

L'ATALANTE

REVISTA DE ESTUDIOS CINEMATOGRÁFICOS

EL CUERPO DE LAS ACTRICES *EN TRANSICIÓN*

GESTOS, ACTUACIONES
Y FIGURAS ENTRE
MODELOS HEREDADOS Y
NUEVAS SUBJETIVIDADES

DIÁLOGO

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

(DES)ENCUENTROS

EL CUERPO COMO INTERVALO:
LA INTERPRETACIÓN ACTORAL
EN EL MONTAJE

L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos es una revista semestral sin ánimo de lucro fundada en 2003, editada en Valencia (España) por las asociaciones Cinefòrum L'Atalante y El camarote de Père Jules con la colaboración de diversas instituciones. Esta revista es un vehículo de expresión tanto de los profesionales como de los teóricos del medio y abarca, además de la praxis del cine, los más diversos temas comprendidos en el ámbito del audiovisual contemporáneo. El público al que va dirigida son aquellas personas cuyo trabajo, investigación o intereses estén vinculados al objeto de la revista.

Al menos el 80% de los documentos publicados son artículos originales. Para hacerse eco de las investigaciones llevadas a cabo en otras instituciones y países, al menos el 60% de los trabajos provienen de autores externos a la entidad editora. Además de los controles internos, *L'Atalante* emplea evaluadores externos en su sistema de arbitraje de pares ciegos (*peer review*).

L'Atalante está indexada en distintos catálogos, directorios, sumarios y bases de datos de revistas de investigación y divulgación científica. A nivel internacional, figura en Arts and Humanities Citation Index® y en Current Contents Arts and Humanities® de Clarivate Analytics (Londres, Reino Unido); en Latindex (Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal); en SCOPUS de Elsevier (Ámsterdam, Países Bajos); en MIAR (Barcelona, España); en Library of Congress (Washington, EE.UU.); y en DOAJ (Directory of Open Access Journals, Lund University). En España cuenta con el sello de calidad de FECYT (Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología) y consta en la base de datos del CSIC de Revistas de Ciencias Sociales y Humanas ISOC; en el portal bibliográfico de literatura científica hispana DIALNET; y en REBIUN (Red de Bibliotecas Universitarias).

L'Atalante no se hace responsable de las opiniones expuestas en sus artículos o entrevistas, ni del uso fraudulento de las imágenes que hagan los autores de los textos.

La propiedad intelectual de los textos y las imágenes corresponde a sus respectivos autores. La inclusión de imágenes en los textos de *L'Atalante* se hace siempre a modo de cita, para su análisis, comentario y juicio crítico.

Los textos publicados en esta revista están, si no se indica lo contrario, protegidos por la Licencia de Atribución-NoComercial 4.0 Internacional (CC BY-NC 4.0) Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente, y adaptarlos, siempre que cite su autor y el nombre de esta publicación, *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*. No los utilice para fines comerciales.



L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos is a biannual non-profit publication founded in 2003, published in Valencia, Spain by the associations Cinefòrum L'Atalante and El camarote de Père Jules with the collaboration of various institutions. The journal is a vehicle of expression for both professionals and theorists in the discipline and it covers, in addition to cinema praxis, a diverse range of topics within the contemporary audiovisual field. Its intended readership is made up of people whose work, research or interest is related to film studies.

At least 80% of the papers published are original articles. In the interests of promoting research carried out in other institutions and countries, at least 60% of the papers are by external authors not associated with the publisher. In addition to the internal review process, *L'Atalante* employs external evaluators with the arbitration system of peer review.

L'Atalante is indexed in numerous catalogues, directorates, summaries and databases of research and scientific dissemination journals. At the international level, it is included in the Arts and Humanities Citation Index® and in the Current Contents Arts and Humanities® by Clarivate Analytics (London, United Kingdom); in Latindex (Regional System of Online Information to Scientific Journals from Latin America, Caribbean, Spain and Portugal); in SCOPUS by Elsevier (Amsterdam, Netherlands); in MIAR (Barcelona, Spain); in the Library of Congress (Washington, USA); and in DOAJ (Directory of Open Access Journals, Lund University). In Spain it has the quality label from FECYT (Spanish Foundation for Science and Technology) and it is included in the CSIC database of Revistas de Ciencias Sociales y Humanas ISOC; in the bibliographic portal of Spanish scientific literature DIALNET; and in REBIUN (Red de Bibliotecas Universitarias).

L'Atalante will not accept liability for the opinions expressed in its articles or interviews, or for the possible fraudulent use of the images made by the authors of the texts.

All texts and the images are the intellectual property of their respective authors. The inclusion of images in the texts of *L'Atalante* is always done as a quotation, for its analysis, commentary and critical judgement.

The texts published in *L'Atalante* are, unless otherwise stated, protected under the Creative Commons Licence: Attribution-Non-Commercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0). They may be copied, distributed and disseminated publically, and adapted, but always citing their author and the name of this publication, *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*. They may not be used for commercial purposes.



EQUIPO DE LA REVISTA (JOURNAL TEAM)

Director (Director): Père Jules*.

Coordinadores de Puntos de fuga (Coordinator of the Vanishing Points Section): Alberto Porta Pérez (Universitat Jaume I), Adrián Caravaca Caparrón (Universitat Autònoma de Barcelona).

Secretaria de redacción (Executive Secretary): Alberto Porta Pérez (Universitat Jaume I).

Consejo de redacción (Executive Editorial Board): María Aparisi Galán (Universitat de València), Leire Azkunaga García (Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea), Olga García-Defez (Universidad Internacional de Valencia/Universitat de València), Carmen Guiralt Gomar (Universidad Internacional de Valencia), Víctor Iturregui Mutiloa (Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea), Marta Martín Núñez (Universitat Jaume I), Violeta Martín Núñez (Martín Gràfic), Elios Mendieta Rodríguez (Universidad Complutense de Madrid), Pedro Molina-Siles (Universitat Politècnica de València), Jordi Montañana-Velilla (Universitat Jaume I), Alberto Porta-Pérez (Universitat Jaume I), Teresa Sorolla Romero (Universitat Jaume I).

Colaboradores (Collaborators): Alejandro Arévalo Arenas (Universitat Jaume I), Adrián Caravaca Caparrón (Universitat Autònoma de Barcelona), Alejandro Lahiguera González (Universitat Jaume I).

Consejo asesor (Editorial Board): Nancy Berthier (Université Paris Sorbonne), Núria Bou (Universitat Pompeu Fabra), Quim Casas (Universitat Pompeu Fabra), Juan Miguel Company (Universitat de València), José Antonio Hurtado (Institut Valencià de Cultura), Jordana Mendelson (New York University), Julio Montero (Universidad Internacional de la Rioja), Áurea Ortiz-Villete (Universitat de València), Isabel Santaolalla (Roehampton University).

Consejo profesional (Professional Board): Albertina Carri (directora y guionista), Isaki Lacuesta (director y guionista), Miguel Machalski (guionista y asesor de guiones).

FICHA TÉCNICA (TECHNICAL DETAILS)

Edición (Publisher): Asociación Cinefòrum L'Atalante (CIF: G-97998355) y El camarote de Père Jules (CIF: G-98857402).

Lugar de edición (Place of publication): València (España).

Dirección electrónica (E-mail): info@revistaatalante.com.

Página web (Website): <http://www.revistaatalante.com>.

ISSN: 1885-3730 (edición impresa), 2340-6992 (edición digital).

Depósito Legal (Legal Deposit): V-5340-2003

Publicación semestral (biannual journal).



* Père Jules es un pseudónimo para representar una dirección colegiada formada por todos los integrantes del Consejo de Redacción.

NÚMERO 40 (ISSUE 40)

Coordinadores del número (Issue Editors): Gonzalo de Lucas (Universidad Pompeu Fabra), Annalisa Mirizio (Universitat de Barcelona), Carmen Guiralt (Universidad Internacional de Valencia), Olga García-Defez (Universidad Internacional de Valencia/Universitat de València).

Autores (Authors): María Adell Carmona (Universitat de Barcelona), Núria Bou (Universitat Pompeu Fabra), Margarida Carnicé (Universitat de Lleida), Váleri Codesido Linares (Universidad Rey Juan Carlos), Gonzalo de Lucas (Universitat Pompeu Fabra), Albert Elduque (Universitat Pompeu Fabra), David Fuentesfría Rodríguez (Universidad de La Laguna), Francisco García García (Universidad Complutense de Madrid), Julia Juárez (montadora y videoartista), Josep Lambies (Universitat de Barcelona, ESCAC), Álex Mendibil Blanco (Universidad Camilo José Cela), Annalisa Mirizio (Universitat de Barcelona), Ana Pfaff (montadora, cineasta y profesora), Laia Puig-Fontrodona (Universitat Pompeu Fabra), Ariadna Ribes (montadora, cineasta y docente), Sergi Sánchez Martí (Universitat Pompeu Fabra), Diana Toucedo (Universitat Pompeu Fabra), Mireia Trias Alguacil (Universitat Pompeu Fabra).

Evaluadores externos (External reviewers): Paula Arantzas Ruiz (Universidad de Murcia), Roberto Arnau Roselló (Universitat Jaume I de Castellón), Irene Baena-Cuder (Universidad de Sevilla), Ana Isabel Cea Navas (Universidad de Valladolid), María Paz Cepedello Moreno (Universidad de Córdoba), Carmen Ciller (Universidad Carlos III de Madrid), Elena Cordeiro Hoyo (Universidad Rey Juan Carlos), Fernando de Felipe (Universidad Ramón Llull), Marta García Carrión (Universitat de València), Federico Nicolás García Serrano (Universidad Complutense de Madrid), Asier Gil Vázquez (Universidad Carlos III de Madrid), Tecla González-Hortiguëla (Universidad de Valladolid), Nieves Limón Serrano (Universidad de Castilla-La Mancha), Santiago Lomás (Universidad Carlos III de Madrid), Arturo Lozano Aguilar (Universidad de Lleida), Andrea Luquin (Universidad Internacional de Valencia), Mariana Martínez Bonilla (Independiente), Juan Medina-Contreras (Universidad Pontificia de Salamanca), Ana Melendo (Universidad de Córdoba), Alberto Murcia (Universidad Carlos III de Madrid), Eva Navarro Martínez (Universidad de Valladolid), Sofía Otero Escudero (Universidad de Sevilla), Luis Pérez Ochando (Universitat de València), Miguel Rodrigo de Haro (Universidad Complutense de Madrid), Rubén Romero Santos (Universidad Carlos III de Madrid).

Traductores (Translators): Martin Boyd.

Agradecimientos (Acknowledgments): El presente monográfico ha sido realizado con el apoyo del proyecto PID2021-124377NB-I00 financiado por MICIU/AEI/10.13039/501100011033 y por FEDER/UE.

Diseño (Original design): Carlos Planes Cortell.

Maquetación (Layout): Martín Gràfic.

Portada (Cover): Diseñada por Carlos Planes Cortell utilizando una imagen del film *Función de noche* (Josefina Molina, 1981).

PRESENTACIÓN

- 7 Transportes de afectos: ver y pensar el intervalo en el cuerpo de las actrices
Gonzalo de Lucas, Annalisa Mirizio

CUADERNO

EL CUERPO DE LAS ACTRICES EN TRANSICIÓN: GESTOS, ACTUACIONES Y FIGURAS ENTRE MODELOS HEREDADOS Y NUEVAS SUBJETIVIDADES

- 21 El cine de Anna Magnani y Roberto Rossellini. La política de la actriz en la transición a la modernidad
Margarida Carnicé
- 37 Liberación y reapropiación corporal en el cine de la Transición: insurgencias desnudas de Amparo Soler Leal entre 1975 y 1979
Váleri Codesido-Linares, David Fuentesfría Rodríguez, Francisco García García
- 51 Lina Romay y el cuerpo desplegado entre *Plaisir à trois* y *Gemidos de placer*
Álex Mendíbil
- 65 El devenir-animal de Ana Belén, actriz en transición
Sergi Sánchez Martí, María Adell Carmona
- 81 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
- 95 Resistencias a la maternidad institucional: Najwa Nimri en la ficción serial española
Laia Puig-Fontrodona, Núria Bou

DIÁLOGO

- 109 Liberar el cuerpo real del cuerpo imaginario. Conversación con Elena Martín sobre *Creatura*
Mireia Trias Alguacil, Gonzalo de Lucas

(DES)ENCUENTROS

EL CUERPO COMO INTERVALO: LA INTERPRETACIÓN ACTORAL EN EL MONTAJE

- 125 **Introducción**
Gonzalo de Lucas, Annalisa Mirizio
- 127 **Discusión**
Julia Juániz, Ana Pfaff, Ariadna Ribes
- 139 **Clausura**
Diana Toucedo

PUNTOS DE FUGA

- 147 **Hostilidad rural en el cine de terror tardofranquista: *La orgía nocturna de los vampiros***
Erika Tiburcio Moreno
- 159 **En el lugar del burro. La subjetividad del animal no humano y la perspectiva antiespecista en *Eo***
Enric Burgos
- 173 **Alienación, crítica y fracaso de la racionalidad en el análisis de *Disco Elysium* desde la Escuela de Frankfurt**
Montserrat Vidal-Mestre, Alfonso Freire-Sánchez

TRANSPORTES DE AFECTOS: VER Y PENSAR EL INTERVALO EN EL CUERPO DE LAS ACTRICES*

GONZALO DE LUCAS

ANNALISA MIRIZIO

I. DE UNA REPRESENTACIÓN A OTRA: EL INTERVALO COMO MONTAJE Y COMO TRANSPORTE DE AFECTO

En la mesa redonda con montadoras que forma parte de este número, Ana Pfaff señala: «El montaje se convierte en una forma de pensar el cuerpo, la imagen, la experiencia estética. A veces lo que nos guía son nuestras propias reacciones físicas. Me pasa que, mientras monto, empiezo a gesticular o a mover la cara sin darme cuenta, como si mi cuerpo respondiera a lo que está viendo. Eso también forma parte del proceso de lectura. Por eso es tan importante intentar poner en palabras lo que sentimos al montar. Aunque cueste, aunque no tengamos las palabras exactas, el esfuerzo por verbalizar nos ayuda a entender lo que hemos vivido, no solo para comunicarnos entre nosotras, sino también con una misma. Decir: “No sé qué me ha pasado, pero necesito contarlo”. Y al ponerlo en palabras, surge la comprensión. (...) Todo este pro-

ceso, al final, tiene que ver con cómo habitamos la película desde dentro. Montar no es solo organizar un relato: es entender cómo sienten los cuerpos que lo habitan, cómo se transforman y cómo nos transforman a nosotras también».

En estas palabras se encuentran algunas de las claves del punto de partida de este dossier: pensar el cine desde las actrices y desde el montaje, desde lo que las actrices transforman en sus cuerpos y desde cómo, en el intervalo, esos cuerpos logran espejar —prefigurar o recoger— las transformaciones estéticas y políticas de una época, así como sus temblores y desbordes. Por este motivo, nos hemos propuesto comenzar a indagar cómo el intervalo puede encarnarse en el trabajo actoral, en los cambios de imagen que el cuerpo de la actriz puede producir. De ahí el interés por conocer las experiencias de las montadoras cuando, en la construcción de los personajes femeninos, observan y reflexionan sobre todos los materiales y potencialidades que una actriz inventa, abre y genera.

EL INTERVALO, LARGAMENTE TEORIZADO, TAMBIÉN HA SIDO PENSADO DESDE EL MONTAJE, LA PRÁCTICA Y LOS MATERIALES DEL CINE

El intervalo, largamente teorizado, también ha sido pensado desde el montaje, la práctica y los materiales del cine. Cuando en *Entusiasmo. Sinfonía del Donbass* (Entuziazm: Simfonija Donbassa, 1930), Dziga Vertov materializa el intervalo como una yuxtaposición entre revolución política y revolución estética, lo hace visible como un deslizamiento y choque entre imágenes en forma de temblor y seísmo (imagen 1). En su caso, se trata del enfrentamiento entre el nuevo —y enérgico— mundo bolchevique y el viejo mundo —pétreo, fosilizado, inmóvil— que está siendo derrocado. Esa forma intersticial —que contiene o expresa tanto potencial como incertidumbre— reaparecerá a lo largo del siglo y de las revoluciones políticas, como en la emisión de un mitin de Ceaușescu desde el Balcón Central en 1989. Allí, cuando la revuelta irrumpe, se produce el tambaleo del plano fijo, oficial, con trípode: ruido visual en la señal, interrupción y corte a una pantalla en rojo (imagen 2). El momento es analizado por Farocki junto a Ujica en *Videogramas de una revolución* (Videogramme

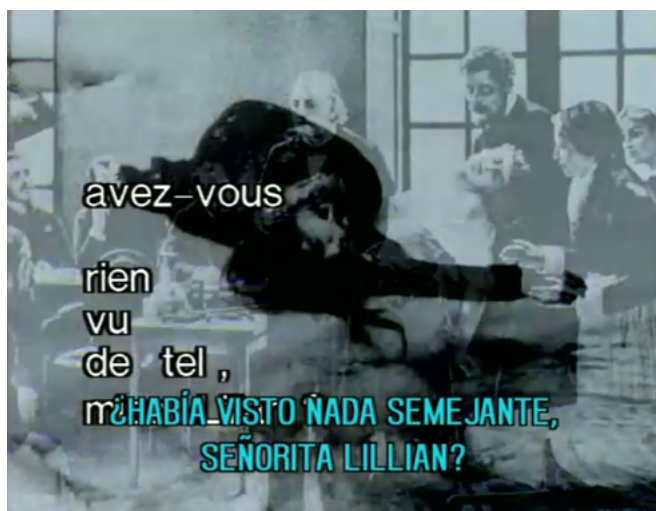
einer Revolution, Harun Farocki y Andrei Ujica, 1992), y posteriormente en *Schnittstelle* [Interfaz] (Harun Farocki, 1995).

¿Es posible vincular este temblor incierto —hacia unas imágenes por venir que aún se desconocen— con el que producen algunas actrices en sus desbordes, muchas veces no previstos? ¿Y cómo se relaciona el temblor incierto de una imagen con el temblor incierto de un cuerpo? Esta cuestión forma parte de la búsqueda creativa de una joven actriz y cineasta como Elena Martín, quien en la entrevista que recogemos comparte su interés por los estados de posesión —«esa energía que parece venir de ninguna parte y, que de repente, te arrastra»—, donde ese temblor parece encontrar una razón de ser, como en los ataques histéricos, y por ello su expresión en un personaje femenino se considera justificable, aunque generalmente sea castigada.

Elena responde así a la cuestión planteada sobre el montaje asociativo que Godard efectúa en *Historia(s) del cine* (Histoire(s) du Cinéma, 1988-1998) entre Lilian Gish, filmada por Griffith, y Augustine en la Salpêtrière, fotografiada por Régis bajo la dirección de Charcot. Existe un valioso documento dentro del programa televisivo *Cinéma cinémas: Jean-Luc Godard* (Claude Ventura, Pierre Lévy, Guy Girard, 1987), en el que vemos al cineasta en su estudio mientras prepara *Historia(s) del cine*, mostrando al reportero una fotografía de

Imágenes 1 y 2. *Entusiasmo. Sinfonía del Donbass* (Entuziazm: Simfonija Donbassa, Dziga Vértov, 1930) / *Schnittstelle* [Interfaz] (Harun Farocki, 1995)





Imágenes 3 y 4. *Cinéma cinémas: Jean-Luc Godard* (Claude Ventura, Pierre Lévy, Guy Girard, 1987) / *Historia(s) del cine* (Histoire(s) du Cinéma, Jean-Luc Godard, 1988-1998)

Augustine, tomada de la portada del libro de Didi-Huberman sobre Charcot (publicado en 1982), y otra de Lillian Gish (imagen 3): «Las manos del cineasta aproximan entonces esas dos imágenes, esos dos “cuadros”, liberando lo que parece constituir su clavija dialéctica, que denomina los “transportes en común”, una metáfora bien conocida por significar a la vez el progreso en las comunicaciones urbanas y la pasión amorosa, incluso el propio acto sexual» (Didi-Huberman, 2017: 45).

Pero no fue «el viejo Charcot» sino Freud, el joven maestro con quien tal vez el moderno Godard se identifica frente a Griffith (Didi-Huberman,

2017: 48), quien primero habló del «transporte de un afecto», o desplazamiento de un afecto, de una representación a otra para nombrar aquel movimiento que se da en los sueños y en el análisis (y que después se dará también en el cine), impulsado por la fuerza asociativa del inconsciente bajo la cual el deseo se desplaza, se expresa y se disfraza.

Al evocar los transportes en común, Godard invoca para el cine la misma potencia de figurabilidad que poseen los intercambios y movimientos entre representaciones psíquicas (Didi-Huberman, 2017: 48). Este tipo de aproximación —que el cineasta muestra aquí como un pensamiento que empieza con un gesto de las manos— requiere el intervalo para ver los choques o trasvases de estados que se producen entre los cuerpos, según las formas e inscripciones ideológicas de cada época.

Godard incluye ese montaje al final del capítulo 1B de *Historia(s) del cine* (imagen 4). «¿Había visto nada semejante, señorita Lillian? Nunca, señor Griffith.» No carece de relevancia el hecho de que, en ese breve diálogo imaginario que tiene lugar entre la actriz y el director sobre el rostro de la histérica fotografiado en el inicio de un ataque, el movimiento que une las dos representaciones va desde el «deseo de conocimiento» de la histérica (reprimido y convertido en síntoma) hacia el conocimiento del deseo, «la incógnita erótica» (Didi-Huberman, 2017: 48).

Godard sitúa este movimiento de una representación a otra bajo el signo de un misterio que el cine comparte con el psicoanálisis. Lacan llama ese misterio: lo real. Y, en efecto, son los cuerpos de la histérica y de la actriz los que permiten —a Charcot antes, a Freud y Griffith después— asomarse por primera vez a este real del cual el cine será también «un museo» (Aumont, 1999: 31). El intervalo en el cine, como el transporte de un afecto, es a la vez un movimiento entre dos representaciones y también un corte entre ellas; por ahí se desliza algo de lo real, una verdad que solo puede emerger a costa o a espaldas de la representación y que, sin embargo, no es separable de ella (Kristeva, 1985: 28).

2. APRENDER A VER, ENTRE ESTÉTICAS Y POLÍTICAS

Para llegar a este montaje asociativo, Godard emprende un largo proceso de investigación. De hecho, la teorización más profunda del intervalo desde la práctica fílmica —en este cruce estético y político— la llevaron a cabo él y Anne-Marie Miéville a mediados de los años setenta, en particular en *Aquí y en otra parte* (*Ici et ailleurs*, 1976), *Six fois deux / Sur et sous la communication* [*Seis veces dos / Sobre y bajo la comunicación*] (1976) —que dio lugar al texto fundamental de Deleuze sobre el «y» (Deleuze, 1995: 13)— y *Cómo va eso* (*Comment ça va*, 1976).

Estas obras, que constituyen —entre otras cosas— una (auto)revisión crítica de los procedimientos del cine maoísta de Godard y, por extensión, del cine político, se conciben como un aprendizaje o una reevaluación desde cero. Como quien debe volver a aprender a hablar o a caminar, parten de los fundamentos mínimos del cine: qué es una imagen, un plano, un sonido; cómo se relacionan dos imágenes, o una imagen y un sonido.

En *Cómo va eso*, Godard y Miéville analizan en detalle dos fotografías y su posible relación: una, tomada en Portugal durante la Revolución de los Claveles, muestra a un civil frente a un militar; la otra, en Francia, retrata un enfrentamiento entre huelguistas y la CRS (*Compagnie Républicaine de Sécurité*, fuerzas antidisturbios francesas). La película adopta una forma pedagógica y ensayística, guiada por la insólita idea que sostiene Godard en aquellos años: que no es relevante saber, sino ver, y que, con frecuencia, un cineasta —empezando por él mismo— no es capaz de ver mientras rueda (Godard y Miéville, 1978).

Esta dificultad para ver se expresa también de forma gestual, vinculada a la percepción y a la lectura de las imágenes. Así, Anne-Marie Miéville reprocha al periodista con quien conversa que, en lugar de atender a la complejidad de los múltiples signos de una imagen, la reduzca o

malinterprete —como quien hace una mala traducción— al esquematizarla en un comentario escrito que sigue una continuidad horizontal, un pasillo: «Cuando miras esta imagen de Portugal, por ejemplo, la recorres con los ojos. Subes, bajas, te vas a los lados, te paseas. En cierto modo, si hubiera que definir lo que hace tu cabeza, sería algo como un dibujo. Pero justamente después, tus manos ya no hacen un dibujo porque van siempre en el mismo sentido».

De este modo, el periodista olvida lo que ha visto o no se apoya en ello para pensar. Los cineastas señalan entonces que pensar exige aproximar esas dos fotos, y que ese es precisamente el gesto —y el trabajo— del montaje: paciente, tentativo, como en la exploración de células o partículas en un laboratorio. Es un ensayo de ver, de percibir en la expresión y los rostros de esos dos manifestantes que, «como osaron rebelarse, pusieron en marcha algo complejo». Y a continuación: «Se veía bien que la esperanza buscaba aún sus palabras (...) bajo toda tensión, parecía reír, esa boca» (imagen 5).

Esta misma dificultad suscita el acto de mirar y analizar las imágenes de una actriz, para ver esa complejidad que pone en marcha. Ana Pfaff, durante la mesa redonda, indica: «Con el tiempo he afinado mucho la mirada. Ahora me fijo en de-

Imagen 5. *Cómo va eso* (*Comment ça va*, Jean-Luc Godard y Anne-Marie Miéville, 1976)



talles que antes quizá me pasaban desapercibidos: un brillo en el ojo, un parpadeo, una leve inclinación de la cabeza. Hemos desarrollado una sensibilidad muy fina para leer los micro-movimientos del rostro. A veces me sorprende obsesionándome con diferencias mínimas entre una toma y otra, preguntándome: “¿Me estaré pasando?”. Pero muchas veces es ahí donde está la clave, donde algo cambia, aunque no sepa bien por qué».

El pensamiento fílmico surge entre imágenes y sus diferencias; de algo que aparece antes de ser nombrado y que convoca todo el misterio, la ambigüedad y la complejidad de una figura. De ahí que las montadoras que participan en la sección (Des)encuentros compartan tanto la dificultad de hallar las palabras para nombrar lo visto, como su misma necesidad: «Por eso hablo de magnetismo, de gravedad».

Más adelante, Miéville dice al periodista: «Te da miedo ver. Ese tío tiene pinta de loco. Si fuera un cantante en el Olympia aceptarías esa boca y esos gestos...». Entre la posible imagen de una risa —sobre una sonrisa esquiva compone Pedro Costa su película sobre el montaje en los Straub, *¿Dónde yace tu sonrisa escondida?* (Où gît votre sourire enfoui?, 2001)— y la expresión de ira y revuelta, entre la esperanza y la desesperanza, se desarrolla un complejo movimiento que el montaje recorre en todas direcciones: observa, estudia, reflexiona, especula, asocia, imagina.

Según Brecht, el intervalo es una operación de montaje que, más que reproducir estados de cosas, los descubre a través de la interrupción de los de-

sarrollos. Partiendo de la interpretación de Walter Benjamin, Didi-Huberman señala: «Esta interrupción misma consiste, con toda lógica, en crear discontinuidades, en “desatar las articulaciones hasta el límite de lo posible”, en hacer que las situaciones “se critiquen dialécticamente” las unas a las otras, es decir, que se entrecorran mutuamente: “Su función principal consiste [...] en interrumpir la acción —lejos de ilustrarla o de hacerla avanzar. [...] Son el retraso debido a la interrupción (Unterbrechung) y el recorte en episodios debido al encuadre (Umrahmung) los que hacen [la eficacia] del teatro épico”. Recorte, encuadre, interrupción, suspense: todas estas palabras pertenecen a un vocabulario del montaje» (Didi-Huberman, 2008: 72).

Esta complejidad gestual atraviesa el trabajo actoral y se hace particularmente visible en la mesa de montaje, cuando se analizan —se detienen, ralentizan, comparan— casi de forma detectivesca, cada gesto o signo expresivo producido por una actriz o un actor.

Justo después de esta serie de obras, Godard regresa al cine en 35 mm, con actores profesionales. Las preocupaciones que antes formulaba en torno a la interpretación del rostro de aquellos manifestantes y sobre la filmación del trabajo — que, según reitera, ha dejado de mostrarse en el cine y la televisión— se trasladan ahora a su reflexión sobre el trabajo con las actrices, uno de los centros de interés de sus vídeo-ensayos sobre su proceso creativo (*Guión de Que se salve quien pueda (la vida)* (Scénario du *Sauve qui peut (la vie)*, 1980), *Guión del film Pasión* (Scénario du film *Passion*, 1982) y *Petites notes à propos du film Je vous salue, Marie* [Pequeñas notas sobre la película *Yo te saludo, María*] (1983).

Una de las obras más desconocidas de esta época —recuperada en los archivos de la televisión suiza en 2020 (Witt, 2020)— es *Voyage à travers un film (Sauve qui peut (la vie)* [Viaje a través de una película (Sálvese quien pueda (la vida))] (Jean-Luc Godard, 1981), que contiene un singular diálogo entre el cineasta y la actriz Isabelle Huppert

EL PENSAMIENTO FÍLMICO SURGE ENTRE IMÁGENES Y SUS DIFERENCIAS; DE ALGO QUE APARECE ANTES DE SER NOMBRADO Y QUE CONVOCA TODO EL MISTERIO, LA AMBIGÜEDAD Y LA COMPLEJIDAD DE UNA FIGURA



Imágenes 6 y 7. *Voyage à travers un film (Sauve qui peut (la vie) [Viaje a través de una película (Sálvese quien pueda (la vida))]* (Jean-Luc Godard, 1981)

a propósito del rodaje de *Que se salve quien pueda (la vida)* (*Sauve qui peut (la vie)*, Jean-Luc Godard, 1979). La actriz habla de sus inseguridades, miedos y aparentes contradicciones durante la filmación: «En aquel momento no tenía preguntas que hacer, tenía cosas que decir, pero me costaba decir las (...) me da miedo no ser guapa (...) me da miedo ser demasiado atractiva». Y, dentro de la intimidad del diálogo, comparte también con Godard cómo se sintió tras la revuelta de un par de actores respecto a él: «Me rebelé después de la película. Cuando comparé mi actitud con la de los demás actores, vi que había sido más pasiva y, a la vez, más tolerante. (...) Pensé que tenía que aprender a rebelarme más en los rodajes para, una vez terminados, reencontrarme conmigo misma».

La idea de revuelta, que los manifestantes expresaban de forma febril y revolucionaria, entra en juego aquí —en forma de resistencia creativa— a partir de las relaciones de poder entre el director y la actriz. En el montaje, Godard explora la sobreimpresión del rostro pensativo de Huppert durante el diálogo con un fotograma de la película (imagen 6), mientras reflexiona sobre aquello que no supo ver durante el rodaje —que la indiferencia del personaje de Huppert era excesiva— y sobre lo que no logró filmar o propiciar: la risa, la esponta-

neidad de la actriz. El cineasta señala que se trata de una escena ausente, una especie de laguna en su interpretación que no acertó a ver. A fin de repararla, durante el diálogo, le cuenta un chiste sobre la hormiga y la cigarra, hasta provocar la sonrisa de Huppert (imagen 7): como si fuera un pintor que añade el último trazo a una obra, en *Voyage* Godard capta esa risa —ese instante de vitalidad espontánea— para superponerla a la película terminada (Macheret, 2021: 52).

Esta búsqueda —o necesidad— de un cambio de imagen, de una irrupción en el rostro de la actriz (de aquello que había sido reprimido), se vincula con lo que Miéville y Godard observan en los manifestantes de *Cómo va eso*: la expresividad de la revuelta radica en el potencial o la energía de un desborde, entre la risa y la ira. Estos gestos se presentan como signos de un intervalo político encarnado de forma sensible en los cuerpos: el deseo de una nueva forma de vivir y distinta de relacionarse.

La revolución estética y política que originó Vertov a través del intervalo se traslada ahora a la manera de dialogar con el cuerpo de una actriz. En la conversación entre Godard y Huppert se propone una relación alternativa y disidente — otra forma de colaboración entre actriz y cineas-

ta— que rompe con las jerarquías habituales del rodaje. Desde el inicio, es Godard quien invita a la actriz a invertir los roles, proponiéndole que sea ella quien formule las preguntas. Son los años en que Godard cuestiona la forma rígida y homogénea del plano-contraplano, pues iguala lo que no es igual —el actor y la actriz— o invisibiliza a quien filma respecto a quien es filmado.

3. LOS CUERPOS DE LAS ACTRICES ENTRE INTERVALOS Y RELATOS

Esta película-documento de Godard se relaciona con otras producidas en aquellos años que, derivadas de los debates dentro del feminismo, abordan la relación entre la experiencia artística y personal de las actrices, como *Sois belle et tais-toi* [Sé guapa y cállate] (Delphine Seyrig, 1981) o *Función de noche* (Josefina Molina, 1981). Si nos detenemos en el trabajo y la vivencia de Lola Herrera en esta última película, rodada al final de la Transición española, percibimos una encarnación de la tensión intersticial entre dos formas: por un lado, las formas incrustadas en su cuerpo —adheridas durante el franquismo y representadas por la Carmen Sotillo de Delibes, personaje que debe interpretar en el teatro—; y por otro, aquellas nuevas formas que intenta producir, crear, generar para desbloquearse o liberarse, especialmente a través de la confesión de su frustración sexual y amorosa. *Función de noche* se originó tras el desmayo de la actriz durante una representación teatral de *Cinco horas con Mario*. Tras esa crisis, durante el rodaje Lola Herrera vive su experiencia confesional en estado febril; pese al calor que había en el decorado-camerino, sintió un intenso frío: «Yo no sé a dónde fui a parar, yo no sé qué pasó, todavía no lo sé ni lo sabré nunca, Daniel sudaba y se secaba el sudor con una toalla, y yo estaba helada de frío, y tenía una bata de terciopelo, pero me fui quedando helada, helada, y al final no tenía una noción clara de lo que habíamos hablado tampoco»¹ (22:33–23:06).

Como señala Fernández-Savater: «El poder no es una cadena de convicciones, de opiniones, de adhesiones, ni siquiera de legitimidades, sino algo que se inscribe en los cuerpos. La revuelta contracultural sería justamente el ejercicio de sacarse de encima ese cuerpo disciplinario impuesto, dándose otro. Hay que pensar entonces la política vinculada a la sensibilidad, al trabajo estético de cambiar de piel» (Fernández-Savater y Labrador Méndez, 2018: 18).

Este trabajo estético atraviesa la política de las actrices y su gestualidad, y convoca el intervalo para ser pensado desde el cuerpo actoral, en particular el que surge de la tensión entre el cuerpo real y el cuerpo imaginario: aquel que se tiene en la cabeza hasta la obsesión, y que proviene de las normas sociales, los imaginarios impuestos y la comparación constante con otras mujeres, tal como recuerda Murielle Joudet en su estudio sobre las actrices, *La segunda mujer* (2024: 13–14), y tal como comentamos en la ya citada entrevista con Elena Martín a propósito del trabajo actoral que puede jugar y arriesgar el cuerpo hacia una exacerbada alteración física, como podría ser una crisis de histeria, la posesión, el trance o el arrebató.

La tensión entre real e imaginario produce excesos en la representación, excesos en la expresividad que, pese a quedar a menudo ocultos en la sala de edición, se hallan a veces contenidos en el espacio intersticial del entre-imágenes. Ocurre, por ejemplo, en el caso de Anna Magnani, estudiado por Margarita Carnicé en «El cine de Anna Magnani y Roberto Rossellini. La política de la actriz en la transición a la modernidad». La actuación de Magnani no solo hace confluir cuerpo real y cuerpo político, llegando a ser percibida ella misma como encarnación de la *Resistenza*; también desborda, con su erótica actoral, las convenciones figurativas y narrativas del cine clásico, operando como uno de los epicentros de la revolución estética de la modernidad. Sus figuras femeninas, disruptivas y nada convencionales —explica Carnicé— imponen a la cámara nuevas formas de captura del cuerpo,

a la vez que, en la sala de montaje, obligan a inventar articulaciones no previstas del plano-contraplano e incluso variaciones de la fórmula establecida de un género: «La progresiva desaparición de la correspondencia amorosa [en los films de Magnani] podría responder —apunta la autora— a la dificultad de los *partenaires* masculinos por sostener el contraplano de las cada vez más imponentes heroínas de Magnani, hasta el punto que el galán acaba siendo sustituido por la figura del niño en los llamados melodramas maternos».

Esta tensión entre cuerpo real y cuerpo disciplinario también produce movimientos inherentes al proceso de significación de las imágenes. Conversando con Harun Farocki sobre *Número dos* (*Numéro deux*, 1975) de Godard, Kaja Silverman observa que la exposición literal y reiterada de los genitales en el film no es nunca meramente pornográfica, sino que es también política, puesto que: «En *Número dos*, el cuerpo siempre se expresa “históricamente”, es decir, como un significante desplazado de relaciones psíquicas, sociales y económicas» (Farocki y Silverman, 2016: 213).

Tal como apuntó Freud a propósito de la histórica, también en el film de Godard, el cuerpo-significante (el masculino como el femenino) hace aparecer en la escena aquello que no puede ser articulado en el lenguaje verbal o en el relato.

Ya hemos recordado la fecundidad de la asociación que establece Godard entre la imagen de la histórica y la de la actriz. La lectura de Silverman hace ahora avanzar la analogía, ya que su reenvío a la modalidad expresiva propia de la histórica (su comunicar desplazando) permite ver de otro modo la presencia del cuerpo femenino desnudo, ya no como lugar donde se manifiesta el síntoma, sino él mismo síntoma de una tensión que es, además, estética y formal. Leer el desnudo como significante que, apuntando a un afuera incierto, desestabiliza la representación en sentido estético permite conjeturar una proximidad, raras veces mencionada, entre la forma experimental del film de Godard y estéticas aparentemente más clásicas que caracterizan cier-

to cine de la Transición donde aparece, por primera vez, el cuerpo femenino integralmente desnudo.

No es infrecuente que las actrices asuman, en sus cuerpos, tensiones políticas, teóricas, estéticas y sociales enfrentadas entre sí (Dyer, 2001). Sin embargo, es más difícil que se les reconozca la capacidad de realizar operaciones formales significativas. De hecho, en la película de Godard, el cuerpo desnudo de Sandrine Battistella (actriz principal) se desliza en una forma que es, ya en sí misma, radicalmente experimental, porque en ella lo ordinario se vuelve semánticamente denso a través de una estética que insiste en la relación y la simultaneidad, duplicando la imagen o partiendo la pantalla en dos (Farocki y Silverman, 2016: 206–207). En cambio, en los casos estudiados por Codesido-Linares, Fuentesfría y García en «Liberación y reapropiación corporal en el cine de la Transición: insurgencias desnudas de Amparo Soler Leal entre 1975 y 1979», es el cuerpo desnudo de la actriz —en particular el de Soler Leal, una actriz madura y consolidada— el que puede ser leído como aquel cuerpo-significante que cumple una función desestabilizadora en unos films cuya retórica visual ofrece pocos elementos revulsivos.

De este modo, no solo la actriz asume sobre sí la tensión sociopolítica de la Transición haciendo de su actuación el lugar de paso desde los valores familiares franquistas (*La gran familia*, Fernando Palacios, 1962) a la nueva conciencia femenino-feminista (*¡Vámonos, Bárbara!*, Cecilia Bartolomé, 1978), no solo convierte su exposición corporal en una forma de reivindicación y ruptura cultural, como proponen los autores del estudio. También interviene, como sugiere Silverman a propósito del cuerpo desnudo de Battistella, como significante activo impulsor de nuevas posibilidades formales y como catalizador de nuevas percepciones/lecturas de la imagen que se vuelve así más inestable semánticamente.

Esta intervención del cuerpo desnudo como desestabilizador de la retórica clásica e impulsor de nuevas formas es incluso más acentuada en el

caso de Lina Romay en el cine de Jess Franco donde, tal como observa Mendibíl Blanco en «Lina Romay y el cuerpo desplegado entre *Plaisir à trois* y *Gemidos de placer*», el cineasta elige la toma larga o el plano secuencia para reforzar el despliegue del cuerpo de la actriz, dando lugar a una confluencia de actuación y articulación visual que hace del cuerpo mismo el eje de la enunciación, llegando al punto de poder decir, con el autor, que: «Lina Romay no solo habita [l]as imágenes, sino que las estructura desde su fisicidad, convirtiéndose en una suerte de interfaz donde se conjugan los elementos visuales, temporales y narrativos».

De un modo parecido, el erotismo de una actriz pudo intervenir en la construcción de un nuevo lenguaje cinematográfico capaz de sostener las nuevas demandas de libertad, como es el caso estudiado por Sergi Sánchez y María Adell en «El devenir-animal de Ana Belén, actriz en transición». Observan los dos autores que, desde *El amor del capitán Brando* (Jaime de Armiñán, 1974) hasta *La criatura* (Eloy de la Iglesia, 1977), pasando por *La petición* (Pilar Miró, 1976), el trabajo actoral de Ana Belén se concentra en abrir, a través de su cuerpo, espacios figurales donde lo animal y lo humano se vuelven indiscernibles, en un devenir que no tiene reglas y que no teme llevar la palabra hacia el ladrado. De nuevo, el cuerpo de la actriz no se exhibe aquí para despertar el deseo erótico en el espectador, sino para volver incierta la mimesis: «Involución», la definen los dos autores siguiendo a Deleuze y Guattari, esto es, una forma de evolución (del cine) que se hace entre heterogéneos (un cuerpo real y una representación visual).

Hubo también casos en los que las actrices se dejaron habitar por una polifonía (a veces imposible) de voces contradictorias para hacerse cargo de lo irrepresentable de la historia, pero también de sus promesas. Ocurrió, como advierten Josep Lambies y Albert Elduque en «La historia vuelta del revés: tensiones entre cuerpo y voz en los personajes femeninos del cine español del final de la Transición», en los casos de Assumpta Serna (*Dulces horas*,

Carlos Saura, 1981), Lola Herrera (*Función de noche*) y Esperanza Roy (*Vida/perra*, Javier Aguirre, 1982). También en estos tres casos, el trabajo estético que la actriz lleva a cabo no quiebra la representación, sino que introduce en ella una ambigüedad (aquí narrativa) que desplaza la clausura del relato en un afuera donde la historia puede «volverse del revés», como proponen los dos autores.

Cierra este monográfico el estudio de Laia Puig-Fontrodona y Núria Bou en «Resistencia a la maternidad institucional: Najwa Nimri en la ficción serial española», que se centra en las transformaciones figurativas de la maternidad que la actriz lleva a cabo en su trabajo. Acentuando las tensiones internas de un arquetipo femenino notoriamente ambiguo (Jung), Najwa Nimri hace desbordar por exceso los gestos expresivos tradicionales (por ejemplo, la sonrisa de la madre) y pone los recursos de la verosimilitud serial al servicio de la desestabilización de la representación de la maternidad. La transformación de gestos maternos heredados tiene un efecto doble sobre la entera genealogía, que se pretende ancestral, y que vacila a la vez que se enriquece de nuevas formas surgidas, ya no de los relatos tradicionales, sino de la experiencia real de las mujeres. Se trata, una vez más, de formas que se sitúan en zonas liminales, entre la experiencia vivida y la puesta en escena, y cuya creación por parte de la actriz confirma, una vez más, que la actuación puede ser, para las mujeres, también un lugar de investigación y de proyección política.

4. CONCLUSIÓN

Que ser mujer sea «ser una actriz», como resumió Susan Sontag (2024: 25), es algo que las mismas mujeres no han dejado de repetir. Ya en 1929, antes de las dos grandes contribuciones de Freud sobre la sexualidad femenina (que datan de 1931 y 1932), la psicoanalista Joan Rivière observó que la feminidad podía ser asumida y llevada como una máscara (1986: 35), negando, además, toda diferencia entre una supuesta feminidad «genuina» y

la mascarada. Es sabido que Lacan, en «La significación del falo» (1958), retomó este concepto y lo radicalizó hasta sugerir que la mascarada no es lo que esconde a la mujer, sino que es La Mujer, haciendo de la mascarada la definición misma de la feminidad (Mitchell, 1976: 43).

Sin embargo, es precisamente a través de esta mascarada que las mujeres han buscado —y buscan— una vía de acceso a la subjetividad. A ello se refiere Marguerite Duras cuando, entrevistando a Elia Kazan en diciembre de 1980, se interesa sobre todo por *Wanda* (Loden, 1970), la única película realizada por Barbara Loden. En ella, según observa Duras, no solo hay una coincidencia «inmediata y definitiva» entre la actriz y el personaje, sino que Loden «es aún más auténtica en la película que en la vida»; y esto, añade, «es algo milagroso» (Duras, 1993: 130).

Ese mismo «milagro» es el que interesa hoy a Carla Simón, quien lo recuerda en una carta a Loden, destacando que en *Wanda* una actriz se encuentra a sí misma «a través del cine» (Simón, 2025: 71). Es también lo que persiguen en su práctica las montadoras Julia Juániz, Ana Pfaff y Ariadna Ribes. Todas coinciden en la búsqueda «de una posible verdad que solo la película alberga», como resume Diana Toucedo, sabiendo que esta verdad es inseparable del movimiento y de los cortes que atraviesan los cuerpos y los gestos en la representación y por la representación. ■

NOTAS

- * El presente monográfico forma parte del proyecto PID2021-124377NB-I00 financiado por MICIU/AEI/10.13039/501100011033 y por FEDER/UE.
- 1 *Función de noche*. 25 Muestra Internacional de e y Mujeres de Pamplona. Presentación y coloquio. (Vídeo online). IPES Elkartea, 9 de junio de 2011. https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=rSfv3kN-Va7o&embeds_referring_euri=https%3A%2F%2Fwww.love4musicals.com%2F&feature=emb_imp_woyt (Consultado marzo de 2024).

