

DIÁLOGO

LIBERAR EL CUERPO REAL DEL CUERPO IMAGINARIO

Conversación con

ELENA MARTÍN

sobre *Creatura*

LIBERAR EL CUERPO REAL DEL CUERPO IMAGINARIO

CONVERSACIÓN CON ELENA MARTÍN SOBRE *CREATURA**

MIREIA TRIAS ALGUACIL
GONZALO DE LUCAS

En *Creatura* (2023), Elena Martín Gimeno —en su triple tarea como actriz, directora y guionista— filma la evolución de un personaje en tres edades distintas: niña, adolescente y joven adulta, en su presente de treinta años. La historia de Mila se convierte en un ejercicio retrospectivo hacia la adolescencia y la infancia, explorando las causas de los bloqueos relacionales y sexuales que experimenta en la adultez, ligados a los procesos de socialización femenina. El montaje relaciona esos tres estados vitales para pensar el cuerpo de la actriz desde sus intervalos, allí donde los bloqueos tienden a invisibilizarse. Una actriz puede posibilitar o generar cambios de imagen que, acaso, rompan con aquella que la paraliza y la activen hacia otra forma posible de vida. Se trata de explorar la tensión entre el cuerpo real y el cuerpo imaginario: aquel «cuerpo que tenemos en la cabeza, el que afecta hasta provocar el complejo, hasta la obsesión, el que emana de las normas sociales, de los imaginarios impuestos, de las imágenes de otras mujeres» (Joudet, 2024: 14-15). Para liberar el cuerpo real del cuerpo imaginario, la política creativa y de resistencia de una actriz pasa por

poner en valor los pequeños movimientos de lo sensible: un gesto, una reacción, la duración de una mirada. Se trata de no desatender las minucias, lo falible. Pero también de jugar y arriesgar —el propio cuerpo— hacia lo imprevisible: a veces, en una profunda o exacerbada alteración física, como podría ser una crisis de histeria, la posesión, el trance o el arrebató.

Mientras preparaba *Creatura*, Elena Martín protagonizó *Suc de sándria* (Irene Moray, 2019), un cortometraje sobre una joven que, tras una agresión sexual, vive como superviviente desde la posibilidad y la curación. Al mismo tiempo, presentó la *performance Pussy Picnic* junto a algunas compañeras del colectivo artístico teatral VVAA. En paralelo a estas prácticas, llevó a cabo un exhaustivo proceso de investigación teórica para escribir una Mila plenamente coherente con sus traumas. Hablamos con ella sobre el proceso creativo de formularse preguntas en torno a los excesos físicos, gestuales y emocionales que desbordan los límites estandarizados, y sobre cómo imaginar otras actitudes posibles frente a las formas fijadas o previstas para los personajes femeninos. ■

I. SOBRE LA INTERPRETACIÓN: ACTUAR CON INTERVALOS Y GESTOS PROSCRITOS

Este número aborda el cuerpo y la actuación de las actrices, explorando la tensión entre los modelos heredados y la producción de nuevas subjetividades. Por este motivo, *Creatura* resulta especialmente relevante por su tratamiento de la conexión entre Mila adolescente (Clàudia Malagelada) y Mila adulta (Elena Martín). ¿Cómo trabajaste este intervalo entre ambas, desde la preparación y elección del casting a la actuación y el montaje?

Nosotros estábamos explicando una herida muy concreta que se trata en terapia: el complejo de Edipo por defecto. Existen dos tipos de complejo de Edipo: por exceso y por defecto. En el Edipo por exceso, en los casos más extremos, hablamos ya de abusos sexuales en la infancia. En cambio, el Edipo por defecto es lo opuesto: la negación del deseo y del contacto. Habíamos documentado todas las fases de cómo una persona resignifica su cuerpo a medida que crece para adaptarse a esta herida inicial, que es el rechazo del padre. En esa edad, Mila entiende que, si siente deseo, no la querrán, y si no la quieren, morirá. Así que empieza a adaptarse a todo para evitar esa muerte, para seguir viva. En su infancia, el primer gesto que hace es decir: «No quiero que lo llamemos más vulva», lo que simbólicamente equivale a una amputación. Eso mismo se repite en el sueño de la Mila adulta, cuando sueña que no tiene vulva. Su sueño está ligado a esa amputación temprana y a su decisión inconsciente de «Si para que me quieras, me cuides y me protejas, tengo que extirpar esta parte de mí, lo haré, simbólicamente».

Algunas de estas heridas están presentes en la película, otras no. No teníamos tiempo ni espacio para mostrar cada fase del complejo de Edipo. Pero en la adolescencia, el conflicto queda reducido a su mínima expresión. Hablamos de un cuerpo que empieza a descubrir la mirada masculina, algo que

nos ha sucedido a muchas mujeres y hombres. Cuando Llorenç (Biel López) le dice: «No te recordaba así el verano pasado», para Mila hay algo extraño y confuso en esa observación. Le gusta, pero al mismo tiempo piensa: «Yo he estado aquí todo el tiempo y no me he dado cuenta del cambio» hasta que alguien lo señala desde fuera.

