No desearás al vecino del quinto*, y el hecho de que marque el patrón de las siguientes *comedias ibéricas*, resulta especialmente llamativo porque utiliza el personaje homosexual (que es sobre todo *homosexual*, es decir, es eso lo que determina su importancia en la narración) como una figura susceptible de provocar multitud de situaciones erótico-cómicas desde el deseo heterosexual. Una vez abierta la veda por Fernández se abusará del estereotipo para crear situaciones eróticas con mujeres, que se sienten seguras (es decir, que se desnudan sin reparos) al lado de un homosexual que en realidad no lo es. Y esta es la clave: no se representa a un personaje homosexual, sino a un heterosexual (macho y mujeriego, por supuesto) que finge serlo por circunstancias que articulan la comedia, y que descubre su heterosexualidad como conviene al final feliz de todo film con únicas pretensiones comerciales. En el caso que nos ocupa Pedro deshará el nudo y se casará con su novia que sí puede (y debe) perdonar las continuadas infidelidades que ha cometido en sus salidas con Antón, pero lo que no podría (ni debería) perdonar, según palabras del propio guión, es *lo otro*. Y como ocurrencia final se cierra también la historia de Antón, que se ve obligado a volver a convivir con su mujer (cuya existencia desconocíamos)

que va a buscarle con los cinco hijos de ambos; unos niños que cierran la narración gritándole a su padre, por la calle, «¡mariquita!».

4. El arquetipo y la memoria. A modo de conclusión

No se trataba, evidentemente, de elaborar un discurso sobre la homosexualidad, sino de utilizar la figura arquetípica para la narración; sin embargo, incidentalmente, se elaboró. Hablamos, pues, de una tipificación estereotipada y, como todo estereotipo, funciona como proceso metonímico a partir de la reducción clasificada de rasgos identificativos.

La directora de teatro estadounidense Anne Bogart describe la figura del estereotipo en los textos como recipientes de significado que expresan la memoria (Bogart, 2008), es decir, como elementos que nos dan la clave para entender, no lo que esa sociedad era, sino cómo esa sociedad se veía o, más bien, se imaginaba. Indudablemente un estereotipo contiene un complejo de significantes condensados que denotan y connotan significados identificables de forma general, común, sesgada y fácilmente comprensible. Nuestro ejercicio consiste entonces en asomarnos a ese contenedor de significantes condensados y desplegarlos para su análisis; para lo que conviene también identificar desde dónde se ha creado el arquetipo y a quién va potencialmente dirigido como producto de consumo de entretenimiento. En el caso que nos ocupa, como hemos visto, se articula todo desde y hacia el deseo heterosexual masculino, y así es como debemos entender que se vehicula la primera corriente de representación de la homosexualidad en las obras culturales populares: desde una identificación opositiva.

Hablamos de tipificación porque a partir de esta película, como se ha comentado, se generaliza el uso del estereotipo y se solidifica, de modo que encontramos, además del éxito masivo que obtuvo el film en singular, una corriente que extendería en el tiempo esta construcción, con ampliaciones o modificaciones menores, pero cuyas bases estandarizadas ya se encuentran en la obra de Fernández. A través de la reiteración se alcanza, por fin, un lugar fijo y común en el discurso, una agrupación identificativa de un tipo de comportamiento/individuo en el mapa de representaciones. Por lo tanto, *No desearás al vecino del quinto* es importante porque es la primera película en configurar la identidad homosexual como tal, como individualidad distinta y diferenciada. Encontramos multitud de marcas que señalan lo expuesto, especialmente en lo que concierne a la sexualidad. Los elementos de sexo y deseo se conjugan de una manera particular que excluye el género, es decir, Antón no es hombre, no se especifica qué es entonces, pero se aclara que no es hombre (ni mujer) es una *tercera cosa*. Al resultar en su representación (insisto, incidentalmente) inincluible, se excluye

de la construcción binaria de género y al tiempo por defecto se incluye, se agrupa, en una categoría común. Estamos, por lo tanto, en la génesis de la creación de una identidad, de un grupo o sujeto colectivo, que tiene una representación fija en el mapa discursivo. Una representación que es resultado del machismo orgánico, del heterocentrismo masculino soterrado y de un complejo moral retrógrado y rancio, sí, pero una representación visible, popular y continuada; lo que en consecuencia debe dar lugar, como así sucederá, a la generación de un colectivo que se agrupe para reivindicar un lugar distinto.