REFERENCIAS

- Aumont, J. (1999). *Amnésies. Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*. París: POL.
- Deleuze, G. (1995). *Conversaciones: 1972-1990*. Valencia: Pre-Textos.
- Didi-Huberman, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Didi-Huberman, G. (2017). *Pasados citados por Jean-Luc Godard*. Santander: Shangrila.
- Duras, M. (1993). *Los ojos verdes*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Dyer, R. (2001). *Las estrellas cinematográficas. Historia, ideología, estética*. Barcelona: Paidós.
- Farocki, H., Silverman, K. (2016). *A propósito de Godard*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Fernández-Savater, A., Labrador Méndez, G. (2018). *Economía libidinal de la transición*. Madrid: MNCARS.
- Joudet, M. (2024). *La segunda mujer. Lo que hacen las actrices cuando envejecen*. Sevilla: Athenaica.
- Kristeva, J. (1985). Lo vreal. En *Loca verdad: Verdad y verosimilitud del texto psicótico: Seminario* (pp. 15-42). Madrid: Fundamentos.
- Macheret, M. (2021). *Voyage à travers un film (Sauve qui peut (la vie)) (1981) de Jean-Luc Godard: La dernière touche*. *Cahiers du Cinéma*, 776. Recuperado de <https://www.cahiersducinema.com/fr-fr/article/actualites/voyage-a-travers-un-film-sauve-qui-peut-la-vie-1981-de-jean-luc-godard-la-derniere-touche>
- Mitchell, J. (1976). *Psicoanálisis y feminismo*. Barcelona: Anagrama.
- Rivière, J. (1986). Womanliness as a masquerade. En V. Burgin, J. Donald, C. Kaplan (eds.), *Formations of fantasy* (pp. 35-44). Londres: Methuen.
- Simón, C. (2025). Cartas de Carla Simón a mujeres directoras. *Caimán Cuadernos de Cine*, 200, 70-75.
- Sontag, S. (2024). *De las mujeres*. Barcelona: Debate.
- Witt, M. (2020). Unearthing a forgotten television work by Jean-Luc Godard. *Senses of Cinema*. Recuperado de <https://www.sensesofcinema.com/2020/feature-articles/unearthing-a-forgotten-television-work-by-jean-luc-godard/>

TRANSPORTES DE AFECTOS: VER Y PENSAR EL INTERVALO EN EL CUERPO DE LAS ACTRICES

Resumen

El texto propone repensar el cine desde la perspectiva de las actrices y el montaje, desde lo que las actrices transforman en sus cuerpos y cómo reflejan las transformaciones estéticas y políticas de una época, como sus temblores y desbordes. Así, se investiga cómo el intervalo se encarna en el trabajo actoral, generando cambios de imagen, y se valora el papel de las montadoras, quienes al construir personajes femeninos, analizan las múltiples posibilidades que las actrices inventan y despliegan en sus actuaciones. El montaje asociativo se plantea de esta forma como un aprendizaje para ver y un gesto dialéctico y político que explora la tensión entre el cuerpo real y el cuerpo imaginario de las actrices, condicionado por normas sociales y políticas. Actrices como Lola Herrera, Amparo Soler Leal, Sandrine Battistella o Lina Romay convierten sus cuerpos en espacios de resistencia, liberación y experimentación estética. Así, la actuación femenina articula conflictos sociopolíticos y deseos personales, manifestando desbordes afectivos y gestos que el lenguaje verbal no alcanza, transformándose en un terreno político y estético para resignificar la feminidad y la representación.

Palabras clave

Actrices; Intervalo; Montaje asociativo; Cuerpo real e imaginario; Cine español; Pensamiento feminista.

Autores

Gonzalo de Lucas (Barcelona, 1975) es profesor agregado en la Universitat 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)». Es director del Postgrado en Montaje de la UPF-BSM y programador en Xcèntric, el cine del CCCB. Ha escrito artículos en más de una cincuenta de libros y numerosas revistas, y es editor (con Núria Aidelman) de *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes, Xcèntric Cinema. Conversaciones sobre el proceso creativo y la visión fílmica* y (con Annalisa Mirizio) de *Cuando las actrices soñaron la democracia* (Cátedra, 2025). Contacto: gonzalo.delucas@upf.edu.

TRANSFERENCES OF AFFECTS: VIEWING AND CONTEMPLATING THE INTERVAL IN ACTRESSES' BODIES

Abstract

This article posits a reconsideration of cinema from the perspective of actresses and editing, of what actresses transform in their bodies and how they reflect the aesthetic and political transformations of an era, with its tumults and upheavals. It thus explores how the interval is embodied in the actress's work, generating changes of image, and highlights the role of women editors, who construct female characters to analyse the multiple possibilities that actresses invent and deploy in their performances. Associative montage is thus proposed as a way of learning to see and as a dialectical and political gesture that explores the tension between the real body and the imaginary body of the actress, conditioned by social and political norms. Actresses such as Lola Herrera, Amparo Soler Leal, Sandrine Battistella and Lina Romay turn their bodies into sites of resistance, liberation and aesthetic experimentation. In this way, their performances articulate socio-political conflicts and personal desires, manifesting affective excesses and gestures that verbal language cannot fully express, transforming them into a political and aesthetic site for resignifying womanhood and representation.

Key words

Actresses; Interval; Associative Montage; Real and Imaginary Body; Spanish Cinema; Feminist thinking.

Authors

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.

Annalisa Mirizio (Italia, 1971) es profesora titular en la Universitat de Barcelona, coordinadora del programa de doctorado en «Estudios lingüísticos, literarios y culturales» y fundadora del Grupo de investigación sobre literatura, cine y otros lenguajes artísticos (GLiCiArt) de la UB. Es miembro del grupo CINEMA y del 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)». Ha publicado artículos sobre la circulación de formas y conceptos en el cine de Carmelo Bene, Icíar Bollaín, Albertina Carri, Claire Denis, Helena Lumberras, Cecilia Mangini, Pier Paolo Pasolini, entre otros. Contacto: annalisamirizio@ub.edu.

Referencia de este artículo

De Lucas, G., Mirizio, A. (2025). Transportes de afectos: ver y pensar el intervalo en el cuerpo de las actrices. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 40, 7-18. <https://doi.org/10.63700/1231>

Annalisa Mirizio is a senior lecturer at Universidad de Barcelona (UB), the coordinator of the PhD program in Linguistic, Literature and Cultural Studies and founder of the UB's GLiCiArt research group on literature, cinema and other artistic languages. She is a member of the CINEMA group and of 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)". She has published articles on the circulation of forms and concepts in the work of filmmakers such as Carmelo Bene, Icíar Bollaín, Albertina Carri, Claire Denis, Helena Lumberras, Cecilia Mangini and Pier Paolo Pasolini. Contact: annalisamirizio@ub.edu.

Article reference

De Lucas, G., Mirizio, A. (2025). Transferences of Affects: Viewing and Contemplating the Interval in Actresses' Bodies. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 40, 7-18. <https://doi.org/10.63700/1231>

Edita / Published by



Licencia / License



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

**EL CUERPO DE LAS ACTRICES
EN TRANSICIÓN: GESTOS,
ACTUACIONES Y FIGURAS
ENTRE MODELOS HEREDADOS
Y NUEVAS SUBJETIVIDADES**

**EL CINE DE ANNA MAGNANI Y ROBERTO
ROSSELLINI. LA POLÍTICA DE LA ACTRIZ EN
LA TRANSICIÓN A LA MODERNIDAD**

Margarida Carnicé

**LIBERACIÓN Y REAPROPIACIÓN
CORPORAL EN EL CINE DE LA TRANSICIÓN:
INSURGENCIAS DESNUDAS DE AMPARO
SOLER LEAL ENTRE 1975 Y 1979**

Váleri Codesido-Linares

David Fuentefría Rodríguez

Francisco García García

**LINA ROMAY Y EL CUERPO DESPLEGADO
ENTRE PLAISIR À TROIS Y GEMIDOS DE
PLACER**

Álex Mendíbil

**EL DEVENIR-ANIMAL DE ANA BELÉN, ACTRIZ
EN TRANSICIÓN**

Sergi Sánchez Martí

María Adell Carmona

**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

**RESISTENCIAS A LA MATERNIDAD
INSTITUCIONAL: NAJWA NIMRI EN LA
FICCIÓN SERIAL ESPAÑOLA**

Laia Puig-Fontrodona

Núria Bou

EL CINE DE ANNA MAGNANI Y ROBERTO ROSSELLINI. LA POLÍTICA DE LA ACTRIZ EN LA TRANSICIÓN A LA MODERNIDAD*

MARGARIDA CARNICÉ

INTRODUCCIÓN

El presente ensayo trata sobre la colaboración que la actriz Anna Magnani y el director Roberto Rossellini mantuvieron entre 1945 y 1950, años en los que se opera en el seno del cine europeo de posguerra la transición al cine moderno. Tomando como referencia el análisis de las tres películas de la pareja, *Roma ciudad abierta* (Roma città aperta, Roberto Rossellini, 1945); *La voz humana* (La voce umana, 1948) y *El milagro* (Il miracolo, 1948), la crítica de este periodo y las fuentes biográficas, nos centraremos en el impacto de la interpretación de Magnani y, en concreto, en las posibilidades de su política de actriz como eje vertebrador de algunas de las innovaciones atribuidas al cine moderno. El objetivo es destacar, a partir del caso Magnani y, desde la perspectiva de los *star studies*, la importancia de las actrices en la confección de las principales mutaciones estéticas y dramáticas del cine de su tiempo, así como su condición de artífices de

una propuesta artística propia que trasciende los límites de las obras que la convocan, y que puede ser comprendida como un corpus de significado autónomo.

LOS MAGNANI FILMS DE ROBERTO ROSSELLINI

El estudio de la modernidad cinematográfica no ha sido ajeno a las posibilidades de innovación estilística que ofrece el terreno de la dirección de actores (Bergala, 1994, 2005; Font, 2001; Bou, 1999, 2015; De Lucas, 2008). Sin embargo, pocas veces se ha tenido en cuenta dentro de la relación dirección-interpretación el peso de la política actuarial como eje vertebrador de innovación. Los *star studies* plantean un meandro por el que observar la evolución del cine desde el impacto específico de los actores y actrices (Dyer, 2001; Dagrada, 2005; Pitassio, 2003; Jandelli, 2007; Pravadelli, 2015), y vierten luz sobre la posibilidad de obser-

var las actrices como sujetos de la representación, en cuanto artífices de una propuesta dramática y figurativa propias. También de su intervención en el debate sobre el *statu quo* de la estrella dentro de la industria, especialmente en un periodo como el aquí discutido, en el que el desgaste de las fórmulas clásicas abre en el cine un discurso reflexivo de los mecanismos narrativos del film, pero también del fenómeno *divístico* y de la *ontología de la estrella* (Jandelli, 2007).

A todos estos efectos, el caso de Anna Magnani plantea una fructífera fenomenología para observar las mutaciones estéticas del cine desde la política de los actores (Moulet, 1993; Brenez, 2013; Carnicé, 2015). Tradicionalmente vinculada a la creación de figuras paradigmáticas del neorrealismo, su propuesta figurativa dialoga con los principales movimientos escénicos de su tiempo. Nace en el teatro de entreguerras, arraiga en los realismos de posguerra (*Roma ciudad abierta*), se consagra en el cine comercial italiano de los años cuarenta y cincuenta (*Abbasso la ricchezza!*, Gennaro Righelli, 1946; *Noble gesta* [L'onorevole Angelina], Luigi Zampa, 1946; *Bellísima* [Bellissima], Luchino Visconti, 1952) y, después de un paso fulgurante por Hollywood, donde se convierte en la primera italiana oscarizada (*La rosa tatuada* [The Rose Tattoo], Daniel Mann, 1955), acaba construyendo una obra de madurez autorreflexiva, testimonial de su propia política de actriz (*Nosotras las mujeres* [Siamo donne], Luchino Visconti, 1953; *La carroza de oro* [Le carrosse d'or], Jean Renoir, 1953). Esto la lleva a participar de la construcción y debate de cuestiones esenciales en el cine de su tiempo, no sólo en la forja y expansión internacional del neorrealismo, sino también en la construcción del personaje femenino moderno, tanto desde el cine de autor como desde la narrativa comercial de géneros (Carnicé, 2021a). Su condición de artífice queda plasmada en la dimensión autorreflexiva de su obra de madurez (*Mamma Roma*, Pier Paolo Pasolini, 1962; *Fellini-Roma*, Federico Fellini, 1973), y en concreto en interpretaciones a las que se les

A GRANDES RASGOS, LA PROPUESTA DE MAGNANI PUEDE RESUMIRSE EN UN MANIFIESTO SOBRE LA CREACIÓN DEL PERSONAJE EN UN MOMENTO EN EL QUE LOS RASGOS DE LA FEMINIDAD MODERNA DESBORDAN LOS REALISMOS EUROPEOS DE LA POSGUERRA

podría atribuir los rasgos autorreferenciales propios de ciertos discursos del tardo-clasicismo.

A grandes rasgos, la propuesta de Magnani puede resumirse en un manifiesto sobre la creación del personaje en un momento en el que los rasgos de la feminidad moderna desbordan los realismos europeos de la posguerra (Siehlohr, 2000; Jandelli, 2007; Pravadelli, 2015). Sus heroínas populares ofrecen nuevas posibilidades de figuración que desafían el melodrama clásico y también la dirección por parte de cineastas que, en la transición entre los años cuarenta y cincuenta, buscan romper con las convenciones de la narrativa melodramática clásica heredada de Hollywood, a menudo mediante relatos fílmicos en los que la indagación de las emociones del personaje femenino cobra una especial importancia (Font, 2001; Dagrada, 2005; Jandelli, 2007; De Lucas, 2008). Es el caso del Rossellini que, entre 1945 y 1950, transita de *Roma ciudad abierta* a *Stromboli*, películas por las que, respectivamente, le serán atribuidas las «paternidades» del neorrealismo y de la modernidad (Bergala, 1984). En este periodo, filma *El amor* (L'amore, 1948), una obra de vocación experimental sobre el ejercicio de actriz que dedica, precisamente, «al arte de Anna Magnani» (Rossellini, 1948). *El amor* ofrece, en el formato de dos medimétrajes, un acercamiento pionero a la *performance* de la actriz como sistema de construcción fílmica, un enfoque que más tarde caracterizaría no solo la obra de Rossellini, sino también la de varios autores europeos de la modernidad, particularmente en el subgénero co-

nocido como «cine de parejas» (Font, 2001). Quizás porque su formato poco comercial limitó su trascendencia, *El amor despierta* poca relevancia en la literatura esencial sobre Rossellini (Bergala, 1984; Brunette, 1996; Gallagher, 1998), quien comienza a destacar el rol de la actriz en sus obras solo a partir de la llegada de Ingrid Bergman en 1950 con *Stromboli* (*Stromboli, terra di Dio*, 1950), película-hito que marca el inicio del cine moderno. En este contexto, el cine de Magnani y Rossellini tiende a ser citado por su coherencia con el manifiesto estético del neorrealismo, o incluso como anécdota del idilio sentimental de la pareja, pero no como pieza de transición estética entre el realismo de la posguerra y el cine de autor europeo que surgirá de sus grietas. Sin embargo, *El amor* plantea marcas estilísticas y enfoques estéticos y discursivos esenciales para entender la mutación del cine de Rossellini hacia la modernidad, lo que invita a reconsiderar el valor testimonial de sus *Magnani films* en este cambio de paradigma.

LA POLÍTICA DE LA ACTRIZ COMO DISPOSITIVO DE PUESTA EN ESCENA

La *performance* de Magnani en Rossellini prefigura un carácter central de la política de actriz en la puesta en escena, cuya influencia se mantendrá en la obra posterior de ambos artífices y que, a la vez, anticipa la centralidad que tendrán las intérpretes en el cine de la modernidad y, en concreto, en el subgénero conocido como «cine de parejas» (Font, 2001). Por *política de actriz* entendemos la agencia de la *performer* en la construcción del relato fílmico a partir de rasgos estilísticos y discursivos que se repiten y se reconocen bajo un principio de autoría o sello personal (Carnicé, 2015). En otras palabras, la «política de los actores» (Moulet, 1993) o «política de las estrellas» (Jandelli, 2007) reivindica la autonomía de los intérpretes frente a la autoría de los directores, de modo similar al que la «política de los autores» (Bazin *et al.*, 1972) rastrea una impronta genuina y autónoma en

los directores clásicos dentro del sistema de estudios de Hollywood y los estándares de la narrativa de género. Nicole Brenez (2013) identificó cuatro rasgos esenciales de agencia en la «poética de los actores»: su influencia en el contexto histórico, en el resto de elementos del dispositivo cinematográfico, en los desafíos expresivos y retóricos planteados en las obras, y en los retos antropológicos de su época.

Los planteamientos desafiantes que Anna Magnani propone en la puesta en escena de Rossellini son una extensión de lo que ya caracterizaba a la actriz en otros contextos cinematográficos, incluido el neorrealismo. Las creaciones para los *Magnani films* compartirían estos rasgos comunes del repertorio figurativo, retórico y discursivo de su autora: personajes cuya naturaleza y desarrollo se explica más por su presencia y gestos que por el guion u otros elementos de puesta en escena; autonomía narrativa de la *performance* y tendencia a la disolución de réplicas y contraplanos —especialmente en la narrativa amorosa o melodramática—; la construcción de una subjetividad femenina que desborda los postulados clásicos del melodrama y que reclama nuevas formas de registro o captura; y, finalmente, la idea recurrente de la gestación, el embarazo y la maternidad como motivos de caracterización y como metáforas de poder, continuidad y resiliencia. Es por la capacidad transformadora y discursiva de esta propuesta y por su habilidad para vehicular no solo una propuesta estética y figurativa, sino también discursiva, que consideramos los rasgos autoriales de Anna Magnani como una *política de actriz* (Carnicé, 2015).

El amor, que en cierto modo es una obra de superación del neorrealismo, puede leerse como un manifiesto sobre la *versatilidad de Magnani* más allá de este canon. Se trata de una de las obras más ambiciosas de la actriz en términos figurativos. En *La voz humana* interpreta a una mujer anónima que mantiene su última conversación telefónica con el amante que ha decidido abandonarla. Su

EL RODAJE DE LA VOZ HUMANA FUE CASI SIMULTÁNEO AL IMPACTO INTERNACIONAL DE ROMA CIUDAD ABIERTA, QUE MARCÓ TANTO LA REVELACIÓN DEL NEORREALISMO ITALIANO COMO LA DE DIRECTOR Y ACTRIZ COMO PRINCIPALES ARTÍFICES

performance desafía las convenciones del melodrama, al lidiar con la ausencia del contraplano afectivo, fundamental en la construcción del eros clásico (Bou, 2002). En *El milagro* encarna a Nannina, una pastora de espíritu inocente que, tras sufrir un abuso sexual por parte de un peregrino, cae en la fantasía de haber concebido una criatura divina. El personaje encarna una transformación radical a través del embarazo y el parto como experiencias trascendentales y acompaña la trayectoria del cine de Rossellini desde su carácter coral neorrealista al existencialismo individual que encontraremos en *Stromboli*, su obra posterior. En ambas películas, el cuerpo de Magnani es el fundamento de una puesta en escena minimalista y el objeto de estudio de una cámara que parece buscar nuevas formas de construcción narrativa a través del escrutinio del personaje.

El rodaje de *La voz humana* fue casi simultáneo al impacto internacional de *Roma ciudad abierta*, que marcó tanto la revelación del neorrealismo italiano como la de director y actriz como principales artífices. Si bien la simultaneidad de dos propuestas de estilo tan dispares no contradujo la percepción histórica de Rossellini como artífice fundador de la modernidad (Bergala, 1984), sí plantea un escollo en la lectura crítica de la obra de Magnani, cuya influencia en la creación de las diversas corrientes estéticas de su tiempo ha sido constantemente esquivada por la crítica. Ya en los años ochenta la revisión de su caso por parte de autoras como Matilde Hochkofler (1984) o Patrizia Pistagnesi (1988) reveló un sello autorial y un po-

tencial creativos sepultados por los diversos mitos contruidos por la crítica y la prensa de su tiempo (Cantatore y Falzone, eds., 2001), y que vendrían a converger en el personaje ingobernable y solitario que Indro Montanelli glosó en *La Magnani* en 1950 una de las hagiografías que condensan, en el mismo contexto histórico, el carácter marginal de la actriz respecto a la industria cultural de su tiempo.

Magnani introduce ya en su debut internacional una incómoda semilla de impureza al ser una de las pocas actrices profesionales dentro el neorrealismo, un movimiento que aparentemente rechazaba el artificio. Su capacidad de mimesis con los estándares dramáticos de la posguerra italiana deslumbró y desconcertó a la crítica. La primera alerta sobre esta proyección disruptiva la firma James Agee en una reseña para *The Nation*, tras el estreno de *Roma ciudad abierta* en Cannes en 1946. Fascinado por el trabajo de los actores, Agee destaca la presencia de «una mujer magnífica de nombre Anna Magnani», esquivando la palabra actriz, e indirectamente excusándose por ello: «Se tiene la sensación de que todo se hizo demasiado rápido y con una sinceridad feroz como para atascarnos en la mera artificiosidad o meditación» (Agee, 1946: 1). En este tipo de reacción radica probablemente el origen de la leyenda de Magnani como actriz no profesional, que sembrará su legado de ausencias categóricas. Sin embargo, es esa meditación del artificio negada por la crítica histórica la que define el ejercicio estilístico que, en *El amor*, propone Rossellini ante Magnani: «*La voz humana* me ofreció la oportunidad de utilizar la cámara como un microscopio, sobre todo porque el fenómeno a observar se llamaba Anna Magnani» (Rossellini, 2006a: 46).

LA COLABORACIÓN MAGNANI-ROSSELLINI COMO MODELO FUSIONAL

La colaboración Magnani-Rossellini se sitúa en un momento en el que, tanto director como actriz, transitan de un cine de protagonismo colectivo a

uno de ensayo de la individualidad. En Magnani esto se traduce en una emancipación del realismo de sus heroínas de posguerra a personajes más manieristas, reflexivos y autorreferenciales, como los que veremos a partir de los años cincuenta junto a autores como Luchino Visconti (*Bellissima* [Bellissima], 1952; *Nosotras las mujeres* [Siamo donne], 1953) o Jean Renoir (*La carroza de oro* [Le carrosse d'or], 1953) o durante su etapa hollywoodiense. En Rossellini, la consabida transición de su cine neorrealista a un cine de la modernidad puede sintetizarse en lo que diferencia los films conocidos como la *Trilogía de la guerra* (*Roma ciudad abierta*, 1945; *Paisà*, 1946; *Alemania año cero* [Germania anno zero], 1948) y los de la llamada *Trilogía de la soledad* (*Stromboli*, 1949; *Europa 51*, 1952; *Te querré siempre* [Viaggio in Italia], 1954). Aunque algunos autores (Bergala, 1984; Brunette, 1985, 1996) han destacado el papel del conflicto sentimental y del tratamiento de las emociones en una ulterior *Trilogía del Amor* (*El amor*, 1948; *Stromboli*, 1950), o la relevancia de Ingrid Bergman en los llamados *Bergman films*, tales categorías estarían cifradas más por la circunstancia biográfica que vinculaba sentimentalmente al director con sus mal llamadas *musas*, que por la relevancia de las actrices como artífices o agentes discursivos autónomos. Significativamente, aunque algunos de estos autores llegan a reconocer la proyección «desbordante» de Anna Magnani (Brunette, 1985: 44) no encontramos en la literatura rosselliniana un lugar relevante para los *Magnani films* como subcategoría de análisis. Sin embargo, con *El amor* Magnani introduce la centralidad del fenómeno *divístico* como eje de innovación formal, en la que podría ser considerada la primera pieza del cine de parejas europeo.

UNA ERÓTICA ÉTICA DEL RODAJE

El cine de parejas es una tendencia cinematográfica propia del postclasicismo que anticipa, por un lado, el conflicto sentimental como motivo temá-

EL CINE DE PAREJAS ES UNA TENDENCIA CINEMATOGRÁFICA PROPIA DEL POSTCLASICISMO QUE ANTICIPA, POR UN LADO, EL CONFLICTO SENTIMENTAL COMO MOTIVO TEMÁTICO, LA PRESENCIA DIVÍSTICA DE LAS ACTRICES COMO FENÓMENO DE OBSERVACIÓN Y EL INTERÉS EN LA FIGURA FEMENINA, EN CONCRETO EN SU SUFRIMIENTO, COMO MOTIVO DRAMÁTICO

tico, la presencia *divística* de las actrices como fenómeno de observación y el interés en la figura femenina, en concreto en su sufrimiento, como motivo dramático (Bergala, 1984; Font, 2001; De Lucas, 2008). Los tandems Godard-Karina, Antonioni-Vitti, Bergman-Ullman en el cine europeo o Cassavettes-Rowland en Estados Unidos proponen un enfoque cinematográfico del conflicto sentimental a través de la gestualidad de actrices emblemáticas, que a menudo interpretan versiones de sí mismas. Un cine de parejas propiamente dichas, en el que la cámara de los cineastas captura el gesto cotidiano o expresión biográfica de las protagonistas, explorando los límites del realismo y abordando la pregunta fundamental del cine moderno según Bergala: «¿Puede la verdad manifestarse en una película?» (Bergala, 1984: 1). Según Domènec Font (2001) la dialéctica masculino-femenino es clave como síntesis de una poética que reflexiona sobre las derivas sentimentales de la pareja, proyectando la mirada del director en el misterio que la actriz, como mujer y otredad, encarna. Antonioni (1990) se refiere a las actrices de este cine como «caballos de Troya»: figuras atra-yentes, portadoras de una interioridad misteriosa y fundamental en la búsqueda estética de los autores, pero amenazante para su puesta en escena. Con su presencia genuina, las actrices dinamizan la imagen, desafiando la concepción monolítica de autoría en la política de los autores (Bazin *et al.*,

ROSSELLINI Y MAGNANI PROVIENEN DE LA EXPERIENCIA FUNDACIONAL DEL NEORREALISMO, UN POSICIONAMIENTO MORAL, O ÉTICO, EN PRIMER LUGAR, QUE DEVIENE ESTÉTICO SOLO DESPUÉS

1972) y dejando en suspenso la cuestión de su verdadera participación en los films.

Esta mirada fetichista, pero preventiva hacia el poder de las intérpretes que sugiere Antonioni, resulta contradictoria respecto a la autonomía de las actrices, pues deriva en un estilo de dirección caracterizado por un uso invasivo e intimidatorio de los dispositivos de captura. El deseo de obtener de la figura «la declaración más o menos controlada de su verdad» (Font, 2001: 3) pasa a menudo por la violencia simbólica de una dirección que asemeja a un ritual de extracción, un juego de mayéutica forzada en el que el director afirma su autoridad, usando el medio de modo intimidatorio. Términos como «dispositivo de tortura» o «teatro de la crueldad» (Bergala, 1984) son comunes en las lecturas teóricas de estas películas y sugieren en el control de la *performance* una forma de posesión por parte de los directores, autores incuestionables de las obras. En este sentido, Bergala compara la cámara de Rossellini frente a Ingrid Bergman con unos fórceps, instrumento de extracción de inequívoca resonancia obstétrica, que contrasta con la metáfora del microscopio que Rossellini utiliza para su acercamiento a Magnani (2005: 64). Como instrumento indolente, el microscopio sugiere una voluntad de observación científica, casi antropológica, que no fuerza ni invade el cuerpo en su deseo de desvelar —y no de poseer— su misterio.

Cabe recordar que Rossellini y Magnani provienen de la experiencia fundacional del neorealismo, un posicionamiento moral, o *ético*, en primer lugar, que deviene *estético* solo después (Rossellini, 2006a), por lo que parten de un principio humanista del cine en el que el ejercicio de

poder o dominación no parece tener cabida. Como señala Patrizia Pistagnesi (1988: 9) en una de las retrospectivas más completas sobre la actriz:

Los filmes que cobran vida del choque entre la personalidad de Magnani y la poética de Rossellini están cargados de significado. Incluso en los muy elogiados filmes con Ingrid Bergman, no existe la misma igualdad de temple entre la actriz y la cámara cinematográfica, ni un sentido comparable de interacción con el set [...]. Mientras Magnani se representaba a sí misma, Ingrid Bergman representa algo distinto, algo que no puede conocer, y que pertenece solo a Rossellini.

El modelo *fusional* Rossellini-Magnani apostaría también por una equidad formal, en la que el duelo se lleva a cabo en igualdad de fuerzas. Este modelo *fusional* también replica otros estudios sobre la dirección de las actrices como eje de innovación, como el que propone Alain Bergala en su ensayo «Une érotique du filmage» (1994), desarrollado a partir del cine de Jean Renoir. Según Bergala, *Una partida de campo* (Une partie de Campagne, Jean Renoir, 1946) contiene uno de los primeros síntomas de ruptura de la transparencia clásica en la mirada llorosa de la actriz Sylvia Bataille hacia la cámara, al final de una escena en la que su *partenaire* la ha forzado para poder besarla. Tras estudiar los ensayos, Bergala demuestra que este gesto fue fruto de una dirección extenuante, donde Renoir buscó el agotamiento de Bataille para revelar un gesto auténtico, en este caso, una mirada reprobatoria hacia la insistencia del director¹. El autor subraya que la revelación de una mirada extradiegética entre director y actriz es clave para entender el desbordamiento de la narrativa tradicional, ya que actúa como un elemento desestabilizador en la circulación del deseo en la imagen. En este caso, la presencia del director interrumpe en la relación erótica clásica, fundamental en la arquitectura del plano-contraplano o intercambio de miradas entre los personajes de la ficción melodramática (Bou, 2002). Al enfocar su investigación en la dirección de actores, uno de los campos

más fértiles para la innovación en la modernidad (Bergala, 2005), el autor refuerza la hipótesis de la figura de la actriz como posible epicentro de una crisis en la imagen clásica.

A la luz de esta teoría *erótica del rodaje* es significativo que las películas de Magnani con Rossellini lleven hasta las últimas consecuencias la negociación de la retórica del plano-contraplano, la disolución progresiva de la correspondencia afectiva y la desaparición del *partenaire* masculino. En términos narrativos, *La voz humana* es un melodrama sin contraplanos. Se trata de un mediometraje basado en planos secuencia, muchos de ellos primeros planos, sobre el motivo único de una mujer dolorosa que mantiene su última conversación telefónica con el amante que está a punto de dejarla. Una deconstrucción del género melodramático, pues, determinado por la disolución de la correspondencia masculina tras la autonomía de la imagen femenina, que toma la posición de sujeto del relato. El éxito de la propuesta radicaría en la capacidad del cuerpo de la actriz para absorber esta mutación estética del argumento clásico por excelencia: la historia de amor heterosexual, que representa la perfección del canon de Hollywood de esa década (Bou, 2002). Esta cuestión atraviesa toda la filmografía de Anna Magnani, en la que la expansión del deseo de sus figuras femeninas poco convencionales encuentra dificultades de inscripción según los códigos del melodrama (Carnicé, 2015, 2021a, 2023). De hecho, la progresiva desaparición de la correspondencia amorosa podría responder a la dificultad de los *partenaires* masculinos por sostener el contraplano de las cada vez más imponentes heroínas de Magnani, hasta el punto que el galán acaba siendo sustituido por la figura del niño en los llamados melodramas maternos (Morreale, 2011).

Esta condición desbordante ya estaría presente en el primer film de la pareja, *Roma ciudad abierta*, y especialmente en la célebre escena de la muerte de Pina, que también muestra rasgos de un discurso melodramático en crisis. En la escena que vino

LA LITERATURA DEL NEORREALISMO TOMARÁ EL EFECTO DE ESTA ESCENA COMO SÍMBOLO DE LA RESISTENCIA DEL CINE DE POSGUERRA A LAS ANTIGUAS CONVENCIONES CINEMATOGRÁFICAS, HEREDADAS DE LA TRADICIÓN HOLLYWOODIENSE Y DEL CINE ITALIANO DEL VENTENNIO FASCISTA

a citarse como metonimia del neorrealismo italiano, la *popolana* corre embarazada tras el camión nazi que se lleva a su amado la mañana misma de su boda y es abatida por una ráfaga de metralla. En el movimiento desesperado de Magnani hacia la unión y en las voces de los dos amantes que se llaman convocando la imagen del otro, la presencia fantasmal de la retórica del plano-contraplano evoca de alguna manera la propuesta visual de todo el cine posterior de la pareja. La literatura del neorrealismo tomará el efecto de esta escena como símbolo de la resistencia del cine de posguerra a las antiguas convenciones cinematográficas, heredadas de la tradición hollywoodiense y del cine italiano del *ventennio* fascista. Resulta interesante la intuición de derivar la fotogenia de lo contado al gesto de la actriz, en una escena que cuenta con un importante grado de improvisación respecto a cómo estaba inicialmente planteada en guion (Roncoroni, 2006). Así relataba la propia Magnani el rodaje, reafirmando el peso de su gesto en el proceso de construcción (Hochkofler, 2013: 72-73):

De la escena de la muerte no hice ensayos. Con Rossellini, que era el gran director que fue, no se ensayaba. Él sabía que, preparándome el ambiente, yo funcionaba. Durante la acción de la redada, cuando salí por el portón, de repente volví al tiempo en que en las calles de Roma se llevaban a los muchachos. Porque era pueblo, pueblo, lo que estaba pegado a las paredes. Los alemanes eran alemanes de verdad sacados de un campo de concentración. De repente, ya no era yo. Era el personaje. Sí, Rossellini había

preparado el set de una manera realmente alucinante. Las mujeres estaban pálidas al escuchar a los nazis hablar entre ellos. Esto me transmitió una angustia que luego llevé a la pantalla.

Rossellini reiteró en varias ocasiones su voluntad de rendir un homenaje profesional a quien consideraba una de las mejores actrices de su tiempo (Rossellini, 2006a: 52)². En este sentido, los *Magnani films* también atestiguan hasta qué punto la *performance* es constitutiva de la transgresión figurativa que implica el neorrealismo ya no solo como cine de ruptura, también como eje vertebrador de la futura modernidad.

LA ONTOLOGÍA DE LA ESTRELLA

A pesar de haber trascendido como una estética amante del gesto no profesional de los actores, sería ingenuo pensar que un cambio de régimen estético tan importante como el que se da en la posguerra europea pudiera prescindir del cuerpo del actor como terreno de inscripción. Georges Sadoul lo advirtió en su historia del cine: «Con *Roma ciudad abierta*, Anna Magnani impone un nuevo tipo de *tragédiennne*» (1961: 330). La política de Magnani replantea el divismo y la figuración femenina clásicas en el cine. Su mérito radica en exponer y plasmar en la imagen la fotogenia de la condición humana sin maquillajes embellecedores, desde la marginalidad de un divismo no glamuroso y de una feminidad siempre en crisis y siempre capaz de resultar heroica. En *La voz humana*, Magnani convierte la figura de la mujer rechazada y deprimida en una imagen épica. En *El milagro*, lo logra a partir del retrato de una víctima de violencia marginada por su sociedad. Sus actuaciones reivindican la importancia de las mujeres anónimas, invisibilizadas por las fronteras sociales del patriarcado, que a medida que avanzan en su lucha cotidiana se transforman en cuerpos relevantes, que invitan a reinterpretar la tradición del heroísmo femenino clásico.

El estilo de Magnani conecta con la dramaturgia moderna al confrontar al espectador con imágenes que no facilitan la identificación, pero garantizan una experiencia. Su interpretación aborda identidades inestables, definidas por la movilidad emocional que crea una identidad en proceso, sin un destino seguro. Ante la imposibilidad de sumergirse en la transparencia del relato, el público es invitado a tomar conciencia del proceso de construcción del sujeto, haciendo perdurable el recuerdo de la vivencia frente a la pantalla. En este sentido, la actuación de todos los *Magnani films* se convierte en una experiencia sensorial que trasciende el relato, actuando en los «movimientos subterráneos entre los estados del personaje y los del espectador» (Bergala, 1984: 3). La crítica vio en esta demostración de fuerzas de Magnani una imposición de su personalidad *divística*, una sensación que podría reflejar desconcierto ante la audacia de una actriz demasiado cercana al anonimato y al protagonismo coral propios del neorrealismo. No obstante, Brunette (1996: 90) señala en el gesto autoconsciente de la actriz la dimensión transgresora del film:

La voz humana establece así una identidad ontológica entre la actriz y el personaje que interpreta, colapsando intermitentemente ambas categorías mientras deconstruye su propio realismo superficial mediante la realidad preexistente de la propia Magnani.

Esta dimensión autoconsciente es otra característica inequívoca de modernidad y también un rasgo común en la obra de Magnani, en cuya propuesta figurativa encontramos de modo recurrente el personaje de la actriz. Toda su obra, especialmente la posterior al encuentro con Rossellini, y en las películas que hará durante los cincuenta con Visconti y Renoir, está impregnada de un discurso de estrella. Su periodo de madurez, atestiguado por cineastas como Pasolini (*Mamma Roma*, 1963) o Fellini (*Fellini-Roma*, 1973), será en cierto modo un homenaje a una Magnani que se interpreta a sí misma.

La dimensión metanarrativa de Magnani empieza a tomar forma en el encuentro con Rossellini, a través de interpretaciones que dan cuenta de un divismo que desborda la autoría del director (Pistagnesi, 1988), pero también de las interferencias biográficas que acaban construyendo un relato paralelo en los medios de comunicación de la época. El encuentro Magnani-Rossellini terminará en 1950 con el sensacional episodio conocido como «la guerra de los volcanes» (Anile y Giannice, 2010), que supuso una intrusión de la naciente prensa rosa en el control de Magnani sobre su propia imagen, de efectos inevitables en su carrera posterior. Un aspecto clave de esta historia, a menudo romantizada, es el telegrama que llega a Italia desde Hollywood en 1949 y en el que Ingrid Bergman se pone a disposición de Rossellini para trabajar juntos en un film³. En esta historia los medios de comunicación atribuyeron a Magnani el papel de tercer elemento en discordia. En concreto, el de la amante desdichada y despechada de la que muchos quisieron ver una premonición en el personaje de *La voz humana*, y que acabaría vengándose de Rossellini rodando una película rival de *Stromboli* (Vulcano, William Dieterle, 1950). En adelante, la imagen pública de Magnani se verá modificada por las intrusiones de los medios de comunicación en su vida privada, por lo que las fracturas identitarias entre actriz y personaje en su obra podrían comenzar con el impacto que tiene en su imagen la decisión de protagonizar el film *Vulcano*.

Mientras esto sucede en la esfera pública, el tipo de *performance* que encontramos en esta primera madurez destaca por un tono reflexivo en torno al fenómeno del estrellato, los factores que lo originan y sus contradicciones. El personaje recurrente de la actriz y la profusión de piezas autorreferenciales o de resonancia biográfica evocan en conjunto una etapa caracterizada por una transparencia de la política de la actriz como mecanismo. La meditación del arte de actuar o de los elementos que conforman la identidad del actor

serán ideas recurrentes en los films italianos e internacionales de este periodo. El relevo progresivo de una identidad de actriz en películas como la propia *Vulcano*, *Bellísima* (Luchino Visconti, 1951), *La carroza de oro* (Le Carrosse d'or, Jean Renoir, 1952), *Nosotras las mujeres* (Siano donne, Luchino Visconti, 1953) o *La rosa tatuada* (The Rose Tattoo, Daniel Mann, 1955) es significativa a la luz de una década decisiva de la historia del divismo. Proyectos internacionales como el *Actors Studio* estadounidense y la aparición de nuevos modelos generacionales de actores en Europa y Estados Unidos motivan una tendencia discursiva sobre el cuerpo escénico que Cristina Jandelli (2007) rastrea bajo el concepto de la *ontología de la estrella*. Y es que en el marco de la transición estética del clasicismo a la modernidad, la aparición de nuevos medios y los cambios en las formas de consumo inciden también en la concepción del divismo y en el tratamiento de las estrellas cinematográficas.

PROYECTOS INTERNACIONALES COMO EL ACTORS STUDIO ESTADOUNIDENSE Y LA APARICIÓN DE NUEVOS MODELOS GENERACIONALES DE ACTORES EN EUROPA Y ESTADOS UNIDOS MOTIVAN UNA TENDENCIA DISCURSIVA SOBRE EL CUERPO ESCÉNICO QUE CRISTINA JANDELLI RASTREA BAJO EL CONCEPTO DE LA ONTOLOGÍA DE LA ESTRELLA

El interés por las intrusiones biográficas de directores y actrices en el cine de parejas no dejaría de ser un síntoma de este aspecto contextual. En este sentido, la «guerra de los volcanes» sería una expresión extrema de una tendencia narrativa por parte de la historiografía crítica, que frecuentemente lee este meandro de la modernidad a través de historias de amor detrás de la cámara, y que suele priorizar, por defecto, a las actrices

como foco de especulación. Aunque la rivalidad esencial del episodio radica en las estrategias de producción de los dos equipos enfrentados⁴, la polémica se centraría en el conflicto pasional en torno al triángulo Rossellini-Magnani-Bergman, y sería particularmente personificada en la figura de la actriz italiana (Sorgi, 2010). *Vulcano* había sido una película concebida para competir comercialmente con *Stromboli*, y la decisión de protagonizarla fue interpretada como una venganza personal de Magnani. El tratamiento de *Vulcano* en los titulares de la época demuestra una personificación del conflicto en el temperamento de una actriz humillada por haber sido reemplazada en la vida y en la obra de Roberto Rossellini (Genovese, 2010). Los tabloides habrían construido la estrategia comunicativa de personificar en los celos de Magnani un conflicto de intereses económicos y culturales, pues La «guerra de los volcanes» enfrentaba no solo las dos películas rivales, también las identidades culturales italiana e internacional a partir de la aparición de una estrella como Ingrid Bergman y del sistema de producción hollywoodiense y, en cierto modo, prefiguró la inminente apertura de un cine aún en vías de reconstrucción a las producciones internacionales de la próxima década. La herencia de *Vulcano* se puede detectar también en la etapa hollywoodiense de Anna Magnani, y en una imagen estelar construida sobre el esencialismo de las pasiones femeninas, temibles en su fuerza e impredecibles como la furia de un volcán, que dejarán su impronta en las futuras italianas en Hollywood (Carnicé, 2021b; Vaccarella y Vaccarella, 2003).

MATERNIDAD Y RESILIENCIA: EL MOTIVO GESTACIONAL COMO METÁFORA DE CONTINUIDAD

Otras perspectivas biográficas de este periodo, alejadas de la prensa rosa y del sensacionalismo, iluminan aspectos cruciales en la búsqueda de la modernidad y en la ruptura estética que tendría

CUANDO SE ENCUENTRAN ARTÍSTICA Y PERSONALMENTE, ROSSELLINI Y MAGNANI COMPARTÍAN LA VIVENCIA COMÚN DE UN DUELO PARENTAL. ROSSELLINI HABÍA PERDIDO A SU PRIMOGÉNITO DE MANERA TRÁGICA Y MAGNANI, QUE ERA MADRE MONOPARENTAL, SE HABÍA SEPARADO CONTRA SU VOLUNTAD DE SU ÚNICO HIJO DEBIDO A UNA ENFERMEDAD QUE NO TENÍA TRATAMIENTO EN ITALIA

lugar en los films de Magnani y Rossellini. Curiosamente, la última película de la pareja prefigura la dramaturgia esencial de *Stromboli*: la lucha solitaria de una mujer que huye de la marginación social motivada por la esperanza de un embarazo. Como dos embriones gestados por una misma matriz, *El milagro* y su película consecutiva comparten esta curiosa dramaturgia gemelar.

Cuando se encuentran artística y personalmente, Rossellini y Magnani compartían la vivencia común de un duelo parental. Rossellini había perdido a su primogénito de manera trágica y Magnani, que era madre monoparental, se había separado contra su voluntad de su único hijo debido a una enfermedad que no tenía tratamiento en Italia (De Marchis, 1996: 60). La circunstancia de un dolor compartido es significativa, tanto por la profunda huella que dejaría la muerte del hijo en la obra de Rossellini (Rossellini y Roncoroni, ed., 1987: 104), como por el papel fundamental que tendrá la maternidad, ya sea literal o simbólica, en el cine y en la imagen *divística* de Anna Magnani (Hochkofler, 2013; Carnicé, 2021). Cuando comienza el rodaje de *La voz humana* en 1946, Rossellini acaba de finalizar *Alemania año cero*, una película dedicada a Romano, su hijo perdido, considerada la pieza que concluye el neorrealismo con la desgarradora imagen de un suicidio infantil, símbolo del abismo existencial y la desesperanza de la

LA MATERNIDAD, EN SU DIMENSIÓN FÍSICA Y SIMBÓLICA, ATRAVIESA TODO EL CORPUS FÍLMICO —Y TAMBIÉN LA HAGIOGRAFÍA DIVÍSTICA— DE ANNA MAGNANI

posguerra (Deleuze, 1985). El vínculo entre estas dos películas, que abordan el amor y la muerte de manera antagónica y simultánea —y que curiosamente Rossellini dedica explícitamente a sus seres queridos, en este caso Romano y Anna respectivamente—, es analizado por Rosa Delor en su artículo «La muerte del hijo» (2010), basado en un meticuloso estudio biográfico poco común en la literatura sobre Rossellini. Delor concluye que la identidad paternal de Rossellini refleja una obsesiva recurrencia a la figura de la maternidad como fuente de creatividad. Esta obsesión será mencionada por Isabella Rossellini para explicar cómo su padre lamentaba no haber podido quedar embarazado para parir a sus propios hijos (Rossellini, 2006b: 29-30). Delor interpreta esta obsesión como un componente esencial en *El amor*, donde Rossellini habría expresado su necesidad de zambullirse en la feminidad como *topos* regenerador.

En las películas filmadas entre 1947 y 1954, Rossellini se proyecta a sí mismo en la actriz protagonista, espejo en el que analiza obsesivamente su propio lado femenino, su deseo de maternidad frustrada, porque persigue en la mujer —aquella que en cada momento ama y penetra— la parte del conocimiento del otro que le ha estado negada en cuanto hombre: aquel conocimiento interior, fisiológico, instintivo, que sólo da la experiencia del embarazo, el parto y la lactancia (2010: 109).

La maternidad, en su dimensión física y simbólica, atraviesa todo el corpus fílmico —y también la hagiografía *divística*— de Anna Magnani. No parece casual que los *Magnani films* de Rossellini, de *Roma ciudad abierta* a *El milagro*, compongan un corpus temático atravesado por la pasión

y el deseo de unión, que se hacen presentes también a nivel formal. Junto al uso reflexivo del plano-contraplano y de la retórica de la correspondencia, encontramos los temas recurrentes de la gestación y el nacimiento como metáforas de vida, continuidad y resiliencia. Las palabras de Delor defienden *La voz humana* como una fruición catártica de la capacidad de expresar el dolor tras la experiencia extrema de *Alemania año cero*, y como una película de iniciación hacia un cine de feminidad y del *grembo* (regazo) materno. Por su parte, Magnani volverá sobre estas cuestiones en todo el resto de su etapa italiana y en Hollywood sus tórridas heroínas mediterráneas se construirán sobre las ideas de la fecundidad, el deseo sexual y la capacidad reproductiva (Carnicé, 2021b).

Delor supone una aportación interesante dentro la literatura *rosselliniana*, que se aleja de la ortodoxia para llegar a una dimensión tan familiar y consensuada como la mística genitora que emana de Rossellini como figura histórica (Delor, 2010: 102). El *telos* creativo que impregna su obra, con una vertiente humanista reconocida, lo convierte en un referente intelectual, a menudo vinculado metafóricamente a la paternidad: padre del neorrealismo, padre de la modernidad, y padre de los cineastas que le fueron discípulos, que reprodujeron sus fórmulas estéticas y narrativas y que, a su muerte, manifestaron su sentimiento de orfandad intercambiando telegramas de luto con los hijos de sangre. «Ahora estamos solos en el bosque» escribió Godard en un telegrama de pésame a la familia (Rossellini, 2006b: 141). Será la propia voz de Rossellini quien cierre la idea aquí presentada, con la reivindicación de su divisa creativa: «Rechazo hacer cualquier acto creativo. La única creación posible es tener un hijo» (Rossellini, 2006a: 451). Por su parte, Magnani reitera esta dimensión simbólica de lo materno en una figura de madurez como *Mamma Roma*, personaje *ad hoc* que viene a aglutinar los rasgos de las tres macrofiguras más recurrentes en su filmografía: la madre y la trabajadora sexual, pero también la actriz,

inevitablemente revelada la inequívoca presencia *divística* de Magnani.

Es interesante que el modelo *fusional* Magnani-Rossellini, al rechazar las convenciones de la representación clásica, permita a Magnani explorar las posibilidades expresivas del cuerpo femenino. Si en *Roma ciudad abierta* la cámara de Rossellini había extraído de su presencia el gesto político de la resistencia a través de la combativa —y embarazada— Pina, aquí parece hacer un camino inverso, partiendo de la iconografía mística para captar las deudas que los códigos culturales tienen con los gestos humanos más esenciales e instintivos. *El milagro* es concluyente respecto a la feminidad como fuente de revelación y a la capacidad de la política de la actriz para responder a esta búsqueda estética. Desde un punto de vista tanto figurativo como simbólico, revela la trascendencia de la figura de la maternidad que Rossellini utilizará como nódulo de transición en los *Bergman films* y que Magnani llevará consigo como tema recurrente y caballo de batalla durante toda su carrera (Grignaffini, 2002; Hochkofler, 2013; Carnicé, 2021a).