Teníamos una escena que eliminamos en la que, cuando Mila iba a salir de fiesta, su tío le decía que estaba guapa y la hacía girar con el brazo. En ese giro, se quedaba mirándole los pechos y ella se daba cuenta. Era un momento rarísimo. Cuando Mila percibe que su cuerpo empieza a ser visto de otra manera, por un lado, experimenta una sensación de violencia, pero por otro, desde la perspectiva del complejo de Edipo por defecto, entiende que, a través de su cuerpo, puede vengar el rechazo de su padre. El personaje finalmente no siguió esa dirección, pero sí hay vestigios de esa lógica: seducir y abandonar, seducir y abandonar, normalmente a la persona más inaccesible, como Llorenç. De esta manera, inconscientemente, busca demostrar que era mentira que no pudiera merecer el amor de su padre.

Generalmente, en esta fase se produce un descubrimiento y una sobreexplotación del cuerpo. Por eso, la Mila adolescente es provocadora, coqueta, lleva el pelo largo, es mucho más femenina. En cambio, la Mila adulta viste con jerséis y pantalones anchos, sin maquillar, con el pelo corto. Ha entrado en un espacio más masculinizado. De algún modo, ha interiorizado que, para encontrar un amor estable y familiar, debe renunciar a esa *bestia seductora* y volver a negar su feminidad.

Entre la Mila adolescente y la adulta tuvimos que dar un salto muy grande, incluso con el vestuario. Con el equipo comentábamos: la niña y la adolescente son claramente el mismo personaje, comparten la misma picardía, pero en la Mila adulta esto no se percibe hasta que empieza a ser más juguetona con Marcel, a proponerle juegos. Al principio, no parecía la misma persona, y eso era

un riesgo que notamos en el montaje. Pero como lo habíamos estudiado, sabíamos que tenía sentido que esa parte pícara hubiera estado dormida durante mucho tiempo y que a lo largo de la película se fuera reactivando.

El gran salto entre la adolescencia y la adultez es que la Mila adolescente está más expuesta porque es más frágil. Por un lado, está más conectada con sus instintos primarios, algo que la Mila adulta debe recuperar. Cuando recuerda su adolescencia, se permite ser más ligera, más festiva, algo que se nota en el capítulo central en comparación con la Mila del primer acto. El sueño en el que los chicos se abalanzan sobre ella para lamerla está en contacto con ese deseo más primario.

La elección de *casting* de Clàudia fue muy compleja porque buscábamos a una actriz que, en situaciones como notar que alguien le mira los pechos, despertara un instinto protector en el espectador, que se percibiera como frágil. Pero, al mismo tiempo, debía tener la fuerza y la curiosidad necesarias para ser intrépida y no mostrar incomodidad con el contacto o la exposición física.

En el *casting*, les preguntábamos si en su grupo de amigas había diferentes niveles de experiencia en el ámbito sexual o romántico. Todas decían que sí. Luego les preguntábamos si eran de las que tenían más o menos experiencia. A mí me interesaban las que tenían menos. Entonces les preguntaba: «Cuando te cuentan estas cosas, ¿qué sientes? ¿Miedo, rechazo, curiosidad, ilusión?» Clàudia me dijo que tenía menos experiencia, pero cuando le hice esta segunda pregunta respondió rápidamente: «No, no, yo quiero ser ellas». ¡Esa era la energía que buscábamos! Necesitábamos a alguien lanzado, que no tuviera bloqueos que pudieran hacerle pasar un mal rato en el rodaje, alguien que entendiera profundamente al personaje. En la escena de la plataforma, por ejemplo, le decía: «Clàudia, es que te los comerías». Y ella me respondía: «Sí, sí, lo entiendo perfectamente».

A propósito de la Mila adulta, queríamos preguntarte sobre tu experiencia con la práctica teatral y sobre el trabajo corporal, cuando surge un tipo de desbordamiento y alteración física que, tal vez, en el teatro es más fácil de experimentar o trabajar. Esto podría deberse a que el cine tiende a la contención en la actuación, mientras que la cámara amplifica los gestos y detalles, lo que hace más probable que algo se perciba como excesivo. Todo esto podría conectarse con el final de la película, que se refiere a un potencial que se abre en lugar de algo que se resuelve, sugiriendo una posible transformación —tanto tuya como actriz y cineasta— hacia otro lugar. Nos gustaría conocer tu experiencia en este sentido, tanto en el teatro que has practicado como en su vínculo con tu vida. ¿Crees que te has transformado de una manera que, sin el teatro, habría sido más difícil de alcanzar, especialmente en lo relativo a la liberación gestual y física?

Totalmente. Siento que el teatro no me influye tanto como me gustaría, de hecho, quisiera ir más en esa dirección. Lo que he hecho en teatro, especialmente con el colectivo VVAA, está en un punto bastante extremo a nivel interpretativo. Hay mucho riesgo porque a menudo estamos entre el público, sin una barrera de protección, y el código interpretativo es muy grotesco. Recuerdo empezar funciones y ver en la cara del público esa sensación de vergüenza ajena y pensar: «Sigue, en algún momento entrarán en el código». No era fácil.

En cambio, en cine, todo lo que he hecho ha sido desde un registro muy naturalista en lo interpretativo. A nivel de puesta en escena, con *Creatura* sí me he permitido explorar algo más, sobre todo en lo figurativo y en los sueños. Eso ha sido muy gratificante, poder situarme en un lugar más teatral y simbólico. Pero como actriz en cine, todavía no he llegado al mismo extremo que en el teatro.

