

LA HISTORIA VUELTA DEL REVÉS: TENSIONES ENTRE CUERPO Y VOZ EN LOS PERSONAJES FEMENINOS DEL CINE ESPAÑOL DEL FINAL DE LA TRANSICIÓN*

JOSEP LAMBIES

ALBERT ELDUQUE

INTRODUCCIÓN

Este artículo propone un estudio comparado entre los finales de tres películas, *Dulces horas* (Carlos Saura, 1981), *Función de noche* (Josefina Molina, 1981) y *Vida/perra* (Javier Aguirre, 1982), entre las cuales existen una serie de líneas de sintonía. Su primer rasgo en común tiene que ver con su contexto: las tres se estrenaron en una suerte de última etapa del relato histórico de la Transición, que comprende los veinte meses que separan el intento de golpe de Estado de Antonio Tejero, en febrero de 1981, y la victoria de Felipe González en las elecciones generales de octubre de 1982, un acontecimiento que, para muchos historiadores (Preston, 1986; Morán, 1991; Soto, 1998; Tusell, 1999), supone la consolidación simbólica de la democracia. Asimismo, y aunque cada una a su manera, las tres plantean un conflicto entre presente y pasado. Dicho conflicto concierne, de un modo muy particular, a sus personajes femeninos, que se sitúan en un punto de cruce entre las formas antiguas, heredadas de

generaciones anteriores, y la creación de identidades modernas. Cada uno de estos personajes llega a constituir una especie de polifonía temporal a través de su cuerpo y, sobre todo, de las voces que lo habitan. Este artículo se fija en las tensiones y potenciales subversiones que las protagonistas de estas tres películas pudieron generar frente al panorama político de una España que había sofocado sus últimos temores ante una posible restitución de la dictadura y que quería definirse como un país moderno. En *Making Bodies, Making History*, la germanista Leslie Adelson escribe que los cuerpos de las mujeres pueden llegar a contener la historia: «Si estamos dispuestos a contemplar el cuerpo como una historia secreta (...), entonces también tenemos que estar dispuestos a afrontar la historia como un secreto aún mejor guardado para el cuerpo» (1993: 1)¹. Siguiendo la propuesta de Adelson, las páginas que siguen exploran la manera en que estos tres personajes articulan, con sus cuerpos y con sus voces, un espacio de reescritura del momento histórico en el que se inscriben.

MARCO TEÓRICO Y OBJETIVOS

Los cuerpos de las protagonistas de *Dulces horas*, *Función de noche* y *Vida/perra* están habitados por distintas voces. Podríamos decir que constituyen tres subjetividades polifónicas, trazando, así, una primera línea de sintonía con el pensamiento feminista de Teresa de Lauretis y sus trabajos en torno a la subjetividad femenina, a la que define como «el concepto de una identidad múltiple, cambiante y contradictoria, un sujeto que no se ve dividido por el lenguaje sino que se opone a él» (1986: 6). Del mismo modo, entendemos la noción de polifonía en consonancia con las ideas de otra autora de la crítica feminista, Hélène Cixous. En su ensayo *La risa de la medusa*, Cixous reflexiona sobre los conceptos de voz, cuerpo y escritura en relación con el sujeto femenino, al que asigna una forma de enunciación siempre ambigua y múltiple, una «lengua de las mil lenguas» que, en contraste con el carácter monolítico del logos falocrático, «no contiene», sino que «transporta», y «no retiene», sino que «hace posible» (1995: 49). En ese horizonte de posibilidades que delinea Cixous, en esa lengua de lenguas, es de imaginar que una voz pueda ser distintas voces al mismo tiempo.

Articuladas en torno a esta idea de la voz múltiple, las subjetividades polifónicas que aquí analizamos se van modulando progresivamente a lo largo de cada una de las películas y eclosionan, de un modo evidente, en sus respectivos finales. En ellos, advertimos tres variaciones en el uso de un mismo recurso formal, a saber, un desdoblamiento acusmático de la voz. Tomamos prestado el concepto de voz acusmática del teórico del cine Michel Chion, que lo define como la idea de «una voz sin cuerpo, sin la imagen de la persona que habla» (2004: 12) y como una «voz sin ubicación» (2004: 39), que no está «ni dentro ni fuera» (2004: 30), esto es, que actúa desde fuera del plano, pero interviene en él de formas imprevisibles. Por otro lado, contrastamos las teorías de Chion recurriendo a una serie de trabajos realizados dentro de la crítica

feminista, de la mano de autoras como Mary Ann Doane (1980), Sarah Kozloff (1988), Kaja Silverman (1988) y Amy Lawrence (1991), que han abordado las relaciones entre voz, cuerpo e imagen en el cine desde una perspectiva de género.

Los finales de las tres películas presentan tres formas insólitas y singulares de utilizar la acusmática. Se sitúan lejos de las estrategias del cine narrativo y entran de lleno en las diferencias radicales entre voz e imagen, en las disyunciones entre sonido y significado, que, como explica Doane, rompen con la homogeneidad buscada en el cine clásico y producen un cuerpo filmico caracterizado por la dispersión, la fragmentación y la heterogeneidad. Reformulando ideas de Pascal Bonitzer (1975), Doane señala que aquí se promueve una política de la voz basada no en su significado, sino en su dimensión sensorial y sensual (1980). El caso de *Dulces horas* es el de un rostro, el de Berta (Assumpta Serna), vampirizado por una voz antigua. En *Función de noche*, se trata de un solapamiento polifónico en torno a la figura de Lola Herrera, en el que una voz del hoy se superpone a una voz del pasado. El final de *Vida/perra* contiene un gesto de su protagonista, Juani (Esperanza Roy), que se puede entender como el intento de escuchar una voz ancestral que no llega a oírse, aunque en su lugar hay otra voz acusmática que reverbera en el vacío. El objetivo de este artículo consiste en analizar estos modos de empleo de la voz acusmática y su función como vehículo para la construcción de tres subjetividades femeninas polifónicas, dentro de las cuales conviven las contradicciones y paradojas de un contexto político de inestabilidad y cambio.