En contraposición al metódico Renoir dirigiendo a Sylvia Bataille, o a los violentos fórceps sugeridos por Bergala en la relación escénica Rossellini-Bergman, podría decirse que el director que observa el proceso de creación artística de la actriz en los *Magnani films* lo hace con la misma fascinación activa e indolente de un compañero que asiste al parto. Y es que lo que Rossellini parece indagar en Magnani como fenómeno *performativo* es un estudio de los comportamientos humanos desde la capacidad generadora de presencia y vida que compartirían los cuerpos de la actriz y la mujer. Hay un sentido de reciprocidad en el hecho que la travesía de la mujer embarazada como *topos* neorrealista acabe con unas imágenes que inscriben en la obra de Rossellini el augurio de un final en forma de nacimiento. Un augurio que, según Adriano Aprà, resulta decisivo para el cierre de la etapa cinematográfica de la posguerra italiana (Brunette, 1996: 96). Los mismos artífices de *Roma*

ciudad abierta cierran su periplo cinematográfico con una imagen que reivindica su modelo *fusional*, ético, humanista, o como queramos definir el cine que construyeron Anna Magnani y Roberto Rossellini, como un acto de resiliencia.

CONCLUSIONES

Las declaraciones de los protagonistas sobre su relación fueron escasas pero claras. Magnani expresó: «Creía en Rossellini. Tal vez fueron los años más importantes de mi vida. Creí que no habría límites para lo que pudiéramos hacer juntos o ser juntos» (Lerner, 1988: 37). Por su parte, Rossellini definió a Magnani como «una persona importantísima en mi vida. Importante como mujer e importantísima como actriz. Luego estaba toda su humanidad, su disponibilidad, sus entusiasmos, sus miedos... Era realmente una criatura humana extraordinaria, rara. No sé quién podría no amarla» (Vermorcken, 1979). Si leemos el nacimiento de la modernidad desde la obra de cineastas que encontraron en sus vidas el material discursivo y en sus parejas sentimentales los cuerpos de la ficción, podemos concluir que el encuentro entre Anna Magnani y Roberto Rossellini reúne los rasgos esenciales que la crítica atribuirá al cambio de paradigma estético: la mirada del director como sustitución del *partenaire* masculino (Bergala, 1994), la pérdida de la correspondencia como transgresión de la poética clásica (Bou, 2002), el detonante de una construcción alternativa del sujeto femenino (Pravadelli, 2015), y la imposición de esta nueva imagen como epicentro de la modernidad (Font, 2001). Si leemos el estrellato moderno desde su capacidad discursiva y autorreferencial, lo que Magnani aporta a la obra de Rossellini no solo es fundamental para entender las derivas modernas en la dirección, sino también en la interpretación. De forma significativa, sus *Rossellini films* marcan el inicio de una etapa autoconsciente, en la que los cineastas que se acerquen a su estilo lo harán con la intención de retratar su gesto de actriz.

En este contexto, la política de la actriz, entendida como la capacidad de la *performance* para articular la puesta en escena, ofrece una perspectiva alternativa al papel que la historiografía ha otorgado a las actrices. Reconocer su papel activo en la construcción del cine y reconsiderar su dimensión como artífices y creadoras, más allá de ser elementos textuales pasivos o *musas* de los directores, es crucial para entender la evolución del cine desde los modelos figurativos. También para abordar el trabajo de las actrices cinematográficas como sujetos creativos. De indiscutible impacto en la obra de ambos artífices, en el marco del cine de su tiempo, y en los estándares figurativos y antropológicos de la posguerra, El cine de Magnani y Rossellini conserva el testimonio de una relación creativa fructífera y fascinante entre actores y directores, y también las claves para la interpretación de otros caminos posibles para la historiografía del cine. Esta vez sí, desde la política de las actrices.

NOTAS

- * Esta investigación es parte del proyecto I+D+i Maternidades en pantalla. (MaterScreen), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España. PID2022-137338OA-I00. (2023-2026).
- 1 Las cuestiones de dirección que apunta Bergala conforman la idea de *La direction d'acteurs par Jean Renoir* (1969), un cortometraje documental dirigido por la actriz Gisèle Braunberger en el que ella misma se somete a la dirección escénica de Renoir y ese tipo de estrategia de agotamiento gestual.
 - 2 Esta defensa aparece a lo largo del famoso encuentro entre Jean Renoir y Roberto Rossellini en los años cincuenta que documentó André Bazin: «Puse en práctica una experiencia en el cine con *Una voz humana*. Quería insistir en esta posibilidad del cine de penetrar hasta el fondo de los personajes.» Y, de nuevo: «[Una] experiencia que ha sido para mí válida porque luego pude hacer y tratar a los personajes de una determinada manera, porque había profundizado

en esta experiencia, esta búsqueda, hasta el extremo» (Rossellini, 2006a: 145-165).

- 3 «Estimado Sr. Rossellini, he visto sus películas *Roma, ciudad abierta* y *Paisà*, y quería decirle que me han gustado muchísimo. Si necesita una actriz sueca, que habla muy bien inglés, que no ha olvidado el alemán y que no se desenvuelve demasiado mal en francés, pero que en italiano solo sabe decir "ti amo", estoy lista para unirme a usted y hacer una película juntos. Ingrid Bergman.» (Rossellini, 2006b: 75).
- 4 Aunque el discurso historiográfico ha visto en *Vulcano* un facsímil de *Stromboli*, el origen de la pieza es más complejo. La película había nacido en la mente de Roberto Rossellini bajo encargo de la Panaria Films con el título provisional de *Stromboli* y debía haber sido la cuarta pieza del director interpretada por Anna Magnani. La huida del director a los Estados Unidos, motivada por el famoso telegrama de Ingrid Bergman, frustró la colaboración. Rossellini mantuvo la idea original del proyecto en el nuevo film que sería financiado por el magnate hollywoodiense Howard Hughes. Ante la magnitud de la jugada, la Panaria, propietaria de los derechos de la producción, decidió internacionalizar el propio proyecto para entrar en competencia con Rossellini, asignando la producción a David O'Selznick y la dirección a William Dieterle. Es así como nacieron dos películas gemelas destinadas a la rivalidad.

REFERENCIAS

- Agee, J. (1946). Open city. *The Nation* (23/05/1946). En P. Pistagnesi (ed.), *Anna Magnani* (p. 17). Roma: Fabbri.
- Anile, A., Giannice, M.A. (2010). *La Guerra dei Vulcani. Rossellini, Magnani, Bergman. Storia di Cinema e d'Amore*. Génova: Le Mani.
- Antonioni, M. (1990). *Réflexions sur les acteurs (Écrits)*. París: Cahiers du Cinéma.
- Bazin, A., et al. (1972). *La politique des auteurs*. París: Champ Libre.
- Bergala, A. (1984). *Le cinéma révélé*. París: Cahiers du Cinéma.

- Bergala, A. (1994). Une érotique du filmage. *Trafic*, 11, 61-76.
- Bergala, A. (2005). L'invention de l'acteur moderne. Conferencia en el marco de los seminarios de la excepción del Café des Images y del CDN. Caen, Francia. Recuperado de: <http://www.cineclubdecaen.com/evenement/exception04.htm> [fecha de consulta: 5/7/2025].
- Bou, N. (1999). El trànsit entre classicisme i modernitat. *Formats, Revista de Comunicació Audiovisual*, 2, 1-8. Recuperado de <https://raco.cat/index.php/Formats/article/view/57127>
- Bou, N. (2002). *Plano/Contraplano. De la mirada clásica al universo de Michelangelo Antonioni*. Barcelona: Biblioteca Nueva.
- Bou, N. (2015). La modernidad desde el clasicismo. El cuerpo de Marlene Dietrich en las películas de Josef Von Sternberg. *L'Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos*, 19, 36-42. <https://doi.org/10.63700/198>
- Brenez, N. (2013). Retos disciplinares, políticos y ontológicos del gesto: poética del actor. En F. Benavente y G. Salvadó (eds.), *Poéticas del gesto en el cine europeo contemporáneo* (pp. 287-312). Barcelona: Intermedio.
- Brunette, P. (1996). *Roberto Rossellini*. Oakland: University of California Press
- Brunette, P. (1985). Rossellini and the Cinematic Realism. *Cinema Journal*, 25(1), 34-49. <https://doi.org/10.2307/1224838>.
- Cantatore, L., Falzone, G. (eds.) (2001). *La signora Magnani*. Roma: Edilazio.
- Carnicé, M. (2023). L'Ultima Magnani. Maturità creativa e politica dell'attrice nella miniserie TV Tre Donne. *Fata Morgana. Quadrimestrale di Cinema e Visioni*. Recuperado de: <https://www.fatamorganaweb.it/la-maturita-creativa-e-politica-dellattrice-nella-miniserie-tv-tre-donne/>
- Carnicé, M. (2021a). Il gesto ribelle della femminiltà moderna. La performance di Anna Magnani nel periodo 1946-1950. *Arabeschi, Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità*, 17. Recuperado de: <http://www.arabeschi.it/13-il-gesto-ribelle-della-femminilit--moderna-la-performance-di-anna-magnani-nel-periodo-1946-50/>
- Carnicé, M. (2021b). Divismo, maturità e politica sessuale negli Hollywood film di Anna Magnani. *Schermi. Storie e Culture Del Cinema e Dei Media in Italia*, 6(10), 33-47. <https://doi.org/10.54103/2532-2486/16462>
- Carnicé, M. (2015). ¿Quién soy yo? La política de la actriz Anna Magnani. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 19, 43-50. <https://doi.org/10.63700/219>
- Dagrada, E. (2005). *Le varianti trasparenti. I film con Ingrid Bergman di Roberto Rossellini*. Milán: Led.
- De Lucas, G. (2008). *La representación cinematográfica de las lágrimas femeninas sobre el retrato de la actriz en el cine moderno*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.
- Deleuze, G. (1985). *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós
- De Marchis, M. (1996). *Un matrimonio riuscito*. Milán: Il Castoro.
- Delor, R. (2010). La muerte del hijo. En L. Borràs y R. Pinto (eds.), *Metamorfosis del deseo. Seminario UB de Psicoanálisis, literatura y cine*, (I) (pp. 101-118). Barcelona: Sehen/UOC.
- Dyer, R. (2001). *Las estrellas cinematográficas. Historia, ideología, estética*. Barcelona: Paidós.
- Font, D. (2001). Masculin/Féminin. Apuntes sobre el cuerpo del actor moderno. *Formats. Revista de Comunicació Audiovisual*, 3, 1-12. Recuperado de: http://www.iaa.upf.es/formats/formats3/fon_e.htm
- Gallagher, T. (1998). *The Adventures of Roberto Rossellini. His Life and Films*. Nueva York: Da Capo Press.
- Grignaffini, G. (2002). Racconti di rinascita. G. Grignaffini, *La scena Madre* (pp. 257-293). Bologna: Bologna University Press.
- Hochkofler, M. (1984). *Anna Magnani*. Roma: Gremese.
- Hochkofler, M. (2013). *Anna Magnani. La biografía*. Milano: Bulzoni.
- Jandelli, C. (2007). *Breve storia del divismo cinematografico*. Roma: Marsilio.
- Lerner, G. (1988). Magnani. En P. Pistagnesi (ed.), *Anna Magnani* (pp. 37-38). Roma: Fabbri.
- Montanelli, I. (2001). La Magnani (*Corriere della Sera*, 15/1/1950). En L. Cantatore y G. Falzone (eds.) (2001), *La signora Magnani* (pp. 15-18). Roma: Edilazio.
- Moulet, L. (1993). *Politique des acteurs*. París: Cahiers du Cinéma.

- Morreale, E. (2011). *Così piangevano. Il cinema melò nell'Italia degli anni Cinquanta*. Roma: Donzelli.
- Pistagnesi, P. (ed.) (1988). *Anna Magnani*. Milano: Fabbri.
- Pitassio, F. (2003). *Attore/Divo*. Milán: Il castoro.
- Pravadelli, V. (2015). *Le donne del cinema. Dive, registe, spettatrici*. Roma: Laterza.
- Siehlohr, U. (2000). *Heroines Without Heroes. Reconstructing Female and National Identities in European Cinema, 1945-51. Women Make Cinema*. Nueva York: Bloomsbury.
- Roncoroni, S. (2006). *La storia di Roma città aperta*. Bologna: Le Mani.
- Rossellini, R. (Director). (1948). *L'amore*. [Película]. Produzioni Cinematografiche Internazionali.
- Rossellini, R., Roncoroni, S. (eds.) (1987). *Quasi un'autobiografia*. Milán: Mondadori.
- Rossellini, R. (2006a). *Il mio metodo: scritti e interviste*. Roma: Marsilio.
- Rossellini, I. (2006b). *Nel nome del padre, della figlia e degli spiriti santi. Un ricordo di Roberto Rossellini*. Roma: Contrasto.
- Sadoul, G. (1961). *Histoire du cinéma mondial*. París: Falm-marion.
- Sorgi, M. (2010). *Le amanti del vulcano: Bergman, Magnani, Rossellini: un triangolo di passioni nell'Italia del dopoguerra*. Milán: Rizzoli.
- Vaccarella, C., Vaccarella L. (2003). *Anna Magnani: Quattro Storie americane*. Roma: Nuova arnica editrice.
- Vermorcken, C. (Directora) (1979). *Io sono Anna Magnani*. [Documental]. Pierre Films.

EL CINE DE ANNA MAGNANI Y ROBERTO ROSSELLINI. LA POLÍTICA DE LA ACTRIZ EN LA TRANSICIÓN A LA MODERNIDAD

Resumen

El presente ensayo trata sobre la colaboración que la actriz Anna Magnani y el director Roberto Rossellini mantuvieron entre 1945 y 1950, años en los que se opera en el seno del cine europeo de posguerra la transición al cine moderno. Tomando como referencia el estudio de las tres películas de la pareja, *Roma ciudad abierta* (*Roma città aperta*, 1945); *La voz humana* (*La voce umana*, 1948) y *El milagro* (*Il miracolo*, 1948), la crítica de este periodo y las fuentes biográficas, el análisis se centra en el impacto de la interpretación de Magnani, y en concreto en las posibilidades de su política de actriz como eje vertebrador de algunas de las innovaciones atribuidas al cine moderno. El objetivo es destacar, a partir del caso Magnani y desde la perspectiva de los *star studies*, la importancia de las actrices en la confección de las principales mutaciones estéticas y dramáticas del cine de su tiempo, así como su condición de artífices de una propuesta artística propia que trasciende los límites de las obras que la convocan, y que puede ser comprendida como un corpus de significado autónomo. La colaboración entre Magnani y Rossellini se presenta como un modelo de interacción equilibrada, en contraste con las dinámicas de poder presentes en la dirección de actrices del cine de parejas de la modernidad. La obra de ambos se interpreta como una fusión de estilos, que se encuentra en la voluntad de experimentación con nuevas formas de representar la subjetividad femenina, la maternidad y el dolor, temas recurrentes que marcarían la evolución del cine moderno y la representación de la mujer.

Palabras clave

Anna Magnani; Roberto Rossellini; política de los actores; cine de parejas; teoría fílmica feminista; *star studies*; cine moderno; maternidad.

Autor/a

Margarida Carnicé (Barcelona, 1985) es doctora en Comunicación por la UPF, profesora lectora en la Facultad de Letras de la UdL y miembro de los grupos de investigación TRAMA-UdL y DHIGECS-UB. Sus líneas de investigación se centran en el análisis de los medios audiovisuales desde una perspectiva de género. Es autora de diversos artículos sobre el impacto de las actrices en la cultura audiovisual europea y ha publicado en revistas científicas como *L'Atalante*, *Estudios Feministas*, *European Journal of Women Studies*, *Bulletin of Spanish Visual Studies* o *Schermi. Storie E Culture Del Cinema E Dei Media in Italia*. Actualmente co-lidera el proyecto de investigación I+D+i *MaterScreen*, sobre la representación de la maternidad en la ficción audiovisual contemporánea. Contacto: margarida.carnice@udl.cat

Referencia de este artículo

Carnicé, M. (2025). El cine de Anna Magnani y Roberto Rossellini. La política de la actriz en la transición a la modernidad. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 40, 21-36. <https://doi.org/10.63700/1247>

THE CINEMA OF ANNA MAGNANI AND ROBERTO ROSSELLINI. THE ACTRESS'S POLITICS IN THE TRANSITION TO MODERNITY

Abstract

This essay focuses on the collaboration between actress Anna Magnani and director Roberto Rossellini between 1945 and 1950, a period during which the transition to modern cinema took place within postwar European cinema. Taking as a reference the study of the couple's three films, *Roma città aperta* (1945), *La voce umana* (1948), and *Il miracolo* (1948), along with the criticism of this period and biographical sources, the analysis centers on the impact of Magnani's performance, specifically exploring the possibilities of her actress politics as a central axis of some of the innovations attributed to modern cinema. The aim is to highlight, through the case of Magnani and from the perspective of star studies, the importance of actresses in the shaping of the major aesthetic and dramatic mutations in cinema of their time, as well as their role as creators of an artistic proposal that transcends the boundaries of the works they feature in, and can be understood as a corpus of autonomous meaning. The collaboration between Magnani and Rossellini is presented as a model of balanced interaction, in contrast to the power dynamics present in the direction of actresses in the cinema of modernist pairs. The work of both is interpreted as a fusion of styles, driven by the desire to experiment with new ways of representing female subjectivity, motherhood, and pain—recurring themes that would shape the evolution of modern cinema and the representation of women.

Key words

Anna Magnani; Roberto Rossellini; Politics of Actors; Cinema of Couples; Feminist Film Theory; Star Studies; Modern Cinema; motherhood.

Author

Margarida Carnicé (Barcelona, 1985). She holds a PhD in Communication from UPF, is a lecturer at the Faculty of Arts at UdL, and a member of the research groups TRAMA-UdL and DHIGECS-UB. Her research focuses on the analysis of audiovisual media from a gender perspective. She is the author of several articles on the impact of actresses in European audiovisual culture and has published in academic journals such as *L'Atalante*, *Estudios Feministas*, *European Journal of Women Studies*, *Bulletin of Spanish Visual Studies*, and *Schermi*. She is currently co-leading the R&D project *MaterScreen*, which explores the representation of motherhood in contemporary audiovisual fiction. Contact: margarida.carnice@udl.cat.

Article reference

Carnicé, M. (2025). The Cinema of Anna Magnani and Roberto Rossellini. The Actress's Politics in the Transition to Modernity. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 40, 21-36. <https://doi.org/10.63700/1247>

recibido/received: 02.12.2024 | aceptado/accepted: 16.05.2025

Edita / Published by



Licencia / License



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

LIBERACIÓN Y REAPROPIACIÓN CORPORAL EN EL CINE DE LA TRANSICIÓN: INSURGENCIAS DESNUDAS DE AMPARO SOLER LEAL ENTRE 1975 Y 1979*

VÁLERI CODESIDO-LINARES

DAVID FUENTEFRÍA RODRÍGUEZ

FRANCISCO GARCÍA GARCÍA

I. DESNUDECES CONTRA EL MURO Y PRIMEROS VIENTOS DE CAMBIO

A lo largo de los años cincuenta y sesenta del pasado siglo, el cine español moldeó una feminidad exacerbada en la configuración de la mítica Sara Montiel. La afirmación de Bettetini, según la cual «a veces, parece que casi la sola presencia del mismo[a] divo[a], en películas distintas, pueda constituir las en género» (1984: 53), encuentra un claro ejemplo en la filmografía de la estrella manchega, cuya imagen combinaba sensualidad y vestuario ceñido, aunque sus personajes lograban mantener una moral alineada con el franquismo (Pérez-Méndez, 2021: 45). Ya a finales de los años sesenta, la prensa femenina empezó a mostrar cuerpos desnudos o semidesnudos con fines comerciales, adaptando su representación a distintos códigos: higiénicos, glamorosos o hipersexualizados (Payling y Loughram, 2022: 1356). Mientras, la presencia de las mujeres en las universidades

experimentaba un aumento parejo al de la nueva clase urbana, vinculada a los servicios, de la España desarrollista.

Durante la Transición española, en particular entre 1975 y 1978, se impulsa también una cultura política reivindicativa y una emergente industria erótica, simultáneamente (Labrador, 2020). Tras la adquisición de nuevas libertades, el cine de la Transición se sitúa en contraste con el del Tardofranquismo, ya que pone el foco precisamente en aquellos aspectos que la censura limitaba en el periodo anterior. En este sentido, el desnudo puede suponer un símbolo de liberación o un elemento ornamental, pues un cuerpo que se considera bello puede comprenderse como un elemento decorativo (López Betanzos, 2023). Y, por su novedad en las pantallas patrias, también altamente rentable en los años del «destape», el cual generó una filmografía de «guiones que a veces parecían producto de efectos psicotrópicos», y de «un enfoque del individuo que desafiaba todas las normas

establecidas» (Aguilar, 2012: 12). Directores de géneros nacionales como el *fantaterror* —Jorge Grau o Amando de Ossorio— pasan a rodar en concordancia con la ola de erotismo y a introducir sus propios apuntes de «destape», siendo Jesús Franco el que llega a acomodarse en la clasificación —exclusivamente española— de cine «S». El desnudo, como reivindicación, expresaba además una capacidad especial para reconfigurar lo sociopolítico, al presentar la vulnerabilidad como una base para el intercambio, y al escenificar zonas íntimas de disrupción y desidentificación (Eileraas, 2014: 42). A este respecto, si bien, inicialmente, una parte de la motivación tras el «destape» fue reivindicativa, el término en sí hace popularmente referencia al fenómeno generalizado que invadió prensa, medios de comunicación, teatros y, sobre todo, cines, y que se justificaba en el cuerpo desnudo de las mujeres, en la estela de Seguin Vergara cuando afirmaba que «el *destape* es, antes que nada, el desvelo de una parte del cuerpo de algunas actrices» (2015: 72). Esta es una definición generalizada y aprobada por la academia en el estudio del fenómeno, así como por sus propias protagonistas (Ardanaz, 2018: 152). Por tanto, no sería posible desligar el cuerpo femenino, desnudado y publicitado, del posicionamiento sociocultural de la mujer, pues «estamos constituidos políticamente en virtud de la vulnerabilidad social de nuestros cuerpos; estamos constituidos por los campos del deseo y de la vulnerabilidad física, somos a la vez públicamente asertivos y vulnerables» (Butler, 2006: 36).

De este modo, un gran número de actrices consagradas navegaron la ola de erotismo, así como la desnudez prácticamente imperativa durante los años del «destape». Cabría señalar que las estrellas del cine «S» operaban con cierta asiduidad como embajadoras del desnudo femenino cinematográfico en los medios de comunicación y más allá de la gran pantalla. Entrevistas como la de Eva Lyberty en el programa *Su turno* (RTVE, 1982) o el pecho desnudo de Susana Estrada, en el momento de recoger el premio del diario *Pueblo* de

la mano de Enrique Tierno Galván en 1978 (Sanz, 2013), describen *ad hoc* tales rupturas de época. Pero, en el fenómeno del «destape», un porcentaje considerable de actrices consolidadas, así como de aquellas pertenecientes a la nueva hornada, también emplearon el desnudo como elemento estético-narrativo para reconfigurar parte del discurso cinematográfico transicional. De ahí que la presente investigación proponga analizar la representación cinematográfica del cuerpo de la mujer durante la Transición, a la que dieron voz, rostro y forma las actrices en activo durante los años de la «ola de erotismo». Para ello, nos centraremos en un modelo de *actriz consolidada* que personificó Amparo Soler Leal (25 de agosto de 1933-25 de octubre de 2013), con el objetivo de examinar, mediante el análisis textual, la desnudez del cuerpo como elemento narrativo-discursivo.

Razones de peso justifican su elección para este estudio: el rasgo más evidente, relacionado con la edad, sitúa a Soler Leal en este caso como pionera del desnudo en la madurez, en conexión con su propia madurez interpretativa, por cuanto la actriz se valió del recurso como herramienta discursiva para explorar temas de liberación y crítica social, desde una perspectiva comprometida. De hecho, a ella se debe el primer desnudo frontal integral —con 42 años— de la filmografía nacional, en el film *La adúltera* (Roberto Bodegas, 1975), estrenado justo un mes antes que la célebre *La trastienda* (Jorge Grau, 1976), a la que suele atribuirse el hito por su recordada escena con María José Cantudo. Por si fuera poco, Soler Leal participó, además, en

A AMPARO SOLER SE DEBE EL PRIMER DESNUDO FRONTAL INTEGRAL —CON 42 AÑOS— DE LA FILMOGRAFÍA NACIONAL, EN EL FILM LA ADÚLTERA (ROBERTO BODEGAS, 1975), ESTRENADO JUSTO UN MES ANTES QUE LA CÉLEBRE LA TRASTIENDA (JORGE GRAU, 1976)

la mayor parte de la escasa filmografía dirigida por mujeres en esta época —*¡Vámonos, Bárbara!* (Cecilia Bartolomé, 1978) y *El crimen de Cuenca* (1979) o *Hablamos esta noche* (1982), ambas cintas realizadas por Pilar Miró—, contestando netamente, durante el período, en sus roles de esposa y madre a algunos de los encorsetados papeles que había encarnado durante la dictadura. Todo ello sin contar, por último, y amén de sus propias insurgencias desnudas, con aquellas otras de actrices quizá menos destacadas durante la Transición, pero en cuyos prolegómenos también mantuvo Soler Leal una suerte de acompañamiento, mediante aventuradas presencias o papeles destacados, como en *Mi hija Hildegart* (Fernando Fernán-Gómez, 1977) o *Jugando a papás* (Joaquín Coll Espona, 1978).

La elección de los límites temporales, por su parte, se debe al cambio de discurso cinematográfico en esos años, con un destacado incremento del contenido sexual y/o violento explícito (Codesido-Linares, 2022), que abarca su pico más importante entre 1975 y 1979. En cierto modo, la exposición corporal trascendía el erotismo para convertirse en una forma de reivindicación y ruptura cultural, tras años de una dictadura sexualmente represiva. En palabras de Foucault, si el sexo está reprimido, es decir, condenado a la prohibición, simbolizarlo presenta una transgresión deliberada que anticiparía la llegada de la libertad (1978: 6), por lo que el ejercicio discursivo de lo sexual explícito, en mayor o menor grado, se presentaba inherente al cambio. Y si bien lecturas como la de Colaizzi proponen que «la magia del cine se basa en la manipulación del placer visual, en la codificación de lo erótico en el lenguaje del orden patriarcal» (2003: 340), el período analizado encuentra mayor justificación en los postulados de Butler, cuando afirma que, en realidad, «los cuerpos nunca cumplen totalmente con estas normas, y las inestabilidades del proceso abren posibilidades para rematerializaciones que cuestionan la hegemonía de las leyes reguladoras» (2022: 19). En este sentido, la labor reivindicativa de Soler Leal,

como actriz consolidada en los años de la Transición resulta, por tanto, ilustrativa, reincidente y fecunda dentro del cambio de ciclo.

Veamos ahora, primeramente, la modelización integradora y posible en torno a las distintas tipologías de actrices que, conforme a la investigación citada (Codesido-Linares, 2022), poblaron el panorama cinematográfico de la época, como guía para entender y encuadrar, de forma efectiva, a Soler Leal como actriz consolidada.

2. HACIA UNA TAXONOMÍA CARNAL. TIPOS DE ACTRICES DURANTE LA ÉPOCA DEL «DESTAPE»

Nuestro planteamiento incluye a todas aquellas actrices que pusieron cuerpo, rostro y actitud a la esfera cinematográfica española durante los años que contemplaron el «destape», desde sus caracterizaciones puramente eróticas hasta su aspecto reivindicativo. Se trata de una propuesta conforme a la cual tendríamos:

Actrices consagradas: con carreras consolidadas previamente en films de relevancia por su calidad, reconocimiento y/o popularidad.

Actrices emergentes:

Actrices de relevo: rostros juveniles que pueblan los nuevos largometrajes referenciales.

Actrices del cine «S»: especializadas en largometrajes de explotación de lo sexual y/o violento.

Actrices/*vedettes*: que alternan la interpretación cinematográfica con la revista teatral.

Sobre las artistas consagradas en la época, generalmente aplica que, «si bien es cierto que aún no existía una estructura de formación interpretativa destinada a la carrera de actriz, lo más habitual era que las actrices comenzaran a formarse en compañías teatrales» (Sánchez Rodríguez, 2018: 26), como Aurora Bautista o la propia Soler Leal. Ellas y otras abrazaban, por tanto, carreras consolidadas durante los años sesenta, y, en los albores de la Transición, se encontraron con la

«ola de erotismo» y el, prácticamente, normativo desnudo femenino en el cine del momento. Estas actrices interpretarán en películas que implican desnudos y, asiduamente, escenas de cama en el pico del «destape», entre 1975 y 1978. A posteriori, este grupo se aleja de papeles con notas acentuadamente eróticas, para continuar con carreras al abordaje de papeles desmarcados de estos presupuestos o incluso abandonando el cine. Por otro lado, desnudos muy concretos marcarán hitos importantes del fenómeno: «El acontecimiento de Marisol, desnuda en *Interviú* en septiembre de 1976, hizo que todos los españoles —se vendieron un millón de ejemplares— se enteraran de que el cambio iba en serio» (Bassa y Freixas, 1996: 115). En las películas, se apuntalarían nuevas escisiones, desde Concha Velasco, en *Yo soy Fulana de Tal* (Pedro Lazaga, 1975) y *Libertad provisional* (Roberto Bodegas, 1976), hasta Rocío Dúrcal, con su participación en la película *Me siento extraña* (Enrique Martí Maqueda, 1977), entre otras que contribuirían a consolidar este marco.

La segunda clasificación comprende a las actrices entonces emergentes, organizadas en tres subcategorías principales: de relevo, del cine —mayoritariamente— «S» y actrices/*vedettes*. Las actrices de relevo emergen durante la Transición e integran el desnudo cinematográfico en muchos, o incluso en la mayoría, de los papeles que interpretan dentro de un cine político, disidente o, al menos, adscrito a la «tercera vía». Dichas artistas ponen un rostro rejuvenecido a un cine español aperturista, que, en su narrativa, evoluciona hacia el posterior cine de la democracia en una representación, en cierta medida, del «cuerpo femenino como alegoría del cuerpo de la nación» (Morcillo Gómez, 2015: 153): deseado, descubierto y, paulatinamente, reapropiado. Constituyen ejemplos diáfanos Ángela Molina —*Camada negra* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1978), *Ese oscuro objeto del deseo* (Luis Buñuel, 1978)—, Inma de Santis —*Juego de amor prohibido* (Eloy de la Iglesia, 1975)—, Ana Belén —*La petición* (Pilar Miró, 1976), *La criatura* (Eloy

de la Iglesia, 1977)—, Fiorella Faltoyano —*Asignatura pendiente* (José Luis Garci, 1977)— o Emma Coen —*Solos en la madrugada* (José Luis Garci, 1978)—. Al margen de la novedosa carnalidad, los papeles que interpretan difieren netamente de las narrativas del franquismo desarrollista, pues representan las insurgencias de la juventud del momento y suponen un reflejo, en otros aspectos, del cambio sociocultural.

Pero, entre las actrices emergentes, se encuentran, también, las que inician su carrera durante la Transición y protagonizan películas de cine «S», exclusiva o mayoritariamente. El discurso de este cine erótico, que solía recrearse en la sexualidad femenina, cumplía una función de entretenimiento, aunque con frecuencia suele concedérsele una suerte de pátina política. Por ejemplo, la que proponía Vázquez Montalbán a propósito de «la feminización del proceso transicional, la equiparación metafórica de la censura con un corsé cuya ruptura descubre tanto los cuerpos físicos como los entresijos de la vida política» (Marí, 2007: 129). Tal postura ha sido contestada en debates paralelos, como el que discute la conveniencia de que

el poder democratizador del discurso obsceno deba entenderse esencialmente —en una sociedad de consumo— como la posibilidad de que «todos» —los varones adultos, o algún varón con su compañera— accedieran a mercancías sexuales y a «perversiones» otrora reservadas a una elite masculina que las disfrutaba clandestinamente (Peña Ardid, 2015: 110).

Con todo, el debate puede beneficiarse del análisis de contextos específicos, como los que aquí abordamos.

Se plantea una última categoría de actrices, que también hacen revista durante los años de la Transición. Estas *vedettes* y artistas cinematográficas encarnan papeles que demandan más presencia física que trabajo actoral, poniendo cuerpo y rostro a una parte relevante del fenómeno del «destape». Ejemplos de ello serían Bárbara Rey, Esperanza Roy o la propia María José Cantudo. En

esta categoría, además, cabe englobar otros perfiles de portentosos y atractivos físicos, que combinan la interpretación con una fuerte presencia profesional en diversos ámbitos de las artes y/o los medios de comunicación, como la televisiva Ágata Lys o la actriz y modelo Teresa Gimpera.

En la categorización propuesta, registramos la labor de la diversidad de actrices durante el período y la relevancia de quienes estuvieron en primera línea del «destape», como las actrices del cine «S», si bien hay que considerar hitos relevantes a las actrices consagradas y su apuntalamiento a los renovados aires que aportaron las actrices emergentes de relevo. Pese a que este «mapa» evidencia una vía abierta a líneas de investigación amplias y muy ramificadas, nos enfocaremos, para este análisis, en una selección de discursos clave de la filmografía protagonizada por la consagrada Amparo Soler Leal, concretamente en *La adúltera*, *¡Vámonos, Bárbara!* y *El crimen de Cuenca*.

3. LA REAPROPIACIÓN DEL CUERPO, EL «DESNUDO FELIZ», LA AGITACIÓN LIBERTARIA

El medio filmico articula la realidad por medio de «la selección y combinación de objetos o sucesos prefilmicos reales —rostro, paisajes, gestos, etc.— en cada fotograma» (De Lauretis, 1984: 71). Según Mulvey, no obstante, resulta necesario desafiar el egoísmo y la autoafirmación que han sido el clímax de la historia del cine hasta tiempos recientes. Se trataría de abrir camino a una completa negación de la facilidad y plenitud —en este caso— del erotismo en el séptimo arte. La alternativa es experimentar la emoción de superar el pasado sin rechazarlo, trascender formas anticuadas u opresivas o atreverse a romper con las expectativas habituales de placer para crear un nuevo lenguaje del deseo (2006: 344). En este sentido, algunas de las actrices por cuyo relumbramiento en los años sesenta «fueron seleccionadas para viajar por el mundo como embajadoras de los ideales de una nación

a través de su imagen, su mentalidad o su bagaje profesional» (Sánchez Rodríguez, 2018: 26), tendrían, en la figura de Soler Leal, un perfecto ejemplo representativo; también tras el final de una dictadura a cuyos valores sirvió, en su momento, de estandarte, lo que la sitúa, sin duda, en una inmejorable frontera para aprehender el devenir de ambos procesos.

De hecho, Soler Leal había encarnado en 1962, para Fernando Palacios, a la abnegada Mercedes, madre de descendencia numerosa en el largometraje propagandístico *La gran familia*. En él, quedaba representada «como la reina absoluta del hogar, donde tiene autoridad en tareas afectivas, mientras que el hombre se encarga de los asuntos económicos» (Sánchez Rodríguez, 2013: 83), dentro de «una sucesión de mínimas historias en torno al matrimonio» (González Manrique, 2008: 7) que no dejaban vislumbrar problemáticas realistas. Para algunos estudiosos, incluso, «el concepto de mujer tradicional, según lo propuesto por las enseñanzas de la Sección Femenina de la Falange como esposa y madre, es ilustrado perfectamente en la película» (Sánchez Rodríguez, 2013: 83). Ciertamente, poco se alude a los sentimientos de Mercedes, a excepción de cuando su hijo más pequeño resulta extraviado por unas horas.

Durante la Transición, empero, la actriz no solo inicia una nueva etapa, especializada en personajes femeninos de fuerte carácter y obstinación, y alejados, por tanto, de las intervenidas representaciones del régimen. El cuestionamiento de la familia tradicional, el amanecer de una sexualidad otrora acallada por el franquismo o la recia disputa sobre los límites del hogar y la maternidad se abrirán paso, además, en esta renovada fase, haciendo girar 180° la construcción, desarrollo y percepción de la filmografía de la actriz. El calado de la apuesta —marcada, recordemos, por el añadido de su madurez— se apreciará, sobre todo, en la novedosa cualidad de sus personajes, respecto a su consideración intrapersonal, y también en las relaciones con sus allegados en la ficción, casi

siempre maridos y descendientes. Así, si, durante el franquismo, Soler Leal había sabido personificar la salvaguardia de sus valores graníticos en *La gran familia*, a la postre haría lo propio, de forma recalitrante, como punta de liberación a la hora de demolerlos.

Tras participar en varias comedias durante los años sesenta y setenta, la actriz se introduce en relatos de esa «tercera vía», más reivindicativa, como *El amor del capitán Brando* (1974) o *¡Jo, papá!* (1975), dirigidas por Jaime de Armiñán. Entre ambas películas, «el único personaje que parece haber evolucionado es el de Amparo Soler Leal, ya que comienza, en el segundo largometraje, a modificar su conducta intentando comprender las opciones que presentan los nuevos tiempos» (Asión Suñer, 2019). Fijémonos, sin embargo, en los films donde cuaja con mayor hondura ese «desnudo feliz», discursivo, de liberación plena, que caracteriza su trabajo en este período. El primero es *La adúltera*, coproducción hispanofrancesa dirigida por el «tercerviario» Roberto Bodegas y estrenada el mismo año de la muerte de Francisco Franco. En este caso, hay que apuntar a un período de escasa labor de cineastas mujeres, ya que «el análisis de estas películas demuestra que también los directores hombres, si bien no de manera tan contundente y quizás algo más colateralmente, construyeron en estos momentos de la Transición personajes femeninos liberados y reivindicativos de una mujer española» (Guarinos, 2015: 13).

Servida en retales cortos, rotulados para dar impresión de gradación, la cinta presenta a Mag-

dalena (Soler Leal), una mujer tradicional de clase acomodada, casada con un tibio profesor de idiomas, Lucien (Rufus Narcy), al que conoce tras un episodio escatológico no exento de alegorías, relacionado con Simone (Tsilla Chelton), madre del supuesto galán y antigua colaboracionista de los nazis.

En un matrimonio frío y controlado, donde la intimidad es casi inexistente, Magdalena se siente atrapada y desatendida, no solo en sus ansias de maternidad —que Lucien administra conforme al calendario—, sino en su abierta necesidad de placer. Con un guiño de moda en la época al «cine de arte y ensayo», las refriegas y desdenes maritales tienen lugar en un dormitorio completamente rojo, acaso una invocación oriunda y paródica del escenario de la, por entonces, aún muy influyente *Gritos y susurros* (Ingmar Bergman, 1972). En cualquier caso, el film deja constancia de que, entonces, «las amas de casa, en particular, tienen cierto margen de actuación y no asumen de manera acrítica su rol, sino que amoldan los ideales y la realidad material a sus necesidades cotidianas, a sus sueños y a sus vidas concretas» (Navarro Martín, 2024: 172). Magdalena no tardará en buscar cariño y libertad fuera de casa, como la película tampoco lo hará a la hora de desplegar, con mayor o menor fortuna, todo tipo de simbolismos conducentes al «desnudo feliz», sin ataduras, de la mujer. Con el panadero (Francisco Cecilio) se escucharán pasodobles en función de su presencia o no dentro del plano, y se establecerá una correlación fálica, cercana a los burdos prolegómenos típicos del cine «S», en cada entrega, manejo y manipulación de barras de pan por parte del dúo. Con el farmacéutico Belluga (José Luis Coll), por otro lado, Magdalena se entrega a una tórrida y fracasada experiencia en la que cabrán, desde torpes agasajos evocando a Juan Ramón Jiménez, a exaltaciones directas del cuerpo deseado de la mujer, para terminar muerto el pretendiente, en el momento decisivo, de un súbito infarto y con un *slip aleopardado* por toda vestimenta. Incluso antes del deceso, y en el techo de su

SI, DURANTE EL FRANQUISMO, SOLER LEAL HABÍA SABIDO PERSONIFICAR LA SALVAGUARDIA DE SUS VALORES GRANÍTICOS EN LA GRAN FAMILIA, A LA POSTRE HARÍA LO PROPIO COMO PUNTA DE LIBERACIÓN A LA HORA DE DEMOLERLOS



Imagen 1. Fotograma de *La adúltera*

libido, Magdalena mezclará una de las barras del atractivo panadero con un exquisito caviar beluga, regalo del boticario, para compensar oralmente, maridando fantasías, la pulsión física insatisfecha (imagen 1)

Al final, lo que empezara como un efímero consuelo en su interés por el repartidor de pan termina con Magdalena tomándolo como amante, tras ayudarla a deshacerse del cadáver de Belluga, y desafiando al fin las normas impuestas por su esposo y su suegra. La escena final, que supone el encuentro íntimo entre Magdalena y el repartidor, muestra cómo este le quita lentamente la ropa en el dormitorio hasta llegar al desnudo, por primera y única vez —y a modo de plena desembocadura, como hemos dicho— dentro del film (imagen 2).

La madurez del personaje ofrece un erotismo distinto, menos abrupto que la mayoría de propuestas coetáneas, pero de considerable contundencia. Su rebeldía cumple con el planteamiento de «resignificar la sexualidad femenina, porque dentro del contexto de lo indebido, la mujer se permite desenvolver su subjetividad. La mujer representada en actitudes que no son las esperadas por la sociedad hace romper el imaginario de que la mujer es frágil» (López Betanzos, 2022: 9). El desnudo de la protagonista, en la clausura del relato, presenta una imagen vulnerable, a la vez que deseante. Como se ha indicado, se trata, además, del primer desnudo integral frontal del cine patrio, que, por su parte, sugiere que, en la cronología del «destape», no es tanto la osadía represen-

tacional lo que ha pasado a la historia, sino una cierta estética femenina que incluye un tipo de físico y de personaje, mayoritariamente emplazado en la juventud y con frecuentes carencias en su capacidad volitiva.

4. CUERPO DE «NUEVO RÉGIMEN», MATERNIDAD COMO TERRITORIO DE INSURGENCIA

El segundo film bandera de la Soler Leal liberada, muestra de «su carácter siempre voluntarioso, inquieto y dispuesto a asumir todo tipo de retos» (Arias González, 2013: 306), amén de significativa para la reapropiación del cuerpo femenino como catapulta rupturista, es *¡Vámonos, Bárbara!* La cinta, de hecho, comienza con Ana (Soler Leal) haciendo el amor con un compañero de trabajo por el que no alberga sentimiento alguno. Inmediatamente, la mujer decide dejar a su marido por teléfono, en una escena hiperfragmentada por insertos recurrentes de las fotografías de su vida anterior —imágenes-eco, estandarizadas sobre el matrimonio y la crianza, en un muy consciente blanco y negro—. Acto seguido, la mujer y su hija preadolescente, Bárbara (Cristina Álvarez), se embarcan en un planteamiento cercano a la *road movie*, que servirá a Bartolomé para articular su discurso a través de distintas paradas. En ellas, la directora no escatima ni en su depósito de confianza hacia el futuro —Bárbara demuestra una madurez precoz, y Ana habla y actúa con ella practicando abierta-

Imagen 2. Fotograma de *La adúltera*



mente una maternidad «nueva»— ni en el respeto a los lazos femeninos vetustos, intramuros, que, por ejemplo, encarna la tía Remedios (Josefina Tapias). Pese a tan sólido fuste, sin embargo, la querencia de la autora por soslayar los límites la llevará no solo a desnudar a la mujer madura, sino también a adolescentes y preadolescentes, con segmentos iniciáticos para la galería, como el que protagoniza la propia Bárbara al despellejar un conejo desnuda de cintura para arriba. Con todo, el principal cisma en torno al cuerpo sin ropa —y el principal manifiesto a favor de ese «desnudo feliz» al que aludimos— queda abiertamente declarado en un concreto instante: aquel en el que Ana comparece sin querer, ante un grupo de visitantes extranjeros, bailando cubierta tan solo con un par de españoles mantones para quedar desnuda, ante todos, presa del sobresalto (imagen 3). La escena, presentada en un breve pero desafiante plano americano, supone una clara subversión de los arquetipos folclóricos encarnados por las divas de la dictadura y un epítome transgresor de sus comedias hegemónicas, «picantes», centradas en el turismo. En este mismo lance, además, la mujer conocerá a Iván (Iván Tubau), con quien enfrentará en los minutos siguientes toda una batería de decisiones nuevas en torno a cómo vestir, mostrar o entregar su cuerpo, antes de alejarse de él, so pena de regresar a las formas que la oprimieron.

Tan en coherencia con la secuencia inicial como en consonancia con buena parte del cine fe-

Imagen 3. Fotograma de ¡Vámonos, Bárbara!



minista contemporáneo, la masculinidad retratada en la cinta no cabe en el espacio reconfigurado, liberado y reclamado por el cuerpo de Ana. Hacia el espectador de la época, el cuerpo recuperado de la actriz propone un discurso de descubrimiento original e inteligible. Hacia el actual, la cinta conserva sus dardos contra la feminidad vulnerable de antaño y a favor de la exigencia de una autenticidad singular, frente a un mundo ahído de prejuicios y expectativas.

Cabe destacar una insurgencia última, relacionada también con el ejercicio de la maternidad, como la inserta en el tercero de los films que planteamos, *El crimen de Cuenca*. En él, la actriz interpreta a una campesina y madre desesperada, abocada a llevar el peso al completo de la familia, por la inculpación y encarcelamiento de su marido, León (José Manuel Cervino). En la escena de la visita a la cárcel, tras haber sido torturado sin comida ni agua, este se abalanza sobre ella con violencia para succionar de sus pechos algún tipo de alimento (imagen 4), desmontando diametralmente, en lo figurativo y lo doctrinal, cualquier imagen antigua de madre risueña y despreocupada que hubiera encarnado, conforme a las remotas tipologías del franquismo como la que dominaba, precisamente, en *La gran familia*.

Ello sucede al presentar Miró una maternidad vulnerable y vulnerada y a una progenitora al frente de una familia en escasez de recursos y bajo el asedio del poder. Si bien Chevalier y Gheerbrant

Imagen 4. Fotograma de *El crimen de Cuenca*



señalan que la desnudez femenina simboliza una vuelta al estado primordial entre otras acepciones (2007: 412), la corporeidad de Soler Leal aparece subrayada por su facultad para amamantar, al tiempo que el personaje es vejado por la misma. El encuentro con su agónico cónyuge desemboca en un emplazamiento forzado, destinado a nutrirlo emocional y orgánicamente, en un momento extremo para la pareja, devastada e imposibilitada para poder prestarse apoyo mutuo.

Como apunta Gorfinkel, la influencia de la economía política del cine por encima de sus aspiraciones estéticas (2012: 82) podría resultar destacada en una década en la que el cine para las masas y el cine de explotación se entremezclan. Por tanto, en el panorama internacional, así como en el patrio, el contenido explícito, tanto de lo sexual como de lo violento, se ve incrementado hacia finales de los setenta. En este sentido, la cita dirigida por la cineasta madrileña resultará un hito en la construcción de un discurso insurgente y crudo, de gran contundencia retórica.