La creación del estereotipo se articula definiendo los aspectos relativos al lugar concreto de ocupación y modo de comportamiento en las esferas pública y privada. El homosexual se dedica a la peluquería, a la moda, o es artista relacionado con el espectáculo (cantante, cupletista, travestí, transformista), no puede ocupar otras profesiones ni aspirar a ellas, en lo que refiere al mundo laboral. Se clasifican también su estética (vestimenta, peinado) y por supuesto lo que concierne a las maneras de comportarse, de amaneramiento y afeminamiento tremendamente acusados y, por tanto, identificables desde lejos, lo cual exime de peligro porque es definitivamente imposible que se confunda entre la «gente normal». Además, otro aspecto muy importante que se representa en la película que nos ocupa, es que el supuesto homosexual, como vimos más arriba, está solo. Vive solo y no tiene relación con otros homosexuales, y esta condición de soledad se da porque, probablemente, era la única manera permitida de representación, es decir, en primer lugar que fuera una homosexualidad fingida, y en segundo lugar la obligada no relación. Finalmente el lugar permitido en el mapa de representaciones se resume en una serie limitada de profesiones, una clara diferenciación de la «gente normal» en la estética y las maneras, y una no relación con otros individuos de *su clase*. ¿Por qué? Se puede mostrar, porque existe, pero existe en una manera no relacional, porque la relación es la base de la peligrosidad; es decir, si un individuo tenía la desgracia de ser homosexual, siempre que no pretendiera ocupar un lugar distinto del que le correspondía, y siempre que no se relacionara con otros ni expresara deseo (relacionado con el escándalo) podía coexistir con otros individuos. Coexistencia habitable (y soportable, más que tolerable) si, y solo si, ocupa el apartado reservado para la burla manifiesta, la ridiculización y diversión del «normal» y, además, soporta sumisamente el maltrato cuando se da, que se dará y será (siempre) merecido.

Por lo tanto no es, sobra decirlo, un buen lugar. Pero, insisto: es un lugar. Un lugar que se revela como sistemático, y quizá por eso el Régimen desde la institución reguladora de la cinematografía (como una estrategia de autodefensa más instintiva, quizá, que consciente), se resistió tanto a la realización de esta película. En el expediente encontramos una revisión específica de las escenas y diálogos que se deben modificar o, directamente, suprimir, para

conceder el permiso de realización. Es un examen de la segunda versión del texto (aún se llamaba *Yo engaño sin daño*), y el censor que hizo el trabajo (no está firmado) realiza una búsqueda minuciosa de los problemas indicando las páginas y transcribiendo los diálogos problemáticos.⁷ Destaca la supresión del diálogo entre dos mujeres que admiten desear más a Pedro cuando (creen que) es homosexual, porque así les parece más perverso, más morboso; y también la supresión de la frase (de Antón) «¡No me eches la culpa a mí! Es la sociedad en que vivimos...», como muestra de la prohibición directa de justificar la homosexualidad, y mucho menos sugerir que ésta sea causada por la sociedad.

En definitiva podemos concluir que, en el año 70, se ha creado el recipiente visible del estereotipo, se ha creado el lugar común para propios y extraños. No es algo nuevo como formato, hay una larga (y pesada) tradición de ridiculización sistemática de la homosexualidad; la novedad reside en la popularización a través de la cinematografía, y en su instalación como elemento de continuidad en las películas comerciales. Se abandona definitivamente la invisibilidad y se genera la simultaneidad nacional a través de la explotación del estereotipo. Hay un lugar en la cultura popular donde el individuo homosexual puede verse reflejado; un lugar injusto, por supuesto, pero fácilmente accesible, lo que hará desaparecer el sentimiento de unicidad y extrañamiento de lo propio. Es un primer paso, como veíamos, para la generación de un colectivo. La situación legal y punitiva contra los homosexuales era urgente, y comienza poco a poco a organizarse la colectividad durante esta década de cambios y convulsión social. Es definitivamente revelador encontrar en los textos reivindicativos de la época una preocupación por la representación de tal identidad en las comedias comerciales. El primer activismo por los derechos homosexuales encuentra una causa común en ese lugar injusto en el mapa de representaciones, y una dirección conjunta de protesta contra la mitología homosexual en la cultura popular cinematográfica (Melero, 2010:128).

⁷ Véase Anexo III. Informe de la Comisión de censura de guiones, consultado en AGA, Sección Cultura (36), caja 05343, expediente «No desearás al vecino del quinto».