El artículo pretende encontrar en los ecos de esta polifonía la posibilidad de recomponer una narrativa, la del punto de vista de las mujeres, que quedó desdibujada por el monopolio androcéntrico del relato histórico oficial (Larumbe, 2004; González Ruiz, Martínez Ten y Gutiérrez López, 2009). Así lo señala Ramón Buckley cuando hace referencia al «carácter “masculino” de la transición», a la que se refiere como «aquella “patriar-

ANALIZAMOS LOS MODOS DE EMPLEO DE LA VOZ ACUSMÁTICA Y SU FUNCIÓN COMO VEHÍCULO PARA LA CONSTRUCCIÓN DE TRES SUBJETIVIDADES FEMENINAS POLIFÓNICAS, DENTRO DE LAS CUALES CONVIVEN LAS CONTRADICCIONES Y PARADOJAS DE UN CONTEXTO POLÍTICO DE INESTABILIDAD Y CAMBIO

quía” que continuaba vigente a pesar de haber muerto el “patriarca” (1996: XIV), una idea que Carmen Peña Ardid retoma, años después, en la introducción del volumen colectivo *Historia cultural de la Transición* (2019). Por su parte, Pamela Beth Radcliff explica que el feminismo de la Transición fue ajeno tanto a las cúpulas políticas como al consenso ideológico, por lo que fue tachado de egoísta, insolidario y divisionista (González Ruiz, Martínez Ten y Gutiérrez López, 2009). Además, según Radcliff, no existía un modelo de «ciudadana democrática», ya que «[a] contrario del régimen de Franco, que había creado un lugar bien definido y articulado para las mujeres como amas de casa, el discurso democrático emergente estaba lleno de contradicciones y conflictos entre la igualdad y los marcos de referencia basados en la diferencia» (González Ruiz, Martínez Ten y Gutiérrez López, 2009: 69). Si el modelo de la esposa y madre tradicional era rechazado, también lo era el de la feminista, que introducía discordia por derechos que supuestamente no concernían a toda la población.

Las tres películas que estudiamos dan cuenta de esa mutación y diversidad de lo femenino, teorizada por De Lauretis y Cixous, en el marco concreto de la Transición española. Herederas de las experiencias de disyunción entre voz e imagen propias del cine moderno, son obras que, en un momento de consolidación de cambio político, abrían un espacio para reflejar esa indefinición del rol social de la mujer, una asignatura pendien-

te que el relato oficial de la Transición ha dejado de lado. Lo que en último lugar buscan estas páginas es hacer emerger eso que Buckley denomina la «historia vuelta del revés» (1996: 135), a saber, ese giro del relato capaz de encontrar «en el feminismo una alternativa a la propia transición» (1996: 165). No se trata solo de ampliar la historia con aquellos elementos olvidados, sino más bien de reinterpretarla (González Ruiz, Martínez Ten y Gutiérrez López, 2009). Por último, merece la pena señalar que es de nuevo Cixous quien escribe que siempre que una mujer habla, diga lo que diga, «arrastra su historia en la historia» (1995: 55).

UN ROSTRO VAMPIRIZADO POR UNA VOZ ANTIGUA

Al final de *Dulces horas*, Berta (Assumpta Serna) aparece embarazada, paseando por el apartamento de Juan (Iñaki Aierra), poniendo algunos libros en su lugar y cortando una hoja seca de una planta de interior. En la banda sonora suena una antigua grabación del vals *Recordar*, interpretado por Imperio Argentina, con cuyos versos sincroniza sus labios, cantando en *playback*. Dentro de la bañera la espera Juan, a quien trata cariñosamente como si fuera su hijo, regañándole por cómo huele, haciéndole cosquillas y acariciándole la cara. Finalmente, Berta recupera el hilo de la canción, mira a cámara y el plano se cierra sobre su rostro, rebosante de ilusión, de sonrisa inquebrantable y labios perfectamente sincronizados con un torrente de voz que llega del pasado (imagen 1).

Este desenlace culmina un proceso de escenificación de la memoria con elementos del presente que constituye el dispositivo medular de *Dulces horas*. A lo largo de la película, Juan, director teatral, reconstruye episodios de su infancia en el mismo apartamento en el que había vivido de pequeño, con intérpretes contratados y él mismo como *alter ego* infantil. Persigue, así, entender mejor a su madre, Teresa, una mujer silenciada por la estructura familiar que se suicidó cuando él era un niño y a quien en el



Imagen 1. En el plano final de *Dulces horas* (Carlos Saura, 1981), Assumpta Serna mira a cámara, rebotante de ilusión, durante el *playback* de la canción de Imperio Argentina *Recordar*

presente da vida Berta, una joven actriz. Secuencia a secuencia, se construye un juego de espejos entre estas mujeres, ambas interpretadas por Assumpta Serna, y el incipiente romance con Berta se intercala con escenas de amor edípico por una madre cariñosa, pero llena de misterio. En la secuencia final, la personificación de Teresa sale del escenario teatral y se inserta en la vida cotidiana, convirtiéndola en una síntesis de amante y madre que, mediante el recurso del *playback*, es también una fusión entre imagen del presente y voz del pasado.

Recordar es un vals originalmente escrito en francés por Charles Borel Clercy y traducido al castellano por José Salado, que Imperio Argentina interpretó junto a Manuel Russell en el musical *Su noche de bodas* (Louis Mercanton y Florián Rey, 1931) (Bloch-Robin, 2011), aunque la versión que se usa en la película está cantada exclusivamente por ella. Saura ya había usado este tema en *El jardín de las delicias* (1970), así como otras canciones de Imperio Argentina en *La prima Angélica* (1974) y *Cría cuervos* (1976) (Hidalgo, 1981). En todos esos casos, la antigua grabación se vincula a la evocación del pasado, ya sea a partir de escenificaciones, recuerdos encarnados o fotografías, siempre como un acompañamiento sonoro a la acción de los personajes. En *Dulces horas*, la canción se vuelve central: no en vano, su verso «Recordar las dulces horas del ayer» le da título, y, ya en la fase de ensayos y en el rodaje, Saura usó un magnetófono para reproducir este y otros temas de la época, de modo que el elenco se familiarizara con ellos (Hidalgo, 1981). *Recordar* aparece siempre asociado al personaje de la madre, un vínculo establecido con fuerza en los títulos de crédito iniciales, en los que la voz de Imperio Argentina arroja el pasar de las páginas de un diario con dibujos, fotografías, postales, recordatorios de primera comunión y texto escrito a mano, originalmente compuesto por Assumpta Serna como una forma de interrogar a Saura sobre el personaje de Teresa, e incorporado posteriormente por el cineasta como apertura de la película (Vidal, 1993). *Recordar* irrumpirá de nuevo a lo largo del film para evocar el pasado, hasta el punto de que, y eso constituye una novedad respecto a las obras precedentes de Saura, se convertirá en objeto de un *playback* al final. Como las voces acusmáticas analizadas por Chion, es una voz que primero flotará sin una fuente reconocible y, eventualmente, encontrará su lugar en un cuerpo preciso.