5. CONCLUSIONES

La abierta categorización propuesta de actrices activas en el «destape» nos sirve para organizar y comprender por segmentos las configuraciones, en líneas generales, de la operativa del fenómeno desde la labor de sus intérpretes. Cabría apuntar, en todo caso, que el desnudo es tal solo cuando es percibido, y su voluntariedad o vulnerabilidad definirían su significado. En este sentido, la Transición resulta un periodo especialmente sensible y fecundo a la configuración del desnudo, especialmente del femenino.

En este marco temporal, clave para el cine patrio, si bien los desnudos pueden clasificarse como funcionales, espectaculares, eróticos —inscritos en el deseo—, autodesnudos inadvertidos o vulneraciones, según el caso, en *La adúltera* y *¡Vámonos, Bárbara!*, el cuerpo se presenta como un espacio inapelable de reapropiación y de autoafirmación. En *El*

EL CINE SIRVE COMO PUERTA DE ENTRADA A LA REAPROPIACIÓN DEL CUERPO Y A SU REIVINDICACIÓN, PLANTEANDO UN DISCURSO QUE, AUNQUE CRÍTICO, PRINCIPALMENTE, RESULTA IGUALMENTE CONSTRUCTIVO

crimen de Cuenca, por su parte, se muestra desde la necesidad y la vulneración, marcando una singularidad extrema en la representación del cuerpo, a la vez que se denuncia el contexto de abuso y la degradación que conlleva la práctica de la tortura.

En la extensión de la filmografía analizada, además, Amparo Soler Leal encarna, con sus particulares desnudos, la reapropiación del cuerpo desde la sensualidad y la sexualidad, así como también desde lo funcional y lo materno. Esto permitiría, a la postre, señalar abiertamente las limitaciones impuestas por los modelos de feminidad y erotismo, así como de maternidad, cincelados por la dictadura franquista. Resulta especialmente interesante, también, cómo el cuerpo no solo es, en los films abordados, un producto de construcciones políticas, sino, a la vez, un agente que genera y transforma lo político. Del análisis de las intervenciones en pantalla de Amparo Soler Leal, en esta órbita, puede extraerse una doble inferencia, máxime teniendo en cuenta su condición de actriz consagrada: la dignificación simbólica, por un lado, de sus representaciones de la desnudez —adscritas a ese erotismo de entera vindicación personal— y, por otro, el valor de una cierta y significativa evolución teórica y argumentativa, que surge en el cine de la época con su instauración.

En este caso, el cine sirve como puerta de entrada a la reapropiación del cuerpo y a su reivindicación, planteando un discurso que, aunque crítico, principalmente, resulta igualmente constructivo en los citados aspectos, por cuanto prima la orientación hacia la formación de una idea social en torno al cuerpo femenino recuperado, que

se va asentando gradualmente. En este contexto, la consistencia del caso de Soler Leal se desmarca de otros ejercicios más superficiales —como podría ser el referido al físico de María José Cantudo—, dada la relevancia y solidez de sus manifestaciones.

En la misma línea, puede manifestarse que el cine dirigido por mujeres reconfigura especialmente en esta época la representación del desnudo, alejándose de su tradicional instrumentalización erótica para explorar nuevas dimensiones de identidad, poder y vulnerabilidad. En contraste con el cine previo, donde el desnudo femenino solía inscribirse en los parámetros del deseo masculino, o en la transgresión moral, las directoras han propuesto narrativas donde el cuerpo se muestra desde la experiencia femenina, con una consciencia del desnudo como reivindicación o como reflejo de su relación con el placer, la intimidad y la opresión. Ejemplos como *¡Vámonos, Bárbara!* evidencian, como se ha dicho, un cuerpo afirmado y liberado, mientras que, en *El crimen de Cuenca*, la desnudez se vincula con la necesidad y la violencia. De este modo, las directoras han ampliado la categorización del desnudo, incorporando perspectivas que desafían su percepción tradicional, al tiempo que lo resignifican, dentro de una narrativa de autoconocimiento y resistencia, en alineación con discursos paralelos como el declarado en el largometraje *La adúltera*.

Hablamos, en definitiva, de un discurso cinematográfico liberador, de cara a la realidad social española, y, de algún modo, anticipatorio de cambios fundamentales en la visión y comprensión del cuerpo femenino y en su anquilosado tratamiento social y cultural en el auge de la dictadura. Los discursos cinematográficos, de hecho, como instrumentos eficaces de esa liberación, alimentaban la realidad y el deseo, lo dicho y lo hecho, hasta el punto de que los propios desnudos, engarzados en tales discursos, constituían un hecho de considerable impronta cultural.

NOTAS

- * Esta publicación ha sido posible gracias a la ayuda JDC2022-049248-I, financiada por MCIN/AEI/10.13039/501100011033 y por la «Unión Europea NextGenerationEU/PRTR».

REFERENCIAS

- Aguilar, J. (2012). *Estrellas del destape y la Transición*. Madrid: T&B.
- Ardanaz, N. (2018). *El cine del destape: un análisis desde la perspectiva de género*. Tesis doctoral inédita. Barcelona: Universitat de Barcelona. <http://hdl.handle.net/10803/666221>
- Arias González, L. (2013). PORRAS, Gabriel (2012). *Mucho más que una biografía: «Amparo Soler Leal. Talento y Coherencia»*. Sevilla: Círculo Rojo, 2012, 475 pp. 137 ilustraciones en b/n y color. *Studia Historica. Historia Contemporánea*, 30, 305-307. Recuperado de <https://revistas.usal.es/uno/index.php/0213-2087/article/view/9924>
- Asión Suñer, A. (2019). Memoria y reflexión en el cine de Jaime de Armiñán. *La Tadeo Dearte*, 5(5), 134-141. <https://doi.org/10.21789/24223158.1550>
- Bassa, J., Freixas, R. (1996). *Expediente «S»: softcore, explotación, cine «S»*. Barcelona: Futura.
- Bettetini, G. (1984). *La conversación audiovisual*. Madrid: Cátedra.
- Butler, J. (2006). *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós.
- Butler, J. (2022). *Cuerpos que importan*. Barcelona: Paidós.
- Chevalier, J., Gheerbrant, A. (2007). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- Codesido-Linares, Váleri. (2022). *El discurso cinematográfico español en la década de los 70: análisis narrativo del tardofranquismo a la Transición*. Tesis doctoral inédita. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de <https://hdl.handle.net/20.500.14352/3976>
- Colaizzi, G. (2003). Placer visual, política sexual y continuidad narrativa. *Arbor*, 174(686), 339-354. <https://doi.org/10.3989/arbor.2003.i686.644>
- De Lauretis, T. (1984). *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Madrid: Cátedra.

- Eileraas, K. (2014). Sex(t)ing Revolution, Femen-izing the Public Square: Aliaa Magda Elmahdy, Nude Protest, and Transnational Feminist Body Politics. *Signs*, 40(1), 40-52. <https://doi.org/10.1086/677073>
- Foucault, M. (1978). *The History of Sexuality: An Introduction*, vol. I. Nueva York: Pantheon Books.
- González Manrique, M. J. (2008). La descomposición de la familia tradicional en el cine español de la Transición. *Quaderns Cine*, 2, 7-16. Recuperado de https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/11387/1/Quaderns_Cine_N2_01.pdf
- Gorfinkel, E. (2012). The Body's Failed Labor: Performance Work in Sexploitation Cinema. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 53(1), 79-98. <https://doi.org/10.1353/frm.2012.0009>
- Guarinos, V. (2015). El País de los hombres perdidos. Personajes masculinos en el abismo en el cine español de la transición. *Área abierta*, 15(1), 3-14. https://doi.org/10.5209/rev_ARAB.2015.v15.n1.47615
- Labrador, G. (2020). Una urna puede ser el mejor preservativo. Porno-política y techno-democracia en la transición española, entre el destape y la Constitución. *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 50(1), 85-114. <https://doi.org/10.4000/mcv.12191>
- López Betanzos, I. M. (2022). Estereotipos del cuerpo desnudo femenino en el cine moderno: análisis desde los estudios visuales y el feminismo. *El Ornitorrinco Tachado*, 15. <https://doi.org/10.36677/eot.v0i15.18067>
- López Betanzos, I. M. (2023). Imagen del cuerpo desnudo femenino en el arte, un signo de larga duración. Análisis desde la sociología de Norbert Elias y el feminismo. *LiminaR*, 21(1), 1-18. <https://doi.org/10.29043/liminar.v21i1.963>
- Marí, J. (2007). Desnudos, vivos y muertos: La transición erótico-política y/en la crítica cultural de Vázquez Montalbán. En J. F. Colmeiro (ed.), *Manuel Vázquez Montalbán: el compromiso con la memoria* (pp. 129-142). Nueva York: Tamesis Books,
- Morcillo Gómez, A. (2015). De cuerpo presente. El cuerpo nacional y el cuerpo femenino en la Transición. *Alcores, Revista de historia contemporánea*, 19, 151-171. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5987836>
- Mulvey, L. (2006). Visual pleasure and narrative cinema. En M. G. Durham y D. M. Kellner (eds.), *Media and cultural studies: Keywords* (pp. 342-352). Oxford: Blackwell.
- Navarro Martín, L. (2024). El hogar soñado: el ideal doméstico y femenino en la España de los años sesenta y setenta. *Res Mobilis*, 13(18), 155-174. <https://doi.org/10.17811/rm.13.18.2023.155-174>
- Payling, D., Loughran, T. (2022). Nude Bodies in British Women's Magazines at the Turn of the 1970s: Agency, Spectatorship, and the Sexual Revolution. *Social History of Medicine*, 35(4), 1356-1385. <https://doi.org/10.1093/shm/hkac032>
- Peña Ardid, C. (2015). Significantes ambiguos de la libertad. La reflexión sobre el sexo, el destape y la pornografía en *Vindicación feminista* (1976-1979). *Letras Femeninas*, 41(1), 102-124. <https://doi.org/10.2307/44733771>
- Pérez-Méndez, I. M. (2021). ¿Y después del cuplé? Disidencias de género en la cinematografía española: Sara Montiel y Juan Antonio Bardem. *Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia*, 16, 44-60. <https://doi.org/10.18002/cg.v0i16.6948>
- RTVE (1982). Su turno: «Desnudos sí, si lo exige el guion» [archivo de video]. Recuperado de https://youtu.be/L2Br-Ucp2XY?si=Kk_OCDtGUB9KW8wp
- Sánchez Rodríguez, V. (2013). Cine, mujer y música: una lectura femenina de la filmografía española de los años sesenta a través de sus bloques musicales, En J. Vera Guarinos et al. (eds.), *Una perspectiva caleidoscópica* (pp. 75-92). Alicante: Letra de Palo.
- Sánchez Rodríguez, V. (2018). Perfiles profesionales de las actrices del cine español del Desarrollismo (1959-1975). *Vivat Academia. Revista de Comunicación*, 142, 19-37. <https://doi.org/10.15178/va.2018.142.19-37>
- Sanz, M. (2013). *Daniela Astor y la caja negra*. Barcelona: Anagrama.
- Seguin Vergara, J.-C. (2015). Deslizamientos progresivos del placer: del «S» al «X» en el cine español. *Área Abierta*, 15(3), 69-74. https://doi.org/10.5209/rev_ARAB.2015.v15.n3.48641

LIBERACIÓN Y REAPROPIACIÓN CORPORAL EN EL CINE DE LA TRANSICIÓN: INSURGENCIAS DESNUDAS DE AMPARO SOLER LEAL ENTRE 1975 Y 1979

Resumen

El desnudo en el cine durante la Transición española se convirtió en un medio clave para reflexionar sobre la identidad y el cuerpo femenino desde diversas perspectivas. Esta investigación analiza el potencial discursivo de los desnudos de Amparo Soler Leal, entre 1975 y 1979, como herramienta para la reapropiación de la libertad personal y el cambio sociopolítico. Protagonista, a los 42 años, del primer desnudo integral frontal en el cine español —habitualmente asociado a *La trastienda*—, Soler Leal exploró, en películas como *La adúltera* (Roberto Bodegas, 1975) y *¡Vámonos, Bárbara!* (Cecilia Bartolomé, 1978), representaciones introspectivas y reivindicativas de la corporeidad, dentro de un contexto en el que el cuerpo se inaugura como vehículo para reflexionar sobre la existencia y el entorno social. Este artículo evalúa sus aportaciones en relación con una categorización previa de las actrices del período y evidencia el modo en que Soler Leal, como actriz consagrada, actuó como agente anticipatorio y de transformación, en un momento de profundos cambios culturales y políticos para España.

Palabras clave

Transición española; Amparo Soler Leal; *Destape*; Cuerpo desnudo; Cine español.

Autor/a

Váleri Codesido Linares (La Orotava, 1980) es investigadora posdoctoral Juan de la Cierva en la Universidad Rey Juan Carlos y doctora internacional en Comunicación Audiovisual, Publicidad y Relaciones Públicas por la Universidad Complutense de Madrid. Su trabajo investigador y docente se centra en la narrativa audiovisual, la creatividad y la historia del cine español. Forma parte del Grupo de Investigación de alto rendimiento Ciberimaginario y de la cátedra de cine español FlixOlé-URJC. Ha publicado diversos artículos en revistas indexadas, como *Doxa*, *Visual Review* y *Trasvases entre la literatura y el Cine*, entre otras. Contacto: valeri.codesido@urjc.es

David Fuentefría Rodríguez (Madrid, 1973) es profesor contratado doctor del Área de Comunicación Audiovisual (Grado en Periodismo) en la Universidad de La Laguna. Sus líneas de investigación versan sobre narrativa audiovisual, teoría, historia y crítica del cine y de las series, hibridación de géneros, audiovisual y gestión del conocimiento, y música *rock* en el audiovisual publicitario y de ficción. Dirige, además, CINEFICAA (Cine, Ficción y Arte Audiovisual), grupo de investigación de la Universidad de La Laguna, y ha publicado numerosos artículos relacionados con su especialidad en publicaciones como *Fotocinema* y *Observatorio*, siendo, además, autor de varios libros relacionados con la crítica de cine y el audiovisual como instrumento pedagógico. Contacto: dfuentef@ull.edu.es

LIBERATION AND BODILY REAPPROPRIATION IN THE CINEMA OF THE TRANSITION: NAKED INSURGENCIES OF AMPARO SOLER LEAL BETWEEN 1975 AND 1979

Abstract

The nude in cinema during the Spanish Transition became a key medium for reflecting on identity and the female body from diverse perspectives. This research analyzes the discursive potential of Amparo Soler Leal's nude scenes, between 1975 and 1979, as a tool for the reappropriation of personal freedom and sociopolitical change. At the age of 42, Soler Leal starred in the first full frontal nude in Spanish cinema—commonly associated with *La trastienda*—and explored introspective and vindicative representations of corporeality in films such as *La adúltera* and *¡Vámonos, Bárbara!* within a context where the body emerged as a vehicle for reflecting on existence and social environment. This article evaluates her contributions in relation to a prior categorization of actresses from the period, highlighting how Soler Leal, as an established actress, acted as a precursor and agent of transformation during a time of profound cultural and political change in Spain.

Key words

Spanish Transition; Amparo Soler Leal; *Destape*; Nude body; Spanish Cinema.

Author

Váleri Codesido Linares (La Orotava, 1980) is a Juan de la Cierva postdoctoral researcher at Rey Juan Carlos University and holds an international doctorate in Audiovisual Communication, Advertising, and Public Relations from Complutense University of Madrid. Her research and teaching focus on audiovisual narrative, creativity, and the history of Spanish cinema. She is a member of the high-performance research group Ciberimaginario and the FlixOlé-URJC Chair of Spanish Cinema. She has published various articles in indexed journals such as *Doxa*, *Visual Review*, and *Trasvases entre la Literatura y el Cine*, among others. Contact: valeri.codesido@urjc.es

David Fuentefría Rodríguez: Associate Professor in the Audiovisual Communication Department (Bachelor's in Journalism). His research focuses on Audiovisual Narrative, Film and Television Theory, History and Criticism, Genre Hybridity, Audiovisual and Knowledge Management, and Rock Music in advertising and fiction audiovisuals. He also directs CINEFICAA (Cinema, Fiction, and Audiovisual Art), a research group at the University of La Laguna, and has published numerous articles related to his field in publications such as *Fotocinema* and *Observatorio*. Additionally, he is the author of several books on film criticism and audiovisual as a pedagogical tool. Contact: dfuentef@ull.edu.es

Francisco García García (Madrid, 1948) es catedrático emérito de la Universidad Complutense de Madrid, especializado en «Comunicación Audiovisual y Publicidad». Doctorado en 1982, obtuvo la cátedra en 1995 y se retiró como emérito en 2019. Ha sido director del departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II, así como subdirector General del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte entre 2000 y 2004. Su labor investigadora abarca la sociedad digital y la educación, la creatividad y la narrativa audiovisual. Ha dirigido numerosas tesis doctorales y liderado múltiples eventos académicos, como los congresos internacionales Ciudades Creativas, INFANCINE e Internet en la Educación. Contacto: fgarciag@ucm.es.

Referencia de este artículo

Codesido Linares, V., Fuentefría Rodríguez, D., García García, F. (2025). Liberación y reapropiación corporal en el cine de la Transición: insurgencias desnudas de Amparo Soler Leal entre 1975 y 1979. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 40, 37-50. <https://doi.org/10.63700/1288>

Francisco García García is an emeritus professor at Universidad Complutense de Madrid, specializing in audiovisual communication and advertising. He earned his doctorate in 1982, obtained his professorship in 1995, and retired as emeritus in 2019. He served as Head of the Department of Audiovisual Communication and Advertising II and as Deputy Director of the Spanish Ministry of Education, Culture and Sport from 2000 to 2004. His research work includes topics such as the digital society and education, creativity and audiovisual narrative. He has directed numerous doctoral theses and organised many academic events, such as the Ciudades Creativas, INFANCINE, and Internet en la Educación international conferences. Contact: fgarciag@ucm.es.

Article reference

Codesido Linares, V., Fuentefría Rodríguez, D., García García, F. (2025). Liberating and Reclaiming the Body in Films of the Spanish Transition: Amparo Soler Leal's Nude Rebellions, 1975 to 1979. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 40, 37-50. <https://doi.org/10.63700/1288>

recibido/received: 12.02.2025 | aceptado/accepted: 12.04.2025

Edita / Published by



Licencia / License



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

LINA ROMAY Y EL CUERPO DESPLEGADO ENTRE *PLAISIR À TROIS* Y GEMIDOS DE PLACER

ÁLEX MENDÍBIL

En el contexto del cine español marginal y del llamado cine de culto internacional, la figura de Lina Romay ocupa un lugar destacado por su asociación continuada con el director Jess Franco. Su trayectoria, estrechamente vinculada a la filmografía de Franco, la sitúa como una presencia constante y significativa, no solo en el plano interpretativo, sino también en la construcción conjunta de un estilo cinematográfico que operó al margen de los códigos convencionales del cine industrial, incluido el de la Serie B. La participación de Romay en este proyecto fílmico se caracteriza por una interpretación marcada por la exposición corporal y una actitud que contribuye a configurar un imaginario audiovisual definido por la transgresión formal y temática, así como por la afirmación de una estética personal ajena a los modelos hegemónicos de representación.

Lina Romay —nacida Rosa María Almirall en 1954 en Barcelona y fallecida en 2012 en Málaga— comenzó haciendo teatro *amateur* catalán, cuando el país empezaba a experimentar una modernidad

que resquebrajaba, lentamente, la dictadura. Fue en este periodo de los primeros años setenta cuando conoció a Jess Franco, con quien compartiría una prolífica obra que abarcó más de un centenar de películas, además de una vida marcada por la complicidad creativa y personal. A partir de títulos como *La comtesse noire* (1973), Lina se consolidó como un rostro ineludible en el cine erótico de la época, con alcance internacional y anticipándose al destape español.

Su emblemática frase «solo me visto por exigencias del guion» (Valencia, 1999: 101), recordada en muchas entrevistas, resume su entrega ante el trabajo actoral y su entendimiento del cine como espacio de libertad. A diferencia de otras figuras del destape que cultivaron su imagen pública como una extensión de su éxito cinematográfico, Lina mantuvo su vida personal en la sombra, con una discreción que marcaba claramente la frontera entre su rol como intérprete y su identidad fuera de las cámaras. Este contraste, lejos de diluir su impacto, reforzó su atractivo en pantalla, donde

cada gesto parecía contener una fuerza innata y esencialmente fílmica. Romay no era simplemente una musa, como tantas veces se ha repetido, ni un ícono al servicio de la mirada del director; fue el eje principal de sus historias y su discurso.

Las películas de Jess Franco son lugares de placer femenino, ofreciendo disfrute tanto a las espectadoras como a los espectadores masculinos. La fluidez y las oscilaciones de sus narrativas abren un espacio para explorar la inestabilidad fundamental de las identificaciones en torno al género, el sexo y las preferencias sexuales. De este modo, Jess Franco anticipa las reinterpretaciones feministas contemporáneas que cuestionan «la suposición de que los sexos son lo que parecen; que los hombres en pantalla representan al Hombre y las mujeres en pantalla a la Mujer» (Pavlovic, 2003: 119) ¹

En línea con lo que apunta Pavlovic, podemos afirmar que, con su cuerpo, Lina Romay dio forma a esa fluidez con una naturalidad y una fisicidad muy particulares. Un cuerpo que exhibía a la vez que narraba y reivindicaba identidades que escapaban a las miradas más reductoras. Su trabajo, marcado por la ironía, la ambigüedad y una libertad inusual, fue trazando un cambio del cuerpo femenino en relación con el poder y el deseo, capaz de deconstruir y reinventar desde el clásico *male gaze* hasta los conceptos de desnudo y desnudez formulados por John Berger. El cuerpo que se muestra en su autenticidad y el cuerpo transformado en objeto por la mirada del otro o «la desnudez se revela así misma. El desnudo se exhibe» (Berger, 2000: 62). Lina Romay con su cuerpo consiguió revelarse a sí misma, trascender el clásico exhibicionismo sometido a la mirada masculina fetichista para erigirse dueña y gestora de su desnudez como parte indisponible de su identidad actoral.

CUERPOS, PLANOS Y PLIEGUES

En este artículo exploraremos cómo Lina Romay encarna la idea de un «cuerpo desplegado», inspirados por el concepto de Rebecca Schneider (1997)

al analizar el trabajo de artistas feministas en el ámbito performativo. Schneider acuña concretamente el término de «cuerpo explícito» para describir las maneras en que estas artistas emplean sus gestos y sus cuerpos, construyendo una presencia escénica que acumula capas de significado y visibiliza problemas históricos de género, raza, clase, edad o sexualidad. Aplicaremos esta idea para aproximarnos a lo que representa la figura de Lina Romay en el cine de Jess Franco, que supuso además un cambio de enfoque en su filmografía, paralelo a transformaciones que estaban teniendo lugar tanto en el cine de su época como en la sociedad y la política del país.

Curiosamente, las palabras «explícito» y «explicitar» provienen del latín *explicare*, que significa «desplegar». Desplegar el cuerpo, como si se apartaran cortinas de terciopelo para revelar un escenario [...]. Al pelar las capas de significación, al hacer visibles los fantasmas, [las artistas de *performance*] no están interesadas en exponer un cuerpo originario, verdadero o redentor, sino las propias capas sedimentadas de significación. (Schneider, 1997: 14) ²

Los «fantasmas» son para Schneider este tipo de contenidos socioculturales, significantes históricos sin cuerpo que necesitan poseer uno, encarnarse, para visibilizarse y ser enfrentados y cuestionados. Por su lado, Linda Williams asegura que las formas de entretenimiento escapista parecen tratar de distraer a las audiencias de esos problemas sociales o políticos, pero para hacerlo con eficacia necesitan sacar a la superficie esas capas cargadas con preocupaciones y experiencias reales de su audiencia. Pone el ejemplo del cine pornográfico, que hace emerger los fantasmas de las diferencias sexuales de manera más directa que ninguna otra forma de entretenimiento de masas. Williams se refiere a esto como una función utópica del entretenimiento que «juega con aquellos fuegos que la estructura de poder dominante —el capitalismo (y el patriarcado)— puede apagar. Por ello, los problemas que el entretenimiento de masas tiende a evitar suelen ser los problemas más

LINA ROMAY NO SOLO HABITA ESTAS IMÁGENES, SINO QUE LAS ESTRUCTURA DESDE SU FISICIDAD, CONVIRTIÉNDOSE EN UNA SUERTE DE INTERFAZ DONDE SE CONJUGAN LOS ELEMENTOS VISUALES, TEMPORALES Y NARRATIVOS

persistentes y fundamentales relacionados con la clase, el sexo y la raza» (Williams, 1989: 155)³.

A lo largo del texto preferimos acentuar este matiz de *desplegado* que señala Schneider, y no solo *explícito*, porque lo conecta conceptualmente con una de las estrategias más características del discurso de Jess Franco: las tomas largas o planos secuencia. Deleuze relacionaba la técnica del plano secuencia con la idea del *despliegue* de una tela que se extiende «como si se tratara de una fábrica de tejidos produciendo una alfombra infinitamente larga» (Deleuze, 1984: 280). Así es como se coloca al espectador ante un tejido de relaciones sobre el que se desarrolla sin interrupciones una imagen mental. Lo que da sentido al relato, dice, son por encima de todo las relaciones reveladas por los movimientos de cámara y los movimientos de los personajes hacia la cámara; no tanto sus acciones, percepciones o afecciones por separado. Hablaremos por tanto de «cuerpo desplegado» como ampliación del «cuerpo explícito» de Schneider para incluir esa cuestión técnica de la representación, portadora de la imagen mental que apunta Deleuze.

A diferencia de un cuerpo que oculta pliegues y capas bajo su superficie, el de Romay se presenta como un territorio abierto, una extensión continua que no busca revelaciones interiores, sino que transforma su exterioridad en el eje de la acción y la enunciación. En el cine de Franco, el uso de la toma larga o el plano secuencia refuerza ese despliegue, evitando la fragmentación fetichista del montaje tradicional y articulando una narrativa que fluye en correspondencia con el cuerpo en pantalla. Por eso, Lina Romay no solo habita

estas imágenes, sino que las estructura desde su fisicidad, liberándose de la mirada masculina y apropiándose tanto de su cuerpo como de la enunciación. Su cuerpo, desplegado en la acción y en el encuadre, se convertirá así en un lienzo donde nuevas subjetividades femeninas emergen.

Para entender cómo Jess Franco despliega el plano secuencia en sintonía con el cuerpo de Lina Romay, resulta interesante entablar un diálogo con *La sogá* (Rope, Alfred Hitchcock, 1948). Con este film, Hitchcock pretendía lograr la ilusión de una continuidad temporal teatral mediante planos de larga duración, sustituyendo las reglas clásicas del montaje por un reencuadre en movimiento que mantuviera al espectador inmerso en un flujo de tensión y acción constante. Un movimiento de la cámara que condiciona, como señala Jacques Aumont, la libertad de elección que Bazin atribuyó originalmente al plano secuencia. Aumont comprueba que esta libertad se coarta cuando el plano secuencia está en constante movimiento. Al espectador «se le toma de la mano, se le hacen ver uno tras otro los elementos de la acción e incluso, la mayoría de las veces, se los acompaña con un rasgo de expresividad (sobre todo la velocidad)» (Aumont, 2020: 54-55).

Si nos fijamos en el primer gran plano secuencia de *La sogá* entenderemos mejor lo que Jess Franco intenta con sus planos ininterrumpidos; evidentemente más precarios en ejecución, pero cargados con imágenes mentales no tan diferentes. En ellas, personajes libertinos con claras tendencias *sadianas* (el crimen como una pulsión libidinal reservada a unos privilegiados) destapan con sus gestos y sus miradas unas relaciones invisibles e inenunciables que la coreografía de la cámara eleva a la superficie. Coursodon (2004) añade que, de esta forma, el fetichismo en *La sogá* no recae en la figura de la clásica heroína rubia *hitchcockiana*, sino en el propio movimiento virtuoso de la cámara. Un fetichismo técnico, podríamos decir, que se convierte en el verdadero objeto de deseo. El plano secuencia como fetiche genera

además una tensión similar a la del deseo sexual: la concentración y la espera de las tomas largas producen una excitación prolongada. Esta se asemeja a la forma en que el masoquismo posterga el placer para intensificarlo, como explica Deleuze en su libro sobre Sacher Masoch (2001: 74). De esta manera, comprendemos que el plano secuencia permite un fetichismo que ya no es solo técnico, sino que se convierte en una forma de deseo que se expresa a través del control de la cámara y la duración del plano, determinando la imagen mental del espectador.

Para este artículo nos centraremos en *Plaisir à trois* (1973) y *Gemidos de placer* (1982) por su relevancia en la filmografía de Lina Romay y de Jess Franco, y su capacidad para ejemplificar el uso del plano secuencia como un dispositivo central de su cine. Además, el intervalo de casi diez años entre una y otra sirve para ilustrar la evolución como actriz y como personaje de Romay, cuando se consolida su relación profesional y sentimental. Este salto temporal nos habla también del cambio sociopolítico que atravesó España durante la Transición. *Plaisir à trois*, rechazada por el productor José María Forqué por su contenido explícito y

rodada exclusivamente con financiación y participación extranjera, muestra la situación de un cine que debía operar fuera de las fronteras del franquismo para explorar lo que la censura prohibía. Por otro lado, *Gemidos de placer*, casi una década después y considerada un *remake* de la anterior, fue clasificada S⁴, la popular categoría que surgió tras el fin de la censura. Esta clasificación no solo rebajaba las prohibiciones, sino que promovía un cine capaz de herir la sensibilidad del espectador, confrontándolo con imágenes antes inconcebibles en las pantallas del país. Mientras que *Plaisir à trois* ilustra un momento de represión y exilio creativo, *Gemidos de placer* señala la apertura hacia un cine sin restricciones, donde la agresión sensorial y emocional del espectador se convierte, más que en un medio, en un objetivo.

PLAISIR À TROIS Y LA INICIACIÓN DE LINA ROMAY

Martine de Bressac (Alice Arno) regresa a su mansión tras pasar meses en un hospital psiquiátrico por castrar a un amante. Allí se reúne con su marido Charles Bressac (Robert Woods), con quien comparte una morbosa afición por el asesinato y la tortura, almacenando en el sótano los cuerpos de sus víctimas como figuras de cera. Pronto, la pareja fija su atención en Cecilia (Tania Busselier), una joven ingenua hija de un diplomático. Mientras Cecilia es seducida en sus juegos eróticos, los planes de Martine sufren un giro inesperado: Charles, en complicidad con Cecilia y con la sirvienta Adele (Lina Romay), traiciona a su esposa y la paraliza con un veneno como una figura más. El film culmina con Charles, Cecilia y Adele abandonando su mansión para comenzar una nueva vida como trío.

Plaisir à trois es el primer papel de relevancia de Romay después de bre-

Imagen 1. *Plaisir à trois* (Jess Franco, 1973)



ves apariciones en otras producciones de Jess Franco. A pesar de ser un papel secundario de sirvienta muda y con discapacidad intelectual, es significativo el contexto de la elección de la actriz. Jess Franco había perdido recientemente a la actriz Soledad Miranda, cuya trágica muerte dejó un vacío difícil de llenar en su cine. Miranda, una estrella en ciernes y portada de las revistas de sociedad de la época, alcanzaría categoría de icono gracias a su interpretación en *Vampyros Lesbos* (1971), una de las películas más aclamadas del director. Franco necesitaba encontrar a una sustituta capaz de recoger ese legado y adaptarlo a un universo cinematográfico en plena ebullición.

La escena del baile de Lina Romay junto a un maniquí en *Plaisir à trois* destaca por ello como un momento cargado de simbolismo. Este fragmento, donde el cuerpo de Romay se comienza a desplegar con timidez en una coreografía íntima y alucinada, responde intencionadamente a la emblemática escena de baile de Soledad Miranda y el maniquí en *Vampyros Lesbos*. Si en Miranda el baile representaba una afirmación del deseo y el misterio, Lina Romay realiza una tentativa torpe y temerosa, adecuada a su personaje de joven inexperta. Pero también se convierte en una interpretación llena de capas que hacen converger en el cuerpo de la actriz, su personaje y la mirada del director que ensaya con ella la danza que haría célebre a su predecesora. Este eco fantasmal, como decía Schneider, establece un vínculo entre ambas actrices, y explica la transición entre dos etapas del cine de Franco, donde Lina estaba a punto de definir una identidad propia.

Así hablaba Jess Franco de ese vínculo con Lina Romay: «Es un poco la reencarnación de Soledad Miranda, y conste que estoy hablando en serio. Un poco la reencarnación, no quiero decir mucho, porque ella poco a poco ha ido adquiriendo una personalidad completamente diferente,



Imagen 2. *Plaisir à trois* (Jess Franco, 1973)

independizándose como actriz» (Aguilar, 1991: 50). En *Plaisir à trois*, el personaje de Romay se percibe como una figura aún en construcción, una joven promesa invitada a un *casting* para demostrar si es capaz de reemplazar a Soledad Miranda. Lina parece estar ensayando su poder para seducir, privada del magnetismo estelar que definió a Miranda, pero ofreciendo a cambio una presencia más cruda y vulnerable. Su interpretación *amateur* representa todavía ese desnudo cosificado y convencionalizado, es el disfraz que dice Berger (2000: 62). Este pequeño papel de sirvienta muda y sumisa en *Plaisir à trois* resulta curiosamente premonitorio de lo que algunos especialistas denominan la *vulgarización* del cine de Jess Franco, señalando el cuerpo de Lina Romay como causa directa.

Se entiende que en el cine de Jess Franco las tomas largas de la cámara son principalmente una cuestión de presupuesto. Una forma de obtener abundante metraje a partir de una escena ya preparada. Lo mismo ocurre con el uso del *zoom*, «si lo uso tanto es porque no me puedo permitir una *Dolly* o no tengo tiempo para perfeccionar un movimiento de cámara. Así que hago *zoom* como un loco» (Petit, 2015: 212)⁵. Si bien no podemos hablar

aquí de un virtuosismo estilístico como el de *La sogá*, las tomas largas e imperfectas operan como un mecanismo de tensión narrativa y visual que debe ponerse en relación con las ideas de Courson y Deleuze sobre la suspensión y la dilatación del tiempo. Por tanto, estos dispositivos forman parte esencial del discurso *franquiano*. En definitiva, es el lenguaje lo que dispara y conduce al deseo, como Barthes decía de Sade: «El único universo *sadiano*, que es el universo del discurso» (1997: 48). En *Plaisir à trois*, la suspensión del tiempo refleja las dinámicas de voyerismo y de sumisión que ocupan la trama, donde la cámara insiste en no cortar, evocando tanto el objeto de deseo como el agente que lo posterga.

El papel de Lina Romay en esta secuencia de voyerismo de los Bressac es doblemente peculiar. Por un lado, interpreta ese papel típicamente *sadiano* del chivo expiatorio (Barthes, 1997: 36), la inocente víctima del servicio que acompaña a los libertinos, pero Jess Franco la sitúa en un lugar desde donde observa a los sádicos *voyeurs* mirando a su víctima. Lina es la que mira a los que miran, es decir, la está identificando con el espectador. No por casualidad, cuando la cámara se desplaza entre Romay y los *voyeurs* media siempre un espejo, que primero refleja a los *voyeurs* y, cuando se repite el plano más tarde, refleja a Lina Romay intentando sin ningún éxito pintarse los labios como su ama [IMAGEN 3]. Este juego de reflejos entre narradores y narratarios es muy propio del cine de Jess Franco, un vehículo para introducir el humor, la ironía y también la autocrítica en su obra. Como cuando Alice Arno, la *voyeur* asesina, desprecia e insulta a su víctima simplemente por masturbarse en la privacidad de su dormitorio o fustiga a Lina Romay después de mirarlos a ellos. Con estos absurdos, Franco disfruta parodiando la doble moralidad de los censores y los reprimidos, como el que él mismo interpretó en *El sádico de Notre Dame* (1979).

Con apenas dieciocho o diecinueve años durante el rodaje de *Plaisir à trois*, la juventud de Lina

Romay impregna su actuación de maneras caricaturescas, muy forzadas, en la que su cuerpo, más que interpretar, parece confesar su inexperiencia frente al deseo y la sexualidad. La condición muda del personaje acentúa esta cualidad, *desplegando* su cuerpo como el principal medio de expresión. Cada gesto nervioso, cada mirada, parece delatar un desconocimiento inquietante sobre el entorno, donde la vulnerabilidad propia de una sociedad en transformación encuentra su eco: «En mi primera película, la de *Relax Baby* que comentábamos antes, al segundo día de rodaje ya estaba en pelotas, y no lo hice antes porque todavía no tenía los dieciocho años y en aquella época ya sería un poco exagerado» (Valencia, 1999: 101). En este cuerpo desplegado de joven ingenua y en las tomas largas de cámara exponiendo su torpeza y su inseguridad resuenan algunos «fantasmas» de la España de los años setenta, donde aún persistía un imaginario de mujeres jóvenes atrapadas entre el peso de la moral tradicional y la promesa de una libertad que apenas empezaba a vislumbrarse. La propia Romay se tuvo que casar a tan temprana edad con su novio de entonces, Ramón Ardid, para poder viajar con él sin haber cumplido los veintiuno, la mayoría de edad de aquel momento (Collins y Greaves, 1996: 37).

Pero este papel estaba a punto de cambiar. Al final de *Plaisir à trois* descubrimos que la joven sirvienta colabora en la traición a su ama por parte de su marido y de su víctima. No parece comprender muy bien lo que ha hecho, pero la mirada fascinada hacia el cuerpo inerte de su opresora rima con la de su personaje en *Gemidos de placer*, que lleva a cabo una traición similar, pero desde otro lugar como personaje, como actriz y en un entorno sociopolítico completamente nuevo.

GEMIDOS DE PLACER: LINA ROMAY AL PODER

Antonio (Antonio Mayans) invita a Julia (Lina Romay) a pasar el fin de semana en su villa en la costa, un lugar atendido por Marta (Elisa Vela), una

joven de origen africano, y Fenouil (Juan Soler), un sirviente con pocas luces aficionado a la guitarra. Antonio planea con Julia deshacerse de su esposa Martine, que acaba de salir de una clínica psiquiátrica. Sin embargo, Marta se convierte en la primera víctima de los instintos criminales del matrimonio. Finalmente, se descubre una conspiración fraguada en la clínica entre Julia y Martine contra Antonio, quien acaba siendo estrangulado por las mujeres y su cadáver arrojado a la piscina.

Tras una década de exilio creativo en la que recorrieron Francia, Bélgica, Alemania, Italia y Suiza, Jess Franco y Lina Romay regresaron a España a finales de los 70 con el ímpetu de quienes han cimentado un estilo propio al margen de todo y de todos. Entre 1973 y 1982, Franco y Romay habían filmado cerca de cincuenta películas, un ritmo frenético que les permitió desarrollar una estética y una metodología propias, mientras sobrevivían en circuitos restringidos por la producción rápida y

de bajo presupuesto. En este periodo, Lina pasó de ser una actriz en pruebas a convertirse en el eje del cine de Franco, impregnando con su presencia una nueva etapa en su filmografía, más explícita y carnal. El retorno a España tras la Transición marcó un punto de inflexión para el director y la actriz, que encontraron en la apertura cultural y el fin de la censura un hueco donde seguir explorando y explotando los márgenes.

«No hay duda de que *Gemidos de placer* habría horrorizado a los censores españoles y franceses de los 60-70. La película testimonia una clara evolución social de la moralidad en la España de los primeros ochenta» (Petit, 2015: 326)⁶. Con una década o más de ventaja sobre el cine de destape español, las películas de Jess Franco y Lina Romay huían de los estereotipos y las obviedades que caracterizaban gran parte de las producciones nacionales de la época. En su caso, se contaba la liberación sexual desde una perspectiva li-

Imagen 3. *Plaisir à trois* (Jess Franco, 1973)





Imagen 4. *Gemidos de placer* (Jess Franco, 1982)

bre de prejuicios, rechazando actitudes sexistas o patriarcales. Este enfoque otorgaba a su cine una madurez que iba más allá de lo provocativo o lo meramente comercial, donde se estancaba la mayoría de las películas S.

Gemidos de placer se encuadra en esta etapa, como una de las producciones más peculiares auspiciadas por Golden Films. Esta productora, en pleno auge de las películas S, ofrecía a Franco una libertad creativa total, siempre que las producciones se ajustaran a presupuestos extremadamente reducidos y pudieran distribuirse de inmediato. En este contexto, el director aprovechó para revitalizar antiguas tramas y adaptarlas al cambiante marco sociopolítico. La película se inspira libremente en *Plaisir à trois*, ajustando la historia a una situación más cercana y reconocible, acorde con un libertinaje que podríamos calificar de provinciano, de fin de semana en la costa alicantina. Se cambia a nobles por un matrimonio de clase media y lo mismo con los conflictos que emergen entre ellos: migración, machismo, clasismo, poder institucional, economía familiar... Un retrato modelado según la sociedad del momento. Sin embargo, Franco llevó su puesta en escena a un terreno más radical, inspirado por

La soga, al intentar montar la película con el menor número posible de planos secuencia.

Lina Romay recuerda que *Gemidos* «Sólo tiene catorce planos, dieciséis a lo sumo. Eso quiere decir que tuvimos que ensayarla bastante antes de empezar a rodar. La acción se supone que trascurriría a lo largo de dieciocho horas, y la rodamos en sólo tres días» (Valencia, 1999: 104). Juan Soler, director de fotografía y habitual del equipo de aquellos años añade que, al carecer de los medios de producción de Hitchcock, la planificación tampoco variaba tanto: «No recuerdo que haya sido difícil. Al fin y al cabo, seguíamos un ritmo de trabajo y un método de rodaje muy parecido al de muchas otras películas, a pesar de que los planos fueran más largos» (Mendíbil, 2018: 478).

En la secuencia de *Gemidos de placer* equivalente a la mencionada de *Plaisir à trois*, Lina Romay pasa de ocupar el fondo a dominar por fin el primer plano. Su cuerpo se despliega, ahora sí, como auténtico epicentro del discurso franquiano, desprovisto abiertamente y sin complejos del misterio y el hechizo de su predecesora Soledad Miranda. Lina es Julia, una amante casual, que ni siquiera trae ropa elegante para ir a una cena. La sirvienta le presta un mantón de Manila con aires



Imagen 5. *Gemidos de placer* (Jess Franco, 1982)

flamencos y Julia exclama: «¡Olé!». Marta apunta que parece una gitana (Miranda tenía ascendencia gitana), a lo que Julia responde con picardía: «Lo difícil no es ponértelo, sino que no se te caiga». Marta sale de escena, y la cámara se queda con Julia, que dirige la mirada hacia la derecha justo cuando entra Antonio. Los dos se besan con voracidad en un plano americano que cambia a plano general mientras se sientan en un sofá. Prácticamente fuera de cuadro, Julia realiza una felación a Antonio, y la cámara hace un lento *zoom* a un primer plano del rostro de ambos mientras comienzan a hablar del asesinato de la esposa. La cámara alterna desenfoques y *zooms* que subrayan el éxtasis hasta culminar en varios orgasmos. Antonio promete: «Serás mi mujer, viviremos en su casa de Francia», mirando al infinito en una mezcla de ambición y delirio. Tras un momento de descanso donde Julia mira a cámara, Antonio se levanta y abandona el plano por la derecha. Julia lo sigue con la mirada y abre las piernas hacia el espectador.

Exactamente como describía Aumont, la velocidad y los movimientos de cámara conducen al espectador a través de un arrebatado visual de seis minutos sin cortes, dirigiendo su mirada allá don-

de se detiene el *zoom* o se coloca la nitidez del foco. No hay posibilidad de elección ni de escapatoria, con esa interpelación a cámara por parte de Julia que descubre con su gesto al espectador-*voyeur*, cómplice incluso. Pero lo que destaca de este plano secuencia comparado con el de *Plaisir* es el cambio efectuado sobre el cuerpo desplegado de Lina Romay como personaje y como actriz. Desde su primera aparición en la película,

Lina/Julia es una mujer corriente, ordinaria, alejada de cualquier tipo de idealización fetichista, ni siquiera exótica.

Si bien el prólogo en forma de *flash forward* remite a *El crepúsculo de los dioses* de Billy Wilder (*Sunset Boulevard*, 1950), con el cadáver en la piscina y esa voz en *off* de Fenouil (doblada por el propio Franco), la llegada de Lina Romay supone una ruptura con todo ese aparato cinéfilo, con una tradición de *femmes fatales* y divas *bigger-than-life*. Frente a una sirvienta bereber que se reconoce como esclava sexual y una esposa internada en un psiquiátrico por ninfomanía, Lina/Julia es un personaje sin dobleces, liberado de cualquier mirada masculina que la transforme en objeto de deseo inalcanzable. Cuando se menciona entre risas que «parece una gitana» se está visibilizando una esté-

Imagen 6. *Gemidos de placer* (Jess Franco, 1982)



tica ya asimilada por la normatividad, lejos de ser algo exótico o incluso tabú como pudo ser para Soledad Miranda. Su vestuario, su forma de moverse y de arreglarse representan a la mujer *de andar por casa*, Romay se despliega como una presencia cotidiana, carnal y tangible, que desafía sin complejos las expectativas del espectador acostumbrado al *glamour* cinematográfico.

Lina Romay es tan sumamente impúdica que no resulta erótica. Justo la antítesis de, exactamente, Soledad Miranda. Por mucho que Franco se obceque en afirmar lo contrario. El especial erotismo que particularizó, y casi articuló, el cine de Jesús Franco degenera, así, en una vulgaridad (Aguilar, 2011: 226).

El crítico Carlos Aguilar, colaborador de Franco en los años 80, sugiere que es oportuno «metaporizar» en las actrices la cuestión entre erotismo y vulgaridad. De esta manera, diferencia una etapa de actrices cuya voluptuosidad produce un «embriagador encanto», donde se encuentra Soledad Miranda (y prácticamente todas las actrices con las que ha trabajado Franco), y otra etapa vulgar y zafia con Lina Romay. La reflexión de Aguilar sobre Lina Romay ofrece un marco revelador para explorar la transformación estética y discursiva en el cine de Jess Franco, particularmente en relación con las ideas de Linda Williams sobre el cine pornográfico. Aguilar asocia el cuerpo de Soledad Miranda a una idealización mitómana que compara con «casos gloriosos» como el de Josef Von Sternberg/Marlene Dietrich (2011: 169), y coloca en el extremo opuesto la «vulgaridad» que caracteriza la presencia de Lina Romay. Esta dicotomía sugiere un cambio en la representación del cuerpo femenino, donde la sustitución entre ambas actrices articula un desplazamiento del fetichismo icónico hacia una forma de corporeidad totalmente desplegada, más cruda y explícita, y donde la propia actriz es quien controla su cuerpo.

Para Williams, este desplazamiento puede entenderse como una oscilación entre dos tipos de fetichismo (1989: 42-43). Por un lado, el fetichis-

ROMAY SE DESPLIEGA COMO UNA PRESENCIA COTIDIANA, CARNAL Y TANGIBLE, QUE DESAFÍA SIN COMPLEJOS LAS EXPECTATIVAS DEL ESPECTADOR ACOSTUMBRADO AL GLAMOUR CINEMATOGRAFICO

mo que Mulvey denunciaba precisamente en la obra de Sternberg sobre Marlene Dietrich, donde la mujer se convierte en un objeto idealizado, un icono visual inverosímil destinado a satisfacer la mirada masculina (Mulvey, 2001: 373). Por otro lado, un fetichismo más verosímil que Williams encuentra en el cine pornográfico y que, lejos del arte erótico tradicional, relaciona con los estudios fotográficos del desnudo de Muybridge, en los que el cuerpo femenino es despojado de todo *glamour* que impide acceder a verdades ocultas. La dicotomía de Williams sintoniza también con la distinción entre desnudo y desnudez de Berger. Mientras que Soledad Miranda encarna el desnudo, con su aura de misterio y erotismo elevado, Lina Romay parece acercarse más a la desnudez, desprovisto del velo de embriaguez que caracteriza el fetiche clásico. Un cambio de paradigma que se venía efectuando en otras actrices españolas desde el llamado «cuerpo erótico» o Mujer-Deseo de Sara Montiel (Carmona, 2022: 230), a menudo comparada con la Dietrich.