JULIÁN SANCHEZ y ANA BARRA N.º de rodaje 1

MINISTERIO DE CULTURA POPULAR Y ESPECTÁCULOS

REGISTRO GENERAL DE ENTRADAS

077351 MAY 20 1970

SECCION CINEMATOGRAFIA Y ESPECTACULOS

001633 JUN -1

SECCION CINEMATOGRAFIA Y ESPECTACULOS

REGISTRO ENTRADA

Sindicato / ant / far

Italia

Moneda - far

Millón - far

Princip. far

Unión 1ª dest

2ª dest

3ª far

Ilmo. Sr.:

El que suscribe JOSE FRADE ALMOHALLA
 en su calidad de ADMINISTRADOR GENERAL
 de la Productora Cinematográfica española ATLANTIDA FILMS S.A.
 Reg. Emp. núm. _____
 domiciliada en MADRID calvda. José Antonio
 núm. 70 teléfono 241586

a V. I. EXPONE:

Que proponiéndose realizar en coproducción con la firma FIDA CINEMA-TOGRAFICA
 de nacionalidad ITALIANA domiciliada en ROMA
Via Varese 4 la película de LARGO
 metraje y anchura de banda 35 mm. mm. (1) TECHNICOLOR-TECHNICOLOR
 titulada No desearas al viento del 5º
YO ENGAÑO SIN DARO *de la escuela de Bombi*

SOLICITA de V. I. le sea concedido el preceptivo permiso de rodaje, a cuyo fin, y en cumplimiento de las disposiciones vigentes, aporta los datos y adjunta los documentos que al dorso se expresan.

Protección económica que se solicita:

Régimen de anticipos para películas de largo metraje. (Cap. II, art. 3º. Orden ministerial 19-VIII-1964.)


Régimen de interés especial para películas de largo metraje. (Cap. V, Orden ministerial 19-VIII-1964.)

Régimen de subvenciones para películas de corto metraje. (Cap. VI, Orden ministerial 19-VIII-1964.)

Márcese con una cruz el régimen que solicita

Dios guarde a V. I. muchos años.

Madrid, 30 de Mayo de 1970
 (Firma y sello)



ILMO. SR. DIRECTOR GENERAL DE CULTURA POPULAR Y ESPECTACULOS.—MADRID.

(1) Blanco y negro; color y procedimiento; relieve y sistema. etc.

ANEXO I



MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO
 DIRECCION GENERAL DE CULTURA POPULAR Y ESPECTACULOS
 JUNTA DE CENSURA Y APRECIACION DE PELICULAS

COMISION DE CENSURA DE GUIONES

Sesión del día 13 de mayo de 1970.

TITULO DEL GUION: Yo engaño sin daño

Autor: Alonso Millán

Productora: Atlántida Films

Mód. 724

ARGUMENTO

Antón finge ser un marica para atraer clientela femenina a su casa de modelos. En cambio Pedro no triunfa como ginecólogo, porque es muy atractivo y las mujeres (y sobre todo los maridos) lo temen. No lo buscan como médico, sino como hombre. Antón , por el contrario, prospera ya que no suscita temor en las mujeres , que tienen confianza plena en él.

En un viaje a Madrid Pedro descubre el truco de Antón y se hace su compañero de juerga. En el pueblo piensan que está liado con Antón y que es un marica. El resultado es su éxito como médico y la perdida de la novia.

Al fin todo queda aclarado.

~~No hay objeción alguna para su aprobación.~~

MODIFICACIONES Y ADVERTENCIAS:

*Este guion se mueve en un
 clima peligroso. La aprobación
 debe quedar supeditada a una
 observación severa. Una nota de
 que el guion prohiba la prohibi-
 ción*

NARRATIVAS EN CLAVE DE GÉNERO

COMISION DE CENSURA DE GUIONES

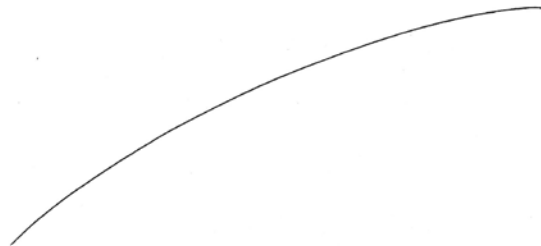
Sesión del día 10 de junio de 1970

TITULO DEL GUIÓN: "Yo engañé sin darme" (A. Jarcin)

Autor: Juan José Alonso Urcola

Productora: Atlántida Films, S.A.

ARGUMENTO



MODIFICACIONES Y ADVERTENCIAS:

- Conviene suprimir o modificar:
- Pag. 24 = Pedro: "Estos son los cosas que reventan cuando se vive en una provincia"
 - Pag. 67 = Jarcin: "Lo que a tener pobreros. (Qué asco de país! ¡Ahí! como no cambia al contrario"
 - Pag. 97 = Antón: "Yo se de memoria lo que a un negro como se y en una provincia, si no te haces pasar por eso... no es ni una mujer a decir que los puebla..."
 - Pag. 98 = Antón: "No me acites la culpa a mí... y la sociedad en que vivimos" (Justicia así en simulación de homosexual)
 - Pag. 108 = Ale: "Buenos días... y no lo olviden... ¡Mi reñor con miembros" (Lo dice en susurro)
 - Pag. 113 (Sec. 81) = Fuenzalea
 - Pag. 114 (Sec. 82) = Fuenzalea
 - Pag. 125 (Sec. 90) = Urcola 3 = "Pues zafes lo que te digo, que ahora me justifica más. Me parece un personaje" Urcola: "Urcola, que me habra así"
 - Pag. 150 = Jarcin: "Que dir a 70... nos empujamos por tanto de hablar... ahora hay que ir a los otros... (de ahí la cenicienta de la 2ª parte)..."