Varios autores han señalado la dimensión irónica de este desenlace, que, mediante su exceso y artificio, genera una distancia entre el ejercicio nostálgico de Juan y la mirada de Saura hacia el

pasado (D'Lugo, 1991; Bloch-Robin 2011; Planes Pedreño, 2020). Su carácter construido, tanto técnica como históricamente, se anticipa en dos secuencias previas. Primero, en un estudio de doblaje, en el que Berta debe repetir una y otra vez una frase para encajarla en los labios y el tiempo del personaje de una película extranjera, haciendo visible el esfuerzo necesario para la sincronización de bocas y voces. Más adelante, en el apartamento de Juan, cuando Berta asume su papel como nueva versión de Teresa e incorpora el vals a su representación: se recoge el pelo, se pone un delantal y, mientras lava los platos, tararea el principio de la canción. La irónica frase «si me vieran las feministas...», que deja caer como una nota al pie, da cuenta de la difracción entre Teresa y Berta, entre la madre del pasado y la actriz de 1981. Al llegar al final de la película, las dificultades técnicas del doblaje y las dudas ideológicas verbalizadas en la cocina se disipan, y dan lugar a un ajuste fluido entre voz e imagen, entre pasado y presente, que es aparentemente perfecto, sin fisuras, como aquellos números «espontáneos y sin esfuerzo» que, para Jane Feuer (1980), esconden los procesos de elaboración y trabajo en el musical clásico. El desenlace de *Dulces horas* es, pues, la culminación de una transformación en la que un cuerpo femenino del presente es instrumentalizado para interpretar a uno del pasado, es decir, que es despojado de su agencia contemporánea para sincronizarse con los recuerdos de un cineasta que necesita zambullirse en sus memorias.

Consciente de ello, a lo largo de la película vemos cómo Berta quiere intervenir activamente, diciéndole a Juan que no le convence el rol de Teresa como madre abnegada e increpándole para que deje atrás su idealización de la infancia, convirtiéndose, así, en lo que Marvin D'Lugo llama un «desmitificador de la representación cultural» (1991: 182). Según Assumpta Serna, estos diálogos no se encontraban en el guion original y fueron sugeridos por ella misma (Lambies, De Lucas y El-duque, 2025), que, a lo largo del rodaje, manifestó una voluntad explícita de participar en la cons-

EL DESENLACE DE DULCES HORAS ES, PUES, LA CULMINACIÓN DE UNA TRANSFORMACIÓN EN LA QUE UN CUERPO FEMENINO DEL PRESENTE ES INSTRUMENTALIZADO PARA INTERPRETAR A UNO DEL PASADO

trucción del personaje, ya fuera con preguntas al cineasta, la construcción del diario o el deseo de ver el material rodado (Hidalgo, 1981; Vidal, 1993). Sin embargo, en *Dulces horas* esa interpelación femenina no obtiene respuesta: ni la mujer del pasado ni la del presente tienen espacio, ni en la memoria de Juan ni en la película de Saura, para convertirse en personajes activos, que obren por sí mismos, más allá de la escenificación de los fantasmas del protagonista masculino. El cuerpo de Berta, interrogado en el presente, es uno que, como diría Leslie Adelson, contiene una historia secreta, la de Teresa, una mujer independiente que tomó las riendas de su vida en una sociedad patriarcal, pero esa historia no llega a contarse del todo. Es una ambigüedad que se extiende hasta el *playback* final, permitiendo lecturas alegóricas contradictorias: Imperio Argentina fue simbólicamente apropiada por el franquismo, y, por ello, su aparición puede vincularse de forma crítica a una construcción patriótica ligada al folclore (D'Lugo, 1991), pero *Recordar* se popularizó en una película de 1931, durante la República, de modo que esa voz que Teresa/Berta hacen suya podría ser también la de la mujer republicana, aquella cuyas libertades quedaron cercenadas por la biopolítica de la dictadura.

Finalmente, atravesando esos niveles, se encuentra la mirada a cámara de la mujer. Es un recurso que ya ha aparecido antes en el film, concretamente en una escena de seducción en la que Teresa se suelta el pelo y realiza un *striptease* ante los ojos fascinados del pequeño Juan, aquí interpretado por el niño Pablo Hernández Smith, y que Marianne Bloch-Robin (2011) vincula con la

última fotografía de Teresa en el diario con el que se abría la película. Es, también, un momento de agencia de la actriz Assumpta Serna, en el que puede interrogar directamente a la cámara y al público. Con esta mirada manifiesta, al igual que Teresa y Berta, un control, un gobierno que nunca es cruel, sino dulce. Con esa mirada, el desenlace de *Dulces horas* va mucho más allá de la sincronización personal entre una cantante folclórica, una madre de los años cuarenta, una mujer de 1981 y una actriz en una película de Carlos Saura. Como señala Mary Ann Doane (1980) al reflexionar sobre la dimensión erótica y sensorial de la *voice over* en el cine de la modernidad, puesto que el cuerpo ha sido el espacio de opresión de las mujeres, es coherente que sea precisamente en este cuerpo donde se libren las nuevas batallas y, por eso, entre Imperio, Teresa, Berta y Assumpta no hay identidad, sino una polifonía que lanza antes que nada signos de interrogación.