A mí me hizo mucha gracia todo eso, porque antes de morir Franco (el Caudillo, por supuesto), yo llevaba unos años viviendo en Francia, y allí se estrenaban las dobles versiones que aquí no se podían ver, así que estaba harta de contemplar en pelotas a todas esas actrices que luego en la transición solo se desnudaban si lo exigía el guion, ¡menudas hipócritas! (Valencia, 1999: 102).

Las palabras de Lina Romay sobre este nuevo contexto sugieren un doble despliegue que nos habla no solo de destaparse de la vestimenta, sino también de una caída general de las máscaras en-

tre las compañeras de profesión. La Julia de Lina Romay, con su desparpajo y falta de refinamiento, está en definitiva reivindicando el fin de una era en la que mujeres como ella eran relegadas a la sombra o encerradas, mientras que aquellas que atraían los focos estaban obligadas a ajustarse a los dictados de la mirada masculina tradicional, que las idealizaba como mitos en lugar de retratarlas en todas sus dimensiones y contradicciones.

CONCLUSIÓN

Analizar el cuerpo desplegado de Lina Romay nos ha permitido profundizar en el discurso narrativo del cine de Jess Franco, evitando juicios simplistas condicionados por la mirada masculina fetichista o por su negación que, como apunta Linda Williams, no queda demostrada con claridad en obras explícitas o pornográficas. En el cine de Franco, el cuerpo de Romay no es simplemente un espectáculo o una idealización, sino una presencia física y verosímil cargada de significados que abordan preocupaciones sociales fundamentales relacionadas con el poder, la clase, el sexo o la raza.

La combinación del lenguaje corporal de Romay con los dispositivos del montaje, la duración de los planos y el movimiento fluido de la cámara de Franco, potencian la capacidad del lenguaje cinematográfico para crear imágenes mentales que no solo cuestionan, sino que a menudo contradicen los tópicos recurrentes en la representación del deseo y el sexo. Este diálogo entre cuerpo y técnica cinematográfica nos invita a repensar las formas en que el cine puede transformar la clásica mirada sobre la mujer, incluso en productos asociados comúnmente con ideas de explotación y cosificación, abriendo caminos para explorar la complejidad de las subjetividades femeninas.

Desde esta perspectiva, el cuerpo desplegado de Lina Romay puede considerarse un punto de inflexión en la representación del erotismo en el cine español, que nos permite hacer una lectura crítica cultural y política. Siguiendo a Schneider, el

cuerpo explícito que despliegan ciertas *performers* no tiene valor únicamente por su visibilidad, sino por su capacidad de cuestionar las autoridades culturales que han decidido históricamente qué cuerpos deben mostrarse y cómo deben hacerlo. En este sentido, el despliegue de Romay, su desnudez cotidiana o incluso vulgar, no se somete a los códigos comerciales del porno o del cine erótico, subvirtiendo sus reglas desde dentro. Como sucede en las prácticas de la actriz «post-porno» y *performer* Annie Sprinkle analizadas por Schneider, el cuerpo femenino se reapropia de sí mismo para provocar el colapso del imaginario heteronormativo: la imagen idealizada, inaccesible e irreal del cuerpo de la mujer como objeto de deseo masculino. Lina Romay, al desplegar su cuerpo con una honestidad y fisicidad radicales, opera de modo similar: no busca ocultar imperfecciones ni adaptarse a cánones de *glamour* o sofisticación, sino enfrentarse al espectador con una presencia física que desestabiliza la narrativa y la función mercantilista del cine erótico o pornográfico.

Como apunta Williams (1989: 43), rebatiendo a Mulvey, el poder de la mujer no está perdido completamente frente al aparato cinematográfico. Aceptarlo sería caer en lo que Foucault denominaba «implantación perversa» (1987: 48), asumir que la mirada sobre esos cuerpos está inscrita en los propios sujetos y no en los discursos del poder institucionalizado. En definitiva, el paso de Soledad Miranda a Lina Romay no solo señaló un relevo actoral, sino también una transformación en el modo en que el cine de Jess Franco entendía el cuerpo femenino: de símbolo mitificado a superficie enunciativa.

Podríamos entender así el concepto de cuerpo desplegado de Lina Romay como una prolongación y una inflexión crítica respecto a los arquetipos de «cuerpo-hogar», «cuerpo místico», «cuerpo-espectáculo» o «cuerpo erótico» que identificaban cómo el deseo femenino se inscribió a través de las actrices en el cine del franquismo (Bou y Pérez, 2022). Romay inaugura en los años de la Transi-

ción una nueva configuración que desborda los modelos anteriores mediante una corporeidad explícita que deja atrás la contención expresiva y los códigos heredados del cine clásico. El cuerpo de Romay, ligado al plano secuencia y a la representación del sexo sin eufemismos, pone en crisis la propia lógica del arquetipo. Su visibilidad frontal, su fisicidad no sublimada y su posicionamiento como sujeto performativo del deseo permiten pensar una nueva fase en la que el cuerpo ya no simboliza pasivamente, sino que interpela directamente al espectador y a los dispositivos ideológicos que lo conforman.

NOTAS

- 1 Traducción propia. Cita original: «Jess Franco's films are sites of female pleasure, offering enjoyment to the female spectator as much as to the male spectator, and the fluidity and oscillations of his narrative opens space for the exploration of the fundamental instability of identifications along lines of gender, sex, and sexual preference. Thus, Jess Franco prefigures contemporary feminist reworking of "the assumption that the sexes are what they seem; that screen males represent the Male and screen females the Female"».
- 2 Traducción propia. Cita original: «Interestingly, the words "explicit" and "explicate" stem from the Latin explicare, which means "to unfold". Unfolding the body, as if pulling back velvet curtains to expose a stage [...] Peeling at signification, bringing ghosts to visibility, they are interested to expose not an ordinary, true, or redemptive body, but the sedimented layers of signification themselves».
- 3 Traducción propia. Cita original: «Utopian entertainment only plays with those fires that the dominant power structure –capitalism (and patriarchy)—can put out. And so the problems that mass entertainment tends to avoid are usually those most stubborn and fundamental problems of class, sex and race».
- 4 Las películas «clasificadas S» surgieron en 1978 como una categoría creada por el Ministerio de Cultura para identificar producciones con escenas explícitas de sexo, desnudos integrales o de violencia, destinadas exclusivamente a un público adulto. Se buscaba delimitar el acceso a estas películas y proteger la «sensibilidad» del espectador, pero se convirtió en un fabuloso reclamo para promocionar títulos transgresores, muchos enfocados a un erotismo sensacionalista y grueso, aunque también a propuestas audaces y experimentales. La categoría desapareció oficialmente en 1984.
- 5 Traducción propia. Cita original: «If I use it so much, it's because I can't afford a dolly or don't have time to perfect a camera move. So I zoom like a madman».
- 6 Traducción propia. Cita original: «There is no doubt that *Gemidos de placer* would have horrified Spanish and French censors of the 60 -70's. The movie is a testament to the evident societal evolution of morals in early eighties Spain».

REFERENCIAS

- Aguilar, C. (1991). Jesús Franco habla. *De Zine. Jesús Franco: francotirador del cine español*, volumen 4, 38-52.
- Aguilar, C. (2011). *Jesús Franco*. Madrid: Cátedra.
- Aumont, J. (2020). *El Montaje: la única invención del cine*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- Barthes, R. (1997). *Sade, Fourier y Loyola*. Madrid: Cátedra.
- Berger, J. (2000). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bou, N., Pérez, X. (2022). *El deseo femenino en el cine español (1939-1975): arquetipos y actrices*. Madrid: Cátedra.
- Carmona, M. A. (2022). Sara Montiel, mujer deseo del cine del franquismo. En N. Bou y X. Pérez (eds.), *El deseo femenino en el cine español (1939-1975)* (pp. 229-243). Madrid: Cátedra.
- Collins, K., Greaves, T. (1996). *The Lina Romay File. Intimate Confessions of an Exhibitionist*. Hampshire: One Shot Publications.
- Coursodon, J. P. (2004). Desire Roped. In: Notes on the Fetishism of the Long Take in Rope. *Rouge*, volumen (4). Recuperado de <https://www.rouge.com.au/4/rope.html>
- Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (2001). *Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel*. Buenos Aires: Amorrortu.

- Foucault, M. (1987). *Historia de la sexualidad*. México: Siglo XXI.
- Mendíbil, A. (2018). *Jess Franco de los márgenes al cine de autor: análisis del relato cinematográfico*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Mulvey, L. (2001). Placer visual y cine narrativo. En B. Wallis (Ed.), *Arte después de la modernidad* (pp. 365-378). Madrid: Akal.
- Pavlovic, T. (2003). *Despotic bodies and transgressive bodies: Spanish culture from Francisco Franco to Jesús Franco*. New York: State University of New York Press.
- Petit, A. (2015). *Jess Franco ou les prospérités du bis* (Edición digital en inglés). Alignan du vent: Artus Editions.
- Schneider, R. (1997). *The explicit body in performance*. Londres: Routledge.
- Valencia, M. (1999). *Pornomanía*. Valencia: Editorial 2000 Maníacos.
- Williams, L. (1989). *Hard Core: Power, Pleasure, and the "frenzy of the Visible"*. Berkeley: University of California Press.

LINA ROMAY Y EL CUERPO DESPLEGADO ENTRE PLAISIR À TROIS Y GEMIDOS DE PLACER

Resumen

Este artículo analiza cómo la actriz Lina Romay intervino y reconfiguró el cine de Jess Franco con una presencia física que se describe como cuerpo desplegado o explícito. A través de dos películas tan significativas para su carrera como *Plaisir à trois* (1973) y *Gemidos de placer* (1982), se observa cómo el cuerpo de Romay opera como un eje narrativo que desafía las convenciones del cine erótico tradicional y del *destape* español. Al despojarse de idealizaciones y rechazar la clásica mirada masculina fetichista, Romay supone un cambio en la representación cinematográfica del deseo y la sexualidad que sintoniza con el escenario sociopolítico de la Transición. El análisis aborda su gestualidad, vestuario y actuación en conjunción con el uso de planos secuencia y la cámara en movimiento, para amplificar el discurso narrativo, cuestionando los prejuicios y estereotipos sobre el cuerpo femenino y el erotismo. El trabajo de Lina Romay con Jess Franco se revela como un cine que, desde los márgenes, desestabiliza las narrativas dominantes sobre el sexo y el deseo, abriendo grietas en el espacio político y estético y permitiendo la entrada de nuevas subjetividades femeninas.

Palabras clave

Lina Romay; Jess Franco; cuerpo explícito; plano secuencia; erotismo; pornografía; mirada masculina.

Autor/a

Álex Mendibil Blanco (Gijón, 1973) es doctor en Comunicación Audiovisual por la Universidad Complutense de Madrid, investigador, guionista y profesor del Grado de Cine de la Universidad Camilo José Cela. Sus áreas de interés son el cine de género, el cine de culto, la Serie B y el análisis narrativo. Es autor de diversos artículos en revistas científicas como *Fotocinema*, *Comparative Cinema* y *Con A de Animación*. Ha publicado los libros *¡Larga vida al trash!* (Dos bigotes, 2023), *España en serie* (Aguilar, 2013) y trabaja con Filmoteca Española en la programación de «Sala: B». Contacto: amendibil@ucjc.edu.

Referencia de este artículo

Mendibil Blanco, A. (2025). Lina Romay y el cuerpo desplegado entre *Plaisir à trois* y *Gemidos de placer*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 40, 51-64. <https://doi.org/10.63700/1245>

LINA ROMAY AND THE EXPLICIT BODY BETWEEN PLAISIR À TROIS AND GEMIDOS DE PLACER

Abstract

This article analyzes how actress Lina Romay intervened in and reconfigured Jess Franco's cinema through a physical presence described as an unfolding or explicit body. Through two films that are highly significant in her career, *Plaisir à trois* (1973) and *Gemidos de placer* (1982), it examines how Romay's body operates as a narrative axis that challenges the conventions of traditional erotic cinema and Spain's *destape* genre. By shedding idealizations and rejecting the classic fetishistic male gaze, Romay represents a shift in the cinematic representation of desire and sexuality, aligning with the sociopolitical context of Spain's Transition. The analysis explores her gestures, wardrobe, and performance in conjunction with the use of long takes and moving cameras to amplify the narrative discourse, challenging prejudices and stereotypes about the female body and eroticism. Lina Romay's work with Jess Franco emerges as a cinema that, from the margins, destabilizes dominant narratives about sex and desire, opening cracks in the political and aesthetic space and allowing the emergence of new female subjectivities.

Key words

Lina Romay; Jess Franco; explicit body; long take; eroticism; pornography; male gaze.

Author

Álex Mendibil Blanco (Gijón, 1973) holds a PhD in Audiovisual Communication from the Universidad Complutense de Madrid. He is a researcher, screenwriter, and professor in the Film Studies program at the Universidad Camilo José Cela. His areas of interest include genre cinema, cult films, B movies, and narrative analysis. He has authored several articles in academic journals such as *Fotocinema*, *Comparative Cinema*, and *Con A de Animación*. He is the author of the books *¡Larga vida al trash!* (Dos Bigotes, 2023) and *España en serie* (Aguilar, 2013), and collaborates with the Spanish Film Archive (*Filmoteca Española*) in the programming of «Sala: B». Contact: amendibil@ucjc.edu.

Article reference

Mendibil Blanco, A. (2025). Lina Romay and the explicit body between *Plaisir à trois* and *Gemidos de placer*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 40, 51-64. <https://doi.org/10.63700/1245>

recibido/received: 30.11.2024 | aceptado/accepted: 09.06.2025

Edita / Published by



Licencia / License



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

EL DEVENIR-ANIMAL DE ANA BELÉN, ACTRIZ EN TRANSICIÓN*

SERGI SÁNCHEZ MARTÍ
MARÍA ADELL CARMONA

DE NIÑA PRODIGIO A ICONO DEL CAMBIO SOCIAL

«Novia de España» (Zabalbeascoa, 2024), «la sonrisa del PCE» (Montero, 1977: 4) y «musa de la Transición» (Villena, 2016: 102), entre otros, son algunos de los epítetos que han definido, mediáticamente, los más de cincuenta años de carrera como actriz y cantante de Ana Belén y ponen de manifiesto que «la historia social de una nación puede escribirse en relación con sus estrellas de cine» (Durgnat, 1967: 137). Frente a otras intérpretes representativas del periodo, como Carmen Maura, Victoria Abril o Ángela Molina, Ana Belén se presenta como un caso especialmente paradigmático a la hora de reflexionar sobre la importancia que tuvieron las actrices al construir un nuevo imaginario que respondiera a los cambios sociales y culturales que estaba experimentando la España posfranquista. Cuando Isolina Ballesteros afirma que «la mujer en el cine de la Transición está en

transición» (2001: 15), parece estar pensando en Ana Belén, que, después del fracaso de *Zampo y yo* (Luis Lucia, 1965), dejó atrás su pasado como hipotética niña prodigio, en la estela de exitosas cantantes infantiles como Marisol y Rocío Dúrcal, para liberarse de las estrategias de producción del cine franquista y constituirse como símbolo de ese «espacio donde se procesa el olvido, agujero negro que hace caer y encripta los desechos de nuestro pasado histórico» (Vilarós, 1998: 48) que denominamos Transición.

Uno de los motivos por los que Ana Belén ostenta el título de «musa de la Transición» fue su compromiso político, que ejerció desde la militancia en el Partido Comunista de España (PCE) desde 1974 hasta 1982, y que, como cuenta su biógrafo Miguel Ángel Villena, tiene «orígenes familiares republicanos, extracción social trabajadora y ambientes culturales antifranquistas» (Villena, 2016: 85). Justo desde esa tradición ideológica se gestó la cultura de la Transición, uno de cuyos objetivos,

UNO DE LOS MOTIVOS POR LOS QUE ANA BELÉN OSTENTA EL TÍTULO DE «MUSA DE LA TRANSICIÓN» FUE SU COMPROMISO POLÍTICO, QUE EJERCIÓ DESDE LA MILITANCIA EN EL PARTIDO COMUNISTA DE ESPAÑA (PCE)

como recuerda Juan Carlos Ibáñez, fue que las nuevas generaciones se convirtieran en portavoces del cambio social, erosionando «con sus nuevas costumbres, libres de tabúes y tradiciones, la tradicional estructura familiar patriarcal» (2016: 70). Desde finales de la dictadura, se abrirían espacios de libertad en todo tipo de disciplinas, entre ellas el cine, estableciendo las bases de la construcción de un renovado imaginario social que naciera, como soñaba el aparato del PCE, de «la descomposición del régimen» (Rueda Laffond, 2015: 856).

Cuando el crítico Diego Galán le preguntaba sobre su condición de icono de la Transición, Ana Belén le respondía: «Te convertías un poco en la chica progre, contestataria, desinhibida, un poco lo que se llevaba en aquella época. (Eso) podía estar unido a la imagen que proyectaba yo, muy a pesar mío, porque nunca lo pretendí, siempre las imágenes han sido a pesar de mí misma» (Valero y Galán, 1993). Esa inconsciencia, ese «a pesar de mí misma», es la prueba fehaciente de una imagen contradictoria: si en algunas entrevistas Belén ha confesado su timidez, su miedo cerval a la oscuridad o su carácter inseguro y pesimista (Rodríguez Marchante, 1993), su imagen pública, marcada por su militancia comunista, transmitía determinación, asertividad y modernidad. Algunos medios destacaban su lado más dulce y maternal, en tanto que otros —«Belén es, quizás, la criatura que uno haya soñado más profunda y calladamente estos años» (Umbral, 1984: 13)— subrayaban sin ambages una condición de icono sexual —«¿Dónde acaba la loba y empieza la pastora?» (Gasca, 1992: 2)— que ella no ha dudado en desmentir (Moriarty, 1987).

Cuando Isolina Ballesteros escribía sobre la mujer en transición, lo hacía precisamente pensando en los conflictos que producía una negociación entre dos caras contradictorias de la formación de una identidad femenina que también encarnan dos temporalidades, «en la encrucijada entre lo que le dicta su educación franquista y el papel social que se espera de ella en la nueva sociedad democrática, entre la promesa de emancipación y la difícil realización de dicha promesa» (Ballesteros 2001: 15). En 1976 Rosa Montero declaraba que «la Anita de hoy es la avanzadilla de un país en evolución [...] Es una actriz para la España de mañana» (Montero, 1976: 17). Ponía, así, todas sus esperanzas en que Ana Belén, que había nacido en el seno de una familia de clase obrera en el madrileño barrio de Lavapiés y había recibido una educación religiosa, resolviera esa negociación borrando las huellas de lo reprimido.

UNA EMANCIPACIÓN EN TRES MOVIMIENTOS

El objetivo de este artículo es examinar de qué modo se produce ese borrado, ese proceso de emancipación que emprende Ana Belén atendiendo a los devenires que se superponen en su carrera durante la Transición, que desembocará en el devenir-animal de *La criatura* (Eloy de la Iglesia, 1977), la película central de nuestro análisis. Antes de detectar las fases de ese proceso, conviene definir, en primera instancia, qué entendemos por Transición y, en segunda, qué es el devenir, dado que ambos conceptos serán capitales para comprender la dimensión política que contienen los gestos actorales de Ana Belén en este periodo.

En este artículo, nos interesa entender la Transición no tanto como un periodo histórico, lineal, evolutivo, sino, en la línea de lo que plantea Teresa M. Vilarós en su fundacional *El mono del desencanto*, como una intersección de discontinuidades. Para la autora, es evidente que hay un flujo histórico delimitado por tres hechos capitales orde-

nados cronológicamente —la muerte de Francisco Franco o el fin de la dictadura, el paso a la democracia y la integración en el mercado europeo—, pero, tal vez, el auténtico relato de la Transición se nos revela cuando observamos esa línea temporal desde los márgenes y, entonces, se producen «circuitos inesperados y formas sorprendentes [...] extrañas fisuras y agujeros narrativos» (1998: 44). Vilarós se refiere a «esos puntos desplazados» de la escritura de la historia como rupturas o, evocando a Michel de Certeau, «lapsus de la sintaxis», que hacen posible lo que el filósofo francés califica de retorno de lo reprimido o «un retorno de lo que en un momento dado se hizo impensable para que una nueva identidad pueda pensarse» (1988: 4).

A esos «puntos desplazados», a esos «lapsus de la sintaxis» de los que hablaba Certeau, preferimos llamarlos devenires, en el sentido en que Deleuze y Guattari empezaron a utilizarlos en *El Anti-Edipo* (2005) o *Mil mesetas* (2004). El devenir no implica una transformación, un *convertirse en*, porque eso supondría que se parte de un modelo para imitarlo. Por eso, «los devenires son relaciones entre multiplicidades: movimientos, procesos, pasajes en un espacio liso» (Antonelli Marangi, 2024: 155). En ese sentido, la filósofa Rosi Braidotti encuentra en los devenires de Deleuze y Guattari, especialmente en el devenir-mujer, una base conceptual muy fértil para definir la idea de «sujeto nómada»: «es preciso poner el énfasis en una visión del sujeto pensante, cognoscente, no como uno sino como una entidad que se divide una y otra vez, en un arcoíris de posibilidades aún no codificadas y cada vez más bellas» (2000: 146). Cuando una periodista describe a Ana Belén como «nunca una, siempre varias; como ella misma, que es capaz de desdibujarse, crecer y ser múltiple» (Peralta, 1989: 90), la está reivindicando como ese «sujeto nómada», producto de ese devenir-mujer capaz de socavar las estructuras del patriarcado practicando una suerte de feminismo molecular, al margen de la solidez de una política molar, que quiere sistematizar sus logros en una identidad estable y

homogénea. Recordemos que Deleuze y Guattari afirman que «el devenir-mujer es solo el principio» (2004: 253): más allá está el devenir-animal y, un poco más lejos, el devenir-imperceptible. Esos devenires se expresan a través de los «lapsus de la sintaxis» de Michel de Certeau, esas discontinuidades a las que aludía Teresa M. Vilarós a la hora de construir un relato de la Transición.

Este marco teórico atravesará la materia prima de determinados gestos y actitudes del trabajo actoral de Ana Belén durante el periodo que abarca desde 1974, cuando estrena *El amor del capitán Brando* (Jaime de Armiñán), hasta 1977, con su papel en *La criatura*, título virtualmente ignorado por la literatura académica. Así, el presente texto propone trabajar, cruzando el pensamiento sobre el devenir de Deleuze y Guattari y las teorías feministas de autoras como Teresa De Lauretis y Rosi Braidotti, los devenires de Ana Belén en tres movimientos.

Primero, asistiremos a los devenires que fracasan y titubean, semillas de una liberación femenina que necesita dar la espalda al aparato represivo franquista al enfrentarse con la desnudez de su cuerpo en películas como la de Armiñán o *La oscura historia de la prima Montse* (Jordi Cadena, 1977). Después, en *La petición* (Pilar Miró, 1976), veremos el modo en que la amoralidad de su protagonista provoca que Belén la interprete desde un devenir-animal que amenaza el orden patriarcal. Finalmente, advertiremos cómo ese devenir-animal cristaliza en *La criatura* en la posibilidad de una subjetividad femenina múltiple y disruptiva. La intención última del artículo es demostrar que el caso de Ana Belén resulta de especial interés porque, por un lado, como veremos, representa la expresión sublimada, convertida en icono, de una subjetividad femenina excéntrica «que ocupa posiciones múltiples» y está atravesada «por discursos y prácticas que pueden ser —y lo son— recíprocamente contradictorios» (Lauretis, 2000: 137). En resumen, encarna una ruptura, un devenir revolucionario que, no por micropolítico, resulta menos significativo como gesto simbólico de disidencia feminista en la Transición.

¡DADME UN CUERPO! O LA ANTESALA DEL DEVENIR-ANIMAL

En *El amor del capitán Brando*, Ana Belén interpreta a Aurora, maestra de Tres Cabañas que protagoniza un singular triángulo amoroso: se siente atraída por Fernando (Fernando Fernán-Gómez), antiguo vecino del pueblo que ha vuelto del exilio, a la vez que Juan (Jaime Gamboa), uno de sus alumnos adolescentes, se siente atraído por ella. El fugaz desnudo parcial de Ana Belén, en el que enseña sus pechos frente a un espejo, ocurre en un momento capital de la trama, en el baño de la habitación del hostel de Segovia que ha decidido compartir con el chico, después de que este se haya perdido en una excursión escolar. Después de ver juntos una película de terror y confesarle mientras cenan que, de pequeña, fantaseaba con que el conde Drácula se colara en su dormitorio («Eso es morboso», le dice Juan), Aurora le da dinero a escondidas para que pague la cuenta. Cuando suben a la habitación, insiste en que se acueste porque se ha hecho tarde. La actitud de Aurora es ambivalente: habla con Juan como si fuera un hombre adulto, alimentando un flirteo que legitima su rol patriarcal en una pareja ficticia, para luego acabar asumiendo el papel de madre castradora.

Después de confesarle a Juan que esa noche ha mentado dos veces por él («y a mí no me gusta mentir»), Aurora se desabrocha la blusa delante del espejo (imagen 1) y observa fugazmente sus pechos, para bajar la mirada y cubrirse de inmediato (imagen 2). Jaime de Armiñán utiliza la imagen de mujer liberada, moderna e independiente de Ana Belén para ponerla en crisis en ese breve gesto, de apenas dos segundos, que es, en sí mismo, el colapso de un devenir, un «lapsus de sintaxis» que fracasa en la creación de algo nuevo. «El gestus», afirma Deleuze, «es el desarrollo de las actitudes mismas y, con este carácter, opera una teatralización directa de los cuerpos, a menudo muy discreta, pues se efectúa independientemente de cualquier rol» (1987: 255). Si el gesto

trastoca el adentro y el afuera, si provoca el desvío que podría resultar en un devenir, el devenir de Aurora acaba frustrándose. Un auténtico devenir no deja lugar para el arrepentimiento, nunca es de ida y vuelta. Cuando sale del baño, Aurora grita y reprende a Juan, en una actitud violenta que, segundos después, se calma para admitir su sentimiento de culpa. En *El amor del capitán Brando*, la teatralización del cuerpo de la que habla Deleuze tiene un alto valor simbólico: cuando Ana Belén enseña y cubre su pecho contribuye a lo que Teresa M. Vilarós considera «lo impensable reprimido» que define la escritura del fin del franquismo, ese «mono colgado a la espalda» que la crítica cultural identifica como un espacio en negro, «una intersección fisural» (1998: 44) en la que aún se revela el peso del pasado.

Ese gesto encontrará su réplica en *Emilia, parada y fonda* (Angelino Fons, 1976), donde Ana Be-

Imágenes 1 y 2





Imagen 3

lén interpreta a uno de sus personajes favoritos (Rodríguez Marchante, 1993). Emilia se ha casado con Joaquín (Paco Rabal), empresario viudo y con un hijo, con el que comparte una monótona vida de provincias. Sueña con su primer amor, Jaime (Juan Diego), que emigró a Francia huyendo de la precariedad de la España franquista. En un momento del film, después de proyectar sus fantasías amorosas con Jaime en una película que emiten en televisión, Emilia se mira en el espejo y, con la mano, perfila con delectación el contorno de sus senos por encima del camisón (imagen 3). La mirada fugaz de *El amor del capitán Brando* se convierte en una mirada fija, deseante. Para que se produzca el devenir-animal de Ana Belén en *La petición* y, sobre todo, en *La criatura*, es necesario que se manifieste una conciencia del cuerpo que se detenga en su propio placer, aunque sea en potencia. «El gestus», escribe Deleuze, «es necesariamente social y político» (1987: 258). Así, debemos entender, por tanto, esa sujeción de la mirada de Emilia, que contrasta con el gesto de arrepentimiento, «ese retorno de lo reprimido» (Certeau, 1988: 4) que señalaba Certeau, previo a la creación de lo nuevo, en *El amor del capitán Brando*. El arco dramático

de algunos de los personajes que Ana Belén interpreta en este periodo de su carrera construye el relato de liberación femenina que necesitaba la mujer joven educada en el patriarcado franquista: el ama de casa que busca despertar el deseo de su alienado marido en *Vida conyugal sana* (Roberto Bodegas, 1974); la Madame Bovary salmantina de *Emilia, parada y fonda*; la trabajadora social burguesa que se enamora de un presidiario en *La oscura historia de la prima Montse* (Jordi Cadena, 1977). Es en esta última donde encontramos una escena de desnudo integral frente al espejo que parece una actualización sostenida del fundacional desnudo frontal de María José Cantudo en *La trastienda* (Jorge Grau, 1975). Antes de meterse en

EL ARCO DRAMÁTICO DE ALGUNOS DE LOS PERSONAJES QUE ANA BELÉN INTERPRETA EN ESTE PERIODO DE SU CARRERA CONSTRUYE EL RELATO DE LIBERACIÓN FEMENINA QUE NECESITABA LA MUJER JOVEN EDUCADA EN EL PATRIARCADO FRANQUISTA

la cama con su amante, una relación que su adinerada familia desapruueba con vehemencia, se desnuda frente al espejo, primero de espaldas y luego de frente (imagen 4), apartándose el pelo del rostro para *ver mejor*. Su mirada se detiene ante la imagen de su cuerpo, imagen cuya función es «destapar lo que quedaba por destapar [...] hacer visible lo invisible» (Ballesteros, 2001: 177). Es una mirada que parece desarticular la pulsión escópica heteropatriarcal que articula el corazón del cine del destape para que la mujer se adueñe de su propio cuerpo y lo reconozca liberado del poder de las herencias del sistema franquista (la familia burguesa), en un gesto idéntico al de Emilia cuando escapa a Perpiñán en busca de su primer amor y disfruta de un encuentro sexual de una noche o al de Teresa en sus relaciones sadomasoquistas en *La petición*.

UNA BOCA QUE CONTAGIA

La Teresa de *La petición* es un personaje singular. Es el resultado de una tensión, coagulada en la visión de una cineasta como Pilar Miró, que se caracterizó por rechazar el feminismo ortodoxo —«Nunca haría cine feminista. Supongo que acabaría loca de rodar solo con señoras» (citado en

Imagen 4



García de León, 1994: 170) o «(Los movimientos feministas) me caen fatal» (citado en García de León, 1994: 171)—, pero que, en su libre adaptación del relato corto de Émile Zola, se negaba a condenar moralmente a su heroína, a la que consideraba producto de una sociedad hipócrita: «Hay una exaltación de la maldad [...] Yo le decía a Ana Belén cuando rodábamos que se planteara las situaciones como de maldad en estado puro [...] ella lo entendía muy bien. El personaje es “malo” porque es así, no porque se proponga ser malo, su moral es esa» (Pérez Millán, 1992: 74). La *maldad* de Teresa, hija única de una familia acomodada y conservadora de finales del siglo XIX, parece responder a la expresión desmesurada de una rebelión contra una sociedad, representada por sus padres, que sigue los patrones de conducta de una educación católica, apostólica y romana —ha sido educada en un convento religioso en Francia— que la manda callar cuando pregunta por cuestiones incómodas, que atañen a la dudosa conducta moral de su tío, que ha sido apartado de la familia.

Es fácil reconocer en Teresa a lo «monstruoso-femenino» de Barbara Creed (1993) cuando escribe sobre el rol de la mujer en el cine de terror, en la medida en que amenaza el orden del patriarcado desplegando el miedo ancestral del hombre a la castración. No es extraño que Deleuze y Guattari asocien, pues, el devenir-animal con las figuras míticas del vampiro o el hombre lobo, porque la monstruosidad de Teresa tiene que ver con el contagio, nunca con la filiación. «El devenir no produce nada por filiación, toda filiación es siempre imaginaria [...] El devenir es del orden de la alianza» (2004: 244-245). El contagio se opone a la herencia, a la reproducción sexual. Se alía, por tanto, con el deseo, bien sea desde el placer o desde el dolor. En la primera secuencia de

La petición, cuando Teresa y Miguel, el hijo del ama de llaves, son niños, se produce ese contagio: después de cabalgar sobre él, Teresa le muerde la oreja haciéndola sangrar. La escena se remata con una sonrisa sardónica, que es solo boca que contagia.

Esa boca es la que pone en circulación los afectos de un devenir-animal que necesita hacerse «una manada, una banda, una población, un poblamiento, en resumen, una multiplicidad» (Deleuze y Guattari, 2004: 145). Es la particular boca de Ana Belén, ancha y generosa, con esos dientes prominentes que no le hubiera importado operarse (Moriarty, 1987), la que se convierte en la singular *vagina dentata* que regula la velocidad de su relación sadomasoquista con Miguel (Emilio Gutiérrez-Caba). En *La petición*, la actriz madrileña explota con mayor expresividad ese característico rasgo físico. Esa «risa carnívora de mujer violenta y optimista» (Umbral, 1984: 13) vuelve a manifestarse en el primer contacto sexual con Miguel en el invernadero, después del orgasmo.

Es en las secuencias eróticas de *La petición* — que, no por casualidad, despertaron el reparo de los censores, que solo levantaron la prohibición de la película ante la presión de la prensa y miembros destacados de la industria— donde se produce ese devenir-animal que desata la carrera de Ana Belén durante la Transición. Si, decíamos, el devenir depende del orden del contagio, el devenir-animal depende del orden de la alianza. En los encuentros sexuales entre Teresa y Miguel, en los que se intercambian bofetadas, puñetazos e insultos, en los que la piel sirve para apagar una vela o se sellan los labios con unas tijeras ardiendo, las posiciones entre el sádico y el masoquista se reemplazan

continuamente la una a la otra, de modo que el deseo se traduce en un sistema de signos que modifica constantemente sus relaciones, sometido a una amalgama dispersa de velocidades y afectos.

Este devenir-animal culmina en la secuencia en la que, en medio de un acto sexual particularmente violento, Miguel se da un golpe contra la cabecera de la cama y muere, sin que Teresa se dé cuenta de ello hasta pasados unos segundos. Si «las categorías de la vida son, precisamente, las

Imágenes 5, 6 y 7



ES EN LAS SECUENCIAS ERÓTICAS DE LA PETICIÓN DONDE SE PRODUCE ESE DEVENIR-ANIMAL QUE DESATA LA CARRERA DE ANA BELÉN DURANTE LA TRANSICIÓN

actitudes del cuerpo, sus posturas» (Deleuze, 1987: 251), Ana Belén desarrolla en esta escena todo un catálogo de gestos corporales que proyectan lo humano hacia lo animal, sobre todo en el largo plano que sostiene su desnudez en pleno orgasmo, donde parece llevar al cuerpo a su propio límite figurativo en una tensión convulsa de movimientos y fricciones, y en el momento en que descubre que Miguel ha muerto accidentalmente, cuando le agarra del pelo con violencia, se muerde el labio, hunde su cabeza en el cadáver con la espalda encorvada, mira con los ojos desencajados a su alrededor, grita, gruñe y jadea (imágenes 5-7). Ana Belén actúa como un animal. Pero no se trata, pues, de entender el *como* en función de su dimensión metafórica o analógica, sino como una potencia de contaminación, porque «solo se deviene animal si se emite, por medios y elementos cualesquiera, corpúsculos que entran en la relación de movimiento y de reposo de las partículas animales, o, lo que viene a ser lo mismo, en la zona de entorno de la molécula animal» (Deleuze y Guattari, 2004: 277). No es casual que, después de su acto de necrofilia involuntaria y tras entregarse al Mudo (Frédéric de Pasquale), a cambio de que la ayude a deshacerse del cadáver de Miguel, Teresa se comporte como una criatura híbrida, una bruja que emerge del cuerpo de una joven vestal. En la laguna sumergida en la niebla, antes de matar sin piedad al Mudo con un remo, parece una vampira o una sirena, un ser de otro mundo acunado por cánticos nocturnos.

La petición acaba con la fiesta de compromiso de Teresa. Deleuze y Guattari afirmarían: «Las Familias no cesarán de conjurar el Aliado demoníaco que las corroe, para regular entre ellas las alianzas convenientes [...] Eso supondrá la muerte del brujo, pero también la del devenir» (2004: 253). Podríamos decir que el devenir-animal de Teresa ha sido aniquilado al final por el aparato del Estado, por la institución familiar, que ha absorbido su potencial creativo (o destructivo). Sin embargo, no parece que nada termine en esa fiesta, porque

lo único que pertenece al orden de lo real es que Teresa ha engañado a sus padres, ha burlado al sistema, sigue orquestando una ficción en la que el tiempo se suspende (el plano se congela) y el devenir se escapa de la jaula de la clausura. Mauricio (Manuel Sierra), su prometido, será el próximo en dejarse morder. Se produce el devenir, porque se abre a un futuro posible, a una multiplicidad.

LADRAR ES UN VERBO POLÍTICO

En una columna publicada en la revista *Vindicación feminista*, escrita al hilo del estreno tardío en España de películas como *El último tango en París* (Ultimo tango a Parigi, Bernardo Bertolucci, 1972) o *Emmanuelle* (Just Jaeckin, 1974) y titulada «La impotencia del macho», Montserrat Roig denunciaba la dimensión supuestamente revolucionaria de la llegada del erotismo a la sociedad de la Transición: «Esta revolución no la han hecho nuestros cuerpos, todos los cuerpos. Esta “revolución” la han hecho los mercaderes», que empezaron a vender «mujeres de papel siempre solas y en posturas cada vez más perrunas» (1978: 19). Roig utilizaba ese adjetivo con un matiz peyorativo, que degradaba la condición femenina a la de un animal no humano asociado con la sumisión, la obediencia y la pasividad. En la iconografía del cine erótico y pornográfico, la autora percibía una estrategia de control de los cuerpos femeninos a partir de la perpetuación de la mirada patriarcal de un «fascismo feudal» que demostraba el miedo del hombre al sexo. Si la mujer pierde su verticalidad, se convierte en animal cuadrúpedo en ausencia de su modelo, lo está imitando. Y toda imitación, nos dirían Deleuze y Guattari, es contraria a la agitación que supone un devenir-animal.

Roig escribió el artículo apenas tres meses después del estreno de *La criatura*, película en la que Eloy de la Iglesia propone un contradiscurso a esa imitación animal. En primer lugar, porque el arco dramático de la protagonista, que básicamente expone la relación sexoafectiva que se establece

entre ella y el perro que adopta como mascota, no pretende despertar el deseo erótico en el espectador. Y, en segundo, porque cualquier indicio de mimesis se despliega bajo lo que Deleuze y Guattari llaman «involución» o, lo que es lo mismo, «esa forma de evolución que se hace entre heterogéneos» (2004: 245).

De todas las películas-denuncia que Eloy de la Iglesia dirige en los años inmediatamente posteriores a la muerte de Franco, *La criatura* es la menos conocida y estudiada. Situada entre *Los placeres ocultos* (1976) y *El sacerdote* (1978), puede entenderse como uno de los capítulos más radicales de un proyecto creativo que traza una rugosa genealogía de todos los temas que la dictadura había silenciado —la homosexualidad, el terrorismo, la corrupción política, la drogadicción, la represión sexual, la explotación laboral o la delincuencia juvenil— y que el cineasta vasco afronta desde las estrategias discursivas del cine popular. «El miedo al didactismo, es decir, miedo a la ingenuidad, es un miedo pequeño-burgués» (Delclós, 1977: 6), afirma De la Iglesia. Y es precisamente el frágil ecosistema de una pareja pequeño-burguesa, en el que Marcos, el marido, es un presentador de televisión que asciende profesionalmente vendiendo su alma a un partido de filiación franquista (Alianza Nacional de España, un híbrido entre la Alianza Popular de Fraga Iribarne y la Fuerza Nueva de Blas Piñar) y Cristina, la esposa, es un ama de casa, de buena familia e insatisfecha sexualmente, el que se pone en crisis cuando lo conquista el tabú de la zoofilia.

La acción de *La criatura* se sitúa entre dos embarazos. En la primera escena del film, el ginecólogo de Cristina le informa de que está encinta, después de cuatro años de intentos infructuosos. Ella se lo comunica a su marido en un momento



Imagen 8

de crisis profunda de la pareja, que Eloy de la Iglesia filma enfocando a Ana Belén frente a un espejo de mano, desmaquillándose, mientras cuestiona en voz alta si tener un hijo va a servir para salvar el matrimonio. «Yo creo que no», dice su reflejo en primerísimo primer plano. Ese embarazo acabará en aborto después de que, en una gasolinera, un perro vagabundo le ladre y ataque. En esa rabia canina, lanzada de forma arbitraria contra Cristina, se produce una primera forma de contagio, que impide la filiación y que hace vacilar el «yo» del personaje y también de la actriz. El animal representa lo múltiple («una banda, una manada») y nos enfrenta a lo que tenemos de múltiple, a la población que oscila en nuestro interior. ¿Qué representa el perro, ahora con el nombre de Bruno, al final de la película? Cristina vuelve a estar embarazada, pero no sabemos si su marido, Marcos (Juan Diego), es el padre o lo es Bruno, su perro mascota, con el que ha mantenido relaciones sexuales que De la Iglesia deja fuera de campo. Cristina ha roto su matrimonio y, por fin, en su casa de la sierra, está feliz, compartiendo su vida con Bruno. A los ladridos del perro responde con más ladridos (imagen 8), como si el lenguaje humano fuera algo antiguo y superado. Entre esos dos momentos se ha desencadenado esa «involución» que

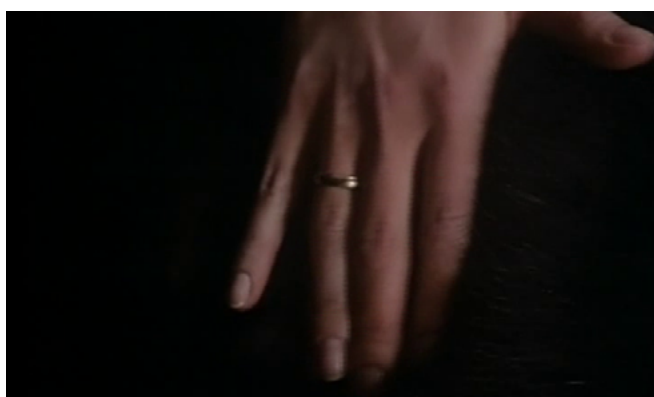
Deleuze y Guattari entienden como antítesis de la regresión. Comunicarse como un perro es la consecuencia de un devenir que siempre es involutivo, y «la involución es creadora» (2004: 245). No debemos pensar el ladrido como una imitación, sino como uno de los síntomas más significativos de la alianza que se produce entre lo humano y lo animal, y entre el devenir de Cristina y el de Ana Belén como actriz. En un plano/contraplano entre Cristina y el perro, Belén vuelve a desatar la risa de *La petición*, seguida de un ladrido que no es el de un humano imitando a un perro, sino el de un perro que ha poseído la voz de un humano. Es la boca que se ha dejado contagiar. La sonrisa del PCE ladra.

EL LADRIDO ES EL LAPSUS DE LA SINTAXIS QUE PROPONE OTRA DIMENSIÓN DEL DESEO FEMENINO, LIBERADO DE LOS CORCHETES DE LA REAFIRMACIÓN PATRIARCAL

El ladrido es un gesto de simbiosis. Por tanto, no lo es de filiación. Es un gran acierto de Eloy de la Iglesia haber descartado su idea inicial de enseñar el aspecto del hijo de Cristina, que habría hecho explícito, como en el fugaz plano de *La semilla del diablo* (*Rosemary's Baby*, Roman Polanski, 1968), que se trataba de un monstruo, acaso la criatura a la que se refiere el título. El ladrido, pues, es «una potencia de manada», expresión de «esas secuencias animales» que son «terrible involución que nos conduce a devenires inusitados» (Deleuze y Guattari, 2004; 246). El ladrido es el lapsus de la sintaxis que propone otra dimensión del deseo femenino, liberado de los corchetes de la reafirmación patriarcal. Para Eloy de la Iglesia, «lo único que puede hacer (Cristina) es bestializarse» (Delclós, 1977: 6). El cineasta vasco cree que «bestializarse» es, por tanto, un verbo político. El ladrido es su conjugación en presente.

Pero ese devenir-animal se produce siempre a través de la superposición variable de las múltiples capas que conforman la identidad de Cristina/Belén con relación al perro, que, a veces, se contradicen con la misma noción de devenir. Cuando, después del aborto, Cristina se encapricha de un perro que es idéntico al que la atacó, y acaba adoptándolo, finalmente le llama Bruno, el nombre con que quería bautizar a su hijo. En sus primeras escenas domésticas con el perro, el tono de voz de Belén es el que una madre utilizaría para educar a un bebé que apenas ha aprendido a andar. El freudiano fantasma de la filiación, que representa al animal como sustituto del hijo que nació, desaparece pronto; solo es una pista falsa que nos conduce al auténtico y rizomático devenir-animal: respecto a Bruno, primero Cristina es madre, para luego ser novia celosa, recién casada, amante juguetona y mujer maltratada. Ana Belén atraviesa todos esos estratos de la condición femenina admitiendo las irrupciones, las rupturas, las vibraciones que produce en el personaje de Cristina, lo que Deleuze y Guattari llaman «anomal» (2004: 249).

A todo animal que se manifieste en banda o en manada, desde lo múltiple, le corresponde su «anomal». Ambos pensadores se preocupan de distinguir entre lo «anormal», a lo que califican como «lo que no tiene regla o que contradice la regla», y la «anomalía», que se identifica como «lo desigual, lo rugoso, la asperidad, lo máximo de desterritorialización» (2004: 249). Es ese espacio, el de la desterritorialización, el que provoca la presencia de Bruno, que podría considerarse el «anomal» que Cristina, como representación de una mujer de la Transición con afinidades ideológicas con la Ana Belén que la encarna —«El padre Anselmo decía que yo era descreída, descarada, que iba a acabar mal con esas amistades de la facultad», confiesa en la película—, necesita como aliado para devenir-animal. Lo más interesante de cómo se plantea ese devenir-animal es que, finalmente, resulta difícil distinguir si el «anomal» es Bruno, Cristina o



Imágenes 9, 10 y 11

ambos, en un intercambio de posiciones que aún hace más poderoso el devenir. En las escenas que culminan ese devenir-animal, la interpretación de Ana Belén es el foco de atracción de la cámara, pues controla la puesta en escena en lo que parece la constitución de una subjetividad femenina centrada en la experiencia de su placer. Valga como ejemplo el movimiento circular de la cámara que la sigue en primer plano mientras, vestida de novia al son de la *Marcha nupcial* (1842) de Felix Men-

delssohn, baila frenética o el lento acercamiento a su rostro desde un plano general con Bruno en su regazo. Con los ojos entrecerrados, tarareando *Al alba* —ese tema de 1975 de Luis Eduardo Aute que, como recuerda Carlos Gómez Méndez en su tesis sobre De la Iglesia, «trata sobre los últimos fusilamientos del franquismo, pero pasó la censura gracias a su ropaje de canción de desamor» (2015: 207)—, con la mirada ligeramente orientada hacia el perro y la mano abierta (imágenes 9-11), acariciándolo en un estado de ensoñación, Cristina/Belén y Bruno constituyen juntos una sublimación del espacio del discurso feminista, ese *otro lugar* «que no es un pasado mítico o distante o una utópica historia futura; es el otro lugar del discurso aquí y ahora, el punto ciego, el fuera de campo de sus representaciones» (De Lauretis, 2000: 62).