Documentos originales consultados en archivo:

Archivo General de la Administración. AGA, Sección Cultura (36), caja 05343, expediente «No desearás al vecino del quinto».

Bibliografía:

- BOGART, Anne (2001) *La preparación del director. Siete ensayos sobre teatro y arte*, Barcelona, Alba, 2008 (Traducción de David Luque)
- BUTLER, Judith (1990) *El género en disputa*, Barcelona, Paidós, 2007 (traducción de M^o Antonia Muñoz)
- CÁCERES GARCÍA, Juli (2008) *El destape del macho ibérico: Masculinidades disidentes en la comedia sexy (cult) ibérica*, ProQuest, 2008
- GIMÉNEZ, Gilberto (2005): «La cultura como identidad y la identidad como cultura», *Consejo Nacional de la Cultura y las Artes*, México, 2005, pp 1-27
- GUBERN, Román et. alii. (1995) *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 1995
- MELERO, Alejandro (2010) *Placeres ocultos. gays y lesbianas en el cine español de la transición*, Madrid, Notorius, 2010.
- PÉREZ CÁNOVAS, Nicolás (1996) *Homosexualidad, homosexuales y uniones homosexuales en el derecho español*, Granada, Comares, 1996
- TORREIRO, Casimiro (1995): «¿Una dictadura liberal? (1962-1969)», en Gubern, 1995, 295-340
- TORREIRO, Casimiro (1995): «Del tardofranquismo a la democracia (1962-1969)», en Gubern 1995, 341-397

Recibido el 21 de abril de 2015

Aceptado el 10 de noviembre de 2015

BIBLID [1 139-1219 (2015) 20: 337-351]

CURRICULA / NOTES ON CONTRIBUTORS

Nieves Alberola Crespo es Profesora de Literatura Norteamericana en la Universitat Jaume I de Castellón. Es autora de *La Escuela de Nueva York. John Ashbery y la nueva poética americana* (2000) y *Texto y deconstrucción en la literatura postmoderna norteamericana* (2002). Ha co-editado y colaborado con ensayos críticos y traducciones en *Voces proféticas. Relatos de escritoras estadounidenses de entresiglos (XIX-XX)* (2003) y en *¿Nimiedades para la eternidad? Pioneras en la escena estadounidense* (2006). Entre sus publicaciones más recientes mencionar «Aromas y sabores en la obra de Dolores Prida» (Chile, 2013), «Homes and Kitchens: Rethinking the Works of Susan Glaspell, Tennessee Williams and Lynn Nottage» (Granada, 2012) y «Recetas e identidades en Wisteria Lane. El universo culinario de Bree Van de Kamp» (Castellón, 2013).

Vicent Zuriaga es Profesor Adjunto de Historia del Arte de la Universidad Internacional Valenciana (VIU) y Profesor de Historia del Arte en la Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir. Ha comisariado dos exposiciones promovidas por el Consorcio Valenciano de Museos: «Pare Jofré, 600 Anys de Solidaritat» (2008) y «Memoria y Arte del Espíritu Cartujano: las Cartujas Valencianas» (2010). Las líneas de investigación que hasta el momento ha desarrollado y que se han concretado en libros, capítulos de libros y artículos se centran en el ámbito de la iconografía e iconología religiosa, el arte en la orden de la Merced, la instrumentación del arte como didáctica, devoción, propaganda y publicidad, la literatura emblemática, la iconografía colonial novohispana, el patrimonio artístico valenciano y los estudios de género e identidad.

Alicia Castillo es Doctora en literatura, actualmente trabaja en *Dublin City University*. Su investigación se centra en los estudios de género y entre sus últimas publicaciones destacan «Madrid as a *glocal* enclave in *El otro lado: un acercamiento a Lavapiés*» y «Cultural Change and Feminist Discourse in the sitcom *Media Naranja* (1986) by Rosa Montero».

Ana María López Gallardo es licenciada en Filología Inglesa por la Universidad de Málaga, cuenta con un Master en Educación en Carthage College (EEUU) y un doctorado internacional en Estudios de las Mujeres y de Género por la Universidad de Málaga y la Universidad de Minnesota.