UNA VOZ DEL PRESENTE SE SUPERPONE A UNA VOZ DEL PASADO

En los orígenes de *Función de noche*, de Josefina Molina, está la idea de una dualidad polifónica, la que se cifra en el juego especular entre una actriz y su personaje. La película, que posee una clara vocación documental, se urde en torno a la experiencia de Lola Herrera durante los primeros meses en los que interpretó a Carmen Sotillo en la versión teatral de la novela de Miguel Delibes *Cinco horas con Mario*, representada por primera vez en Madrid en noviembre de 1979, también bajo dirección de Josefina Molina. En entrevistas de la época, Herrera describe su relación con el personaje del siguiente modo: «Me parecía una mujer vulgar que nada tenía que ver conmigo. Sin embargo, poco a poco, en frases determinadas de mi monólogo, empecé a ver pasajes de mi vida. El paralelismo entre aspectos de la vida de Carmen y de la mía empezó a ser tan grande que entré en una crisis de identidad. Había descubierto todo lo que de mí había en

Carmen y me encontré a través de ella» (Angulo, 1981: 45). Este proceso de identificación inesperado alcanzó su pico dramático a principios de marzo de 1980, cuando, tras su apabullante éxito de público en Madrid, *Cinco horas con Mario* llegó a Barcelona. El primer día, cuando apenas hacía quince minutos que la función había comenzado, Herrera se desmayó en el escenario. Varios autores, como Susan Martín-Márquez (1999), señalan que este desmayo fue el detonante de la película.

Es también Martín-Márquez quien cuenta que *Función de noche* nació de un interés compartido entre Josefina Molina y José Sámamo por hacer un film que reflexionara sobre la identidad de las mujeres españolas del período de la posguerra. Otros autores, como Isolina Ballesteros, subrayan que en el proceso creativo de *Función de noche* hay una voluntad de generar una imagen de «la mujer española de la transición, con sus problemas y contradicciones, todavía en la encrucijada entre las restricciones de las décadas anteriores y las libertades de la Nueva España» (2001: 52). La dupla que instituyen Carmen Sotillo y Lola Herrera evidencia esta encrucijada. En la relación que se establece entre estas dos figuras se materializan las tensiones entre dos tiempos. Carmen Sotillo es una figura del pasado, una mujer recién enviudada que monologa ante el féretro donde yace el cuerpo de su marido muerto, a quien finalmente puede dirigir todos esos reproches largo tiempo contenidos, sin miedo a las represalias. Por su parte, Lola Herrera no monologa, sino que mantiene un diálogo de tono igualmente confesional con su exmarido, el también actor Daniel Dicenta, a quien ella misma compara en cierto pasaje de la conversación con el cadáver de la obra: «O sea, a veces esa cosa que representa una caja de muerto... a veces te veo. El Mario que yo reconozco en esa caja es la cara tuya». Se podría decir que la película formula una contraposición de dos épocas: la de la mujer viuda del franquismo, esa que tenía que esperar a que su marido muriera para romper sus silencios y decir todo lo que siempre había ca-

llado, y la de la mujer divorciada (recordemos que *Función de noche* se estrena en el mismo año en que se aprueba la ley del divorcio). De acuerdo con Ballesteros, el papel que representa Lola Herrera no es tanto el de esa mujer ya liberada de la España moderna como el de una mujer atrapada entre dos tiempos, intentando despojarse de esa imagen del pasado que tanto le pesa.

De las tres películas que aquí analizamos, *Función de noche* es sobre la que más veces, y desde ángulos más diversos, se ha escrito. En un artículo reciente, Gonzalo de Lucas propone estudiar el trabajo de Lola Herrera en la película para «rastrear las tensiones entre la representación y la autorrepresentación desde el cuerpo actoral» (2024: 74). De Lucas se ampara en las investigaciones de autoras como Sophie Mayer y Andrea Soto Calderón para hablar de las funciones curativas que poseen las imágenes en la tradición del documental feminista y que, en el caso específico de *Función de noche*, se configuran en torno a la palabra: «El dispositivo performativo de las imágenes contiene aquí la espera y la temporalidad para que la palabra ahogada, dubitativa, silenciada de Lola Herrera emerja» (De Lucas, 2024: 84). La búsqueda de la palabra es el centro de *Función de noche*, tanto en el curso de la larga conversación que Herrera mantiene con Dicenta, que es el eje de la película, como en todos los espacios del metraje que se abren a la voz en *off* de la protagonista. Sobre el uso que *Función de noche* hace de esa voz en *off*, forma por excelencia de la voz acusmática, Isolina Ballesteros escribe un comentario remarcable:

LA BÚSQUEDA DE EQUILIBRIO ESTÁ PRESENTE EN TODO EL DISCURSO QUE HERRERA VA ARTICULANDO A LO LARGO DE LA PELÍCULA, DURANTE EL CUAL PARECE ESTAR CUMPLIENDO CON EL PROPÓSITO DE ORGANIZAR UN NUEVO LOGOS PONDERADO, PRECISO Y JUSTO

«La importancia de la voz en *off* de Lola reside no solo en el hecho de que otorga a la protagonista un estatus lingüístico del que raramente goza en el cine masculino, donde la mujer habla mucho pero su participación real en la producción del discurso narrativo es inexistente, sino que además esta voz, que no corresponde a la imagen de Lola cuando habla, rompe el régimen especular y le ofrece la posibilidad de escapar de una representación en términos exclusivamente corporales» (Ballesteros, 2001: 43-44). Esta ruptura del régimen especular a través de la voz en *off* culmina en la polifonía que se activa en las últimas imágenes de la película.

El final de *Función de noche* nos muestra a Lola Herrera sobre el escenario del teatro en penumbra, al principio de la obra, recitando las primeras líneas de su papel. La cámara, que empieza la toma en un primer plano de la actriz, se distancia rápidamente por el pasillo de la platea llena y la empuja (imagen 2). La voz de Carmen Sotillo, con su cadencia solemne, se escucha de pronto muy lejana y, casi de inmediato, se le superpone otra voz, la de la propia Lola Herrera, hablando en un nivel acusmático, desde fuera de su personaje, como si hablara desde el interior de su propia conciencia. «¿Cuántas veces habré dicho estas palabras?», se pregunta, transformando su interpretación de la viuda de Delibes que tanto sufrimiento le ha comportado en algo mecánico, hueco de emoción, repetitivo, como si, después de todo, el proceso curativo hubiera concluido y la actriz hubiera logrado separarse del texto. «¿Qué se puede hacer cuando a uno no le gusta su propia vida? Quizás la culpa ha sido mía. He tratado de imitar a las mujeres que me educaron», prosigue, tomando consciencia de una inercia mimética que la llevó a seguir las enseñanzas de los referentes femeninos de generaciones anteriores. En este sentido, el final de *Función de noche* sintoniza con el de *Dulces horas*, si bien genera una inversión de los elementos: en el film de Saura, es la voz antigua de una actriz del pasado la que posee a una actriz del presente,