Ahora bien, a nivel de herramientas, el teatro sí me ha dado mucho, no solo técnica, sino también en relación con el riesgo. Es muy diferente actuar entre el público que estar en un rodaje. En cine, sa-

ber que puedo repetir una escena tres veces me da una gran tranquilidad. Por ejemplo, en la serie que acabo de rodar, volví de vacaciones y, el primer día, me trabé con cada frase con el catalán. El director, con mucho tacto, me dijo que no se entendía nada. Sin el bagaje teatral que tengo, me habría quedado completamente bloqueada en esa situación.

De hecho, *Creatura* se gestó mientras hacíamos *Pussy Picnic*, donde el nivel de exposición física fue mucho mayor que en la película. No tanto en la cuestión sobre el desborde o la alteración que mencionáis, sino en el hecho de mostrar explícitamente el cuerpo. En *Pussy Picnic*, como parte de una *performance*, nos desnudábamos de forma muy técnica, nos tumbábamos en el suelo, tomábamos un espéculo ginecológico, nos abríamos el coño y una video artista grababa con un foco por dentro y se proyectaba de forma enorme toda nuestra cavidad. Obviamente, era un espacio seguro, donde habíamos decidido todo con plena consciencia. En cambio, en la serie que acabo de hacer, decidí no desnudarme. No porque el equipo no fuera de fiar, ni mucho menos, sino porque en ese contexto yo no podía decidir cómo se iba a hacer.

Cuando se muestran estos estados de desbordamiento, los personajes femeninos suelen ser rápidamente encasillados como histéricas. Godard demostraba, a través del montaje, cómo esta configuración tiene su origen en las fotografías del siglo XIX de Charcot, en las cuales las pacientes histéricas se convertían en un espectáculo; una imagen que luego pasó al cine mudo, como en el caso de Lillian Gish en las películas de Griffith: la misma forma, la misma imagen. Sin embargo, lo que nos interesa aquí es abordar estos estados, como la posesión, desde otra perspectiva: desde la potenciación del cuerpo, desde un arrebató que transforma, tanto en términos creativos como en una liberación física.

Me interesa mucho el desbordamiento, sea en el registro que sea. Pienso en las películas de posesión: hay algo casi mágico en esa energía que pa-

rece venir de ninguna parte y que, de repente, te arrastra. Pero es cierto que, cuando se trata de personajes femeninos, este tipo de expresión suele ser castigado. Mucha gente me ha dicho que, al principio de *Creatura*, Mila “parece un poco loca”. Y, sin embargo, han sido muchas las mujeres que, después de ver la película, me han dicho: «Yo he tenido estos ataques en una discusión de pareja». No es necesario que ocurra en el sexo, puede darse en cualquier momento de frustración.

Por eso me parece interesante lo que mencionáis sobre la histeria. Terapéuticamente, lo que le ocurre a Mila al principio de la película no es un ataque de ansiedad, sino un ataque de histeria. Pero uso el término *ansiedad* porque la gente lo entiende mejor. Cuando dices *histeria*, la imagen que se evoca es la de Sigmund Freud y las mujeres atadas en una cama. Pero si miras películas como *Thelma* (Joachim Trier, 2017), donde la protagonista convulsiona siguiendo la curva de la histeria, o la última versión de *Nosferatu* (Robert Eggers, 2024), en la que Lily-Rose Depp repite esa misma postura al ser poseída, queda claro el vínculo entre histeria, posesión y sexualidad.

Casi siempre se trata de chicas en la pubertad o en el despertar sexual adulto. *Carrie* (Brian De Palma, 1976) comienza con su primera menstruación; en *El exorcista* (The exorcist, William Friedkin, 1973), la posesión se manifiesta a través de actos transgresores que simbolizan el paso a la adultez y el despertar sexual. Y en todas estas historias se repite el mismo discurso: los personajes que rodean a la protagonista dicen cosas como “ya no es la misma”, cuando en realidad lo que ocurre es que se está convirtiendo en mujer. La histeria, en términos terapéuticos, está muy ligada a la represión sexual.

En cuanto al final de *Creatura*, lo fuimos rebajando porque la película ya tenía unas reglas internas que no nos permitían llevarla a un extremo demasiado radical. Pero, en un inicio, nos planteamos que lo que ocurre no fuera real. Ya de por sí, es extraño que Mila, con todos los bloqueos que

hemos visto en ella, se despierte a las tres de la madrugada, cruce un bosque sola y entre al mar de noche. Es una licencia. Pero en la primera versión la escena era mucho más explícita: ella se masturbaba sobre las rocas, tenía un orgasmo y, sin que el espectador se diera cuenta, el tiempo avanzaba. Cuando abría los ojos, ya era de día y estaba rodeada de gente, en una situación incómoda. Creo que este espacio es muy interesante porque está tangencialmente relacionado con la posesión, sin serlo de manera explícita. Al final, la posesión es solo una manera de justificar, desde una perspectiva religiosa, un comportamiento errático o explosivo. Es más fácil pensar que hay una fuerza demoníaca dentro de ti que aceptar que simplemente has cruzado ciertos límites.