Ángeles Cruzado Rodríguez es licenciada en periodismo y doctora por la Universidad de Sevilla, con una tesis sobre la imagen de la mujer en el cine. Es autora de numerosas publicaciones sobre ese tema. Desde 2002 es miembro del grupo de investigación «Escritoras y Escrituras», del Plan Andaluz de Investigación. Ha impartido docencia en distintos cursos de máster y doctorado. En la actualidad compagina esa línea de estudio con la investigación sobre artistas flamencas de los siglos XIX y XX.

Carmen Moreno Díaz es doctoranda de quinto año en la Universidad de Virginia (EE.UU) en donde actualmente escribe su tesis sobre el musical folclórico andaluz de posguerra, enfocándose principalmente en la subalternidad de la protagonista. Licenciada en Filología Hispánica, sus trabajos más recientes son *Los años de Cántico: Estética e ideología en la Córdoba de la posguerra* (2013) publicado por la Universidad de Córdoba, y «*La niña de tus ojos* (1998) a la luz de *Carmen la de Triana* (1938): parodia y subversión de la identidad española» (2015) en *Hispanic Research Journal*.

Cristina Jiménez Gómez es Licenciada en Filología Hispánica por la Universidad de Córdoba, con un Máster en formación del profesorado de Educación Secundaria Obligatoria y Bachillerato (2012); certificado en complementos de investigación en el Máster de Textos, Documentos e Intervención cultural en la UCO (2013); titulación B2 en Lengua inglesa (UCOIdiomas, 2011) y título de Archivística y catalogación de libros (Formación Carpe Diem, Canarias 2012). Actualmente es doctoranda con un convenio de co-tutela por la UCO y la Universidad de Pau y Pays de l'Adour (Francia).

Dori Valero Valero es licenciada en Humanidades y Comunicación Audiovisual, y Máster en Investigación Aplicada en Estudios Feministas, de Género y Ciudadanía. Sus intereses se centran en el análisis de la literatura y las producciones audiovisuales de ficción desde la perspectiva de género y los feminismos. Actualmente está finalizando su tesis sobre los estereotipos de género en la novela negra española de principio de siglo XXI.

Irene Gras Cruz es historiadora, comisaria y crítica de Arte. Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Valencia, se especializó en arte contemporáneo en la Universidad Autónoma de Barcelona. En el 2011 entra a formar parte de la Asociación de críticos de Arte de la Comunidad Valenciana. Desde el 2007 colabora y participa activamente con diversas publicaciones -prensa escrita y catálogos.

Jesús Eloy Pérez Alonso es Licenciado en Periodismo por la UCM y en Documentación por la Universidad Carlos III de Madrid. Master en enseñanza del español como segunda lengua [UNED, 2012] y Master en estudios literarios. [UCM, 2014]. Desde 2004 es profesor de Enseñanza Secundaria por la especialidad de Lengua y Literatura. Ha publicado diversos artículos sobre escritoras en la literatura en lengua castellana. Es creador y director de <http://parlandodelibros.wordpress.com>, un blog de crítica literaria realizada por estudiantes de secundaria.

Jorge Belmonte Arocha es Doctor en Comunicación. Profesor de la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación en la Universitat de València (UVEG), tras haber impartido previamente clases de Doctorado en la Universidad de Buenos Aires (UBA) y de Grado en la Universitat Jaume I (UJI). Su investigación conecta Género, Comunicación Audiovisual y Educación.

M^a Carmen Cánovas Ortega es Licenciada en Historia, Máster en Historia Contemporánea. Sus investigaciones se centran en el estudio del Franquismo desde una perspectiva cultural y de género. Actualmente está realizando su tesis doctoral en la Universidad Autónoma de Madrid, orientada a indagar en la negociación de los modelos femeninos del cine de Hollywood y las mujeres españolas durante los años 50.

M. Isabel Menéndez Menéndez es Doctora en Filosofía y Licenciada en Periodismo, profesora del Área de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universidad de Burgos. Su línea de investigación se dedica a la comunicación desde la perspectiva de género, temática sobre la que ha publicado artículos, libros y capítulos en obras colectivas.

Marta Fernández Morales es Doctora en Filología y Profesora Titular en la Universitat de les Illes Balears. Su investigación toca cuestiones de género en productos culturales estadounidenses contemporáneos. Ha escrito cuatro libros y editado ocho volúmenes, y ha publicado artículos en revistas nacionales e internacionales. Info en academia.edu

Rafael Moreno Díaz es Doctor en lenguas y culturas, licenciado en psicopedagogía y funcionario del cuerpo de maestros de la Junta de Andalucía. Sus líneas de investigación se centran en los medios

de comunicación y la influencia que estos tienen en la sociedad como mecanismo de transmisión de valores, con especial atención a las diferencias entre hombres y mujeres.