Cuando, después de desprenderse de Bruno, Marcos le plantea a Cristina volver a intentar tener un hijo y empezar de nuevo, ella le confiesa: «Cuando estás convencida de que eres un monstruo, rodeada de monstruos en un mundo hecho por monstruos, resulta apasionante la idea de llegar a monstruosidades aún mayores para al menos ser un poco distinta». Ser «distinta» es, también, ser «anormal», ocupar una posición variable y periférica, que bien podríamos identificar con aquel sujeto excéntrico que De Lauretis describe como «autocrítico, distanciado, irónico» (2000; 154). La anomalía de Cristina y Bruno, que producirá una variación dinámica —un devenir-animal— de la institución familiar cuando se reencuentren y, solos, se abran a un futuro incierto, contrasta con el estatismo de lo masculino, que permanece inalterable durante todo el proceso. Es esa anomalía la que acentúa la dimensión *queer* de la película, que Francina Ribes identifica con el

SER «DISTINTA» ES, TAMBIÉN, SER «ANORMAL», OCUPAR UNA POSICIÓN VARIABLE Y PERIFÉRICA

«feminismo futurista» (2024: 138) del *Manifiesto de las especies de compañía* de Donna Haraway.

Lo que hace, pues, el devenir-animal de Cristina y Bruno es colocar en el centro del relato el despliegue de una subjetividad femenina que, desde la resistencia, deconstruya las tecnologías de género patriarcales (De Lauretis, 2000). En este sentido, Marcos encarna «la impotencia del macho» a la que se refería Montserrat Roig, que se manifiesta de forma directamente proporcional a su ascensión en el mundo de la política de derechas, que prolonga el imaginario del franquismo de una forma explícita. A medida que Marcos se siente marginado del singular triángulo amoroso que completan, a su pesar, Cristina y Bruno, el discurso político de su partido no pierde la oportunidad de demonizar lo canino en un intento evidente por parte de De la Iglesia de convertir a Bruno en un símbolo de la izquierda popular, uno de esos «lapsus de la sintaxis» que, para Vilarós (1998), alumbran la posibilidad de lo nuevo. En la presentación del congreso de Alianza Nacional de España, se proclama que «la libertad es la paz, el orden, la seguridad, y eso es lo que busca el auténtico pueblo español, y en esa dirección seguiremos caminando por mucho que *los perros ladren*». En su discurso de aceptación como diputado, Marcos alerta de que «no queremos oír *los ladridos* de los que propugna el proceso constituyente como si aquí en nuestra patria no estuviera todo atado y bien atado». No es extraño que la escena que sucede a este discurso sea la del despertar definitivo de Cristina, la de la recuperación de ese devenir-animal provisionalmente abandonado —Marcos la ha obligado a desprenderse del perro— que, ahora, en un sueño, desde ese *otro lugar* que exige el relato feminista, se traduce en un amalgama de imágenes de Bruno, con primerísimos primeros planos de sus ojos y su lengua jadeante, intercalados con imágenes del mitin, sonorizadas con gemidos y gritos deformados que celebran a Franco, y coronadas con la representación de un ritual zoófilo. Si Marcos solo había sabido responder al rechazo

sexual de Cristina violándola, Cristina responde a su discurso apartándole de su vida, reclamando un nuevo espacio de subjetividad femenina donde el devenir-animal cristaliza en gesto político.

CONCLUSIONES

Si ladramos, somos revolucionarios. En el ladrido de Ana Belén en *La criatura* se concentra la poética de esa filosofía de la resistencia que Deleuze y Guattari defienden en *Mil mesetas*, y la actriz madrileña pone en práctica hasta el final de la primera etapa de la Transición, en 1982, con la victoria en las elecciones del Partido Socialista Obrero Español, que coincide, no por casualidad, con su abandono de la militancia en el Partido Comunista por discrepancias con la jefatura general. Es el final de un proceso que, hemos tratado de demostrar, Belén arranca, dubitativa, con *El amor del capitán Brando*, empieza a consolidarse en *La petición* y culmina en la película de Eloy de la Iglesia.

Si la subjetividad femenina feminista es un «sujeto nómada», que se define a partir de «la subversión de las convenciones establecidas» (Braidotti, 2000: 31), el feminismo ya no puede tener como centro de sus reflexiones a «la Mujer, como otro complementario y especular del hombre, sino como un sujeto encarnado, complejo y estratificado» (Braidotti, 2005: 25-26). Este artículo llega a la conclusión de que el objetivo de Ana Belén fue resistirse, pues, a un devenir-mayor, que sería lo contrario a un devenir, la constitución estática de un estado, de un orden, de un sistema. Por eso el ladrido de Ana Belén en *La criatura* es, como buen devenir-animal, un devenir-minoritario. No trata de obtener poder, sino de erigirse en una especie de gesto micropolítico, en una línea de fuga que atraviesa las estructuras de dominación para ponerlas en circulación, para desterritorializarlas. El deseo, afirma Guattari, «que tiende, por su propia naturaleza, a salirse del tema, y a partir a la deriva» (1995: 158), sería una de esas fuerzas desestabilizadoras, en la medida en que cuestio-

ANA BELÉN MOVILIZA SU DESEO CUANDO EJERCE AQUEL DELEUZIANO FEMINISMO MOLECULAR QUE CUAJABA EN LA CONDICIÓN DE «SUJETO NÓMADE», DEVINIENDO MINORITARIA Y, POR LO TANTO, REVOLUCIONARIA

naría las estrategias discursivas de las máquinas de poder, «oponiéndose a los hábitos represivos, al burocratismo y al maniqueísmo moralizante que contaminan actualmente a los movimientos revolucionarios» (1995: 158). Durante este periodo de la carrera de Belén, este deseo se manifestó en películas tan distintas como *Sonámbulos* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1978) o *Tiempos rotos*, el episodio dirigido por Emma Cohen para el film colectivo *Cuentos eróticos* (1980). En la primera, que anuncia metafóricamente su ruptura con la militancia comunista, la Ana interpretada por Ana Belén redescubre su cuerpo enfermo como espacio de placer para luego pasar a la acción política, desactivando la obsoleta, rígida maquinaria del partido. En la segunda, Belén recrea los juegos eróticos que practicaba con una amiga de la infancia, desnudas en medio del campo, a espaldas del marido de esta última (Juan Diego), la autoridad patriarcal de la que se ocultan y a la que burlan. En ambos casos, como en *La criatura*, Ana Belén moviliza su deseo cuando ejerce aquel *deleuziano* feminismo molecular que cuajaba en la condición de «sujeto nómada», deviniendo minoritaria y, por lo tanto, revolucionaria. Ana Belén piensa, como Deleuze, que «el devenir revolucionario es lo único que puede exorcizar la vergüenza o responder a lo intolerable» (1999: 268). ■

NOTAS

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

REFERENCIAS

- Antonelli Marangi, M. S. (2024). Deleuze y el feminismo: debates sobre el devenir-mujer. *Cuestiones de filosofía*, 10(34), 145-164. <https://doi.org/10.19053/uptc.01235095.v10.n34.2024.17060>
- Ballesteros, I. (2001). *Cine (ins)urgente. Textos fílmicos y contextos culturales de la España posfranquista*. Madrid: Fundamentos.
- Braidotti, R. (2000). *Sujetos nómades*. Buenos Aires: Paidós.
- Braidotti, R. (2005). Woman. En A. Parr (ed.), *The Deleuze Dictionary* (pp. 302-304). Edimburgo: Edinburgh University Press. <https://doi.org/10.1515/9780748643271>
- Creed, B. (1993). *The Monstrous-Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*. Londres: Routledge.
- De Certeau, M. (1988). *The Writing of History*. Nueva York: Columbia.
- De Lauretis, T. (2000). *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid: Horas y horas.
- Delclós, T. (1977). Eloy de la Iglesia contra la falocracia. *Fotogramas*, 1514, 4-6.
- Deleuze, G. (1999). *Conversaciones*. Valencia: Pre-Textos.
- Deleuze, G., Guattari, F. (2005). *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Buenos Aires: Paidós.
- Deleuze, G., Guattari, F. (2004). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Durgnat, R. (1967). *Films and Feeling*. Londres: Faber and Faber.
- García de León, M. A. (1994). *Élites discriminadas (Sobre el poder de las mujeres)*. Barcelona: Anthropos.
- Gasca, L. (1992). Las reinas del destape del cine español: Ana Belén. *Interviú*, 849 (suplemento), 1-16.
- Gómez Méndez, C. (2015). *Eloy de la Iglesia: cine y cambio político. Discursos del disenso del franquismo a la post-Transición*. Tesis doctoral. Getafe: Universidad Carlos III de Madrid. <https://e-archivo.uc3m.es/entities/publication/17c1b511-d8d1-49bd-91ff-9f33851150b8>
- Guattari, F. (1995). *Cartografías del deseo*. Buenos Aires: La Marca.
- Ibáñez, J. C. (2016). *Cine, televisión y cambio social en España*. Madrid: Síntesis.
- Montero, R. (1976). Ana Belén. Una actriz de hoy para una España próxima. *Hermano Lobo*, 4(206), 17. Re-

- cuperado de <https://www.hermanolobodigital.com/mostrador.php?anyo=IV&num=206&imagen=17&fecha=1976-04-17>
- Montero, R. (1977, 6 de febrero). Ana Belen [sic]. La sonrisa del PC. *El País Semanal*, pp . 4-5.
- Moriarty, M. (1987, 31 de mayo). Ana Belén: «Todavía salgo a la calle si hace falta». *Diario 16. Suplemento Mujer*, pp . 9-12.
- Peralta, C. (1989). Retrato de mujer: Ana Belén. *Interviú*, 694, 88-91.
- Pérez Millán, J. A. (1992). *Pilar Miró: Directora de cine*. Valladolid: Sociedad de Autores de España/Semana Internacional de Cine de Valladolid.
- Ribes, F. (2024). Final girls, desviadas y empoderadas: mujeres y feminismos en el cine de Eloy de la Iglesia. En C. Barea (ed.), *Eloy de la Iglesia. El placer oculto del cine español* (pp. 123-145). Madrid: Dos Bigotes.
- Rodríguez Marchante, O. (1993). *Ana Belén*. Barcelona: Mitografías.
- Roig, M. (1978). La impotencia del macho. *Vindicación feminista*, 21, 19. Recuperado de https://grupgerminal.org/?q=system/files/Vindicacion21_0.pdf
- Rueda Laffont, J. C. (2015). Perder el miedo, romper el mito. Reflexión mediática y representación del Partido Comunista entre el Franquismo y la Transición. *Hispania*, 75(251), 833-862. <https://doi.org/10.3989/hispania.2015.026>
- Umbral, F. (1984, 14 de mayo). Ana Belén. *El País*, pp . 13-14.
- Valero, F. (Producción), Galán, D. (Dirección y guion). (1993). *Queridos cómicos: Ana Belén* [Programa de televisión]. España: TVE. Recuperado de <https://www.rtve.es/play/videos/queridos-comicos/queridos-comicos-ana-belen/4259460/>
- Vilarós, M. T. (1998). *El mono del desencanto. Una crítica de la transición española (1973-1993)*. Madrid: Siglo XXI.
- Villena, M. Á. (2016). *Ana Belén. Desde mi libertad*. Madrid: La Esfera de Los Libros.
- Zabalbeascoa, A. (2024, 27 de enero). Ana Belén: «Hacerse mayor es una putada porque, mentalmente, te sientes tan joven». *El País Semanal*. Recuperado de <https://elpais.com/eps/2024-01-27/ana-belen-hacerse-mayor-es-una-putada-porque-mentalmente-te-sientes-tan-joven.html>

EL DEVENIR-ANIMAL DE ANA BELÉN, ACTRIZ EN TRANSICIÓN

Resumen

Ana Belén fue una de las actrices más representativas del cine de la Transición. Encarnó el prototipo de la mujer emancipada, moderna y comprometida políticamente, que se convirtió en el símbolo de una nueva sociedad democrática que necesitaba enterrar los códigos morales del régimen franquista. En ese contexto, la libertad sexual femenina encontró un espacio de representación en el cuerpo de la actriz, atravesado por pulsiones de ruptura y disidencia con la rígida lógica heteropatriarcal de la dictadura. En este sentido, este artículo investiga determinados gestos y actitudes del trabajo actoral de Ana Belén durante el periodo del tardofranquismo y la Transición, a la luz de la filosofía del devenir de Gilles Deleuze y Félix Guattari y las teorías feministas de Teresa de Lauretis y Rosi Braidotti, poniendo especial énfasis en *La criatura* (1977), película de Eloy de la Iglesia virtualmente ignorada por la literatura académica. El film, que cuenta la historia de amor y deseo entre un ama de casa y su perro, es un modelo ejemplar para ilustrar la aparición de nuevas subjetividades femeninas durante el cine de la Transición, encarnados en gestos micropolíticos que hicieron tambalear la hegemonía de la mirada falocrática.

Palabras clave

Ana Belén; Devenir animal; Transición española; Feminismo; Estudios actorales.

Autor/a

Sergi Sánchez Martí (Barcelona, 1970) es doctor en Teoría, Análisis y Documentación Cinematográfica por la Universitat Pompeu Fabra (2011), con la tesis *Hacia una imagen no-tiempo. Deleuze y el cine contemporáneo*. Es profesor del Grado de Comunicación Audiovisual y del Máster de Cine de la UPF. Ha impartido clases en ESCAC (Escola Superior de Cinema i Audiovisuals de Catalunya), donde fue codirector del Máster Universitario en Estudios de Cine y Culturas Visuales. Es también crítico cinematográfico de *Fotogramas* y *La Razón*. Sus líneas de investigación se centran en el cine digital y el cine español. Ha escrito libros sobre David Lean, Akira Kurosawa, Michael Winterbottom y Hal Hartley. Ha colaborado en libros colectivos, entre otros, sobre cine fantástico australiano, cine musical, Demy, Resnais, Argento, Fassbinder, el cine independiente americano, Brooks, Franju y Oshima. Contacto: sergi.sanchez@upf.edu.

THE BECOMING-ANIMAL OF ANA BELÉN, AN ACTRESS IN TRANSITION

Abstract

Ana Belén was one of the most representative actresses of Spanish cinema during the country's transition to democracy. She embodied the prototype of the emancipated, modern, politically engaged woman, becoming the symbol of a new democratic society that needed to bury the moral codes of the Franco regime. In this context, women's sexual freedom found a space for representation in the actress's body, marked by impulses of rupture and dissent against the rigid heteropatriarchal logic of the dictatorship. This article investigates certain gestures and attitudes in Ana Belén's acting work during the final years of the Franco regime and the period of the transition, drawing on the philosophy of becoming by Gilles Deleuze and Félix Guattari, as well as the feminist theories of Teresa de Lauretis and Rosi Braidotti, with special emphasis on *The Creature* (La criatura, 1977), a film by Eloy de la Iglesia that has been largely overlooked by the academic literature. This film, which tells the story of love and desire between a housewife and her dog, serves as an emblematic example of the emergence of new female subjectivities in Spanish cinema during the transition, embodied in micropolitical gestures that challenged the hegemony of the phallogocentric gaze.

Key words

Ana Belén; Becoming-animal; Spanish transition; Feminism; Star studies.

Author

Sergi Sánchez Martí earned a PhD in Film Theory, Analysis and Documentation from Universitat Pompeu Fabra (UPF), with the doctoral thesis *Hacia una imagen no-tiempo. Deleuze y el cine contemporáneo*. He is currently lectures in the UPF's audiovisual communication degree program. He has also taught classes at ESCAC, where he was co-director of the master's degree in film studies and visual cultures, and he is a film critic for the magazine *Fotogramas* and the newspaper *La Razón*. His lines of research focus on digital cinema and Spanish cinema. He has written books about David Lean, Akira Kurosawa, Michael Winterbottom and Hal Hartley, among others. He has also contributed articles to books about Australian fantasy cinema, musicals, Demy, Resnais, Argento, Fassbinder, American independent cinema, Brooks, Franju and Oshima. Contact: sergi.sanchez@upf.edu.

María Adell Carmona (Alicante, 1977) es profesora lectora en el Departamento de Comunicación Audiovisual de la Universitat de Barcelona. Ha impartido clases de Historia del Cine e Historia del Cine Español en dicha universidad y en ESCAC (Escola Superior de Cinema i Audiovisuals de Catalunya). Entre 2020 y 2024, fue codirectora del Máster Universitario en Estudios de Cine y Culturas Visuales de ESCAC. Como investigadora, ha formado parte de diversos proyectos de investigación financiados, tanto en la Universitat Pompeu Fabra (sobre las actrices del cine español) como en la Universitat de Barcelona (sobre el pensamiento cinematográfico en España). Ha colaborado en diversos libros colectivos y publicado artículos en revistas académicas, como *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos* o *Bulletin of Spanish Visual Studies*. Contacto: maria.adell@ub.edu.

Referencia de este artículo

Sánchez Martí, S., Adell Carmona, M. (2025). El devenir-animal de Ana Belén, actriz en transición. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 40, 65-80. <https://doi.org/10.63700/1234>

María Adell Carmona is a lecturer in the Department of Audiovisual Communication at Universitat de Barcelona. She has taught film history and the history of Spanish cinema at UB and ESCAC (Escola Superior de Cinema i Audiovisuals de Catalunya). From 2020 to 2024, she was co-director of the master's degree program in film studies and visual cultures at ESCAC. As a researcher, she has worked on several research projects, both at Universitat Pompeu Fabra (on actresses in Spanish cinema) and at Universitat de Barcelona (on cinematographic theory in Spain). She has contributed to several collective works and published articles in academic journals such as *L'Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos* and *Bulletin of Spanish Visual Studies*. Contact: maria.adell@ub.edu.

Article reference

Sánchez Martí, S., Adell Carmona, M. (2025). The Becoming-Animal of Ana Belén, an Actress in Transition. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 40, 65-80. <https://doi.org/10.63700/1234>

recibido/received: 18.11.2024 | aceptado/accepted: 08.06.2025

Edita / Published by



Licencia / License



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

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 fílmico 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 penden-

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 Sámano 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 empequeñece (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,

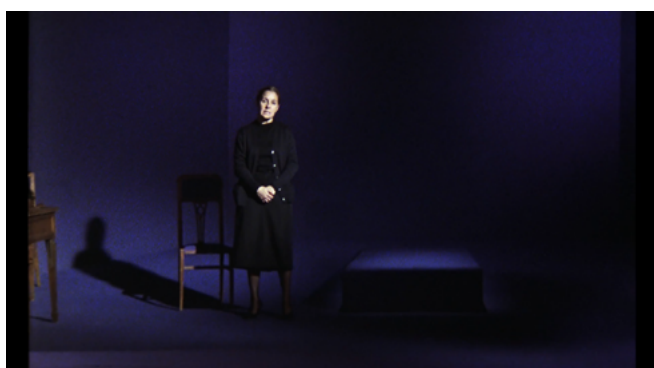
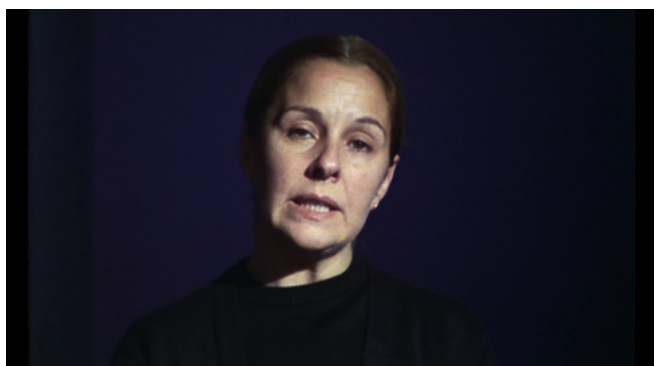


Imagen 2. En las últimas imágenes de *Función de noche* (Josefina Molina, 1981), la cámara se distancia de la figura de Carmen Sotillo mientras se escucha, en primer término, la voz en off de Lola Herrera

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 desgarramiento 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 recluírse 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 Siléncios. 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

RESISTENCIAS A LA MATERNIDAD INSTITUCIONAL: NAJWA NIMRI EN LA FICCIÓN SERIAL ESPAÑOLA

LAIA PUIG-FONTRODONA

NÚRIA BOU

INTRODUCCIÓN

Najwa Nimri es una actriz y cantante española que ha trabajado desde finales de los años noventa con directores como Daniel Calparsoro, Alejandro Amenábar o Julio Medem, pero es en la ficción serial donde actualmente triunfa como celebridad en papeles de atípica madre violenta. En 2015, empieza a interpretar a Zulema Zahir, una madre asesina y amoral en la serie *Vis a Vis* (Daniel Écija, Álex Pina, Iván Escobar, Esther Martínez Lobato, Antena 3/Fox: 2015-2019). Zulema es la interna más peligrosa de Cruz del Sur, una cárcel de mujeres de la que busca escapar a lo largo de toda la serie. Un año después, Netflix retoma la serie de Atresmedia y FOX España y produce *Vis a Vis: El Oasis* (Daniel Écija, Álex Pina, Iván Escobar, Esther Martínez Lobato, Netflix: 2020), con la que da continuidad al personaje. El *spin-off* comienza con las protagonistas en libertad, pero Zulema se une a su antigua antagonista, Macarena, para vol-

ver a delinquir. Juntas, orquestarán un robo que no solo las llevará a enfrentarse a nuevos retos, sino que también será la excusa para fortalecer su relación. Tras el éxito del personaje de Zulema, Najwa Nimri se unió al reparto de *La casa de papel* (Álex Pina, Antena 3: 2017/Netflix: 2019-2021) en su tercera temporada, con la que terminaría obteniendo el éxito internacional¹. La serie sigue a un grupo de criminales, liderados por El Profesor, que lleva a cabo un ambicioso plan de robo en la Real Casa de la Moneda y luego en el Banco de España. En esta serie, el personaje de Nimri, Alicia Sierra, es una inspectora de policía embarazada, de moralidad dudosa y acciones delictivas, encargada de detener a la banda protagonista de atracadores. Sin embargo, a medida que avanza la serie, se irá acercando a sus adversarios. Finalmente, en 2022, protagoniza la serie *Sagrada familia* (Manolo Caro, Netflix: 2022-2023), donde interpreta a Julia Santos, una madre con un oscuro pasado, involucrada en una cadena de crímenes. La protago-

nista se traslada con sus hijos al barrio madrileño de Fuente del Berro, adoptando identidades falsas para poder fugarse del país.

La singularidad de las madres criminales que interpreta la actriz concuerda con una carrera cinematográfica en la que Nimri destaca por protagonizar roles de mujeres poco convencionales, como los que interpreta en *Salto al vacío* (Daniel Calparsoro, 1995), *Los amantes del círculo polar* (Julio Medem, 1998), *Quién te cantará* (Carlos Vermut, 2018) o la madre de *La virgen roja* (Paula Ortiz, 2024). De la misma manera, la actriz ha cultivado una *star image* poco habitual en la que «no suele dar entrevistas [...] no habla de su vida privada [...] no se posiciona en debates, y no se prodiga en eventos y *photocalls*» (Bianchi, 2024). De hecho, la actriz ha llegado a afirmar: «no hago esfuerzos para resultar cercana ni para caer bien a la gente. Creo que lo peor que pueden decir de mí es que soy *supermaja*» (Bianchi, 2024). Esta manera de reivindicarse como una mujer autónoma, que declara no necesitar de la estima incondicional de los que la rodean, conforma una personalidad que rompe con las convenciones sociales. Su voz grave, provocativa y burlona es uno de «sus signos de actuación» (Dyer, 2001: 173) que los espectadores esperan encontrar en sus personajes audiovisuales². La naturalidad que se encuentra en sus actuaciones responde, pues, a una «interpretación representacional» (Naremore, 1990) en la que el trabajo del actor queda escondido para que las audiencias tengan la sensación de que la estrella está «haciendo de sí misma», presentándose en las ficciones tal y como es en su cotidianidad. En este sentido, es sabido que Nimri es madre soltera y en más de una ocasión, ante preguntas sobre su maternidad real en relación con sus personajes maternos violentos, ha contestado con humor a los periodistas de manera siempre lúdica e irónica³.

A través de los *star studies*, sistematizados por Richard Dyer a finales de los años setenta en su obra seminal *Las estrellas cinematográficas* (2001), nos interesa detectar cómo Nimri visibiliza una

maternidad no normativa en los personajes de las series españolas mencionadas. Aumont y Marie (1990: 74) advierten de la dificultad que supone analizar los movimientos de los actores porque son muchos los detalles gestuales que se nos pueden escapar. En esta misma dirección, Nacache (2003: 189) considera que traducir en palabras la «partitura de gestos» que realizan los actores en cada escena puede ser una tarea infructuosamente descriptiva. Conscientes de la problemática que podría generar relatar cada movimiento de las actuaciones de Nimri, rehuiremos el análisis exhaustivo y textual. En cambio, pondremos la atención en la impostación irónica de la actriz en algunos gestos y diálogos donde sus personajes se resisten a la maternidad tradicional. Entendemos la ironía como una «enunciación polifónica» a la manera que Bruzos Moro (2009) la define siguiendo a Ducrot (1986; 1990). La ironía genera una distancia crítica (Schoentjes, 2001; Hutcheon, 1992), crea discursos ambiguos (Hutcheon, 2005; Frye, 1991; Booth, 1974) e introduce a menudo una perspectiva absurda (Jankelevitch, 1982; Schoentjes, 2001) para cuestionar las normas culturales consideradas positivas (Kreuz, 2020). A través de la ironía de la actriz, detectaremos de qué manera la estrella se afronta interpretativamente a la no normatividad de sus protagonistas, en la línea que Miriam Hansen (1986), Patricia White (Wojcik, 2004) o Virginia Wright Wexman (Wojcik, 2004) han llevado a cabo en sus estudios de actores disidentes en el cine clásico.

El objetivo de nuestro artículo es analizar algunas de las imágenes de resistencia a la maternidad institucional (Rich, 1986) que protagoniza Nimri en *Vis a Vis*, *La casa de papel* y *Sagrada familia*. Según Adrienne Rich, en la mitología patriarcal, la buena madre representa la mujer «caritativa, sagrada, pura, asexual y nutricia», mientras que, paralelamente, considera el cuerpo de la mujer como «impuro, corrupto, receptáculo de descargas y hemorragias peligrosas para la masculinidad, fuente de contaminación física y espiritual, *instrumento*

del demonio» (1986: 73). En la oposición de estos dos tipos de cuerpo, el patriarcado ha apostado por la tranquilizante imagen de la madre pacífica y servil. La «buena madre» debe amar a sus hijos incondicionalmente y encontrar placer en la maternidad, incluso cuando implique sufrimiento (Donath, 2016). Este ideal es aún transmitido por muchas mujeres celebridades (Lagerwey, 2017), a través de la publicidad y las redes sociales. La invisibilización de las dificultades, las contradicciones o conflictos que pueden surgir en la maternidad fomentan la idea de que la maternidad es algo instintivo, hecho que, desde una perspectiva feminista, ha sido ampliamente discutido (Tubert, 1996; Iribarne, 2010; Herrero Curiel, 2021).

Los discursos en torno a la representación social de la maternidad conllevan ideas predeterminadas que no encajan con la experiencia real de las mujeres (Herrero Curiel, 2021). En los últimos años, iniciativas como el *Club de Malasmadres*, creado en 2014 para cuestionar la imagen idealizada de la maternidad, junto con la irrupción de la cuarta ola feminista en España en 2018 (Aguilar Barriga, 2020), han promovido la imagen de la madre imperfecta. Esta representación ha sido analizada en la ficción audiovisual por teóricas como Charo Lacalle (2021), Anna Lucia Natale (2020) y Rebecca Feasey (2017). Las obras cinematográficas también han elaborado alternativas del modelo de la buena madre en narraciones donde la acción beligerante de las protagonistas transmuta los atributos de la maternidad tradicional: Sigourney Weaver en *Alien: el octavo pasajero* (*Alien*, Ridley Scott, 1979), *Aliens: El regreso* (*Aliens*, James Cameron, 1986), *Alien* (David Fincher, 1992) y *Alien: Resurrección* (*Alien Resurrection*, Jean-Pierre Jeunet, 1997), Uma Thurman en *Kill Bill. Volumen 1* (*Kill Bill: Volume 1*, Quentin Tarantino, 2003) y *Kill Bill. Volumen 2* (*Kill Bill: Volume 2*, Quentin Tarantino, 2004), o Agathe Rousselle en *Titane* (Julia Ducournau, 2021) son conocidos ejemplos contemporáneos de una maternidad que busca ofrecer nuevas imágenes del arquetipo de la madre. En la misma

dirección, Najwa Nimri complejiza y amplía esta figuración en un contexto en principio más realista, lejos de los relatos de ciencia ficción de Weaver, Thurman o Rousselle, apostando por una maternidad ambivalente. Nos interesa particularmente analizar cómo los personajes de Nimri enlazan los atributos de la buena madre con los de la mala madre criminal, negándose a reproducir únicamente los atributos de las maternidades «sacrificadas» o de las «demonizadas» (Walters y Harrison, 2014)⁴. Es en esta actitud de resistencia a los atributos tradicionales y polarizados que la actriz proyecta en algunos instantes «nuevas» imágenes de maternidad. Pero, como indica Andrea Soto Calderón (2023: 74), las imágenes de resistencia no son fáciles de fijar, son «resbaladizas» y necesitan ser «acogidas en su provisionalidad». En este sentido, nos centraremos en aquellas imágenes que Nimri propone cuando enlaza los atributos de la «buena» y la «mala madre», en los momentos que se sitúa en una posición liminar, en los momentos intersticiales que «señalan lo que está “entre” lo que no es ni “lo uno” ni “lo otro”, sino que se encuentra en medio, es intermediario, mensajero, intermezzo» (Deleuze, 2008: 155). Es en estas imágenes intersticiales, entre la maternidad institucional y la posibilidad de nuevas subjetividades, que los personajes de la actriz visibilizan una subjetividad «múltiple y contradictoria», en la conocida expresión de Teresa de Lauretis (1993: 97). Desde esta posición de multiplicidad, los personajes maternos de Najwa Nimri ocupan «espacios a los márgenes de los discursos dominantes, espacios sociales enclavados en los intersticios de las instituciones, en las fisuras y grietas de los aparatos de poder-saber» (De Lauretis, 2000: 62). Los personajes de Nimri se sitúan, pues, en un lugar de enunciación que tiene dos caras y que se encuentra, como sugería Hélène Cixous (1995), entre la destrucción —propia de la revolución— y su capacidad de construcción.

En primera instancia, se observará cómo los personajes de Nimri rechazan los atributos de la «buena madre» (Palomar Vereza, 2004); en segunda,

detectaremos la ambivalencia de sus personajes maternos que se sitúan en una posición liminar, entre la buena y la mala madre; en tercera instancia, se descubrirá que Nimri extrema los atributos más significativos de la buena madre evocando el carácter violento de la maternidad institucional; y en cuarta instancia, se revelará cómo la actitud de resistencia de los papeles maternos de Nimri *contagia* los otros cuerpos que la rodean, visualizando una subjetividad que se expande y se resiste al logos hegemónico y patriarcal. En cada epígrafe se estudiarán los «signos de actuación» en relación con su manera irónica de interpretar el texto, aquellos que refuerzan la composición de una maternidad no normativa. El objetivo final es detectar cómo los comportamientos de resistencia a la maternidad institucional de los personajes interpretados por la actriz contribuyen a los «procesos de subjetivación» (Rancière, 2006: 21) de sus protagonistas, proyectando, en determinados momentos, alternativas imágenes de maternidad.

RESISTENCIAS A LA MATERNIDAD INSTITUCIONAL

Uno de los instantes paradigmáticos de resistencia a la maternidad institucional se encuentra en el primer episodio de la cuarta temporada de *Vis a Vis*, cuando Zulema, la protagonista encarnada por Nimri, confiesa al policía que la lleva a la prisión que no podría soportar la vida de una madre burguesa: «No quiero un trabajo con doce mensualidades y dos pagas extras. Un perro con chip, dos hijos, la parejita, una hipoteca a treinta y ocho años, vacaciones en agosto y atasco camino de la playa. No quiero vermut los domingos y un polvo a la semana. Yo amo la vida de verdad». Entre las distintas acciones que describe, no «querer un polvo a la semana» significa que Zulema necesita tener una actividad sexual no restrictiva, rechazando una maternidad institucionalizada en la que, como sostiene Rich (1986), se acostumbra a sacrificar el deseo, o bien se lleva a cabo el acto sexual

para satisfacer al marido. La máxima de Rich es detectada por Kaplan (1998: 104) en el cine clásico de Hollywood, donde, según la autora, la inexistencia de sexualidad en los personajes maternos responde a la necesidad de ofrecer una figuración femenina que no sea amenazante para el hombre. Pero en el cine contemporáneo, donde normalmente las madres violentas se presentan como figuraciones peligrosas para sus némesis masculinas, el arquetipo cinematográfico ha sufrido en este aspecto una transmutación en la que Nimri —y también las mencionadas Weaver, Thurman o Roussele— no teme visualizar su deseo sexual.

Nimri se resiste también a la maternidad institucional reapropiándose de algunos de sus gestos. Douglas y Michaels (2004), en su estudio sobre el mito de la maternidad contemporánea, detectan que se espera que las madres exhiban una sonrisa de satisfacción para demostrar su incuestionable felicidad. En una entrevista con *Fotogramas* (Silvestre, 2022), Nimri declaraba que su personaje protagonista en *Sagrada familia* era «una mujer que parece una mujer convencional, con una sonrisa», identificando que el gesto facial la ayudaba a «performar» la maternidad afectuosa y cariñosa que debía interpretar. La actriz confiesa que practicaba para el papel cuando salía con sus amigos: «Bajaba a la cafetería e intentaba fingir con mis amigos y mi novio, y pedía las cosas con una sonrisa desde lo amable, y todo el mundo me decía: ¿qué te pasa friki?» (Revista ¡Hola!, 2022). Nimri revela, así, ser consciente del carácter artificial de algunos gestos de la maternidad institucional y se autoimpone una sonrisa para simular que es una buena madre en el papel de madre criminal en *Sagrada familia*. En una escena muy significativa del primer episodio, la protagonista se encuentra charlando con otras madres en el parque y, en el momento que le preguntan cuándo va a celebrar el cumpleaños de su bebé, contesta sin pensar en su papel de buena madre: «Pero si ni se va a enterar». Rápidamente, sonrío para ocultar su desatino. Más tarde, cuando acabe preparando



Imagen 1. Sonrisa forzada de «buena madre» en la serie *Sagrada familia*

la fiesta del primer aniversario de su hijo, el gesto de la sonrisa falsa será performado repetidamente a lo largo de la escena (imagen 1).

La sonrisa forzada actúa como un elemento de reflexividad irónica, exponiendo su falsedad al espectador. Como afirma Schoentjes (2001: 200), «la ironía aparenta tomarse en serio lo que no aprecia; penetra en el espíritu del juego ajeno para demostrar que sus reglas son estúpidas o perversas». En efecto, Nimri juega con la sonrisa de la maternidad institucional para señalar críticamente su artificialidad y revelar la absurdidad de una tradición patriarcal que ha normalizado que las madres se presenten siempre afables y risueñas.

LA AMBIVALENCIA COMO RESISTENCIA

El arquetipo de la «buena madre» es definido por Palomar Vereza (2004: 16) como un arquetipo emocional y angelical, dotado de «paciencia, tolerancia, capacidad de consuelo, capacidad de sanar, de cuidar, de atender, de escuchar, de proteger, de sacrificarse». Nimri demuestra conocer estos atributos de la maternidad institucional, pero, a menudo, los performa al lado de expresiones o gestos contrarios. Por ejemplo, en una escena del quinto episodio de la cuarta temporada de *Vis a Vis*, Zulema se critica a sí misma afirmando que es «una madre de mierda», pero, paralelamente, sostiene emocionada al bebé de su amiga Saray (Alba Flores) y lo mira con dulzura (imagen 2). La escena es irónica porque es ambigua (Hutcheon, 2005). Sin embargo, es interesante observar que esta ambivalencia no se da de manera tan polarizada como podría parecer; como hemos apuntado en el anterior epígrafe, la sonrisa maternal es a menudo performada por Nimri con conciencia de ser un gesto irónico y artificial. Por ello, en la ternura del gesto facial de la protagonista podría sospecharse su falsedad o artificialidad. Pero es aún más significativo que Zulema se identifique

Imagen 2. Zulema mira con dulzura al bebé, después de confesar que es «una madre de mierda» en la serie *Vis a Vis*



como «una madre de mierda» e inmediatamente después se ofrezca al espectador en una imagen maternal: mediante la contradicción —rasgo recurrente en las múltiples definiciones del término ironía (Schoentjes, 2001: 98-99)— Nimri juega con las oposiciones para resistirse a un maniqueísmo tradicional, generando una diáfana ironía sobre la definición unívoca de la maternidad.

De manera similar, en el anterior episodio, en una escena en la que la protagonista tiene que simular que su hija Fátima (Georgina Amorós) no le importa, Zulema aúna también su naturaleza ambivalente: tapándose parcialmente el rostro con la mano para ocultar sus lágrimas que delatan su sacrificio maternal, pronuncia con severidad a su hija: «No quiero que me sonrías, no quiero ni oler-te». El contraste de la dureza de sus palabras con su explosión lacrimonal demuestra que Nimri es capaz de unificar la mala madre con la madre sacrificial. A continuación, la actriz da un *toque* irónico a la escena añadiendo un abrupto y burlón: «Levanta tu culo de ahí». En la aparente incongruencia de sintetizar el tono cómico con el melodramático, pero sin devaluar su gesto sacrificial, Nimri utiliza la ironía para darle a la situación «un sentido propio». Bruzos Moro (2009: 49) define la ironía como una «enunciación polifónica» que posibilita que los sentidos opuestos dialoguen entre ellos, generando un discurso «no habitual» que en el caso de los personajes de Nimri se resiste a ofrecer una imagen unívoca de la maternidad.

De forma igualmente ambivalente, el personaje que encarna Nimri se sirve de los atributos afectuosos de la maternidad para sonsacar información a Río, el joven que ha detenido, en el segundo episodio de la tercera temporada de *La casa de papel*. Mientras Alicia protege con una mano su barriga de embarazada, anima a su preso —visiblemente torturado— a acercar su cabeza para escuchar las patadas del bebé. Alicia permite que el joven se olvide momentáneamente de su dolor: Río sonríe y acaricia el vientre con delicadeza, emocionado de la íntima calidez de la situación (imagen 3). A conti-



Imagen 3. Alicia utilizando su vientre materno para hacer hablar a su preso en la serie *La casa de papel*

nuación, Alicia retoma el interrogatorio y ante el silencio del muchacho le hace inhalar una sustancia para adormecerlo mientras exclama en tono irónico: «Y venga, otro viaje a los caballitos». La contención interpretativa de Nimri permite que pase de la afectividad a la violencia sin cambiar el registro de su voz: siempre sereno y maternal; aúna la calidez con el horror. Así, su voz «ostenta» (Naremore, 1990) de forma deliberada un sutil tono de burla sobre su propio método de tortura. El tono irónico de Nimri aparece como si su voz burlona advirtiera el «exceso» figurativo de la imagen. Un vientre materno como arma torturadora es, sin lugar a dudas, una imagen que crea un nuevo significado. En este sentido, se trata de una imagen de resistencia; como afirma Soto Calderón, en la estela de Michel Foucault (2007), «la resistencia no es reactiva ni negativa, es un proceso de creación y de transformación permanente [...]. La resistencia es inventiva» (2023: 65). En consecuencia, en la *transformación* del claustro materno en artefacto de tortura se *altera* el significado benéfico del vientre embarazado, ofreciendo una nueva imagen de maternidad.

EN LA TRANSFORMACIÓN DEL CLAUSTRO MATERNO EN ARTEFACTO DE TORTURA SE ALTERA EL SIGNIFICADO BENÉFICO DEL VIENTRE EMBARAZADO, OFRECIENDO UNA NUEVA IMAGEN DE MATERNIDAD

LA VIOLENCIA DE LA MATERNIDAD INSTITUCIONAL

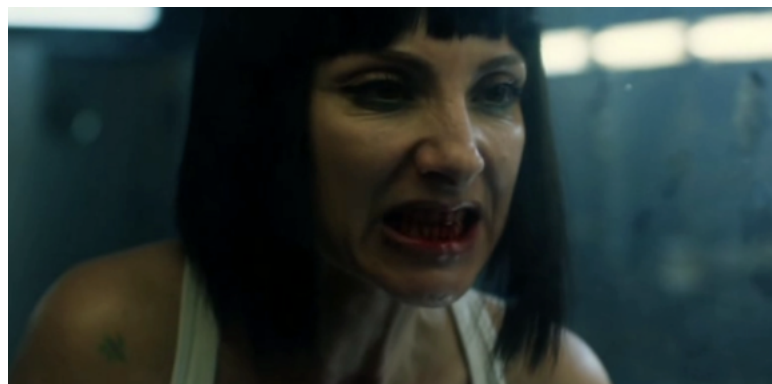
En el estudio de Carl Gustav Jung (1994) sobre el arquetipo de la madre, el psicólogo ya identificó el carácter dual de este patrón universal, considerando la coexistencia de una madre buena y una madre terrible. Según Jung (1994: 76), la madre terrible ha sido representada como una figura destructiva y amenazante, altamente violenta, capaz de transgredir límites e incluso desatar caos en una sociedad organizada. Frente a este poder beligerante femenino, la maternidad institucional ha canalizado esta violencia, fortaleciendo el instinto protector hacia los hijos y ensalzando la furia femenina cuando las mujeres reaccionan agresivamente para defender a sus criaturas. Como resalta Elizabeth Badinter (1981), el instinto maternal no necesariamente está presente en todas las madres, sino que está influido por una construcción social e histórica. De esta manera, al limitar esta fuerza maternal, se «controla» el cuerpo de las madres (Rich, 1986), evitando que desafíen el sistema patriarcal.

En el cine, la figura de la madre sobreprotectora que recurre a la violencia para proteger a sus hijos es frecuente tanto en el melodrama como en el género de terror (Arnold, 2013). En estos contextos, la beligerancia materna a menudo emerge como consecuencia de los dictados de la maternidad institucional, habitualmente regida por instancias patriarcales. En las series interpretadas por Najwa Nimri, esta representación masculina se encarna, por ejemplo, en *Vis a Vis*, a través del personaje de Sandoval (Ramiro Blas), director de la prisión; en el investigador privado de *Sagrada familia*; y en el coronel Tamayo de *La casa de papel*. En los tres casos, estas figuras intentan someter el poder de las protagonistas, atándolas a sus responsabilidades maternas.

En el capítulo cuatro de la cuarta temporada de *Vis a Vis*, se visualiza de manera diáfana cómo Sandoval intenta debilitar la fortaleza femenina

de Zulema maltratando a Fátima, la hija de la protagonista, que se encuentra encarcelada en la misma prisión. Se trata de la escena donde otra presa, Goya (Itziar Castro), instigada por Sandoval, agrede a Fátima en el baño comunitario, en presencia de su madre. La secuencia resulta especialmente relevante, ya que Zulema, por un lado, demuestra ser consciente de la estrategia masculina y, por ello, necesita resistir el supuesto instinto maternal que favorece los intereses de Sandoval; por otro lado, evidencia que posee el deseo de protección que el patriarcado instiga. La escena comienza con la protagonista lavándose los dientes frente a un gran espejo. Poco después, Fátima entra en el mismo espacio y es inmediatamente insultada y humillada por Goya. Zulema observa la escena silenciosamente a través del espejo, mientras continúa cepillándose los dientes. Cuando Goya exige a Fátima que la masturbe, Zulema deja entrever un destello de dolor materno, que esconde rápidamente para simular indiferencia ante la vejación. La rabia contenida de la protagonista reafirma la presencia de su instinto maternal y, al mismo tiempo, revela la violencia inherente a este. Zulema intensifica el cepillado de sus dientes, endureciendo la expresión de su rostro hasta que escupe la sangre que ha provocado en sus encías. Su rostro, duplicado en el espejo, evoca la imagen de un animal devorador, mostrando los dientes manchados de sangre (imagen 4).

Imagen 4. Zulema evocando a una figura animalizada en la serie *Vis a Vis*



Es evidente que la furia femenina de la protagonista surge como resultado de la estrategia de Sandoval, quien ha logrado redirigir la violencia insumisa de Zulema hacia un instinto protector familiar. Esto evidencia, de manera indiscutible, que el instinto maternal aflora en la naturaleza de la protagonista. Sin embargo, en la exacerbación de su movimiento violento contra sus encías y en la conversión de su rostro en una figura animalizada, la actriz ironiza sobre la violencia inherente al instinto maternal. A través de la exageración de su gestualidad facial, Zulema parodia el instinto violento de la maternidad tradicional, resistiéndose a la maternidad institucional.

LA RESISTENCIA COMO PROCESO DE SUBJETIVACIÓN

Es indiscutible que una de las escenas más significativas de maternidad es el momento del parto, instante que la maternidad institucional ha medicalizado (Rich, 1986; Vivas, 2019; Crespi y Asensio, 2022), sin poner atención a las expresiones reflexivas, emotivas y espontáneas de las parturientas. En este sentido, en el tercer episodio de la quinta temporada de *La casa de papel*, es clave estudiar la escena en la que el personaje protagonista que encarna Nimri da a luz a su hija. Alicia, momentos antes de romper aguas, se muestra activa, organizando su estrategia violenta contra sus superiores y parte de la banda criminal que se encuentra encerrada en el Banco de España. La protagonista demuestra que el embarazo no la afecta profesionalmente y, en la misma dirección, repudia la vulnerabilidad que podría suponerle la preñez. De esta forma, el personaje reproduce una actitud que, en primera instancia, podría corresponderse a la de un sujeto autónomo neoliberal (McGee, 2005). En cambio, su comportamiento excitado, extremadamente expresivo —que tendrá su punto más álgido en el momento que inicie la expulsión de su criatura—, es el preámbulo de un parto consciente que

ALICIA DESAFÍA A LA MATERNIDAD INSTITUCIONAL QUE HA CONTROLADO DURANTE SIGLOS LOS CUERPOS DE LAS MADRES, MEDICALIZANDO Y MASCULINIZANDO EL PARTO, MENOSPRECIANDO LOS DISCURSOS DE LAS PARTURIENTAS

la protagonista terminará por compartir con los otros personajes que la rodean.

Alicia ha conseguido atrapar al cabecilla de la banda criminal, El Profesor (Sergio Marquina), al que ha atado e inmovilizado junto a dos de sus colaboradores. En la permanente excitación de la protagonista, Nimri acentúa su tono irónico y burlón cuando se dirige a El Profesor: «Tu público te va a hacer la ola, tu novia, la PowerRanger de pacotilla, el osito de los Balcanes, el Niño de la Tumba [...] esa gente por la que estás dispuesto a morir [...] están muertos». Aun sarcástica, su voz es serena y melosa, la misma que utilizaba para torturar a Río. En este instante, Alicia resalta la cualidad burlona, pero sombría, que Jankelevitch (1982: 115) atribuye a la ironía, capaz de «congelar» la risa. El Profesor, perplejo de la hiperactividad de Alicia, le advierte que su parto es inminente, pero ella sigue obcecada en celebrar su estrategia, intentando minimizar los planes de la banda de El Profesor. Poco después, la protagonista rompe aguas. En este instante, su némesis masculina le asegura que si lo desata la ayudará a parir. Pero Alicia se mantiene firme, consolidando su decisión de dar a luz sola: «Sola, como parió mi abuela y como cientos de mujeres a lo largo de la historia». Mediante la evocada genealogía femenina, Alicia desafía a la maternidad institucional que ha controlado durante siglos los cuerpos de las madres, medicalizando y masculinizando el parto, menospreciando los discursos de las parturientas.