En esto se manifiesta comúnmente la inseguridad masculina o el miedo a la mujer, al descontrol de su cuerpo; son momentos de arrebato ante los cuales el hombre suele quedar paralizado, bloqueado. Sin embargo, quizás las mujeres han comenzado a conquistar otros espacios, como las dinámicas de poder, expresándose a través del cuerpo, siendo excesivas más allá del ámbito privado. Todo esto se entrelaza y esta intersección hace que los tránsitos sean tan interesantes.

Existen muchas películas que, aunque no pertenecen al género de terror, de alguna manera abordan esto. Pienso en Ingmar Bergman. En *Secretos de un matrimonio* (Scener ur ett äktenskap, Ingmar Bergman, 1974), el personaje de Liv Ullman experimenta un giro y la respuesta del hombre no es la parálisis, sino la agresión física. Sin embargo, hoy en día esto ha evolucionado. Ella lo pone contra las cuerdas. En el género dramático, este conflicto se presenta en numerosas ocasiones. La mujer ejerce su poder de la única forma que puede, que suele ser a través de la manipulación emocional, porque es el único espacio de poder que se le ha permitido; ellas están profundamente educadas emocionalmente, ya que este es el único terreno que les ha quedado. Y esas son sus armas: hacerle explotar la

cabeza, ahogarlo hasta que lllore. Es una dinámica que ha sido muy castigada, pero que me parece increíblemente poderosa. No en mi vida personal, pero como espacio de creación me resulta brutal.

En el *remake* televisivo de Hagai Levi (*Scenes from a Marriage*, 2021) se invierten los roles, cambiando quién comete la infidelidad y quién se va, pero el poder manipulativo sigue estando en manos de ella, ya que es impensable que él pueda ser emocionalmente más inteligente. Desafortunadamente, muchas mujeres son maltratadas por sus maridos, quienes también las manipulan psicológicamente. Pero en este contexto de semi burguesía intelectualizada, que probablemente haya pasado por terapia, está claro que él está perdido.

En el proceso de creación en el que me encuentro ahora hay un personaje femenino que maltrata, empieza a mostrar brotes de violencia y, en un momento dado, busca en internet: «Casi mato a la persona que más amo, ¿soy una maltratadora?». Investigando para este proyecto yo también lo busqué y luego lo hice en masculino: «¿Soy un maltratador?». En este último caso, mucha gente intenta consolarlo, pero no niegan que lo sea. En la pregunta en femenino había una frase que se me quedó grabada que decía: «Maltratadora es una palabra muy grande», y el mensaje de la usuaria decía literalmente: «Cuando mi novio no me hace caso, rompo cosas, le pego, grito...» Y claro... Tal vez la palabra no sea tan grande, ¿no?

2. LA CREACIÓN A PARTIR DEL GESTO: IMÁGENES MÁS ALLÁ DE SU LITERALIDAD

Desde el punto de vista cinematográfico, es importante discutir y explorar cómo replantear estas dinámicas. En este sentido, la secuencia final quizás sea la que expresa de manera más abierta el deseo de la Mila adulta: un deseo autosuficiente y de conexión más plena. Su bloqueo y desbloqueo en esta escena están profundamente ligados a lo físico, a aquello que no necesita ser racionalizado, interpretado ni dimensionado, sino que se manifiesta

como un deseo puramente experiencial y material. ¿Crees que el cine realizado por mujeres hoy en día está explorando esta dimensión con profundidad o sigue siendo aún demasiado tímido?

Yo creo que hay gente que está explorando bastante y hay otros casos más tímidos. Me vienen a la cabeza mis referentes, como *Elle* (Paul Verhoeven, 2021), por ejemplo. Ella es un personaje irreprochable, a pesar de acostarse con el marido de su amiga, es un personaje súper justo. Cuando conoció a su amiga, Anna (Anne Consigny), en el hospital, Michelle (Isabelle Huppert) dejó que le diera el pecho a su hijo, porque el de Anna estaba en la incubadora. Pero al mismo tiempo, es capaz de ejercer una violencia increíble, con todo su poder. Tengo la sensación de que, en todos los personajes antagonistas, violentos o desagradables, existe la tendencia a tener que justificar terapéuticamente la raíz de su problema, de explicar su trauma anterior, y yo también caigo en esto y me tengo que esforzar para no insistir en la dinámica. Socialmente, hay un intento de empatía, de intentar contextualizar a todo el mundo. A mí, por ejemplo, me gusta mucho *Titane* (Julia Ducournau, 2021) porque sí, tuvo un accidente de coche, pero, ¿Y qué? Esto no explica por qué mata, esto no explica por qué es una asesina en serie y me gusta. A la vez, es casi anecdótico. Lo emocional en la película pasa por otro lugar y no en relación con los crímenes.

En *Crudo* (Grave, Julia Ducournau, 2016), por ejemplo, hay una mirada erotizadora desde una perspectiva subjetiva femenina a la que no estamos acostumbrados. Esta mirada desestabiliza la representación habitual del deseo y rompe con lo que tradicionalmente entendemos como sexualización, como ocurre en la escena del partido de fútbol. En *Creatura*, los cuerpos en masa también juegan un papel central, al igual que en el cuerpo de bomberos de *Titane*, explorando una fisicidad colectiva que desafía las convenciones sobre el deseo y la representación corporal.