María del Mar Martínez Castro es Licenciada en psicopedagogía, especialista en orientación familiar y funcionaria del cuerpo de maestros de la Junta de Andalucía. Sus líneas de investigación se centran en el campo del cine como mecanismo de transmisión de valores, con especial atención a tres temáticas: la discapacidad, la educación y las diferencias de género.

Patricia Álvarez Sánchez es Licenciada en Filología Inglesa y profesora de alemán, francés e inglés en la EOI. Tiene un Máster en Género y está concluyendo su tesis doctoral sobre el lenguaje como estructura ideológica en las obras de J.M. Coetzee. Ha trabajado como profesora en la Universidad de Nueva York, la Universidad Laboral de Frankfurt y el Centro de Lenguas de la Universidad de Cádiz. Sus intereses de investigación abarcan la literatura comparada, postcolonial y los estudios de género.

Raquel Gutiérrez Estupiñán es Profesora-investigadora en el Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Autónoma de Puebla (México). Líneas de investigación: discurso narrativo en las modalidades de novela y cine; el género en la literatura y el cine. Ha publicado libros y artículos sobre teoría literaria feminista, escritoras mexicanas, intertextualidad, análisis cinematográfico, relatos en situación de interacción.

Reinier Barrios es licenciado en Periodismo por la Universidad de Oriente Santiago de Cuba. Postgraduado en las especialidades de Comunicación Audiovisual, Comunicación Comunitaria y Comunicación de Bien Público. Diplomado en Gestión de Proyectos Culturales. Máster en Estudios de la Cultura Latinoamericana con mención en Teoría y Crítica Literaria del Instituto Superior de Arte, La Habana, Cuba y Máster en Ciencias Sociales con mención en Género y Desarrollo Quito FLACSO-Ecuador. Investiga temas de identidades sexuales y de género y su representación en las artes. Actualmente es Profesor Investigador en la Facultad de Jurisprudencia y Ciencias Sociales en la Universidad Técnica de Ambato.

Inmaculada Sánchez-Labela Martín es licenciada en Comunicación Audiovisual y Doctora en Comunicación por la Universidad de Sevilla. Ha impartido en docencia en la Universidad Austral, Buenos Aires (Argentina) y en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla. Líneas de investigación: calidad audiovisual, narrativa audiovisual y género. Publica libros, capítulos de libros, artículos en revistas científicas y participa en congresos nacionales e internacionales en base a dichas temáticas. Directora de Jornadas sobre alfabetización para alumnado universitario.

Trinidad Núñez Domínguez es profesora Titular de Universidad adscrita al Área de Psicología Social de la Universidad de Sevilla. Imparte su docencia en la facultad de Comunicación. En 2013 obtiene el *Premio Meridiana* a las iniciativas que promueven el valor de la igualdad en jóvenes y el *XX Premio Carmen de Burgos* a la divulgación feminista.

Sara Martín Alegre es profesora titular de Literatura Inglesa y Estudios Culturales en el Departament de Filologia Anglesa i de Germanística de la Universitat Autònoma de Barcelona. Está especializada en Estudios de Género, particularmente en Estudios de las Masculinidades, metodología que aplica al estudio de las ficciones populares en inglés, sobre todo la ciencia ficción y el gótico. Ha publicado numerosos artículos académicos en estos campos, además de sobre las adaptaciones cinematográficas.

Silvia Guillamón Carrasco es Doctora en Comunicación Audiovisual y profesora de la Universitat de València. Su investigación se centra en la intersección entre teoría de género, semiótica y cine español. Ha sido investigadora visitante en la Universidad de Buenos Aires, en UCSC (University of California, Santa Cruz) y en UMASS (University of Massachusetts, Amherst).

Teresa Carbayo López de Pablo se graduó en Estudios Ingleses por la Universidad de Alcalá en 2013. En 2014 terminó su Máster en la Universidad de Salamanca, embarcándose a finales de ese mismo año en un doctorado en Zaragoza bajo la tutela de la Dra. Martínez Falquina. Actualmente realiza una estancia de investigación en Paris-Sorbonne IV.