A continuación, Alicia se echa en un colchón mientras proclama un sarcástico «¡Bienvenidos al

espectáculo de la vida!», augurando un proceso crudo y carnal que se sitúa lejos del falso imaginario romántico del parto. La protagonista prepara un extensor para el móvil con el objetivo de controlar su parto. Los dolores empiezan a ser insoportables y El Profesor le constata que no puede tomar nada porque pondría en riesgo al bebé. Alicia grita —alargando las sílabas de cada palabra de la expresión “¡No me jodas!”— en un tono irónico que transforma el alarido en una protesta cómica. Poco después, la protagonista menosprecia —en tono siempre burlón— los métodos institucionales para parir y con la voz alterada por las contracciones exclama: «Este niño adora el riesgo, hijo de puta».

El alumbramiento sucede en un montaje alterno que combina las imágenes de Alicia sufriendo contracciones, gritando y sudando, con escenas de violencia en las que se muestra el asalto del ejército al Banco de España para atrapar los miembros restantes de la banda de El Profesor. La clara asociación de su parto a la estrategia beligerante de la institución militar se refuerza cuando la protagonista anuncia su parto irónicamente como «el plan parir». Sin embargo, de manera inesperada, Alicia accede a desatar a sus presos para que le ayuden en el parto. Los tres hombres colaboran solícitos en el inminente alumbramiento hasta que El Profesor saca la niña con sus manos y su rostro emocionado es tan celebrativo como el de la madre. Esta escena climática no deja de ser un acto compartido de resistencia a la institución. Ana Corbalán (2023) considera que Alicia, al dejarse ayudar, se somete a la



Imagen 5. La convivencia de cuerpos enfrentados en el parto de *La casa de papel*

masculinidad. No obstante, defendemos que la secuencia no pone en segundo plano a la protagonista, sino que Alicia toma posesión en este instante del centro de la escena: en la participación colectiva del parto se visualiza que todos colaboran en la lógica no convencional y de resistencia de la protagonista. Andrea Soto Calderón (2023: 59) defiende que la resistencia puede entenderse como una forma de *contagio* entre cuerpos que, aunque no se reconozcan, configuran un nuevo mundo de sentido, abriendo *la posibilidad de alterar* los discursos dominantes. Por ello, en esta secuencia insólita, Alicia visualiza un «proceso de subjetivación» (Rancière, 2006: 21) en el que se evidencia que la protagonista necesita del *otro* para dejar ver la potencia de su subjetividad. Juntos en el mismo plano (imagen 5), unidos como enemigos, «desnaturalizan» su vínculo con el poder, creando una nueva configuración afectiva entre ellos que los fortalece para seguir enfrentados a lo institucional. No es casual que esta secuencia tenga lugar en un espacio de tránsito, un almacén abandonado que El Profesor ha escogido para esconderse. En este no lugar social, Alicia se encuentra en una situación ambigua y liminar: deviene la madre de una niña —con el nombre significativamente triunfante de Victoria— en compañía de sus adversarios, augurando no solo que no experimentará una maternidad institucional, sino que abandonará su rol de policía, alejándose del poder corrupto patriarcal al que pertenecía.

EN LA PARTICIPACIÓN COLECTIVA DEL PARTO SE VISUALIZA QUE TODOS COLABORAN EN LA LÓGICA NO CONVENCIONAL Y DE RESISTENCIA DE LA PROTAGONISTA

CONCLUSIÓN

Nimri confesó haber pasado siete años viendo únicamente series y afirmó que la interpretación «está ahora mismo en televisión» (García, 2015); también reveló que en las ficciones seriales «tienes mucho tiempo de probar cositas, se aprende mucho» (Pérez, 2024). En varias declaraciones, ha demostrado ser consciente de que sus personajes seriales poseen un humor rompedor (Céspedes, 2018; Aldaz, 2020; Reyes, 2022). Es evidente que Najwa Nimri ha logrado construir personajes que se relacionan entre ellos a través de un tono irónico y burlón, habitualmente desafiante. La cuenta de TikTok de Netflix España publicó un vídeo, titulado *De la cárcel se sale, que se lo pregunten a Zulema* (Netflix España, 2024), en el que aprovechaba la forma disruptiva de hablar y actuar de la actriz para sugerir que el personaje de su última serie, *Respira* (Carlos Montero, Netflix: 2024) —donde interpreta a la presidenta de la Generalitat Valenciana— no es tan diferente de los que encarna en las tres series analizadas en este artículo. El montaje crea una narrativa que explota su característica ironía, dando la sensación de que todas las protagonistas que interpreta Nimri son variaciones de un mismo personaje en diferentes momentos de su vida. Del mismo modo, las imágenes de resistencia a la maternidad institucional analizadas en este artículo se conectan entre sí, ya que emergen de una misma subjetividad que busca transformar las representaciones tradicionales de la maternidad. A través de recursos expresivos como la sonrisa forzada que simula una supuesta felicidad maternal, el vientre embarazado convertido en un instrumento de tortura, la mascarada de un rostro que parodia la violencia inherente al instinto maternal o la experiencia del parto reinterpretada como un acto de celebración no normativa, Nimri encarna a madres transgresoras que desafían los roles tradicionales asociados a la maternidad institucional, proyectando, con ello, nuevas imágenes de la maternidad.

NOTAS

- * Este trabajo ha sido financiado por el proyecto I+D «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)», financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (REF: ID2021-124377NB-I00), con el apoyo del MICIU/AEI/10.13039/501100011033 y del FEDER, UE.
- 1 A pesar de su éxito, apenas hay publicaciones que estudien a Najwa Nimri, a excepción de un capítulo sobre su trabajo con Calparsoro al inicio de su carrera (Davies, 2009).
- 2 Incluso en la situación en la que golpeó la cámara de un reportero que insistía para que respondiera a sus preguntas («Najwa Nimri pierde», 2021) es inevitable relacionar la reacción violenta de la actriz con la de sus personajes de ficción.
- 3 A la pregunta de si es una sargento como madre, Nimri respondió: «Más que sargento, le viene bien y a él le gusta» (Diéguez, 2016). De la misma manera, declara que a su hijo le gustan sus series —que no sus películas— y le dice que es «la puta ama» (Diéguez, 2019).
- 4 Las citas originales en inglés han sido traducidas al español por parte de las autoras del presente artículo.

REFERENCIAS

- Aguilar Barriga, N. (2020). Una aproximación teórica a las olas del feminismo: la cuarta ola. *FEMERIS. Revista multidisciplinar de estudios de género*, 5(2), 121-146. <https://doi.org/10.20318/femeris.2020.5387>
- Aldaz, C. (2020, 9 de mayo). Najwa Nimri, la mujer que podría acabar con el Profesor. *El Mundo*. Recuperado de <https://www.elmundo.es/yodona/lifestyle/2020/05/09/5ea6a98c21efa0597b8b45e1.html>
- Arnold, S. (2013). *Maternal Horror Film: Melodrama and Motherhood*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Aumont, J., Marie, M. (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.
- Badinter, E. (1981). *¿Existe el amor maternal? Historia del amor maternal. Siglos XVII al XX*. Barcelona: Paidós-Pomare.

- Bianchi, M. (2024, 11 de agosto). Najwa Nimri: «Lo peor que pueden decir de mí es que soy supermaja». *El País*. Recuperado de <https://elpais.com/eps/2024-08-11/najwa-nimri-lo-peor-que-pueden-decir-de-mi-es-que-soy-supermaja.html>
- Booth, W. C. (1974). *A Rhetoric of Irony*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Bruzos Moro, A. (2009). La polifonía. En L. Ruiz Gurillo y X. A. Padilla García (eds.), *Dime cómo ironizas y te diré quién eres: Una aproximación pragmática a la ironía* (pp. 45-64). Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Céspedes, R. (2018, 12 de noviembre). Najwa Nimri: «La gente más payasa en la vida real somos los que más drama hacemos». *Vis-À-Vis*. Recuperado de <https://revistavisavis.com/najwa-nimri-la-gente-mas-payasa-en-la-vida-real-somos-los-que-mas-drama-hacemos/>
- Cixous, H. (1995). *La risa de la Medusa*. Barcelona: Anthropos.
- Corbalán, A. (2023). The Professor is In. A Critical Approach to Money Heist's Sexism. En J. González del Pozo y X. Pereira Boán (eds.), *Netflix' Spain: Critical Perspectives* (pp. 192-209). Londres: Routledge.
- Crespi i Asensio, E. (2022). *Sortir de mare. Gestar, parir, criar des del feminisme i la diversitat*. Barcelona: Rosa dels Vents.
- Davies, A. (2009). *Daniel Calparsoro*. Manchester: Manchester University Press.
- De Lauretis, T. (1993). Sujetos excéntricos: la teoría feminista y la conciencia histórica. En M. C. Cangiameo y L. DuBois (comps.), *De mujer a género. Teoría, interpretación y práctica feministas en las ciencias sociales* (pp. 73-113). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- De Lauretis, T. (2000). *Diferencias: etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid: Horas y horas.
- Deleuze, G. (2008). *Dos regímenes de locos*. Valencia: Pre-textos.
- Diéguez, A. (2016, 7 de junio). Najwa Nimri: «Mi familia es la única cristiana de Jordania». *El Mundo*. Recuperado de <https://www.elmundo.es/loc/2016/06/07/5755a-8f4468aeb1e438b4634.html>
- Diéguez, A. (2019, 20 de febrero). Najwa Nimri: «Nunca he ido a terapia, pero, sinceramente, creo que la necesito». *El Mundo*. Recuperado de <https://www.elmundo.es/loc/famosos/2019/02/20/5c6c4f0721efa08e1a8b45bb.html>
- Donath, O. (2016). *Madres arrepentidas*. Barcelona: Reservoir Books.
- Douglas, S., Michaels, M. W. (2004). *The Mommy Myth: The Idealization of Motherhood and How It Has Undermined Women*. Nueva York: Free Press.
- Ducrot, O. (1986). *El decir y lo dicho: polifonía de la enunciación*. Barcelona: Paidós.
- Ducrot, O. (1990). *Polifonía y argumentación*. Cali: Universidad del Valle.
- Dyer, R. (2001). *Las estrellas cinematográficas*. Barcelona: Paidós.
- Feasey, R. (2017). Good, Bad or Just Good Enough: Representations of Motherhood and the Maternal Role on the Small Screen. *Studies in the Maternal*, 9(1), 1-31. <https://doi.org/10.16995/sim.234>
- Foucault, M. (2007). *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*. México: Siglo XXI.
- Frye, N. (1991). *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monte Avila.
- García, C. (2015, 3 de mayo). Najwa Nimri: «Mi personaje es moralmente inaceptable». *La Razón*. Recuperado de <https://www.larazon.es/sociedad/comunicacion/najwa-nimri-mi-personaje-es-moralmente-inaceptable-MX9617934/>
- Hansen, M. (1986). Pleasure, Ambivalence, Identification: Valentino and Female Spectatorship. *Cinema Journal*, 25(4), 6-32. <https://doi.org/10.2307/1225080>
- Herrero Curiel, E. (2021). Maternidad en tiempos de Instagram. En P. Carrera y C. Ciller (eds.), *Maternidades. Políticas de la representación* (pp. 153-173). Madrid: Cátedra.
- Hutcheon, L. (1992). The Complex Functions of Irony. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 16(2), 219-234. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/27762900>
- Hutcheon, L. (2005). *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*. Londres: Routledge.
- Iribarne González, M. D. L. M. (2010). Discursos sobre la maternidad científica. Una perspectiva crítica. *Investigaciones feministas*, 1, 193-212. Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/INFE/article/view/INFE1010110193A>
- Jankelevitch, V. (1982). *La ironía*. Barcelona: Taurus.
- Jung, C. G. (1994). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós.

- Kaplan, E. A. (1998). *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*. Madrid: Cátedra.
- Kreuz, R. (2020). *Irony and sarcasm*. Cambridge: The MIT Press.
- Lacalle, C. (2021). Maternidades imposibles en el thriller *Néboa* (2020). En P. Carrera y C. Ciller (eds.), *Maternidades. Políticas de la representación* (pp. 45-64). Madrid: Cátedra.
- Lagerwey, J. (2017). *Postfeminist Celebrity and Motherhood*. Nueva York: Routledge.
- McGee, M. (2005). *Self-Help, Inc.: Makeover Culture in American Life*. Oxford: Oxford University Press.
- Nacache, J. (2003). *L'acteur de cinéma*. París: Nathan.
- Najwa Nimri pierde los nervios y agrade a un periodista tras la gala de los premios Goya (2021, 8 de marzo). *El Español*. Recuperado de https://www.elespanol.com/corazon/famosos/20210308/najwa-nimri-pierde-nervios-periodista-premios-goya/564444639_0.html
- Naremore, J. (1990). *Acting in the cinema*. Berkeley: University of California Press.
- Natale, A. L. (2020). Non solo madri. La maternità nella fiction televisiva. En M. Buonanno y F. Faccioli (eds.), *Genere e Media: Non Solo immagini. Soggetti, Politiche, Rappresentazioni* (pp. 177-198). Milán: Franco Angeli.
- Netflix España [@netflixes] (2024, 9 de julio). *De la cárcel se sale, que se lo pregunten a Zulema. #Respira* [Video] TikTok. Recuperado de <https://www.tiktok.com/@netflixes/video/7411592446313778464>
- Palomar Vereas, C. (2004). «Malas madres»: la construcción social de la maternidad. *Debate Feminista*, 30, 12-34. Recuperado de https://debatefeminista.cieg.unam.mx/index.php/debate_feminista/article/view/1046
- Pérez, L. (2024). Najwa Nimri. La mujer del futuro. *Fotogramas*, 77(2171), 46-49.
- Ranciére, J. (2006). *Política, policía, democracia*. Santiago: LOM Ediciones.
- Revista ¡Hola! [@revista_hola] (2022, 19 de diciembre). *Najwa Nimri nos habla sobre la segunda temporada de Sagrada familia y sobre cómo se prepara los personajes. #sagradafamilianetflix #netflix* [Video] TikTok. Recuperado de https://www.tiktok.com/@revista_hola/video/7177842035125144838?q=netflix%20sagrada%20familia&t=1683800551247
- Reyes, J. (2022, 4 de noviembre). Najwa Nimri: «Me suelo quedar con las taras de los personajes, aunque se me van los superpoderes». *La Razón*. Recuperado de <https://www.larazon.es/lifestyle/20221104/sphpun-756nhwdi4n7no57d2gaa.html>
- Rich, A. (1986). *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*. Madrid: Cátedra.
- Schoentjes, P. (2001). *Poétique de l'ironie*. París: Editions du Seuil.
- Silvestre, J. (2022, 25 de febrero). Najwa Nimri: «Sagrada Familia» es un experimento maravilloso [archivo de video]. *Fotogramas*. Recuperado de <https://www.fotogramas.es/series-tv-noticias/a39218623/najwa-nimri-sagrada-familia-serie-netflix-entrevista/>
- Soto Calderón, A. (2023). *Imágenes que resisten. La genealogía como método crítico*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- Tubert, S. (1996). *Figuras de la madre*. Madrid: Cátedra.
- Vivas, E. (2019). *Mama desobedient: una mirada feminista a la maternitat*. Barcelona: Ara Llibres.
- Walters, S. D., Harrison, L. (2014). Not Ready to Make Nice: Aberrant mothers in contemporary culture. *Feminist Media Studies*, 14(1), 38-55. <https://doi.org/10.1080/14680777.2012.742919>
- Wojcik, P. R. (2004) (ed.), *Movie Acting. The Film Reader*. Nueva York/Londres: Routledge.

RESISTENCIAS A LA MATERNIDAD INSTITUCIONAL: NAJWA NIMRI EN LA FICCIÓN SERIAL ESPAÑOLA

Resumen

El objetivo principal de este estudio es analizar algunas de las imágenes de resistencia a la maternidad institucional que los personajes criminales de Najwa Nimri generan en los papeles de madres violentas de las series españolas *Vis a Vis*, *La casa de papel* y *Sagrada familia*. Aunque Nimri consigue «romper» con el arquetipo de la madre tradicional, parte, sin embargo, de los atributos de la «buena madre», transmutando algunos de sus valores y revelando el carácter violento de la maternidad institucional. Desde los *star studies*, las aportaciones filosóficas sobre la noción de resistencia —de Michel Foucault a Andrea Soto Calderón— y los discursos feministas de Adrienne Rich o Hélène Cixous, estudiaremos los momentos en los que Nimri se sitúa en los espacios liminares entre la buena y la mala madre, entre la tradición y la proyección de una maternidad no normativa. Es en estos espacios de resistencia donde la actriz exacerba uno de «sus signos de actuación»: el matiz irónico que corporal y/o oralmente inserta en sus ficciones audiovisuales. Esta impostación interpretativa subraya la actitud de resistencia de sus personajes, revelando la posibilidad de una subjetividad femenina capaz de proyectar «nuevas» imágenes de maternidad.

Palabras clave

Najwa Nimri; Actrices; Maternidad institucional; Imágenes de resistencia; Gestualidad no normativa; Ironía; Star studies.

Autor/a

Laia Puig-Fontrudona (Blanes, 1996) es graduada en Cine y Audiovisuales por la ESCAC y cursó el Máster de Estudios de Cine y Audiovisual Contemporáneo en la Universitat Pompeu Fabra, donde actualmente es investigadora predoctoral en el Departamento de Comunicación con un contrato PIPF. En su tesis doctoral investiga la representación de la maternidad en la ficción española contemporánea a través de sus actrices, desde los *star studies* y los *motherhood studies*. Paralelamente, colabora en los proyectos de investigación «Fútbol y cultura visual en el Franquismo» y «Producción de nuevas subjetividades en los personajes femeninos y las actrices», financiados por el Ministerio de Ciencia e Innovación. Contacto: laia.puig@upf.edu.

RESISTANCES TO INSTITUTIONAL MOTHERHOOD: NAJWA NIMRI IN SPANISH SERIAL FICTION

Abstract

The main objective of this study is to analyse some of the images of resistance to institutional motherhood offered by Najwa Nimri in her portrayals of violent, criminal mothers in three Spanish television series: *Locked Up*, *Money Heist* and *Holy Family*. Although she manages to “break away” performatively from the traditional mother archetype, Nimri nonetheless exhibits qualities of the “good mother”, transfiguring some of her values and revealing the inherently violent nature of institutional motherhood. Drawing on *star studies*, philosophical perspectives on the notion of resistance from Michel Foucault to Andrea Soto Calderón, and the feminist discourses of Adrienne Rich and Hélène Cixous, this study focuses on moments where Nimri positions herself in the liminal spaces between the good mother and the bad mother, between tradition and the depiction of a non-normative motherhood. It is in these spaces of resistance that she amplifies one of her “performance signs”: an ironic nuance that she introduces into her characters through her body or her speech. This performative projection underlines the attitude of resistance in Nimri’s characters, revealing the possibility of a female subjectivity capable of projecting “new” images of motherhood.

Key words

Najwa Nimri; Actresses; Institutional motherhood; Images of resistance; Non-normative gestures; Irony; Star studies.

Author

Laia Puig-Fontrudona holds a bachelor’s degree in film and audiovisual media from ESCAC and a master’s degree in contemporary film and audiovisual studies from Universitat Pompeu Fabra, where she is currently a pre-doctoral researcher in the Department of Communication with a PIPF (pre-doctoral fellow) contract. Her doctoral thesis focuses on the representation of motherhood in contemporary Spanish fiction, analyzing Spanish actresses within the frameworks of *star studies* and *motherhood studies*. At the same time, she is also participating in the “Football and Visual Culture under the Franco Regime” and “Production of New Subjectivities in Female Characters and Actresses” research projects, both funded by the Spanish Ministry of Science and Innovation. Contact: laia.puig@upf.edu.

Núria Bou (Barcelona, 1967) es profesora y directora del Máster en Estudios de Cine y Audiovisual Contemporáneos en el Departamento de Comunicación de la Universitat Pompeu Fabra. Entre sus publicaciones, destacan *La mirada en el temps* (1996), *El tiempo del héroe* (2000), *Plano/contraplano* (2002) o *Diosas y tumbas* (2004). Coordinó, con el Dr. Xavier Pérez, los libros *El cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos* (2018) y *El deseo femenino en el cine español* (2022). Actualmente, colabora en el proyecto de investigación «Producción de nuevas subjetividades en los personajes femeninos y las actrices», financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación. Contacto: nuria.bou@upf.edu.

Referencia de este artículo

Puig-Fontrudona, L., Bou, N. (2025). Resistencias a la maternidad institucional: Najwa Nimri en la ficción serial española. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 40, 95-108. <https://doi.org/10.63700/1235>

Núria Bou is a lecturer and director of the master's degree program in contemporary film and audiovisual studies in the Department of Communication at Universitat Pompeu Fabra (UPF). Her publications include: *La mirada en el temps* (1996), *El tiempo del héroe* (2000), *Plano/contraplano* (2002) and *Diosas y tumbas* (2004). With Dr. Xavier Pérez she edited the books *El cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos* (2018) and *El deseo femenino en el cine español* (2022). She is currently contributing to the research project "Production of New Subjectivities in Female Characters and Actresses" research project funded by the Spanish Ministry of Science and Innovation. Contact: nuria.bou@upf.edu.

Article reference

Puig-Fontrudona, L., Bou, N. (2025). Resistances to institutional motherhood: Najwa Nimri in Spanish serial fiction. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 40, 95-108. <https://doi.org/10.63700/1235>

recibido/received: 26.11.2024 | aceptado/accepted: 16.03.2025

Edita / Published by



Licencia / License



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

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 pícaro 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 arrebatos 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 trávelin 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 cincuenta de libros y en publicaciones como *Cahiers du Cinéma-España*, *L'Atalante* o *Sight and Sound*. Contacto: gonzalo.delucas@upf.edu.

FREING 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



Licencia / License



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

(DES)ENCUENTROS

**EL CUERPO COMO INTERVALO:
LA INTERPRETACIÓN ACTORAL
EN EL MONTAJE***

introducción

Gonzalo de Lucas
Annalisa Mirizio

discusión

Julia Juániz
Ana Pfaff
Ariadna Ribes

clausura

Diana Toucedo

I introducción

GONZALO DE LUCAS

ANNALISA MIRIZIO

Al evocar algunas de las escasas películas que han mostrado la sala de montaje, Nicole Brenez recuerda aquella secuencia de *Bellísima* (Bellissima, Luchino Visconti, 1951), en la que Maddalena (Anna Magnani) recorre una sala de montaje «representada como un sótano oscuro en el que trabajan pobres criaturas femeninas explotadas» (Brenez, 2021: 87). En el artículo *¿Qué es un estudio de edición?*, Harun Farocki señala:

Los estudios de edición se encuentran en general en las habitaciones del fondo, en sótanos o altillos. Gran parte del trabajo se realiza fuera de los horarios convencionales. Editar es una tarea repetitiva y, por lo tanto, justifica la existencia de puestos de trabajo fijos, pero cada corte exige un esfuerzo especial, un esfuerzo que hace que algo sea visible y que termina capturando al editor, dificultando la separación entre el tiempo de trabajo y su vida privada. (...) En estas idas y vueltas, uno se familiariza en detalle con la película. Los niños que aún no sa-

ben hablar notan en seguida cuando en la cocina una cuchara se encuentra en el lugar equivocado. Esta familiaridad es característica del montaje: la película se vuelve un espacio donde uno habita y se siente como en casa (Farocki, 2013: 79-80).

En el estudio de las películas, pocas veces se ha atendido a las ideas concretas que, ante los restos y aspectos específicos que genera cada material en bruto, se despliegan durante las diferentes versiones, pruebas o ensayos que caracterizan el montaje, efectuado con frecuencia durante meses, según un proceso de reescritura creativa y descubrimiento de la película que va mucho más allá de la labor técnica. En ese sentido, Walter Murch indica —a partir de la cantidad de horas que el montador se pasa reflexionando o probando posibilidades— que el montaje no trata «de juntar segmentos como de descubrir un camino, y la inmensa mayoría del tiempo de un montador no se dedica a hacer empalmes en la película» (Murch, 2021: 31).

Pero, ¿qué conocemos sobre todas las dudas, reflexiones e ideas que acontecen a lo largo de esa exploración larga, minuciosa, tentativa? Si bien quedan inscritas en la película, como capas subterráneas —una versión queda siempre por debajo de la siguiente—, rara vez son documentadas, y apenas se pregunta o piensa el cine desde ahí. La idea de este diálogo, pues, es convocar ese saber específico que suele quedar oculto dentro de la sala de edición, para reflexionar sobre la interpretación de las actrices desde su composición en el montaje y sobre aquello nuevo que surge o irrumpe. Por volver a Farocki:

En la isla de edición se aprende cuán difícil es producir imágenes a partir de planificaciones o intenciones. Nada de lo planeado funciona. (...) Uno aprende que la filmación ha introducido algo nuevo. En la sala de edición se escribe un segundo guion en función de lo concreto y no de las intenciones (Farocki, 2013: 80).

En esta tarea, la montadora se relaciona de un modo sensible con el material filmado y con las actrices, para pensarlas —también desde el cuerpo— a partir de los ritmos, pausas, tonos o gestos —en particular, los más sugeridos—, en una poética emocional que pasa por la experiencia de sentir junto a ellas, de interiorizarlas o mimetizarse —incluso de forma física en el gesto de montar—, para después poner en palabras ese proceso, desde el cual surgen las asociaciones entre imágenes y sonidos, y los intervalos.

Julia Juániz es montadora, entre muchas otras películas, de *Tango* (1998), *Goya en Burdeos* (1999) y *El 7º día* (2004), todas de Carlos Saura, así como de *Alumbramiento* (Víctor Erice, 2002) y *El cielo gira* (Mercedes Álvarez, 2004). Ana Pfaff ha montado las películas de Carla Simón, Carolina Astudillo y Adrián Orr, además de *Espíritu sagrado* (Chema García Ibarra, 2021) o *Sobre todo de noche* (Víctor Iriarte, 2023). Ariadna Ribas, por su parte, es montadora habitual de Albert Serra —con títulos como *La muerte de Luis XIV* (La Mort de Louis XIV, 2016) y *Pacifiction* (2022)—, de Elena Martín —*Júlia Ist* (2017) y *Creatura* (2023)—, así como de *Seis días corrientes* (Sis dies corrents, Neus Ballús, 2021). Ana y Ariadna, además, forman el colectivo Dostopos, han montado juntas *Las reinas del sur* (Elena López Riera, 2023) y son profesoras en el Postgrado de Montaje de la UPF-BSM (Universitat Pompeu-Fabra-Barcelona School of Management). ■

REFERENCIAS

- Brenez, N. (2021). *Cine de vanguardia. Instrucciones de uso*. Santiago de Chile: Ediciones/metales pesados.
- Farocki, H. (2013). *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Murch, W. (2021). *En el momento del parpadeo. Una perspectiva sobre el montaje cinematográfico*. Madrid: Colección Imprenta dinámica.

discusión

¿Podrías describir el proceso de visionado y los puntos de atención o tensión sobre los que depositáis vuestras primeras elecciones de material? Cuando comenzáis a visionar el material, ¿qué elementos os llaman primero la atención en la actuación de las actrices? ¿Gestos, tono de voz, fotogenia, relación con otros personajes?

Julia Juániz

A mí me gusta que puedan pasarme el guion antes de empezar el rodaje. Me parece fundamental establecer un diálogo con el director o directora para intercambiar opiniones. A partir de ahí, soy también partidaria de asistir a las lecturas de guion, sobre todo en una película de ficción, porque así sabes lo que está pensando el de fotografía, los de arte, etc. En esa lectura/reunión empiezas a conocer a las personas del rodaje, que es algo muy útil. Quiero tener cercanía y confianza para poder decir las cosas. Luego soy partidaria de ir al rodaje. Intento aportar algo durante el rodaje, incluso aprendo muchísimo de cómo hacen las cosas. Después, cuando ya entro en la película, estudio a fondo el guion. Estudio cada cambio de secuencia, cómo está escrito, los personajes, y pienso, si no me han dicho actores, qué actor para mí sería el ideal para ese personaje... Es como si fuera interiorizando la película. Cuando estoy montando, esa

parte se vuelve menos importante y ya voy viendo lo que traen, lo que se ha rodado. Solo vuelvo al guion si tengo alguna duda.

Para mí es determinante el primer plano que veo de la película, o sea, el primer fotograma, o los dos primeros segundos de cualquier toma, la que hayan rodado, me da igual. Si yo ahí veo algo especial para la película, ya tengo algo, es como que esa imagen me toca. Es como ver por primera vez: el paisaje, si hay un coche, ves si hay un color en la cara de la actriz, cómo la han peinado, cómo la han vestido... A mis ayudantes les digo siempre que ese primer momento para mí es sagrado. Así la manera de ver el material es algo muy delicado, lo tengo que hacer cuidadosamente porque quiero entender qué siento, qué pienso... busco las emociones.

A partir de esas primeras impresiones empiezo a analizar cómo interpreta el actor, cómo dice el texto, etc. Quizá los primeros días en esa valoración eres más torpe, en las elecciones usas mucho tu in-

tuición, todo el conocimiento de lo que has leído en el guion, sin embargo, cuando ya llevas unas cuantas secuencias empiezas a entender mejor cómo es la película. También me fijo mucho en los gestos que van haciendo los actores, si están en el personaje o no. Y, por último, a la hora de elegir una toma, me parece muy importante el movimiento de cámara, los encuadres dentro del plano y el sonido. Y, sobre todo, que el sonido directo esté bien. Finalmente, es esencial que las actrices hagan que me las crea, que crea totalmente en lo que estoy viendo.

Ariadna Ribas

El primer visionado es crucial, define las primeras impresiones y marca la relación que estableces con el material. La mayoría de las veces lo visiono todo antes de empezar a montar y solo entonces decido cómo abordar el proceso. Ver todo el material bruto me ayuda a tener una «vista de pájaro» de lo que se ha rodado, a entender mejor cómo evolucionan los personajes —y la interpretación de los actores y actrices— y a intuir las ideas que hay detrás de la ejecución de cada plano. De algún modo, la película empieza a revelarse en su estado más embrionario.

Es durante ese primer visionado donde se perfila mi relación con el material: qué elementos me parecen importantes —a veces algo te fascina, te sorprende y se te queda grabado en la memoria— o qué cosas me producen menos interés o incluso intuyo que pueden acabar quedando fuera del corte final. Se establece una especie de relación emocional con esos brutos, previo a un juicio más racional y reflexionado.

En ese momento, también me resulta muy importante tomar notas a mano. Leí hace poco que escribir a mano ayuda a fijar los procesos mentales de un modo más profundo y creo que es cierto. Me permite conectar con lo que estoy viendo y fijarlo en la memoria. Anoto a mano lo que me llama la atención e incluso creo que el propio trazo me da información de aquello que anoto.

Y, ya entrando en lo puramente práctico, dentro del programa de edición cada toma que me parece interesante la destaco de algún modo en el *timeline* para diferenciarla de las demás, me es muy útil tener estas guías visuales. Eso me permite ver de inmediato qué fue lo que me gustó, lo que pasa un primer filtro. En ese primer visionado trato de no entrar demasiado en los detalles, trato de no perder la experiencia global. La perspectiva más precisa llega en un segundo visionado, cuando sí tomo notas más detalladas sobre el material.

Cuando empezamos a montar una escena —muchas veces en colaboración con el director o la directora—, volvemos a revisar los brutos. Y ahí la percepción puede cambiar. Es interesante revisar las notas del primer visionado y descubrir cosas que antes no habías notado o que ahora adquieren otros matices.

En general —y tratándose de ficciones—, para mí lo que más determina en un primer momento si algo funciona o no es, sobre todo, la actuación. La puesta en escena y la cámara también son importantes, claro, pero lo que realmente me genera más impacto es la interpretación. Cuando algo falla, casi siempre lo percibo primero en el *acting*. En general, puedo tolerar una cámara o una puesta en escena menos precisas, pero si la actuación es buena —o incluso si ocurre algo especial, inesperado, que no estaba previsto—, eso es lo que me atrapa. Eso es lo que me resulta sugerente. Ahí está el núcleo de todo.

Me doy cuenta de que, para mí, esto a veces es más relevante que para el propio director, que quizás está más enfocado en cuestiones de cámara o en intenciones narrativas. Como yo llego más *virgen* a ese primer visionado del material, me concentro en detectar si hay verdad, si algo genuino está ocurriendo. Y cuando no pasa, la búsqueda de ese algo se convierte en parte del trabajo de montaje.

Ese proceso es una forma de depuración. No diría que se trata de *mejorar* el *acting*, sino de ir quitando capas, de tratar de acercarse a algo más

esencial, que es justamente lo que intento identificar desde el primer visionado.

Todo esto ocurre dentro del plano, antes incluso de ponerlo en relación con otros. Ahí interviene otra dimensión: el hecho de poner planos en relación genera unos flujos de energía, unos ritmos emocionales y narrativos que, inevitablemente, están ligados a la interpretación de los actores, a sus tiempos. Y también a la gestión de la información: qué se revela, qué se retiene. La carga emocional de cada momento puede guiarte en una dirección u otra, dependiendo de lo que se sabe, lo que se intuye o lo que aún permanece oculto.

Ana Pfaff

Siempre hago anotaciones desde el primer visionado. Son bastante intuitivas y están muy ligadas a las sensaciones. A veces apunto cosas muy concretas —«esta frase funciona», «ese gesto tiene algo especial»—, y otras, simplemente escribo: «Aquí pasa algo que no sé explicar». Incluso hago dibujos que solo entiendo yo. Es como si necesitara traducir lo que siento a un lenguaje mío propio, visual, casi corporal.

Con el tiempo he afinado mucho la mirada. Ahora me fijo en detalles que antes quizá me pasaban desapercibidos: un brillo en el ojo, un parpadeo, una leve inclinación de la cabeza. Hemos desarrollado una sensibilidad muy fina para leer los micro-movimientos del rostro. A veces me sorprende obsesionándome con diferencias mínimas entre una toma y otra, preguntándome: «¿Me estaré pasando?». Pero muchas veces es ahí donde está la clave, donde algo cambia, aunque no sepa bien por qué.

Hay cosas que no se pueden poner en palabras. Supongo que por eso a veces hablo de magnetismo, de gravedad. Es una intuición muy física, que no responde a una lógica racional. Recuerdo en *Alca-*

rràs (Carla Simón, 2022), por ejemplo, una escena donde vi todas las tomas y tuve claro al instante cuál era la que quería. En rodaje se había marcado otra como la buena, pero al verla en montaje se hizo evidente que era esa otra. Hay algo que se revela solo ahí, en el trabajo con la imagen ya capturada.

Eso también tiene que ver con cómo los cuerpos se relacionan con la cámara. Si estás filmando con cámara en mano, cualquier milímetro cambia la percepción: la posición, la distancia, el aire que hay alrededor de un cuerpo... todo afecta. La cámara también es un cuerpo, y su movimiento condiciona mucho la emoción que transmite una escena.

Hay una especie de línea roja que siempre tengo presente: el momento en que detectas que el actor o la actriz es consciente de lo que está haciendo. Puede ser un gesto mínimo, un leve cambio en la mirada. Entre dos tomas casi idénticas, una tiene verdad y la otra, consciencia. Y eso se nota. Siempre es más potente la toma que no está «actuada» desde la consciencia. No sabría explicarlo técnicamente, pero se siente. No pienso tanto en términos de construcción de personajes, sino en qué emoción se posa sobre un gesto, sobre un silencio, sobre una reacción.

Eso genera una conexión muy profunda con las películas que monto. No en términos de autoría, sino de visión: de cómo veo a las personas, al mundo, a través del montaje. Y a veces me pregunto: «¿Siento estas películas tan mías porque elijo trabajar con directores con los que conecto? o ¿es el propio proceso el que me hace habitar esas historias hasta que forman parte de mí?». No lo tengo claro, pero sí sé que hay algo de esa empatía encarnada, de esa inmersión emocional, que se queda contigo.

**Desde vuestra práctica, ¿cómo os enfrentáis a las diferencias de los registros actorales?
¿Cómo lográis encontrar al personaje a partir de los tonos o matices distintos de cada actriz?
¿Cómo negociáis entre lo que habéis imaginado y el material?**

Julia Juárez

En general me ha tocado montar películas en las que las actrices y los actores estaban muy bien. No he tenido la necesidad de partir de cero o cambiar completamente algo. Siempre he partido de lo que había, y siento que existía una correlación con lo que estaba escrito. Aun así, cuando estás montando vas construyendo los personajes con un ritmo y tono de voz determinado para cada película, por eso lo que yo busco en una actriz es que me emocione y me permita ver lo que el personaje está pensando y, en muchos momentos, yo tengo que hacer este instante visible. Como montadora no puedo cortar el plano en cualquier momento, tengo que basarme en las emociones de ese personaje o en lo que quiere transmitir, en qué está pensando cuando está mirando algo, etc. A veces me gusta mucho que una actriz o un actor esté interpretando o mirando algo y tú estás sintiendo o viendo otra cosa. Por ejemplo, cuando trabajaba con Carlos Saura, Saura siempre me decía lo mismo: «Julia, llevas dos películas en la cabeza, no una». Entonces era muy gracioso porque yo le contaba lo que veía en algunas cosas, varios significados, y él se reía. Él era muy divertido, aunque siempre pareciera muy serio. Pero siempre recuerdo que muchas veces me decía: «Julia, llevas dos películas, la gente no va a llegar a dos». Pero yo debo montar las películas para que todos los detalles de los actores y toda la narrativa lleguen a las personas utilizando diferentes estructuras y formas de contar.

Para mí, el espectador tiene que ser activo, debe ir descubriendo las cosas poco a poco, por lo tanto, yo tengo que esconder, ocultar, suministrar la información poco a poco y nunca de un modo reiterado.

Ana Pfaff

Para mí, en el montaje, una parte fundamental es estar muy atenta a los cuerpos como materia expresiva, no solo en la narrativa, sino también en los estados anímicos, en momentos casi coreográficos. Es importante encontrar lo específico de los personajes a través de su gestualidad, la manera en que se mueven, caminan, tocan. Todo aquello que nos permite ir descubriendo algo de su identidad.

Por ejemplo, en la película que acabo de montar, *Romería* (Carla Simón, 2025), uno de los grandes miedos, o de lo que hablamos mucho con Carla, era si la protagonista era demasiado «blandita», si se la veía como una chica inocente, más observadora que activa. En el trabajo de *casting* teníamos otras opciones: una chica más despampanante, más sexualizada, con una potencia diferente. Y durante el proceso de montaje surgió la duda: ¿Cómo habría sido la película si hubiésemos elegido a otra chica? Fue interesante, porque la actriz que finalmente elegimos tiene algo muy bonito y específico, aunque no sea el tipo de actriz que suele predominar hoy en día en el cine. Tiene una forma de caminar muy concreta. Recuerdo que, al principio, viendo los brutos, hablaba con Sergio Jiménez —el otro montador— y decíamos: «Aquí parece un poco torpe saliendo del agua», pero nos parecía genial que fuera así.

Y, en montaje, mantener esos momentos fue clave. Por ejemplo, si en un momento camina de forma especial, es mejor que si lo hiciera de forma «correcta». O si tiene un gesto peculiar —como tocarse la nariz de una manera extraña o sentarse de forma diferente—, esas cosas eran esenciales para construir ese personaje único. Esos gestos, al final, hacen que no seamos todos clones.

Sobre la sensualidad del personaje, la madre tiene una parte mucho más trabajada en ese sentido, debido a su relación con el padre/primo. Aunque hay escenas de desnudo, no se trabajaron desde la sexualización, sino desde la normalización del cuerpo desnudo, como parte de una época —los años 80—, del movimiento *hippie*, de un naturalismo buscado en la puesta en escena. Recuerdo que algunas personas del sector, como agentes de ventas o distribuidores, comentaban que no entendían por qué se mostraba tanto el cuerpo desnudo en ciertos momentos. Pero nuestra intención era justamente normalizar el cuerpo femenino desde un lugar que no fuera sexualizado.

Este tipo de transformaciones físicas y emocionales se revelan sobre todo en el montaje. En *A nuestros amigos* (Adrián Orr, 2024), por ejemplo, se ve con claridad el cambio en el cuerpo de la protagonista, Sara, a lo largo de cuatro años, cómo su energía se va suavizando, cómo se transforma su feminidad. O en *Con el viento* (Meritxell Colell, 2018), donde el cuerpo de Mònica García al principio está muy crispado, muy duro, y poco a poco se va abriendo. El montaje acompaña ese cambio: al principio, planos cerrados y fragmentados; al final, más aire, más espacio, más tiempo.

En *Verano 1993* (Estiu 1993, Carla Simón, 2017) fue fundamental el trabajo de *casting*. Carla buscó una niña que tuviera, como ella a esa edad, una oscuridad emocional. Laia Artigas tenía esa mirada, esa tensión. En montaje, muchas veces rescatamos gestos sueltos, espontáneos, que no formaban parte de la acción, pero que daban verdad. Incluso hubo quien decía: «Es que la niña no sonríe en toda la película». Y justo eso era lo que queríamos trabajar: la tensión emocional contenida, que finalmente se libera en la última escena con el llanto. Ese llanto es un comienzo, no un cierre.

Para mí, el montaje es siempre un trabajo desde la empatía. A veces noto cómo mi cuerpo reacciona físicamente mientras veo el material, como si hiciera una mimesis inconsciente. Es una forma de conectar con lo que está pasando, de no

quedarme solo en lo narrativo. Hablo mucho de sensaciones de peso, de gravedad, casi como en la danza. De ritmos, acentos, intensidades. Todo este proceso, al final, tiene que ver con cómo habitamos la película desde dentro. Montar no es solo organizar un relato: es entender cómo sienten los cuerpos que lo habitan, cómo se transforman y cómo nos transforman a nosotras también.

En mi proceso de montaje, también es importante señalar que suelo trabajar la voz de manera separada de la imagen. El trabajo con las voces y el tono es algo en lo que siempre insistimos. Lo hemos comentado también con Carla, ya que en sus películas —sobre todo cuando trabajamos con actores no profesionales— necesitamos hacer un trabajo exhaustivo en la parte sonora. En *Alcarràs*, esto era clave: al trabajar con actores no profesionales, había que encontrar el tono exacto para cada uno. A veces, una toma no era perfecta, pero tenía verdad. Con actrices como Ana Torrent o Lola Dueñas puedes trabajar más fino, porque tienen un control impresionante de su cuerpo y de la emoción. Pero el reto está en equilibrar todo para que nadie «desentone». En *Sobre todo de noche* (Víctor Iriarte, 2023), una de las partes más delicadas fue trabajar las voces en *off*. Al principio, pensé que habría que regrabar, pero finalmente logramos integrarlas montando palabra por palabra, con mucho cuidado en el tono. Ese trabajo minucioso permitió que la voz acompañara la imagen sin restarle fuerza emocional.

Para la interpretación, me gusta tener un «tableteado», que en mi caso es una lista de réplicas o frases, justo por lo sonoro. Hay quienes lo trabajan desde la imagen, pero yo no. Para la imagen, voy a los brutos y trabajo con tomas completas, tal vez porque me resulta más inmediato ver qué es lo que interesa visualmente en una toma, mientras que el sonido es algo más abstracto y difícil de identificar en cada una. Por eso reviso muchas veces las tomas sonoras, comparando tonalidades y buscando matices. En montaje, muchas veces doblamos a los actores con sus propias frases, lo

que abre un abanico de posibilidades. La imagen se enriquece con las diferentes versiones sonoras; podemos matizar, afinar las tonalidades en la interpretación, y eso, para mí, es fundamental.

Ariadna Ribas

A veces pienso que mi trabajo se parece al de interpretar. Me pregunto: «¿Este personaje haría esto? ¿Actuaría así?». Si algo no encaja con su momento vital, lo descartamos. Esa lógica me da muchas pistas sobre los personajes. Recuerdo, por ejemplo, que el primer *assemble* de *Júlia Ist* (Elena Martín, 2017) se armó bastante rápido, muy apegado al guion. Eso me permitió identificar enseguida algo que suele pasar en los primeros visionados: la historia tiende a contarse desde fuera, no desde dentro del personaje. Es común que en los primeros cortes se priorice que la historia se entienda bien, incluso si ya se pone cierta atención al *acting*. Pero el foco suele estar en la estructura, en el tiempo externo, no en la vivencia interna.

Con *Júlia Ist*, lo noté sobre todo en el tratamiento del tiempo: el aburrimiento, la preocupación del personaje, todo se percibía desde una distancia, desde un afuera del personaje, mediante acciones descriptivas. Así empezó un trabajo de desplazamiento: ir poco a poco entrando en el punto de vista del personaje, contar desde su temporalidad. Fue un gran aprendizaje. Por primera vez sentí que el montaje transformaba la película por completo, acercándola emocionalmente al personaje.

Aproveché algo que al principio me pareció ingenuo, pero que resultó muy útil: como la película era muy autobiográfica, le preguntaba a Elena cosas concretas de su experiencia. «¿Cómo te sentiste al llegar a Berlín?», «¿Cómo viviste la vuelta a Barcelona, después de todo lo vivido en el Erasmus?». Eso nos ayudó mucho, por ejemplo, a encontrar el final. Habíamos probado algunos finales en que la protagonista resolvía o cerraba ciertas tramas o conflictos surgidos a lo largo de la película, pero alguna cosa no nos encajaba. Después de darle algunas vueltas nos sentamos con Elena a hablar. Le

pregunté eso, cómo había vivido ella realmente su vuelta y su respuesta fue: «Sólo tenía dudas sobre qué hacer con mi vida». Eso nos ayudó a entender que el final debía ser mucho más abierto de lo que estábamos planteando en un inicio. Así que la clave para esa y otras decisiones fue trabajar desde las vivencias reales, desde el personaje.

En *Creatura* (Elena Martín, 2023), Elena también interpreta un papel protagonista y es de nuevo una película muy centrada en el personaje. El hecho de haber trabajado con ella ya un par de veces me permite conocerla un poco más como actriz y ahí empieza otro trabajo: detectar *tics* actorales y desactivarlos. Por ejemplo, dudar sistemáticamente al hablar para dar naturalidad, o hacer gestos como llevarse la mano a la cabeza para expresar pensamiento intenso, cuando se vuelven automáticos se convierten en clichés. Con Elena lo hablamos mucho porque ella está también muy interesada en ver estas cosas, ella misma se sorprende al ver sus mecanismos. Pero es interesante entenderlos para poder esquivarlos.

En *Creatura* también se daba una mezcla muy rica y compleja de actores: naturales, profesionales, provenientes del teatro o del circo, de series, niños sin experiencia... Y eso exige un trabajo de afinación tonal muy delicado. Oriol Pla, por ejemplo, puede ir de lo *clown* a lo íntimo en una misma escena. Elena tiene un estar bastante natural, pero con ciertos gestos marcados (o *tics*, como decía) que a veces pueden aparecer y que nosotras decidimos suavizar. Los actores teatrales tienden a enfatizar el texto y con los niños es difícil hacer tomas largas, hacer repeticiones precisas... se trabaja desde el juego. Todo eso condiciona el estilo de montaje. En las escenas con los niños, por ejemplo, tuvimos que trabajar planos de duración más corta, mediante elipsis e incluso surgieron secuencias de montaje con música. En la parte de la infancia de *Creatura*, esto era muy claro: el ritmo era más fragmentado, más enérgico. En cambio, en la parte de la edad adulta, con actores profesionales, con más control y precisión, se podía tra-

bajar desde la pausa, la contención. Eso modifica radicalmente cómo se trata el tiempo, los puntos de corte, la construcción de las acciones.