¡Sí! *Crudo* es un referente. La escena de la plataforma está inspirada en la del partido de fútbol de *Crudo* y se le mostró a Clàudia para que entendiera lo que queríamos lograr, lo cual comprendió perfectamente. En cuanto a esta otra mirada, ya está tan naturalizada en nuestras conversaciones que me pregunto: ¿Qué hace la gente cuando escribe una película? ¿Se reinventa para ajustarse a una mirada estándar? Entre nosotras, esta alternativa ha existido siempre. Por ejemplo, en la adolescencia, tenía muchas amigas que forraban sus carpetas con imágenes de chicos desnudos. Esto ha estado siempre presente.

Yo creo que lo he tenido muy presente gracias a la literatura, que me ha dado muchos referentes. Desde Annie Ernaux hasta Anaïs Nin. También cosas más contemporáneas como Miranda July, donde se percibe una subjetividad y una compulsión del deseo. Anaïs Nin, en sus diarios, describe cómo devora a un hombre tras otro. No se trata solo de sexualizarlos, sino también de dominarlos emocionalmente, manipularlos y, luego, abandonarlos.

Pero sí, durante el rodaje les decía a los chicos también: «En esta escena os estamos sexualizando, os grabamos sin camiseta y a cámara lenta». Y les preguntábamos: «¿Os sentís cómodos así?». No queríamos replicar lo que nos han hecho a nosotras, ¿no? Y, al mismo tiempo, me gustaba que todos los chicos de la escena tuvieran cuerpos distintos, muchos de ellos no normativos. El deseo de ella no pasa por ahí, no es algo pornográfico, sino hormonal. Son chicos jóvenes, llenos de energía; es algo mucho más animal que estético.

El deseo en *Creatura* se manifiesta a través de la animalidad, no de la estandarización. Un ejemplo claro es la escena del sueño, donde los chicos se mueven como si fueran animales, generando una sensación más cercana a lo canibalístico que a lo estrictamente sexual, como si la estuvieran devorando. En este contexto, se libera otro tipo de movimiento corporal que amplía el registro de lo

erótico, alejándolo de las representaciones convencionales del deseo.

Cuando estábamos escribiendo y defendiendo esta escena en los *pitchings*, curiosamente, era la más controvertida. Sin embargo, una vez rodada, todos la entienden. Pensaba en la escena del sueño: ¿Acaso creen que una adolescente no puede soñar con una fantasía de sumisión en la que cinco chicos la devoran? ¡Por supuesto que puede tener ese tipo de sueños! Pero eso no significa que quiera que se sobrepase ningún límite en la realidad. En el sueño, *a priori*, no le están haciendo daño; de hecho, le están brindando placer varios chicos a la vez.

Trabajamos mucho esta escena físicamente durante los ensayos, dándole un tratamiento más teatral. Escribir un sueño es una experiencia increíble; te hace entender por qué la gente elige escribir libros en lugar de hacer películas. En un sueño, puedes explorar un espacio donde todo es posible. La protagonista entra en un jardín que no es necesariamente el de la casa; es un jardín imaginado que se transforma en un camino infinito lleno de elementos subjetivos. El día que tenga más presupuesto para hacer una película, lo invertiré en estas cosas.

Al ver a los chicos caminar, la escena perdía fuerza. En el guion, estaban desnudos, pero muchos de ellos eran menores, así que no podíamos hacerlo. Por eso, decidimos que llevaran los bañadores de la escena de la plataforma, creando un vínculo entre el sueño y otro momento en el que ella sentía deseo por ellos. Hicimos que se agacharan progresivamente. Lo que perdíamos al grabar el sueño en una localización realista, como el jardín de la casa, intentamos compensarlo con pequeñas distorsiones del espacio y las actitudes de los personajes, para dejar claro que estaban en un entorno no realista.

La literatura invita más a un espacio mental e imaginario que, en muchos casos, logra sortear la censura con mayor facilidad. En cambio, el cine,

aunque también se nutre de lo imaginativo y se conecta con la subjetividad del espectador, suele estar más restringido debido a la tendencia a interpretar las imágenes de manera literal y explícita. Importa trabajar en la recuperación y expansión de ese espacio imaginario dentro del cine, especialmente porque es un medio fuertemente industrializado, condicionado por códigos y convenciones impuestas por el mercado de exhibición, lo que limita su potencial expresivo.

En *Creatura* me dio mucho placer mantener una escena que aún sigo sin entender del todo, una que surgió al principio de la escritura del guion y que se quedó hasta el montaje final. Emocionalmente la entiendo, pero no sé qué quiere decir. Cuando la gente me pregunta, no sé qué responder. Es la escena en la que la madre de Mila le dice que ha soñado con ella y con la abuela, cuando Mila era pequeña, y las tres estaban en la cama. En el sueño, Mila le pedía a la madre que le moviera el *culete*. Mila, ya adulta y sorprendida, le pregunta: «¿A ti también te pedía que me movieras el *culete*?», y la madre le responde: «¡Claro, cada día!». Entonces Mila se queda conflictuada, porque esta escena, de alguna manera, propone una relectura de todo lo que hemos visto, aunque no sé cuál es. La madre es un personaje secundario y no vemos en ningún momento que le mueva el *culete*. No sé qué significa esta escena, pero me emociona. Quizás sea una reflexión sobre cómo los recuerdos son subjetivos y cómo podemos recibir información inesperada en momentos inesperados. Algunas personas me han preguntado si Mila está mostrando un punto de histeria, o si la escena no es real y está en su imaginación. Pero no, es verídica. Simplemente es un matiz perceptivo, y las sensaciones que transmite son reales.