Teresa Sorolla-Romero es Personal Investigador en Formación FPI-UJI (PREDOC/2013/18) en el Departamento de Ciencias de la Comunicación de la Universitat Jaume I. Participa en el grupo de

investigación ITACA-UJI de la misma universidad. Sus líneas de investigación son las narrativas cinematográficas no-lineales y la imagen contemporánea. Es miembro del Proyecto de Investigación de la convocatoria de la Universitat Jaume I, con el título «La crisis de lo real: la representación documental e informativa en el entorno de la crisis financiera global» (P1.1A2014-05). Contacto: tsorolla@uji.es

Maria Medina-Vicent es Personal Investigador en Formación FPI-UJI (PREDOC/2013/16 - ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-2716-6786>) en el Departamento de Filosofía y Sociología de la Universitat Jaume I, donde participa en el grupo de «Filosofía política y ética empresarial». Sus líneas de investigación son la filosofía feminista, los *Critical Management Studies* y la ética empresarial dialógica. Es miembro del Proyecto de Investigación Científica y Desarrollo Tecnológico «Ética de la democracia: crisis de la política y nuevas formas de participación de la sociedad civil» (P1.1B2013-24), financiado por el Plan de Promoción a la Investigación de la Universitat Jaume I. Contacto: medinam@uji.es

Víctor Mora Gaspar es Doctorando en Humanidades por la Universidad Carlos III de Madrid, es Master en Teoría y Crítica de la Cultura y ganador del I Premio Pilar Azcárate para trabajos de investigación en estudios de género. Entre sus intereses se encuentra también la teoría visual y la memoria; temas sobre los que ha publicado en revistas y libros colectivos.

NORMAS DE PUBLICACIÓN DE LOS ARTÍCULOS

1. Presentación de originales

Los artículos han de ser la exposición de trabajos de investigación rigurosos y científicos que aporten datos originales sobre aquellas temáticas relacionadas con las mujeres, la investigación feminista y los estudios de género.

Podrán ser redactados en español o catalán. Su extensión por escrito no deberá ser superior a 20 páginas, incluyéndose figuras, tablas, notas y bibliografía.

Los artículos estarán precedidos de un título breve, seguido del nombre y apellidos de la persona autora, y centro de estudios al que pertenece.

Acompañará al texto un resumen de un máximo de 10 líneas, palabras clave en el idioma original del trabajo y en inglés. Se incluirá también un breve esquema del artículo que sirva de sumario.

2. Formato

El tipo de letra a utilizar será Times New Roman, 12, interlineado 1'5.

Para las notas a pie de página se utilizará el mismo tipo de letra (Times New Roman), 10, interlineado sencillo.

Los márgenes serán de 2'5 (derecha e izquierda) y 3 (superior e inferior).

3. Imágenes

Las imágenes serán incluidas en el texto a modo de guía. Además se enviarán en formato JPG fuera de texto, como archivos independientes.

4. Citas

Se utilizarán comillas angulares («») cuando el texto citado no supere las tres líneas y se dejará dentro del texto con el mismo tipo de letra Times New Roman, 12.

Para las citas superiores a cuatro líneas es conveniente copiarlas, sin comillas ni cursiva, en un párrafo, con el margen más centrado que el texto (a 1, derecha e izquierda), y letra Times New Roman, 11, interlineado sencillo.

Se utilizará el sistema Harvard: (Llona, 1999: 209). Se debe poner siempre el año de la primera edición.

5. Bibliografía

La bibliografía se habrá de presentar al final de los artículos, ordenada alfabéticamente comenzando por los apellidos en letra versal. Tipo de letra Times New Roman, 11, sangrado francés, interlineado sencillo.

Por compromiso feminista se citará el nombre de las/os autoras/es.

Ejemplo:

NEAD, Lynda (1992) *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Madrid: Tecnos, 1998 (traducción de Carmen González Marín).

TORRENT ESCLAPÉS, Rosalía (1996) «Mujeres e imágenes de mujeres en la vanguardia histórica», *Asparkia. Investigació feminista*. Nº 6, Castellón de la Plana, Instituto Universitario de Estudios Feministas y de Género Purificación Escribano, pp. 147-162.

NORMES DE PUBLICACIÓ DELS ARTICLES

1. Presentació d'originals

Els articles han de ser l'exposició de treballs d'investigació rigorosa i científics que aporten dades originals sobre temàtiques relacionades amb les dones, la investigació feminista i els estudis de gènere.

Poden estar redactats en espanyol o català. La seua extensió per escrit no ha de ser superior a 20 pàgines, incloent-hi figures, taules, notes i bibliografia.

Els articles han d'anar precedits d'un títol breu, seguit del nom i cognoms de l'autora o autor, i el centre d'estudis a què pertany.

El text ha d'anar acompanyat d'un resum d'un màxim de deu línies i de les paraules clau en l'idioma original del treball i en Anglès.

S'hi ha d'incloure també un breu esquema de l'article que servisca com a sumari.

2. Format

El caràcter utilitzat en l'escriptura ha de ser Times New Roman, 12, interlineat 1'5.