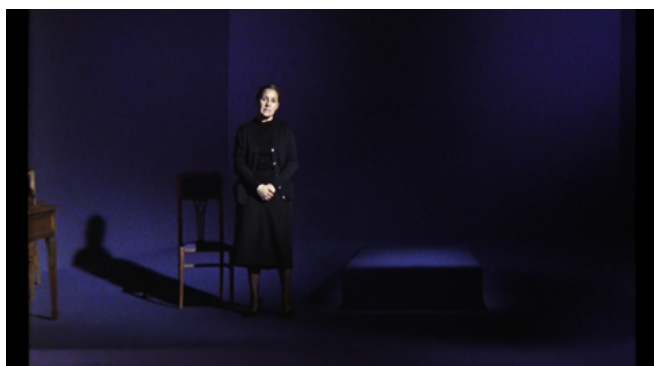
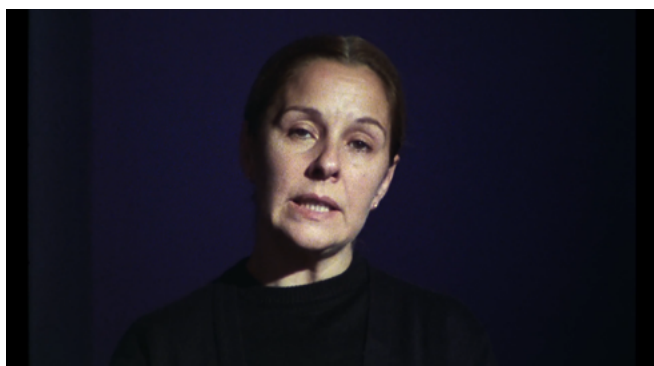


Imagen 2. En las últimas imágenes de *Función de noche* (Josefina Molina, 1981), la cámara se distancia de la figura de Carmen Sotillo mientras se escucha, en primer término, la voz en off de Lola Herrera

mientras que en este caso es la voz del presente la que se encabalga sobre la voz pretérita.

Un segundo plano, este tomado desde un ángulo picado casi cenital, sustituye al anterior a través de un encadenado. La cámara se aleja de nuevo con un movimiento ascendente que vuelve a marcar distancias con la figura que recita sobre el escenario. La voz de la conciencia de Lola Herrera sigue hablando, tratando de encontrar un balance entre las angustias que le produce la historia

pasada y una voluntad tenaz de salir adelante: «Otra vez me vuelvo a acordar del desmayo, me da miedo. No, que no se me pare la máquina». Esta búsqueda de equilibrio está presente, en realidad, en todo el discurso que Herrera va articulando a lo largo de la película, durante el cual parece estar cumpliendo con el propósito de organizar un nuevo logos ponderado, preciso y justo, que responda a las necesidades de las mujeres en la Transición y que las represente; un lenguaje que, de acuerdo con Cixous, les permita introducir sus historias en la historia. De este modo, cuando, en los últimos segundos de película, la figura enlutada de Carmen Sotillo ya no ocupa más que un cerco de luz morada en el margen de un plano, por lo demás completamente oscuro, la voz de la protagonista termina con una especie de propósito renovador, que se abre, por primera vez, a la posibilidad de un futuro pleno: «Mañana tengo que levantarme pronto. Tengo tantas cosas que hacer». Con estas dos últimas frases, la voz de Lola Herrera se separa definitivamente de la imagen de la mujer de antaño y anuncia el principio de otra historia, propia quizás de la mujer moderna, que parece estar a punto de empezar a escribirse.

LA VOZ ANCESTRAL QUE NO LLEGA A OÍRSE

Igual que *Cinco horas con Mario*, *Vida/perra* se articula, de principio a fin, en torno al perpetuo soliloquio de su protagonista, Juani (Esperanza Roy), el único personaje de la película, una mujer soltera y solitaria, cuya triste figura va transitando por una serie de escenarios deshabitados, tales como una playa sin gente, un salón de fiestas lleno de sillas vacías o las dependencias de un gran apartamento, que constituyen un reverso fantasmagórico del mundo real (Lambies, 2025). La sucesión de imágenes que generan todos estos lugares compone una suerte de representación de la conciencia de Juani, allá donde el flujo de sus pensamientos se desborda y toma la forma de un monólogo incon-

tinente y contradictorio. En palabras de Teresa de Lauretis, «negociar esa contradicción, mantenerla activa, significa resistir la presión que ejerce el modelo epistemológico binario hacia la coherencia, la unidad y la producción de una imagen propia estable, una visión del sujeto, e insistir en cambio en la producción de puntos de identificación contradictorios, un otro lugar de la visión» (1984: 77). La puesta en escena de *Vida/perra* se corresponde con ese otro lugar de la visión del que habla De Lauretis, configurado como una secuencia de paisajes mentales en los que el monólogo de Juani no puede ser otra cosa que un monólogo interior, en el curso del cual el presente se entremezcla con el pasado y la realidad se confunde con la imaginación. Así, Juani se dirige todo el tiempo a una ristra de otros personajes ausentes, unos vivos y otros muertos, de los cuales no hay ninguno que responda a sus llamadas ni que llegue a manifestarse en el plano. En apariencia, podríamos pensar que la cabeza de Juani está habitada por una atronadora polifonía de voces. En última instancia, esta polifonía no llega a formularse más que como una imposibilidad.

La idea de esa polifonía imposible se insinúa, a lo largo de la película, cada vez que Juani intenta establecer un diálogo con alguno de esos espectros del pasado que nunca le dan la réplica y se evidencia, de un modo muy claro, en su final. El largo monólogo de Juani culmina con una invocación desesperada del fantasma de la madre muerta, al que exhorta entre gritos y sollozos, mirando a cámara, con los brazos tendidos hacia delante, en un primer plano que destaca su expresión arrebatada y bañada en lágrimas, propia de los rostros femeninos del cine de terror (imagen 3). Juani grita lo siguiente: «¿Cómo eras, mamá? ¡Ayúdame! ¡Ayúdame! ¡Ahora mismo no me acuerdo de cómo era tu cara! ¡Y, lo que es aún peor, no te oigo!». Al decir esto último, Juani acerca una mano a la oreja. Después, calla un momento y se serena, como si imaginara que el fantasma le hubiera susurrado algo al oído. El monólogo sigue un rato más. Finalmente, la cara de Juani, crispada y empapada por



Imagen 3. El largo monólogo de Esperanza Roy en *Vida/perra* (Javier Aguirre, 1982) culmina con una invocación desesperada al fantasma de la madre muerta, cuya voz no llega a manifestarse

su sudor y su llanto, vuelve a mirarnos. Juani ya no habla y, sin embargo, en el plano resuena su propia voz, profiriendo la misma secuencia de súplicas exclamatorias que gritaba poco antes, ahora transformadas en reverberaciones que irrumpen en diferido. De nuevo, con la frase de «¡Y, lo que es aún peor, no te oigo!», Juani acerca el oído a la cámara, esta vez en un gesto repentino y mucho más desconcertante que el anterior, con ambas manos levantadas. Es el último intento de llegar a distinguir esa voz espectral que ya no se deja es-

cuchar y que, probablemente, no se dejó escuchar nunca. En su lugar, Juani no oye más que su propia voz acusmática, como un eco que retumba en el vacío de su cabeza, cuando la voz del fantasma se ha extinguido para siempre.