Esta escena proviene de una conversación real con mi madre. Es la única escena en toda la película que no estaba estudiada. El resto de la película, como os comentaba, está diseñada desde un enfoque casi científico. Pero esta escena nació mientras estábamos escribiendo el guion. Un día, mien-

tras escribíamos, mi madre me llamó y me contó que había soñado conmigo cuando yo era niña. Me dijo que en el sueño también estaba mi abuela. Y me explicó que yo le pedía que me moviera el *culete*, y parece que se lo pedía con frecuencia. Al colgar, le dije a Clara Roquet (la guionista): «Nos hemos equivocado». Y ella me respondió: «No, no, tenemos que poner esta escena». De hecho, la trama de la abuela y la madre es la única de la película que está basada en hechos autobiográficos. El resto es un *Frankenstein* de investigación y testimonios. Sin embargo, tuvimos que reducir bastante la presencia del personaje de la abuela, que inicialmente aparecía mucho más en las secciones de la infancia y la adolescencia. Por ejemplo, cuando leía los diarios de la abuela, esa parte sí es una experiencia personal, pero esas escenas finalmente no pudieron quedarse.

¿Y tuvisteis que cortar mucho la figura de la madre en el montaje? Ariadna Ribas (la montadora) explica que el primer corte duraba cuatro horas. Tenemos la sensación de que la madre es un personaje que fue muy podado.

Tuvimos que cortar bastante las escenas de la madre durante la infancia de Mila. Ese era el momento en que la madre empezaba a cobrar importancia nuevamente y se ponía en primer plano, y al final de la película queríamos recuperar su figura. Rodamos varias escenas desde el punto de vista de Carla Linares, quien interpreta a la madre de Mila en la infancia, pero en el montaje resultaban extrañas. La película está tan enfocada en el punto de vista de Mila que esas escenas, aunque nos gustaban mucho, no encajaban.

De hecho, había una escena bastante larga en la cocina, entre Carla Linares, Paula Hernando y Teresa Vallicrosa, en la que estaban preparando comida. En un momento, Teresa, que interpreta a la abuela, empieza a regañar a Carla por quejarse de su marido: «Él, todo el día con la niña, pero después no hace nada», y la abuela le responde: «Eres una desagradecida, tienes al mejor marido,

etc.». Carla se quedaba totalmente bloqueada. Había muchas dinámicas similares, donde la familia alababa constantemente a Gerard, y ella quedaba completamente opacada. Pero Mila no lo entiende. Quedaba raro, como: ¿Por qué está esto aquí si Mila no lo comprende, y todo lo demás está narrado desde su perspectiva? Esta escena explicaba cómo se sentiría la madre, pero a Mila eso no le llega.

De alguna manera, la sensación que queríamos transmitir con el capítulo de la infancia ya se entiende con el simple hecho de no ver a la madre cuando debería estar presente. Han quedado algunos planos desde el punto de vista de Mila, como cuando la rechaza en la playa y ella se aleja hacia el mar, lanzándose al agua. Ahí, ya se puede interpretar el malestar de la madre.

Retomando el tema del género, queríamos preguntarte si el componente de terror o misterio que sobrevuela la película, especialmente en las escenas nocturnas y de pesadillas, aquellas rodadas con un registro de terror, surgió de manera natural debido al tema tratado, o si fue un aspecto que se debatió y valoró durante el proceso.

No, no, surgió de manera totalmente natural desde el principio. De hecho, la película estaba mucho más impregnada de terror en su tono. Algunas escenas incluso las rodamos, pero no las incluimos en el montaje porque no encajaban. Había varias en las que Mila estaba sola en casa, oyendo ruidos claramente propios del género de terror. Recuerdo una en la que yo estaba teletrabajando, mirando hacia la ventana, mientras la cámara me grababa de espaldas. Había un trévin muy lento. Se oían sonidos extraños provenientes de la casa, y yo, con la espalda desprotegida, que es un recurso clásico del género. En un momento, se escucha un fuerte golpe, me giro y digo: «Chicos, tengo que colgar», porque estaba en una videollamada. Luego voy a la habitación de mi abuela, de donde venía el ruido. Había toda una trama relacionada con la abuela, quien ya estaba muerta y se manifestaba en la película. En esta escena, llegaba a la puerta de su

habitación y era la primera vez que entraba allí. La ventana estaba completamente abierta y una caja se había caído al suelo, todo estaba desordenado. Comenzaba a recoger las cosas y encontraba sus diarios. Cerraba la ventana y me sentaba a leerlos. En un momento, leía algo sobre el abuelo y comenzaba a sentir una creciente ansiedad. Cada vez más ansiosa, me iba desnudando debido al malestar, mientras la puerta y la ventana se abrían de golpe, de manera casi mágica. Había un plano que era uno de los más impresionantes de la película: yo de espaldas, empezando a quitarme la ropa y descubriendo la espalda completamente cubierta de urticaria, en el punto más intenso de la reacción. Era un momento bastante aterrador y también monstruoso, porque toda mi espalda estaba cubierta de marcas, mientras la ventana estaba abierta. Mila permanecía allí, intentando calmar el picor con el aire.