Per a les notes a peu de pàgina s'ha d'utilitzar el mismo tipo de letra (Times New Roman), 10, interlineat senzill.

Els marges han de ser de 2'5 (dreta i esquerra) i 3 (superior i inferior).

3. Imatges

Les imatges seran incloses en el text a manera de guia. A més s'enviaran en format JPG fora de text, com a arxius independents.

4. Cites

S'han d'utilitzar cometes angulars («») quan el text citat no supere les tres línies y s'ha de deixar dins del text amb el mateix tipus de lletra Times New Roman, 12.

Les cites superiors a quatre línies és convenient copiar-les, sense cometes ni cursiva, en un paràgraf, amb el marge més centrat que el de la resta del text (a 1, dreta i esquerra), i lletra Times New Roman, 11, interlineat senzill.

S'ha d'utilitzar el sistema Harvard: (Llona, 1999: 209). S'ha de posar sempre l'any de la primera edició.

4. Bibliografia

La bibliografia s'haurà de presentar al final dels articles, ordenada alfabèticament començant pels cognoms en lletra versal. Tipus de lletra Times New Roman, 11, sagnat francès, interlineat senzill.

Per compromís feminista se citarà el nom de les/us autores/és.

Exemple:

NEAD, Lynda (1992) *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Madrid: Tecnos, 1998 (traducción de Carmen González Marín).

TORRENT ESCLAPÉS, Rosalía (1996) «Mujeres e imágenes de mujeres en la vanguardia histórica», *Asparkía. Investigación feminista*. Nº 6, Castellón de la Plana, Instituto Universitario de Estudios Feministas y de Género Purificación Escribano, pp. 147-162.

COL·LECCIÓSENDES



Maria Tsvetkova
EL RELATO DE SONIECHKA
Cuentos, relatos y ensayos
de Maria Tsvetkova



Mª Carmen África Vidal Caramonte
**LA MAGIA DE LO EFÍMERO:
REFLEXIONES DE LA MUJER
EN EL ARTE Y LITERATURA ACTUALES**
Prólogo de Carolina Córdova



María José Gómez Fuentes
CINEMATOGRAFIA
LA MUJER EN EL CINE Y
LA LITERATURA DE LA DEMOCRACIA
Prólogo de Olaya Harón



Juncal Caballero
**LA MUJER EN EL IMAGINARIO
SURREALISTA. Figuras femeninas
en el universo de André Breton**



PREMIO NACIONAL DE EDUCACIÓN UNIVERSITARIA
MEJOR COLECCIÓN 2009
VOCES PROFÉTICAS.
RELATOS DE ESCRITORAS
ESPANOLAS
DE ENTRESIGLOS (DISEÑO)
Introducción, selección, prólogo y epílogo de
Isabel Albaricena y María Jesús Cordero



MUJERES MAXIMALISTAS
Introducción, selección y prólogo de Mariela Nampijin
Prólogo de María José Fuentes



Mariela Nampijin
FÁBULAS FEMINISTAS
Introducción y Prólogo de Ana García Aragón



Pilar Godoy
DONES DE ELOOMSBURY
Prólogo de María José Fuentes



Clorinda Matto de Turner
AVES SIN NIDO
Prólogo de María José Fuentes
Prólogo de María José Fuentes



COLETTE UNIVERSAL
Lynne Hunt y David Leland, eds.



Dolores de Alarcón
RELATOS ROMÁNTICOS ESPAÑOLES
Edición y selección de María Lorena Bernal Noya



María Pilar Muñoz Amor
VIOLENCIA DE GÉNERO



María Iortzaritu
LOXANDRA
Introducción, selección de María José Fuentes, Ana García Aragón, Pilar de Luis Ochoa de Eulate, María José Fuentes



Nieves María Muñoz
LOS ECOS DEL BANQUETE NO ESCRITO



Eva Mondetta
EN BUSCA DE CATALINA DE ERAUSO
Identidades en conflicto en la vida
de la Monja Aferrós



**OLIMPIA DE GOUGES
O LA PASIÓN DE ESCRIBIR**
Edición de Dolores de Alarcón a partir de la obra
de la autora y de un estudio
de Marjorie Pryor. © Dolores de Alarcón



**MUJERES EN LA HISTORIA
DEL TEATRO JAPONÉS.
DE AMATERASU A MINAKO SEKI**
Prólogo de Dolores



Clorinda Matto de Turner
NY ZANKKO (MI HIJA)
Epílogo, introducción y selección
de Tereasa Parra Barralona Parra Barralona



Col·lecció d'estudis de gènere amb textos
de gran qualitat avalats per l'Institut
Universitari d'Estudis Feministes i de Gènere

<http://www.tenda.uji.es/> · publicacions@uji.es