El final de *Vida/perra* es la inversión trágica del final de *Dulces horas*. La ternura de la mirada a cámara que Assumpta Serna regala al público en el último plano de la película de Saura encuentra en la mirada a cámara de Juani su contracara oscura. Esa fusión entre tiempos que se producía con la perfecta sincronización entre los labios sonrientes de Serna y la canción de Imperio Argentina se re-

JUANI ACERCA EL OÍDO A LA CÁMARA, CON AMBAS MANOS LEVANTADAS. ES EL ÚLTIMO INTENTO DE LLEGAR A DISTINGUIR ESA VOZ ESPECTRAL QUE YA NO SE DEJA ESCUCHAR Y QUE, PROBABLEMENTE, NO SE DEJÓ ESCUCHAR NUNCA

escribe, en los gritos sudorosos y convulsos de Esperanza Roy, en términos de un desgarró temporal: a diferencia de *Dulces horas*, en *Vida/perra* la voz del pasado nunca llega a escucharse, sea porque no existe o porque impone su silencio, enfatizando esa impresión de soledad que transmite su protagonista, una mujer a quien incluso los fantasmas parecen haber abandonado y que, a su vez, permanece desubicada en una época que no le pertenece. Es interesante, en este sentido, notar que Juani instituye una adenda remarcable a la evolución del arquetipo de la solterona que estudian Núria Bou y Xavier Pérez dentro del cine del franquismo, que encuentra su epitome en los personajes de Betsy Blair en *Calle Mayor* (Juan Antonio Bardem, 1956) y Aurora Bautista en *La tía Tula* (Miguel Picazo, 1964). Sobre el primero, estos autores parten de una serie de gestos, miradas y expresiones faciales en las que Blair encarna el deseo «de vivir en otra realidad,

de proyectarse en otro mundo, de huir del entorno opresor de la sociedad española» (Bou y Pérez, 2022: 39). Es justamente esa otra realidad anhelada lo que *Vida/perra* recrea en su puesta en escena, lo cual lleva a pensar en Juani como esa solterona que definitivamente ha abandonado el mundo material para recluirse en un mundo paralelo que ella misma ha construido. Ahí experimenta con una suerte de liberación que es, también, su condena.

Si, en *Función de noche*, Lola Herrera era una mujer atrapada entre dos tiempos, Juani es una mujer escindida de su tiempo, recluida en los márgenes de la historia y en los limbos de la desmemoria. En su libro *La voz en el cine*, Chion (2004) hace referencia a esas voces del cine que penan por la imagen tratando de encontrar un cuerpo que las acoja. La propuesta de *Vida/perra* genera un movimiento contrario, ya que aquí se trata más bien de un cuerpo que intenta hallar, sin éxito, esas otras voces errantes que lo quieran habitar y lo colmen de sentido. Por otro lado, que *Vida/perra* transforme la voz de la madre en un silencio abismal hace que toda la película se vea recorrida por una sensación de vacío atávico que, escena tras escena, se hace cada vez más aguda. No es de extrañar que el metraje termine, justo después de esa última mirada a cámara de Juani, con el mismo plano con el que ha empezado, en el que vemos a Juani sentada en una silla en la playa, hablando sola frente al oleaje. A esta imagen se superpone otra: el antiguo retrato en blanco y negro de una mujer, tal vez esa misma fotografía de la madre que, en cierto momento de la película, Juani buscaba enloquecida. La visión de la madre se proyecta como un rostro estático y silente, que no habla ni hablará nunca, pero cuya presencia se cierne sobre el cuerpo de Juani y lo mantiene dentro de esa dimensión paralela donde la única lógica temporal posible es la del tiempo detenido en la eterna repetición de los acontecimientos.

Así las cosas, la protagonista de *Vida/perra* podría erigirse en símbolo de un determinado perfil de mujer que quedó privado de representación en el relato histórico hegemónico, tanto el del

franquismo como el de la Transición. El lenguaje obsceno e inconveniente que utiliza Juani, su gestualidad impúdica y su ostracismo militante dan cuenta de un personaje que no encontró su lugar entre los antiguos valores del nacionalcatolicismo, que identificaba en las perfectas esposas y madres prolíficas el ideal de la buena española, razón por la cual, «[e]n la época franquista, el hecho de que una mujer quedara soltera terminaba convirtiéndose en una tragedia personal y en un motivo de bochorno social» (Morcillo Gómez, 2015: 117-118). Al mismo tiempo, el resentimiento de Juani hacia las costumbres de la sociedad que le es contemporánea y ese hermetismo en el que parece haberse recluso nos indican que tampoco se siente interpelada por los aires de modernidad que la democracia quería consolidar. *Vida/perra* aporta un giro interesante a las teorías que Adelson desarrolla en *Making Bodies, Making History*: más que un cuerpo capaz de contener el relato histórico, el cuerpo de Juani rechaza estar en la historia y, así, sin pretenderlo siquiera, acaba oponiéndose a ella.