¿Es esta una película que ha quedado latente en ti? ¿Sientes el deseo de seguir explorándola, de profundizar en esas imágenes desde tu propia evolución como cineasta?

Sí, hay varias cosas que han quedado latentes. Una de ellas es la de la adolescencia y la post adolescencia, ese ciclo de seducir y abandonar, seducir y abandonar. La dinámica de poder entre la Mila adulta y la Mila adolescente, que hemos visto. Esto representaría un arco hacia el final de la adolescencia, pero en *Creatura* no pudimos hacer un arco tan amplio, así que nos quedamos con los elementos clave que eran importantes para la historia. Esa parte sí se quedó en el tintero, pero de una manera más extrema, sin estar subordinada a toda una explicación terapéutica de la represión.

El tema de la terapia, que también descartamos, me interesa mucho. En la película había sesiones de terapia que finalmente eliminamos, y es algo que me gustaría explorar más.

Luego está el tema de la posesión. Soy muy fan del terror, es lo que más veía. Mi película favorita durante muchos años fue *El exorcismo de Emily*

Rose (The exorcism of Emily Rose, Scott Derrickson, 2005). Imagino que, en el terror, hay una especie de justificación para hacer el mal, para lo imposible, ¿sabes? Como «tengo al demonio dentro». Lo comentábamos con Clara Roquet: hay algo casi de superheroína en esto, que una mujer poseída adquiere poderes sobrehumanos, y eso me encanta pensarlo. Es una fantasía que va más allá de lo erótico. Es una fantasía de violencia. Mi ansiedad, en vez de quedarse dentro de mí, se convertiría en destrucción. Creo que eso es un placer, en lugar de una consecuencia física.

Y me pasa, escribiendo, que cada vez que avanzo me pregunto: «¿Por qué hace esto?». Pero, ¿por qué? «Porque le apetece, ¿no? Porque desea hacerlo». Nosotras, como mujeres, tenemos una relación con la violencia muy severa. Como si no pudiéramos sentir la corrupción en ningún momento. Si pegamos a alguien es en defensa propia, o porque nos están a punto de violar. Pero escribiendo un personaje femenino ¿por qué no podría escribir que ella pega a alguien simplemente porque le apetece? Sin tener que justificarlo.

No he leído *Memorias de abajo* de Leonora Carrington, pero el otro día me comentaron que en este libro la autora describe cómo, durante sus momentos de psicosis, experimentaba una fuerza sobrehumana. Esto ocurre en personas que tienen un brote; tal vez sea la adrenalina, que otorga una gran superpotencia. Las personas poseen una fuerza desmesurada cuando están en peligro, una fuerza que parece imposible. De ahí provienen las camisas de fuerza, por ejemplo.

Estoy pensando mucho en la idea de transgresión. En el proyecto de la serie que voy a dirigir, trabajo sobre la violencia masculina vinculada a una banalidad muy fuerte. Y vas tirando del hilo y te das cuenta de que existe porque es una violencia que está estructuralmente permitida y apoyada. Piensas: «¿Por qué lo hacen?». Y la respuesta es porque pueden, porque está bien visto o, en todo caso, no está mal visto, está permitido. A veces escribo personajes femeninos y pienso: «Si esto

lo hiciera un hombre, sería horrible». Y tengo que recordar siempre que es una mujer. Inconscientemente, siempre hago esa traducción. En la violencia dentro de la pareja, por ejemplo, si lo hiciera el hombre sería terrible, pero ¿por qué me divierte tanto cuando lo escribo si es ella? Y pienso que es perverso y me cuestiono: «¿Qué estoy queriendo decir?». Intento justificarme, pero lo que el personaje que estoy escribiendo hace es una transgresión. Ella, *a priori*, no debería hacerlo, pero lo hace igualmente. Y aquí es donde surge un problema dramático muy importante: la persecución. En la vida real, llegaría la policía y se produciría una persecución. Y me pregunto: «¿qué espacio fantástico puedo crear para evitar que esa persecución ocurra o, al menos, para que no tenga éxito?» La violencia también puede ser extática; pienso mucho en esta idea para mi próxima película.

Pero es fundamental que, en el ámbito de la creación artística, puedas ensuciarte en este sentido, explorando imágenes contradictorias y desafiantes. Especialmente, cuando se trata de género, todo suele estar sujeto a un sistema de control que lo estructura de manera demasiado rígida. Debe haber algo que rompa con esas formas; de lo contrario, se corre el riesgo de crear desde un lugar demasiado cómodo.

Totalmente. No sé si habrá otro motor después de esto, pero para mí, después de *Creatura*, este es el único motor. Me encantó un tuit de Clara Serra sobre *Creatura*, donde compartía un artículo de *El País* que relacionaba la película con *Elle*. Yo no entendía cómo se podía hacer esa comparativa, pero ella hablaba de que en ambas películas se expresa un deseo «incorrecto» por parte de un personaje femenino, liberando al deseo de la obligación de ser sano, modélico e inofensivo. Lo liberaba de esa presión de civilizar el mundo, de ser un ejemplo de civismo frente a la barbarie masculina. Y ella decía: «No, los deseos femeninos son fuertemente oscuros, incomprensibles, tóxicos y dañinos». ■

NOTAS

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

REFERENCIAS

- Joudet, M. (2024). *La segunda mujer. Lo que hacen las actrices cuando envejecen*. Sevilla: Athenaica.

LIBERAR EL CUERPO REAL DEL CUERPO IMAGINARIO. CONVERSACIÓN CON ELENA MARTÍN SOBRE CREATURA

Resumen

Entrevista con la directora y actriz Elena Martín Gimeno, con quien hablamos sobre la producción cinematográfica de nuevas subjetividades femeninas con relación a los modelos heredados de género e interpretativos. A propósito de su última película, *Creatura* (2023), nos explica cómo es el proceso de investigación, escritura y creación de un personaje contado entre intervalos temporales y emocionales. A raíz de esta obra surgen temas como la influencia del teatro en su vida y en su forma de trabajar, escribiendo e interpretando; los gestos excesivos y la relación de esto con la transgresión, cómo puede ser la representación de la histeria o la posesión demoníaca; así como el uso de estos gestos para encontrar maneras de hacer desbordar los límites estándares del lenguaje cinematográfico para liberar la mirada.

Palabras clave

Creatura; Subjetividad Femenina; Histeria; Posesión; Gesto excesivo.

Autores

Mireia Trias Alguacil es graduada en Historia por la Universitat de Girona. Cursó el Máster en Estudios Cinematográficos y Audiovisual Contemporáneos en la Universitat Pompeu Fabra, donde es Personal Investigador en Formación gracias a la beca FI de la Generalitat de Catalunya. Actualmente está haciendo su tesis doctoral sobre la capacidad de creación de nuevas subjetividades en la figura del monstruo femenino contemporáneo, siendo también investigadora en el proyecto de investigación «Producción de nuevas subjetividades en los personajes femeninos y las actrices: el cine español del final de la dictadura a la post-transición (1975-1992)» del grupo CINEMA de la Universitat Pompeu Fabra. Contacto: mireia.trias@upf.edu.

Gonzalo de Lucas es profesor agregado en la Universidad Pompeu Fabra, donde pertenece al grupo de investigación CINEMA y dirige el proyecto de investigación «Producción de nuevas subjetividades en los personajes femeninos y las actrices: el cine español del final de la dictadura a la post-transición (1975-1992)». También es director del Postgrado en Montaje Audiovisual de la UPF-Barcelona School of Management y forma parte del equipo de programación de Xcèntric, el cine del CCCB. Ha escrito artículos en más de una cincuentena de libros y en publicaciones como *Cahiers du Cinéma-España*, *L'Atalante* o *Sight and Sound*. Contacto: gonzalo.delucas@upf.edu.

FREEING THE REAL BODY FROM THE IMAGINARY BODY. CONVERSATION WITH ELENA MARTÍN ABOUT CREATURA

Abstract

An interview with the filmmaker and actress Elena Martín Gimeno, discussing the creation of new female subjectivities in cinema to challenge inherited models of gender and performance. With reference to her latest film, *Creatura* (2023), she explains the process of researching, writing and creating a character depicted at different temporal and emotional points. The discussion of this film raises issues such as the influence of theatre on her life and her way of working, writing and acting, excessive gestures and their relationship with transgression, the representation of hysteria or demonic possession, and the use of these gestures to find ways of pushing the normative limits of cinematic language in order to liberate the gaze.

Key words

Creatura, Female subjectivity, Hysteria, Possession, Excessive gestures.

Authors

Mireia Trias Alguacil holds a degree in history from Universitat de Girona. She completed a master's in film studies and contemporary audiovisual production at Universitat Pompeu Fabra, where she is a research fellow on a researcher training grant from the Catalan regional government. She is currently completing her doctoral thesis on the creative capacity of new subjectivities in the image of contemporary female monstrosity. She is also a researcher on the research project "Production of New Subjectivities in Female Characters and Actresses: Spanish Cinema from the End of the Franco Dictatorship to the Post-transition Period (1975-1992)" by the CINEMA group at Universitat Pompeu Fabra. Contact: mireia.trias@upf.edu.

Gonzalo de Lucas is a lecturer at Universitat Pompeu Fabra, where he works with the CINEMA research group and directs the research project "Production of New Subjectivities in Female Characters and Actresses: Spanish Cinema from the End of the Franco Dictatorship to the Post-transition Period (1975-1992)". He is also the director of the Postgraduate Program in Audiovisual Editing at UPF-Barcelona School of Management and a member of the programming team for Xcèntric, the cinema at the Barcelona Centre of Contemporary Culture (CCCB). He has written articles for more than fifty books and in publications such as *Cahiers du Cinéma-España*, *L'Atalante* and *Sight and Sound*. Contact: gonzalo.delucas@upf.edu.

Referencia de este artículo

Trias Alguacil, M., De Lucas, G. (2025). Liberar el cuerpo real del cuerpo imaginario. Conversación con Elena Martín sobre *Creatura*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 40, 109-122. <https://doi.org/10.63700/1323>

Article reference

Trias Alguacil, M., De Lucas, G. (2025). Freeing the Real Body from the Imaginary Body. Conversation with Elena Martín about *Creatura*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 40, 109-122. <https://doi.org/10.63700/1323>

Edita / Published by



EL
CAMAROTE
DE PERE
JULES

Licencia / License



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