CONCLUSIONES

Al acercarse a las experiencias sonoras de la modernidad, Mary Ann Doane (1980) retoma ideas de Pascal Bonitzer (1975) sobre la relación entre la fragmentación de la *voice over* autoritaria y su vertiente erótica, pero advierte que la política de la voz debe pensarse más allá de esta dimensión sensual, por lo demás problemática desde una perspectiva de género. Para ella, la relación de la voz con los cuerpos de personajes y espectadores ha de basarse también en la comprensión del cine de forma topológica, como una serie de espacios cuya jerarquía articula la representación y la significación, y en cuya definición los usos de la voz juegan un papel clave. Es el caso de *Dulces horas*, *Función de noche* y *Vida/perra*, donde los niveles narrativos contruidos con la voz acusmática, ya sea como *playback* del pasado, como reflexión en camerino o como eco sin respuesta, actúan como espacios

de sentido desde cuya diferencia interrogar a los cuerpos femeninos, escindidos entre el pasado y el presente, la realidad y la representación. La polifonía que preside los finales de estas tres películas debe entenderse también como un despliegue de encarnaciones posibles, de lugares diversos que personajes, actrices y espectadoras pueden habitar. Para un período como el de la Transición, que oficializó una serie de discursos sobre la modernización del país, estos espacios polifónicos ofrecen una alternativa al relato histórico de consenso, a través de las voces que quedaron relegadas a reverberar en los márgenes de un discurso monolítico. En su manera de manifestar un conflicto entre tiempos, estas voces liberan una posible reescritura de las contradicciones históricas del período de la Transición. En esta polifonía que es, también, una lengua de las mil lenguas, se demuestra que, como anuncia Cixous (1995), cuando las mujeres hablan arrastran sus historias en la historia, para interrogarla, para interrumpirla y vaciarla, para darle la vuelta.

NOTAS

* Esta investigación forma parte del proyecto PID2021-124377NB-I00 financiado por MICIU/AEI/10.13039/501100011033 y por FEDER/UE.

1 Las citas extraídas de textos consultados en inglés han sido traducidas al español por los autores del artículo.

REFERENCIAS

- Adelson, L. A. (1993). *Making Bodies, Making History: Feminism and German Identity*. Lincoln/Londres: University of Nebraska Press.
- Angulo, J. (1981, 29 de septiembre). La ficción teatral se convierte en realidad en *Función de noche*. *El País*, p. 45.
- Ballesteros, I. (2001). *Cine (ins)urgente: textos filmicos y contextos culturales de la España posfranquista*. Madrid: Fundamentos.
- Bloch-Robin, M. (2011). Música y narración en *Dulces horas*: de la inmersión nostálgica en la vorágine del pasado a la distancia irónica de la instancia narrativa su-

- perior. En R. Lefere (ed.), *Carlos Saura: una trayectoria ejemplar* (pp. 47-65). Madrid: Visor.
- Bonitzer, P. (1975). Les silences de la voix. *Cahiers du cinéma*, 256, 22-33.
- Bou, N., Pérez, X. (2022). El cuerpo-hogar. En N. Bou y X. Pérez (eds.), *El deseo femenino en el cine español (1939-1975). Arquetipos y actrices* (pp. 28-41). Madrid: Cátedra.
- Buckley, R. (1996). *La doble transición: Política y literatura en la España de los años setenta*. Madrid: Siglo XXI.
- Chion, M. (2004). *La voz en el cine*. Madrid: Cátedra.
- Cixous, H. (1995). *La risa de la medusa: ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos.
- D'Lugo, M. (1991). *The Films of Carlos Saura: The Practice of Seeing*. Princeton: Princeton University Press. <https://doi.org/10.1515/9780691223957>
- De Lauretis, T. (1984). *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Londres: Macmillan.
- De Lauretis, T. (1986). Feminist Studies/Critical Studies: Issues, Terms, and Contexts. En T. de Lauretis (ed.), *Feminist Studies/Critical Studies. Theories of Contemporary Culture*, vol. 8 (pp. 1-19). Milwaukee: University of Wisconsin.
- De Lucas, G. (2024). Genealogía de nuevas subjetividades en el cine documental español durante la Transición: Lola Herrera en *Función de noche* (1981). *Fotocinema*, 29, 69-91. <https://doi.org/10.24310/fotocinema.29.2024.19634>
- Doane, M. A. (1980). The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space. *Yale French Studies*, 60, 33-50. <https://doi.org/10.2307/2930003>
- Feuer, J. (1980). Hollywood Musicals: Mass Art as Folk Art. *Jump Cut*, 23, 23-25. Recuperado de <https://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC23folder/MusicalsFeuer.html>
- González Ruiz, P., Martínez Ten, C., Gutiérrez López, P. (eds.) (2009). *El movimiento feminista en España en los años 70*. Madrid/Valencia: Cátedra/Instituto de la Mujer/Universitat de València.
- Hidalgo, M. (1981). *Carlos Saura*. Madrid: JC.
- Kozloff, S. (1988). *Invisible Storytellers: Voice-Over Narration in American Fiction Film*. Berkeley: University of California Press.
- Lambies, J., De Lucas, G., Elduque, A. (2025). Criar nos Silêncios. Uma entrevista com Assumpta Serna. *Aniki. Revista Portuguesa da Imagem em Movimento* 12(1), 155-179. <https://doi.org/10.14591/aniki.v12.n1.1121>
- Lambies, J. (2025). El exceso de la imagen y su reverso en la palabra: las interpretaciones de Esperanza Roy durante el período del destape. *Bulletin of Hispanic Studies*, 102(5), 451-472. <https://doi.org/10.3828/bhs.2025.25>
- Larumbe, M. A. (2004). *Las que dijeron no: palabra y acción del feminismo en la Transición*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Lawrence, A. (1991). *Echo and Narcissus: Women's Voices in Classical Hollywood Cinema*. Berkeley: University of California Press. <https://doi.org/10.1525/9780520354685>
- Martin-Márquez, S. (1999). *Feminist Discourse and Spanish Cinema: Sight Unseen*. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780198159797.001.0001>
- Morán, G. (1991). *El precio de la transición*. Barcelona: Planeta.
- Morcillo Gómez, A. (2015). *En cuerpo y alma: ser mujer en tiempos de Franco*. Madrid: Siglo XXI.
- Peña Ardid, C. (2019). Introducción. El estudio cultural de la Transición y su apoyo en la historiografía. En C. Peña Ardid (ed.), *Historia cultural de la Transición. Pensamiento crítico y ficciones en literatura, cine y televisión* (pp. 7-44). Madrid: Catarata.
- Planes Pedreño, J. A. (2020). Actitudes ante el recuerdo en el cine de ficción de Carlos Saura durante el tardofranquismo y la Transición Española: de la memoria activa de *Los ojos vendados* (1978) a la memoria pasiva de *Dulces horas* (1982). *Historia y comunicación social*, 25(1), 151-159. <https://doi.org/10.5209/hics.69233>
- Preston, P. (1986). *Las derechas españolas en el siglo XX: autoritarismo, fascismo y golpismo*. Madrid: Sistema.
- Silverman, K. (1988). *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Soto, A. (1998). *La transición a la democracia: España, 1975-1982*. Madrid: Alianza.
- Tusell, J. (1999). *La transición española a la democracia*. Madrid: Historia 16.
- Vidal, N. (1993). *Assumpta Serna*. Barcelona: Icaria.

LA HISTORIA VUELTA DEL REVÉS: TENSIONES ENTRE CUERPO Y VOZ EN LOS PERSONAJES FEMENINOS DEL CINE ESPAÑOL DEL FINAL DE LA TRANSICIÓN

Resumen

Este artículo compara los finales de tres películas españolas de los últimos años de la Transición, *Dulces horas* (Carlos Saura, 1981), *Función de noche* (Josefina Molina, 1981) y *Vida/perra* (Javier Aguirre, 1982), a partir de un elemento en común: la dislocación entre voz y cuerpo de sus personajes femeninos y el desdoblamiento acusmático que produce. Partiendo del concepto de voz acusmática de Michel Chion y, especialmente, de su revisión desde postulados feministas efectuada por autoras como Mary Ann Doane, el artículo encuentra un correlato entre los finales de estas tres películas y las teorías de Hélène Cixous sobre las relaciones entre voz, cuerpo y escritura y el papel que estas juegan en la configuración de la historia de las mujeres. De acuerdo con este marco teórico que también incluye las teorías de Teresa de Lauretis sobre la construcción de la subjetividad femenina, las páginas que siguen tratan de demostrar que, en las tensiones entre voz y cuerpo que crean los tres personajes estudiados, aflora un espacio de representación que instituye una alternativa al relato histórico de la Transición.

Palabras clave

Voz acusmática; Cuerpo femenino; Personajes femeninos; Teoría feminista; Transición española.

Autor/a

Josep Lambies es doctor en Comunicación Social por la Universitat Pompeu Fabra y profesor en el Máster en Estudios de Cine y Culturas Visuales de la Universitat de Barcelona-ESCAC y del Grado en Cinematografía de ESCAC. Sus líneas de investigación se centran en la iconología del cine, los estudios sobre el gesto y los *star studies*, a los cuales se acerca desde una perspectiva de género y desde la teoría *queer*. Recientemente, ha publicado textos sobre actrices internacionales, como Julie Andrews, y sobre actrices españolas, como Esperanza Roy, Amparo Muñoz, Bibí Andersen y Victoria Abril. Contacto: josep.lambies@upf.edu.

Albert Elduque es doctor en Comunicación Social por la Universitat Pompeu Fabra y profesor en el Grado en Comunicación Audiovisual y en el Máster en Estudios de Cine y Audiovisual Contemporáneos en esta universidad. Sus líneas de investigación se centran en el cine político moderno, la interacción entre cine y otras artes y los *star studies*, especialmente en los casos de España y Brasil. Ha publicado textos sobre cineastas como Júlio Bressane, Pier Paolo Pasolini y Marta Rodríguez, así como sobre censura cinematográfica y actrices folclóricas españolas. Contacto: albert.elduque@upf.edu.

HISTORY TURNED INSIDE OUT: TENSIONS BETWEEN BODY AND VOICE IN THE FEMALE CHARACTERS OF SPANISH CINEMA AT THE END OF SPAIN'S TRANSITION TO DEMOCRACY

Abstract

This article compares the endings of three Spanish films made in the final years of the Spanish transition to democracy: *Sweet Hours* (Dulces horas, Carlos Saura, 1981), *Evening Performance* (Función de noche, Josefina Molina, 1981) and *Vida/perra* (Javier Aguirre, 1982). The three endings all share a common feature: the dislocation between the voices and bodies of their female characters, and the acousmatic divergence this produces. Drawing on Michel Chion's concept of the acousmatic voice, and especially his revision based on the feminist postulates of authors such as Mary Ann Doane, the article identifies a correlation between the endings of these three films and Hélène Cixous's theories about the relationship between voice, body and writing and the role they play in shaping women's history. Using this theoretical framework, which also includes the theories of Teresa de Lauretis on the construction of female subjectivity, the aim of the study is to demonstrate that in the tensions between voice and body created by all three characters analysed, a space of representation emerges that establishes an alternative to the historical narrative of the Spanish transition to democracy.

Key words

Acousmatic voice; Female body; Female characters; Feminist theory; Spanish transition to democracy.

Author

Josep Lambies holds a PhD in Social Communication from Universitat Pompeu Fabra and is a lecturer in the Master's Program in Film Studies and Visual Cultures at Universitat de Barcelona-ESCAC and in the Degree Program in Cinematography at ESCAC. His lines of research focus on the iconology of cinema, studies of gestures and star studies, which he approaches from a gender perspective and through queer theory. He has recently published papers on international actresses, such as Julie Andrews, and on Spanish actresses, such as Esperanza Roy, Amparo Muñoz, Bibí Andersen and Victoria Abril. Contact: josep.lambies@upf.edu.

Albert Elduque holds a PhD in Social Communication from Universitat Pompeu Fabra, where he is a lecturer in the Degree Program in Audiovisual Communication and the Master's Program in Contemporary Film and Audiovisual Studies. His lines of research include modern political films, the interaction between cinema and other arts, and star studies, focusing especially on Spain and Brazil. He has published papers on filmmakers such as Júlio Bressane, Pier Paolo Pasolini and Marta Rodríguez, as well as on film censorship and Spanish folk actresses. Contact: albert.elduque@upf.edu.

Referencia de este artículo

Lambies, J., Elduque, A. (2025). La historia vuelta del revés: tensiones entre cuerpo y voz en los personajes femeninos del cine español del final de la Transición. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 40, 81-94. <https://doi.org/10.63700/1239>

Article reference

Lambies, J., Elduque, A. (2025). History Turned Inside Out: Tensions between Body and Voice in the Female Characters of Spanish Cinema at the End of Spain's Transition to Democracy. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 40, 81-94. <https://doi.org/10.63700/1239>

recibido/received: 29.11.2024 | aceptado/accepted: 29.05.2025

Edita / Published by



Licencia / License



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