En las películas de Albert Serra también sucede. Tienes actores profesionales conviviendo en escena con personas sin formación actoral, *performers* o gente que viene de otras disciplinas. La cuestión es cómo unificar estos estilos sin borrar las diferencias y lo particular e interesante de cada uno. Que haya un diálogo, una coherencia interna. No significa que todos tengan que estar en el mismo registro, pero sí que puedan convivir.

Curiosamente, me he encontrado con un elemento bastante recurrente en todos ellos: la dificultad en el control de las manos. Las manos de los actores son un mundo. Si no les das algo que hacer con ellas, se convierten en un problema. Puede suceder que haya un esfuerzo en decir el texto, y ese esfuerzo suele expresarse físicamente, muchas veces a través de gestos redundantes.

En *La muerte de Luis XIV* (Albert Serra, 2016), por ejemplo, con Jean-Pierre Léaud hubo que dejar algunas tomas fuera por esa razón: sus gestos eran exagerados, declamatorios. A veces incluso usamos máscaras —componiendo la imagen— para fijar sus manos. El gesto, cuando busca subrayar algo que debería pasar por dentro, se vuelve un obstáculo.

De hecho, actualmente estoy trabajando en un proyecto —*Anoche Conquisté Tebas*, de Gabriel Azorín— en el que estamos usando muchísimo esta técnica de la composición de imagen para modificar, dentro del propio plano y a partir de máscaras de imagen, movimientos de manos, miradas u otros gestos corporales de los actores que creemos que ayudan mucho a depurar sus interpretaciones.

También hay una dimensión menos visible pero igual de importante: la voz, la entonación. Me gusta la idea de que la entonación es «el gesto de la voz». En montaje, trabajamos muchísimo con eso: usamos frases —sonido— de una toma con la imagen de otra. Si la entonación es mejor en una toma pero, por lo que sea, el plano es mejor en otra, se puede combinar. Es un recurso potente. Si pudiéramos hacer lo mismo con la gestualidad sería ideal, pero ahí entramos en el terreno de los efectos de imagen que son mucho más complejos de aplicar. Esa capacidad de ajustar lo actoral desde el sonido nos permite refinar matices, mejorar intenciones. Y como muchos actores tienen la capacidad de repetir las tomas con un *tempo* muy similar, suele funcionar muy bien. Es una herramienta invisible, pero muy eficaz.

Entre revelar y ocultar: ¿qué función desempeña el montaje en la construcción narrativa y sensorial del cuerpo? En el caso de los personajes femeninos ¿cómo trabajáis el intervalo entre gestos o modelos heredados y nuevas subjetividades?, ¿qué aprendizajes vitales, estéticos o colaborativos con otras mujeres han sido determinantes para vuestra forma de montar hoy?

Julia Juániz

Bueno, creo que, cuando haces el montaje, lo que influye muchísimo es tu vida y tu preparación mental, física, de todo, de saber, de moverte. Incluso saber cavar en un huerto. Esas cosas básicas a las que la gente no le da importancia, para mí, sí la tienen. Si yo veo a alguien que está cavando en un huerto y lo hace mal, creo que es un desastre.

En el cine yo me hago preguntas constantemente, o sea, mi trabajo como montadora siempre es preguntarme cosas, aunque no tenga respuestas. Yo tengo una información, pero mi cabeza tiene que ser libre para colocarme también en la cabeza del espectador, que no sabe, y qué pistas yo le voy a ir dando para que él o ella las descubra.

El cine, por lo tanto, crea tensiones, emociones. Hay que darle al espectador la posibilidad de experimentar, *experimentar* a través del cuerpo de otro o de otras cosas a las que igual no tiene acceso en su vida. En mi experiencia, yo siempre monto poniéndome en la piel del otro, encarno al personaje, intento vivir desde su posición, con su subjetividad, complejidad. Necesito vivirlo y sentirlo, y para ello es muy importante lo que vivo en mi propia vida.

En la sala de montaje tomo decisiones desde mi propia vida. Por ejemplo, con una actriz siempre intento entender cuáles son los tiempos del habla y las pausas, y a la vez tengo que entender los del personaje. Así que tengo que tener ese personaje dentro de mí para poder hacer buenos cortes, pausas, respiraciones. Los diálogos los vivo a través de mí, cómo yo he pasado por experiencias vitales con esos temas o similares, y ahí fabulo en cómo yo contestaría. Normalmente, me guío mucho por los tiempos, las respiraciones, cómo el personaje piensa y toma tiempo para pensar, eso es parte de los diálogos. A veces, como montadora, también tienes que dejar ese tiempo de que el otro piense. Si se dice una información importante, que otro personaje tiene que recibir, debes hacer o construir esas pausas y tiempos en el montaje, porque quizás el actor eso no lo ha dado o marcado. Yo me inspiro en la vida, en cómo las personas se hablan, cómo se dicen noticias fuertes o importantes, y de ahí lo reproduzco en el montaje. Así siempre digo que las vivencias son muy importantes. Yo no podría montar algo que fuera en contra de mis ideas, donde una mujer quedara fatal, pienso que mi trabajo también es educar y avanzar con los tiempos.

Sobre la colaboración puedo decir que, en general, he trabajado poco con mujeres, sobre todo en mis inicios. En mi caso, también pesó el hecho de que yo no venía del cine, había estudiado otra carrera, pero siempre me interesó el cine y accedí rápido al montaje. En cuatro años pasé a ser montadora jefa. Los comienzos fueron duros para mí. Empecé en el año 90 en Madrid, y aquello era muy

diferente a ahora. Por ejemplo, a mí me da envidia cuando habláis y os enseñáis los montajes, eso hubiera sido lo que yo habría querido. Pero antes se te veía como un rival, y eso era terrible. Ahora ha cambiado y me hace muchísima ilusión que sea así. Yo he tenido que aprender más en soledad y revisando trabajos de otros cineastas. Pero como mi vida es el cine siempre sigo estudiando diferentes narrativas: cine más experimental, salto a los clásicos, etc. Hay muchas mujeres que he estudiado y por las que siento total fascinación como Elena Jordi, Cecilia Mangini, Margot Benacerraf, Maya Deren, Agnès Varda, Chantal Akerman, etc. Cada vez que vuelvo a ver una película suya sigo aprendiendo.

Ana Pfaff

Puedo comentar el trabajo con el intervalo entre cuerpos a partir de *Romería*, donde está vinculado principalmente con una cuestión de época, con el contexto de los años ochenta, un momento en que el cuerpo representa un lugar de liberación, es más desinhibido. Además, no solo es el cuerpo, sino también lo que hacen los personajes. ¿Qué hace la madre? ¿Qué hace la hija? La hija tiene una manera de hacer las cosas que podríamos decir es mucho más infantil, pero también nos gustaba, como decíamos con Carla, ponerlo en cuestión. Porque, aunque la hija no tiene ese cuerpo liberado, lo hace desde una decisión clara: «No me interesa».

Por ejemplo, había un momento en el que ella decía: «No, no me interesan los chicos, no quiero tener novio». Existía una especie de presunción de que una chica de su edad tiene que experimentar esa liberación sexual, pero, en este caso, simplemente no le apetece en ese momento de su vida. Es interesante cómo esa parte no se ve como una «liberación», sino como un tipo de activismo en su propia postura. Ese intervalo no es tan evidente, es más sutil.

Con Carla empezamos a trabajar juntas bastante antes de *Romería*, en su corto *Lagunas* (Lla-

cunes, Carla Simón, 2016). Ya en ese trabajo aparecían las cartas de su madre, que luego también estarían en *Romería*. Me pareció un corto muy bello. Carla viaja a los lugares desde donde su madre escribió esas cartas: desde las convivencias de verano de niña, hasta las últimas, donde habla, por ejemplo, de haberse tomado un *tripi* o de su deseo de que su hermano cuide de su hija cuando ella muera. A través de esas cartas, se recorre una vida entera. Carla filma con una *handycam*, leyendo en voz alta, pero sin aparecer nunca en plano. Aun así, sentimos su presencia constantemente detrás de la cámara. Ese gesto me pareció siempre muy hermoso: una cineasta que busca a su madre a través del acto de filmar, sabiendo que no la encontrará, pero igual va a ello.

Eso, en *Romería*, se transforma. Ya no es solo la búsqueda de una madre ausente, sino el intento de reconstruir e imaginar una vida: la de los padres. Hay un desplazamiento. En el corto, Carla filma la ausencia. En la película, esa ausencia se llena de imaginación, de ficción, de deseo. No se trata solo de buscar, sino de encarnar, de vivir lo que no se vivió. Y esa transformación me parece muy poderosa.

Hubo un momento muy importante en el proceso de montaje de *Romería*: la aparición del personaje de Marina filmando con una cámara. Ese elemento no estaba en el guion original, surgió en una versión bastante avanzada. Carla dijo: «Ostras, esto tiene que estar, es importante que ella tenga una cámara, ¿no?». ¿Por qué hace este viaje Marina? Porque es cineasta. Trabajamos mucho esos momentos en el montaje: aparece filmando al inicio, luego cuando ve a los abuelos y, finalmente, en el plano final. Ese último plano, con Marina filmando a su familia, fue una decisión muy significativa. No estaba en los primeros cortes, y cuando lo añadimos, todo tomó otra dimensión. Era necesario cerrar con ese gesto: ahí está el nacimiento de la cineasta. Cuando termina la película, sentimos que ha logrado algo, pero también aparece una pregunta: ¿Y ahora qué significa todo esto?

Todo el material grabado con *handycam* fue fundamental, no solo como recurso visual, sino como dispositivo de subjetividad. Nos permitía conectar a Marina con los espacios, con la memoria, con la reconstrucción. En el montaje lanzábamos constantemente conexiones entre el pasado de los padres y la mirada de la hija: las cámaras, los lugares, los gestos. Todo eso nos permitía pintar esos espacios también desde la imaginación de Marina. Trabajar con ese dispositivo era clave para que tuviera resonancia con el mundo onírico, con la parte del sueño.

También me interesa profundamente el trabajo con archivo en relación al cuerpo. En *Las novias del sur* (Elena López Riera, 2024), por ejemplo, trabajamos mucho desde esa idea. Hablábamos con Elena sobre cómo la boda se convierte en una puesta en escena del cuerpo femenino: blanco, puro, a punto de ser desvirgado. Hay una teatralidad del rito que pone el cuerpo de la mujer en el centro. En el archivo decidimos trabajar desde motivos muy concretos: por ejemplo, las manos. Empezar por las manos que esperan. Y el último plano que montamos era una mujer que escucha al cura, se mira las manos y hace un gesto de duda, como preguntándose: «¿Qué hago yo aquí?». Un gesto mínimo que rompía con la idealización del rito.

En otra secuencia usamos un vídeo muy inquietante de una novia visiblemente nerviosa. Quien filmaba no paraba de hacer *zooms* sobre su cara. Montamos todos esos *zooms* seguidos, generando una tensión creciente. La cámara se volvía algo agresiva, invasiva. Fue un momento muy fuerte de la película porque justo ahí se empezaba a hablar de cómo romper con el discurso oficial del amor. Pensé mucho en *Amateur* (Martín Gutiérrez, 2022), que también trabaja con *zooms* al cuerpo de su abuela, pero desde otro lugar: un *zoom* afectivo, casi táctil. Y me gustaba pensar en ese mismo gesto —acercarse con *zoom*— como algo que puede ser íntimo o violento, según el contexto.

En *Ainhoa, yo no soy esa* (Carolina Astudillo Muñoz, 2018) también hubo momentos de archivo muy potentes. Hay una secuencia en la que se escucha una de sus últimas cartas, escrita cuando ya estaba muy desconectada de la vida. Esa carta la montamos con imágenes nocturnas de ella en un bar, filmadas con cámara infrarroja. Eso creaba una atmósfera muy fantasmagórica, casi de despedida. Otra escena clave fue cuando Patxi, su hermano, relata cómo murió Ainhoa. Carolina tenía claro que quería usar unas imágenes de ellos jugando de niños en una piscina. Lo que hicimos fue montar esa secuencia de forma que siempre estaban debajo del agua, no les dejábamos salir. Eso generaba una sensación de encierro, de falta de aire. Cuando, a continuación, habla de que se imagina un accidente, montamos todos los momentos en que Ainhoa se tiraba una y otra vez al agua, y el juego infantil se transformaba en algo muy violento. Y, al final, cuando se lanzan juntos de la mano, se convierte en una metáfora de la brutal separación entre los hermanos tras su muerte.

Todo esto tiene que ver con cómo el montaje se convierte en una forma de pensar el cuerpo, la imagen, la experiencia estética. A veces lo que nos guía son nuestras propias reacciones físicas. Me pasa que, mientras monto, empiezo a gesticular o a mover la cara sin darme cuenta, como si mi cuerpo respondiera a lo que está viendo. Eso también forma parte del proceso de lectura. Por eso es tan importante intentar poner en palabras lo que sentimos al montar. Aunque cueste, aunque no tengamos las palabras exactas, el esfuerzo por verbalizar nos ayuda a entender lo que hemos vivido, no solo para comunicarnos entre nosotras, sino también con una misma. Decir: «No sé qué me ha pasado, pero necesito contarlo». Y al ponerlo en palabras, surge la comprensión.

De hecho, en la sala de montaje la mayoría del tiempo nos lo pasamos reflexionando, dialogando, dudando. Pero no me gusta mucho la idea, que muchas veces se utiliza al respecto, del «montador terapeuta», porque implica una relación unidirec-

cional. Para mí es al revés: se trata de cuidado. No es «te escucho para que te descargues», sino un acompañamiento mutuo, un hacer juntas desde el diálogo, el cuidado y la escucha. Esto también tiene que ver con que muchas de nosotras empezamos a trabajar fuera de la industria, montando en casa, compartiendo comidas, tiempos y procesos, y eso genera otro tipo de vínculos.

Ariadna Ribas

Me parecería muy interesante que todos los oficios del cine —fotografía, arte, producción, actores, etc.— pasaran unos días en la sala de montaje para comprender lo que hacemos y cómo nuestro trabajo complementa y potencia el de todos ellos. De hecho, en un par de ocasiones me ha pasado que actores o actrices me han agradecido el trabajo de montaje, no porque haya «mejorado» su actuación, sino porque han entendido que el montaje es un trabajo colaborativo que acompaña y afina la interpretación, donde tratamos de sacar el máximo brillo de su trabajo.

En el proceso de montaje, como en la película que estoy haciendo ahora con Gabriel, centrada en un solo espacio —unas termas romanas— y en el trabajo con los actores, pasamos días revisando tomas una y otra vez, analizando detalles. Esto debería ser habitual, pero muchas veces no hay tiempo. Ver una toma muchas veces no es desgastarla, sino una oportunidad para entrar en matices. El director y su coguionista, que es creador escénico y está muy vinculado al teatro, hablaban de cómo durante el rodaje las indicaciones deben «pasar por el cuerpo». Para nosotras, las montadoras, pasa algo similar: debemos traducir las primeras impresiones que nos produce una imagen —o un sonido—. Y es también a través del cuerpo que experimentamos para poder nombrar y nombramos para poder comprender mejor aquello que nos genera el visionado del material —ya sea en términos de ritmo, de tono o de emoción—.

Para mí, es importante entender qué capta realmente la cámara, porque lo más potente no

siempre está en el gesto evidente, sino en lo que ocurre por debajo, en lo que se insinúa o se deja de hacer. En el cine de Albert Serra, por ejemplo, hay mucho de «dejar de hacer», un desactivar lo aprendido que recuerda a Bresson y su repetición para borrar automatismos y gestos establecidos.

En el cine de Albert no hay una narrativa tradicional, no se busca un arco emocional de los personajes o una psicologización; hay, en cambio, un acercamiento desde lo sensorial —la luz, el sonido, el ritmo—, que envuelve al personaje en estados cercanos a la paranoia o al agotamiento. Así era, por ejemplo, en *Pacifiction* (Albert Serra, 2022) donde todo estaba más orientado a generar una atmósfera, a construir desde lo puramente cinematográfico, en el sentido más formal o estético del lenguaje: con el uso del sonido, la composición visual, tratando de crear una densidad ambiental.

En esa película había un personaje que debía ser encarnado por una actriz, pero el primer día de rodaje nos dimos cuenta de que no encajaba en el tono de la película. Era una chica que venía del mundo de la música y de la moda y nos daba la sensación que estaba constantemente posando, muy pendiente de la cámara. No entraba en el método que proponía Albert, y el simple hecho de no sumarse a esa dinámica ya la volvía muy disruptiva: estaba tan fuera de tono que no se podía hacer ninguna escena con ella. Tuvimos que eliminar ese personaje de la película, pero finalmente entró otro. Y fue una maravilla, porque apareció un personaje completamente inesperado: una actriz *trans* que le dio muchísima potencia a la película y que, además, tenía muy buena conexión con el protagonista, Benoît Magimel. Esto lo explico porque yo estaba en el rodaje, vi los brutos de esa primera escena y pude participar en esa decisión. Cuando no estoy en rodaje, tengo que trabajar esas cosas desde el montaje, y ahí tienes mucho menos margen porque la película ya está rodada.

En cambio, en *Creatura* hay una narrativa clara, un arco definido y una subjetividad central. Eso implica pensar mucho en cómo el espectador

va conociendo a ese personaje, cómo lo acompañamos en eso. Hay un trabajo de estructura importante sobre cómo se ordenan las temporalidades, cómo se ubican las escenas para revelar o contener ciertas informaciones de la trama o del personaje, para entender qué le pasa.

De nuevo, al principio, teníamos una versión de montaje más cercana al guion, en la que el salto temporal que hay de la edad adulta de Mila, la protagonista, a su adolescencia ocurría bastante pronto. Pero ahí la construcción del personaje quedaba muy cortada y no se entendía bien qué le estaba pasando, cuál era su conflicto.

Decidimos reordenar parte de las escenas y dar más información emocional al principio —en esta primera parte de la edad adulta de Mila—, para que el espectador pudiera leer algo más de su conflicto antes de entrar en la parte de la adolescencia, donde se abordaban más directamente algunas situaciones específicas relacionadas con la sexualidad de Mila. El objetivo era ponerla a ella en el centro del conflicto, no tanto a la pareja. Que el conflicto no se leyera como algo compartido, sino como una crisis personal de Mila en relación con su cuerpo y su deseo. Todo eso se trabajó desde el montaje. Y ahí es donde el montaje se vuelve fundamental: para dosificar las informaciones, enfocar el sentido de las escenas —qué se quiere contar o transmitir—, encontrar los tiempos del personaje o decidir en qué momento necesitamos que vaya hacia un lugar u otro de su arco.

Elena y Clara Roquet me contaron que durante la escritura de guion trabajaron la estructura pensando en la idea del orgasmo femenino. Leyeron un artículo de Britt Marling donde se decía que cuando se analizan las estructuras clásicas de las películas —conflicto en *crescendo*, explosión y anticlímax— esas narrativas corresponden más a una experiencia vinculada con el orgasmo masculino. La historia siempre se ha contado desde esa visión. Lo que se plantearon fue: ¿Qué pasaría si pensamos la historia desde el lugar del cuerpo femenino y el orgasmo femenino, que quizás es más

un ir y venir que una progresión de *crescendo* lineal? Cuando nos surgían dudas sobre la estructura de las edades de Mila —edad adulta, adolescencia e infancia—, volvíamos a esa idea y así es como decidimos respetar la estructura de saltos temporales planteada en el guion.

Por otro lado, también tratamos de ser muy cuidadosas a la hora de explicar el conflicto sexual de Mila. Sabemos que hay una mujer que tiene un problema con su propio cuerpo, una relación edípica con su padre y una mala relación con su madre. Al plantear la pregunta sobre el origen de ese trauma nos encontramos que había una idea bastante generalizada y es que el trauma sexual siempre va ligado a un abuso en la etapa infantil. Y así se leía la película. En cambio, lo que estábamos tratando de contar es que aquello que produce el trauma de Mila está en los microabusos cotidianos que recibimos como mujeres: la imposición de la vergüenza con relación a nuestros cuerpos y su expresión libre, la represión del deseo, etc. Queríamos centrarnos en esas pequeñas cosas que se encuentran en la vida de la protagonista, especialmente en la infancia, visibilizar esas pequeñas señales, esas pequeñas violencias. Fue uno de los mayores retos.

En *Las novias del sur*, de Elena López Riera, la idea es: «Voy a romper esa cadena de gestos repetidos». Porque no voy a ser madre, no me voy a casar, no voy a representar ese rol que se me ha

dicho que iba a representar... cuando se me decía «cuando seas madre ya lo entenderás», ¿no?

En esta película lo que hicimos en un primer momento fue analizar un montón de material de registros de bodas: tanto audiovisual como fotográfico. Y al final, lo que resultaba apabullante era la cuestión de la repetición del gesto. Y no solo entre fotografías, sino dentro de una misma foto: en algunas de ellas aparecían los novios acompañados de niñas y niños cargando los anillos, vestidos de la misma forma que la pareja adulta y posando de manera igual. O sea, como una reproducción en miniatura de ellos mismos.

Hay algo que lo abarca todo, toda nuestra identidad femenina, cualquier aspecto de nuestras vidas. Se nos encapsula mediante ese gesto que supuestamente debemos repetir. Aunque creo que eso está en proceso de transformación y se empiezan a generar otros referentes.

Yo me planteaba, cuando estudiaba cine: ¿Cómo se supone que tendría que ser yo para ser montadora? Un día alguien me dijo: «Ah, ¿tú quieres ser montadora? No lo pareces». Y me hizo pensar, ¿cómo se supone que debería ser para encajar?

Creo que, por lo general, la energía femenina —digámoslo así— se permite algo más de deriva, de no imponer, de poder dudar. Porque lo creativo no es una fórmula precisamente. Con el tiempo, me voy permitiendo dudar más y con esto no me siento menos segura de mí misma, al contrario. ■

I clausura

DIANA TOUCEDO

Es profundamente revelador escuchar a montadoras con la trayectoria de Julia, Ana o Ariadna, cuya práctica nos permite seguir reflexionando y complejizando el montaje como un acto creativo que atraviesa y transforma las múltiples dimensiones, procesos y hallazgos que una película transita en su creación. A pesar de ello, el montaje sigue siendo uno de los procesos más invisibles y desconocidos del cine. Las tres, a través de sus experiencias en películas muy diversas, nos abren nuevos caminos para entender la gran complejidad del trabajo de ideación, de sensibilidad en la selección y toma de decisiones, de la (re)escritura del material a través de gestos, palabras, cuerpos, acciones... hasta propiciar el encuentro. El encuentro entre aquello que fue ideado, filmado y que ahora, en la sala de montaje, se vuelve materia escultórica y moldeable. Las tres comparten ese encuentro como bitácora viva, guiada por un constante cuestionamiento de las partes que anhelan un todo, un todo que solo parece posible entregando cuerpo y vida al proceso.

No dista del trabajo interpretativo de una actriz lo que una montadora pone en juego en la sala de montaje, las tres nos han dado ejemplos de ello, y es muy conmovedor sentir que el montar se podría calibrar hacia la búsqueda de una verdad, y no de una consciencia como señala Ana. Como montadora, habiendo trabajado también en numerosos documentales y películas híbridas, comparto esta búsqueda de una posible verdad que solo la película alberga. Es uno de los grandes deseos. Cuando monto no busco que una película simplemente cuente una historia, o despliegue una trama, ni siquiera que se reduzca a una experiencia sensorial, sónica o narrativa. Aspiro a que la película pueda convertirse en un espacio-tiempo donde los espectadores se puedan adentrar para encontrar una verdad, o lograr una toma de sentido que solo se pueda alcanzar de este modo, a través del cine. Y quizás, en el mejor de los casos, movilizar pensamiento y emoción para conocer el mundo de otra manera, e incluso encarnar la posibilidad de ser otras u *otres*.

Julia comparte su constante vocación, e incluso devoción, por las preguntas que, sin necesidad de respuesta, propulsan su trabajo de montaje. Siento que ahí reside otra clave esencial de nuestra labor: una actitud que se funda en la duda, la curiosidad, la observación atenta. Una atención que no se detiene en el reino de la palabra o del significado, sino que opera en zonas más subterráneas, tocando lo intuitivo y lo desconocido, lo frágil e inasible, lo invisible y lo visible a la vez. Me gusta pensar el montaje desde la posibilidad performativa de un constante devenir, un proceso de revelación y transformación de formas de conocimiento. En ese proceso, las montadoras trabajan la riqueza expresiva de los gestos, los tonos de voz, los registros interpretativos, la planificación

o los estilos, a través de metodologías de desplazamiento, de relación, de resignificación... para ver de nuevo, para generar nuevas experiencias estéticas que conecten las películas presentes con genealogías pasadas, y quizás también con las futuras. En ese sentido, el montaje se convierte también en un acto de responsabilidad. Como decía Ariadna: nombra. Y al nombrar, contribuye, desde lo sensible, a la construcción política del mundo que habitamos y del que está por venir. ■

NOTAS

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

EL CUERPO COMO INTERVALO: LA INTERPRETACIÓN ACTORAL EN EL MONTAJE

Resumen

Este texto reúne una conversación entre tres montadoras destacadas del cine español contemporáneo: Julia Juárez, Ana Pfaff y Ariadna Ribas. A partir de sus experiencias en películas de ficción, híbridas y documentales, el texto ofrece una reflexión colectiva en torno a las prácticas del montaje como forma de pensamiento sensible, política y corporal. Se abordan aspectos como el visionado del material bruto, la construcción de la interpretación actoral desde el montaje, las tensiones entre registros actorales y estilos de dirección, el trabajo con el archivo y la dimensión afectiva del cuerpo en la sala de edición. Las autoras exploran cómo el montaje puede revelar gestos mínimos, establecer ritmos emocionales y narrativos, y acompañar los procesos de subjetivación, especialmente en personajes femeninos. El texto también se detiene en las prácticas colaborativas y en las formas de habitar el montaje desde la duda, la atención y el cuidado. El montaje es aquí concebido como un espacio de escucha y reescritura, en diálogo constante con lo filmado, lo vivido y lo imaginado.

Palabras clave

Montaje cinematográfico; Interpretación actoral; Intervalo; Cuerpo y gestualidad; Subjetividad; Cine español contemporáneo; Perspectiva de género; Archivo; Prácticas colaborativas.

Autores

Gonzalo de Lucas (Barcelona, 1975) 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)». Es director del Postgrado en Montaje de la UPF-BSM y programador en Xcèntric, el cine del CCCB. Ha escrito artículos en más de una cincuenta de libros y numerosas revistas, y es editor de *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes* (con Núria Aidelman) o *Xcèntric Cinema. Conversaciones sobre el proceso creativo y la visión filmica*. Contacto: gonzalo.delucas@upf.edu.

BODY AS INTERVAL: THE ACTRESS'S PERFORMANCE IN EDITING

Abstract

This section presents a conversation between three prominent editors of contemporary Spanish cinema: Julia Juárez, Ana Pfaff, and Ariadna Ribas. Drawing on their experiences in fiction, documentary and hybrid films, it offers a collective reflection on editing practices as a mode of sensitive, political, and embodied thought. The discussion touches on aspects such as viewing raw footage, the construction of the actor's performance through editing, tensions between acting registers and directorial styles, working with archival materials, and the affective presence of the body in the editing room. The authors explore how editing can reveal subtle gestures, establish emotional and narrative rhythms, and support processes of subjectivation—particularly in female characters. The text also highlights collaborative practices and ways of inhabiting the editing process through doubt, attentiveness, and care. Editing is conceived of here as a space for listening and rewriting, in constant dialogue with what has been filmed, lived, and imagined.

Key words

Film editing; Acting performance; Interval; Body and gestuality; Subjectivity; Contemporary Spanish cinema; Gender perspective; Archive; Collaborative practices.

Authors

Gonzalo de Lucas (Barcelona, 1975) is an associate professor at the Universitat Pompeu Fabra, where he is part of 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 Dictatorship to the Post-Transition (1975-1992)". He is director of the Postgraduate in Editing at UPF-BSM and a programmer at Xcèntric, the CCCB cinema. He has written articles in more than fifty books and numerous journals, and is the editor (with Núria Aidelman) of *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes*, *Xcèntric Cinema. Conversaciones sobre el proceso creativo y la visión filmica* and (with Annalisa Mirizio) of *Cuando las actrices soñaron la democracia* (Cátedra, 2025). Contact: gonzalo.delucas@upf.edu.

Diana Toucedo (Redondela, 1982) es directora, montadora y docente en la Universitat Pompeu Fabra, en el Postgrado de Montaje Audiovisual en la BSM-UPF, del 2017 al 2021 fue la jefa de departamento de Documental y cine de no-ficción en la ESCAC, y desde el 2021 forma parte del equipo directivo del Máster of Film en la Netherlands Film Academy. Cursa un doctorado práctico en Comunicación en la UPF con el grupo de investigación CINEMA. Ha dirigido el largometraje *Trinta Lumes* (2018), editado más de 35 largometrajes y múltiples obras audiovisuales galardonadas en diversos festivales nacionales e internacionales. Contacto: diana.toucedo@upf.edu.

Annalisa Mirizio (Italia, 1971) es Profesora Titular en la Universitat de Barcelona, coordinadora del programa de doctorado en Estudios lingüísticos, literarios y culturales y fundadora del Grupo de investigación sobre literatura, cine y otros lenguajes artísticos (GLiCiArt) de la UB. Es miembro del grupo CINEMA y del 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)». Ha publicado artículos sobre la circulación de formas y conceptos en el cine de Carmelo Bene, Iciar Bollain, Albertina Carri, Claire Denis, Helena Lumberras, Cecilia Mangini, Pier Paolo Pasolini, entre otros. Contacto: annalisamirizio@ub.edu.

Julia Juárez (Arellano, 1956) es montadora y videoartista. Ha trabajado en más de setenta películas, colaborando con directores como Carlos Saura —con quien ha trabajado en numerosas ocasiones—, Víctor Erice, Mercedes Álvarez, Alberto Morais y Daniel Calpasoro. Además, es fotógrafa y creadora de videoarte, con obras como *El grito de Guernica*. Fue nominada al Goya al mejor montaje por *Goya en Burdeos* (1999) e *Iberia* (2005). Entre sus reconocimientos se incluyen el Premio Zinemira (2017), la Medalla del Círculo de Escritores Cinematográficos, el Premio Ricardo Franco (2021) y el Premio Simone de Beauvoir (2021). Contacto: juliajuaniz@gmail.com.

Diana Toucedo is a director, editor and teacher at Universitat Pompeu Fabra, in the Postgraduate Program in Audiovisual Editing at BSM-UPF. From 2017 to 2021 she was the head of the Department of Documentary and Non-Fiction Cinema at Escola Superior de Cinema i Audiovisuals de Catalunya (ES-CAC), and since 2021 she has been on the faculty board of the Master of Film program at the Netherlands Film Academy. She is currently completing a doctorate in communication from UPF with the CINEMA research group. She directed the feature film *Thirty Souls* (Trinta Lumes, 2018) and has edited more than 35 feature films and numerous audiovisual productions that have received recognition at different Spanish and international festivals. Contact: diana.toucedo@upf.edu.

Annalisa Mirizio is a senior lecturer at Universidad de Barcelona (UB), the coordinator of the PhD program in linguistic, literature and cultural studies and founder of the UB's GLiCiArt research group on literature, cinema and other artistic languages. She is a member of the CINEMA group and of 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)". She has published articles on the circulation of forms and concepts in the work of filmmakers such as Carmelo Bene, Iciar Bollain, Albertina Carri, Claire Denis, Helena Lumberras, Cecilia Mangini and Pier Paolo Pasolini. Contact: annalisamirizio@ub.edu.

Julia Juárez is an editor and video artist. She has worked on more than 70 films, collaborating with directors such as Carlos Saura (with whom she worked on numerous occasions), Víctor Erice, Mercedes Álvarez, Alberto Morais and Daniel Calpasoro. She is also a photographer and creator of video art, with works such as *El grito de Guernica*. She was nominated for the Goya Award for Best Editing for *Goya in Bourdeaux* (Goya en Burdeos, 1999) and *Iberia* (2005). Her awards include the Zinemira Prize (2017), the Medalla del Círculo de Escritores Cinematográficos, the Ricardo Franco Prize (2021) and the Simone de Beauvoir Prize (2021). Contact: juliajuaniz@gmail.com.

Ana Pfaff (Barcelona, 1985) es montadora, cineasta y profesora. Ha trabajado con cineastas como Carla Simón, Carolina Astudillo, Adrián Orr, Chema García Ibarra, Clara Roquet, Víctor Iriarte, Meritxell Colell e Irene Moray. Su trabajo ha sido reconocido con dos Premios Gaudí y nominaciones a los Premios Goya, Fénix y Platino. Es profesora asociada en la UPF e imparte clases regularmente en UPF/BSM, ESCAC, UAB y MasterFRAME. Como realizadora, forma parte del colectivo Dostopos junto a Ariadna Ribas, creando piezas propias desde el montaje, vinculadas principalmente a la apropiación, el collage y la animación. Contacto: anade.pfaff@upf.edu.

Ariadna Ribas (Barcelona, 1982) es montadora, cineasta y docente. Desde 2012 forma parte del equipo de montaje de Albert Serra, con películas como *La mort de Louis XIV* (2016), *Liberté* (2019) y *Pacifiction* (2022). Ha trabajado en films como *Creatura* (2023) de Elena Martín y *Sis dies corrents* (2021) de Neus Ballús, por los que recibió el premio Gaudí al mejor montaje, así como en *Suro* (2022) de Mikel Gurrea y, junto a Ana Pfaff, *Las novias del sur* (2024) de Elena López Riera. Es docente en el Postgrado de Montaje de la UPF/BSM y desde 2008 forma parte del colectivo Dostopos junto a Ana Pfaff. Contacto: ariadna.risu@gmail.com.

Referencia de este artículo

De Lucas, G., Toucedo, D., Mirizio, A., Juániz, J., Pfaff, A., Ribas, A. (2025). El cuerpo como intervalo: la interpretación actoral en el montaje. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 40, 123-144. <https://doi.org/10.63700/1324>

Ana Pfaff is an editor, filmmaker and associate lecturer. She has worked with filmmakers such as Carla Simón, Carolina Astudillo, Adrián Orr, Chema García Ibarra, Clara Roquet, Víctor Iriarte, Meritxell Colell and Irene Moray. Her work has received two Gaudí Awards and Goya, Fénix and Platino nominations. As an associate lecturer at UPF she regularly teaches courses regularly at UPF/BSM, ESCAC, UAB and MasterFRAME. As a filmmaker she is part of the Dostopos collective with Ariadna Ribas, using editing to create works of their own related mainly to appropriation, collage and animation. Contact: anade.pfaff@upf.edu.

Ariadna Ribas is an editor, filmmaker and associate lecturer. Since 2012, she has been a member of Albert Serra's editing team, working on films such as *The Death of Louis XIV* (2016), *Liberté* (2019) and *Pacifiction* (2022). Other films she has worked on include Elena Martín's *Creatura* (2023) and Neus Ballús's *The Odd Job Men* (*Sis dies corrents*, 2021), for which she received the Gaudí Award for Best Editing, as well as Mikel Gurrea's *Cork* (*Suro*, 2022) and (together with Ana Pfaff) Elena López Riera's *Southern Brides* (*Las novias del sur*, 2024). She teaches in the Postgraduate Program in Editing at UPF/BSM and since 2008 she has been part of the Dostopos with Ana Pfaff. Contact: ariadna.risu@gmail.com.

Article reference

De Lucas, G., Toucedo, D., Mirizio, A., Juániz, J., Pfaff, A., Ribas, A. (2025). Body as Interval: The Actress's Performance in Editing. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 40, 123-144. <https://doi.org/10.63700/1324>

Edita / Published by



Licencia / License



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

PUNTOS DE FUGA

**HOSTILIDAD RURAL EN EL CINE DE TERROR
TARDOFRANQUISTA: LA ORGÍA NOCTURNA
DE LOS VAMPIROS**

Erika Tiburcio Moreno

**EN EL LUGAR DEL BURRO. LA SUBJETIVIDAD
DEL ANIMAL NO HUMANO Y LA
PERSPECTIVA ANTIESPECISTA EN EO**

Enric Burgos

**ALIENACIÓN, CRÍTICA Y FRACASO DE
LA RACIONALIDAD EN EL ANÁLISIS DE
DISCO ELYSIUM DESDE LA ESCUELA DE
FRANKFURT**

Montserrat Vidal-Mestre

Alfonso Freire-Sánchez

HOSTILIDAD RURAL EN EL CINE DE TERROR TARDOFRANQUISTA: LA ORGÍA NOCTURNA DE LOS VAMPIROS

ERIKA TIBURCIO MORENO

INTRODUCCIÓN

El desarrollismo durante la década franquista supuso importantes transformaciones entre las que se encontraban un masivo éxodo rural y una acelerada urbanización, lo que asentó una incipiente cultura consumista, capitalista e individualista (Radcliff, 2017: 244-245). Algunas de las metas aspiracionales de la modernidad, como poseer un Seat 600 y viajar de regreso al pueblo o a la playa, convivieron con la pervivencia de un mundo rural asentado sobre la lentitud de los procesos sociales y estructuras tradicionales. Sin embargo, la expansión de la mentalidad urbana y burguesa se produjo en un contexto que seguía perpetuando el control absoluto sobre la mayor parte de la población. Resulta fundamental comprender que los últimos años de la dictadura franquista se caracterizaron por un cuestionamiento de los valores nacionalcatólicos y la represión institucional. Por un lado, diferentes grupos sociales —estudian-

tes, trabajadores, intelectuales y sectores religiosos progresistas y más jóvenes— reclamaban la apertura y la instauración del sistema democrático. Por otro lado, el régimen, necesitado de una imagen exterior positiva, siguió utilizando instrumentos represivos para sofocar aquellas acciones que consideraba subversivas (Babiano et al., 2018: 133-134). La creación del Tribunal de Orden Público (1963), que sustituía a la justicia militar para juzgar delitos políticos, ilustró esa doble realidad de modernidad y autoritarismo.

Esta dicotomía tuvo su reflejo en el cine que, a través de la mirada cómica del «landismo» o la incisiva de Luis García Berlanga o Juan Antonio Bardem, reflejaron dichas tensiones. En este contexto, el cine de terror fue otro de los géneros que situó estas tensiones en el centro de sus historias. A nivel internacional, experimentó un gran éxito gracias a la aparición de autores estadounidenses como Wes Craven o Tobe Hooper, la cinematografía producida por la

productora británica Hammer o una corriente de películas europeas que trabajaron el horror desde el erotismo y el exceso (Olney, 2013: 21). En el caso español, el impulso del género tuvo lugar tras el escándalo Matesa, el declive del *spaghetti western* y el fomento de la coproducción como solución económica (Pulido, 2012: 36-37). De hecho, el horror cinematográfico fue tan exitoso que un tercio de las películas producidas entre 1968 y 1976 pertenecían a este género (Lázaro-Reboll, 2012: 11). Sin embargo, el éxito comercial no vino acompañado de estabilidad industrial, ya que las productoras, salvo en el caso de Profilmes, desaparecían tras la realización de uno o dos títulos.

Desde el punto de vista narrativo, el cine de terror se caracterizó por una marcada internacionalización —monstruos clásicos, equipos internacionales— y por una estética asentada en el exceso erótico y macabro. Así, la hibridez de su estilo permitió expandir su popularidad más allá de las fronteras nacionales, aunque en España conseguía atraer entre 300.000 y 500.000 espectadores regularmente. En el exterior, fueron la coproducción y la presencia de circuitos de distribución y exhibición asentados los que favorecieron la distribución de estas cintas (Lázaro-Reboll, 2012: 17).

Pese a su aparente naturaleza apolítica por centrarse en la ruptura del tabú y en el éxito comercial, el terror con sello español fue también capaz de explorar el malestar social del tardofranquismo (Willis, 2003: 75). En general, la relación entre el monstruo y la normalidad —los protagonistas y su contexto, así como las actitudes, las normas de funcionamiento y las creencias que representan— constituye la respuesta cultural ante la existencia de aquello que se quiere negar o que evidencia opresiones históricas de género, clase, etnia, etc. (Poole, 2019: XVIII). En el caso hispano, las imágenes de violencia explícita y erotismo simbolizaban la pugna entre la modernidad y la tradición o entre el autoritarismo y las ansias democráticas. De hecho, el conflicto entre el campo y la ciudad

facilitó la idealización del modelo urbano gracias a su asociación a la racionalización burguesa y a la denigración del espacio rural a través de un retrato macabro y siniestro. Casos tan dispares como *El monte de las brujas* (Raúl Artigot, 1972) o *La campana del infierno* (Claudio Guerin, 1973) coincidían en presentar la ruralidad como un escenario opresivo y aislado que respondía agresivamente a los foráneos.

La orgía nocturna de los vampiros (León Klimovsky, 1973) fue uno de los títulos que interactuó con dichas tensiones mediante la configuración de monstruos radicalmente diferentes a los protagonistas desde un punto de vista biológico —vampiros y no muertos—, social y cultural —caníbales bajo una estricta jerarquía ejercida por una mujer noble—. En esta confrontación, los parámetros tradición-primitivismo y modernidad-racionalismo sirvieron como recursos narrativos que evidenciaron, al mismo tiempo, los prejuicios y el doble discurso en la España del desarrollismo. Además, el encuentro violento conectaba con el turbulento contexto de la crisis de la dictadura y entroncaba con el exitoso *folk horror* o terror rural. Todas las películas de este subgénero, entre las que se encuentran la estadounidense *La matanza de Texas* (The Texas Chain Saw Massacre, Tobe Hooper, 1974) o la británica *El hombre de mimbre* (The Wicker Man, Robin Hardy, 1973), coincidían en presentar el conflicto campo-ciudad como escenario de supervivencia en el que el clasismo o la superioridad moral del racionalismo carecían de significado frente a comunidades regidas por normas muy diferentes.

La orgía nocturna de los vampiros es un ejemplo idóneo de estudio por cuatro razones principales. La primera de ellas aborda procesos fundamentales para comprender los cambios en el tardofranquismo, tales como la emigración exterior, el éxodo rural o las transformaciones de los roles de género. En segundo lugar, el monstruo no se construye desde la individualidad de una criatura, sino que se asienta sobre un sistema social jerárquico

que replicaba una visión del poder franquista. En este sentido, aunque no había una intención políticamente antifranquista, pues la carrera de León Klimovsky se orienta hacia la comercialización y el beneficio económico, se puede observar una relación entre las características del monstruo y el franquismo como el poder tiránico, o el uso de la violencia y la coerción para mantener la paz social. En tercer lugar, la película deforma el estereotipo fílmico del campesino, conocido como paleta, para presentar a un monstruo insaciable. Esta figura, recurrente en la comedia, se convirtió en la principal encarnación del alejamiento rural que generaba la modernidad. En este caso, además, el discurso se aleja del bonachón e inocente para transformarlo en un insaciable vampiro que no duda en eliminar al forastero y convertirlo en un siervo más. Finalmente, el conjunto, Tolnia y sus habitantes, es descrito como un espacio siniestro que atenta contra la familiaridad que podían sentir los espectadores españoles al encontrarse un pueblo de estas características.

APROXIMACIÓN A LA VERTIENTE ESPAÑOLA DE FOLK HORROR DURANTE EL TARDOFRANQUISMO

El término *folk horror* englobó inicialmente un conjunto de películas británicas de las décadas de los sesenta y setenta del siglo XX centradas en los aspectos terroríficos de la brujería o el folclore rural. De ellas, la *Unholy Trinity*, compuesta por *El inquisidor* (*Witchfinder General*, Michael Reeves, 1968), *La garra de Satán* (*The Blood on Satan's Claw*, Piers Haggard, 1971) y *El hombre de mimbre*, se considera el origen de este subgénero por su foco en la respuesta violenta de las comunidades agrestes a los extraños (Thurgill, 2020: 42). Desde entonces, sus historias indagaban en las tradiciones paganas y dialogaban con el miedo que despertó la asociación entre los valores contraculturales y los asesinatos de la familia Manson (Scovell, 2017: 13). Esta fórmula se extendió por otros países y,

en todas ellas, el descubrimiento de los urbanitas de una comunidad rural ajena a las normas de la modernidad suponía el desencadenamiento de la brutalidad por ambas partes.

De esta manera, se podía explorar el miedo al encuentro con lo desconocido y la fragilidad de las barreras separadoras entre la racionalidad urbana y el salvajismo rural por parte de los protagonistas, ya que la inutilidad de la legislación o la sofisticación les obliga a usar la misma violencia que han desdeñado en dichas comunidades como forma de defensa (Pinedo, 1996: 22). En este sentido, la violencia narrativa y estética del *folk horror* atacaba las jerarquías políticas —metrópolis-colonia—, económicas —poder-privación— o culturales —modernidad-atraso— impuestas por el modelo capitalista (Williams, 1975: 297), cuyas justificaciones se asentaban en el nivel educacional o tecnológico. Así, obras como *Las colinas tienen ojos* (*The Hills Have Eyes*, Wes Craven, 1977) muestran la inutilidad de las armas de fuego frente al salvajismo de un conocedor del terreno. Desde este conflicto central, este subgénero dialogó con otras problemáticas sociales como la coexistencia entre consumismo y miseria que encarnaban los protagonistas y la familia de *rednecks* en *La matanza de Texas* o las inquietudes adultas ante el cuestionamiento juvenil de determinadas estructuras como la religión cristiana, que quedaba representado en *La garra de Satán*, donde los infanticidios rituales de la secta servían para deformar los valores de los *hippies*.

La filmografía española también desarrolló una corriente que proyectaba en el escenario rural las ansiedades ante las rápidas transformaciones (Palacios, 2019; La-Janisse, 2021). Aunque muchos títulos imitaban algunos éxitos, el intercambio de historias y monstruos no impidió la inclusión de estéticas y símbolos propios como demuestra *El proceso de las brujas* (*Il Trono di Fuoco*, Jesús Franco, 1970) y su parecido a *El general Witchfinder*. En ambos casos, la caza de brujas durante la Inglaterra del siglo XVII servía para deformar a las

autoridades, aunque la elección de un juez sádico —*El proceso*— en lugar de un abogado abusador y depredador sexual —*El general*— permitía a la versión hispana conectar con el abuso de poder y la presencia de una justicia moral arbitraria propia del sistema judicial franquista de posguerra.

De entre los temas abordados en este subgénero, el viaje de la ciudad al campo como detonante del encuentro con un espacio aislado, hostil y ajeno al circuito capitalista fue uno de los más recurrentes como muestran *El monte de las brujas*, *El espanto surge de la tumba* (Carlos Aured, 1972) o *¿Quién puede matar a un niño?* (Narciso Ibáñez Serrador, 1976). En ellas, la mirada del urbanita infiere un marcado clasismo al considerar al lugareño exótico o inferior social y culturalmente. La migración de millones de personas del campo a la ciudad entre 1950 y 1975 vino acompañado de la popularización de un modelo de vida urbano y burgués, donde los jóvenes se distanciaban del modelo de vida tradicional. En consecuencia, el impulso gubernamental de esta forma de vida se tradujo en el empeoramiento de los servicios sanitarios y educativos rurales (Fundación FOESSA, 1966: 258-260) y en el trasvase mayoritario de jóvenes a las ciudades (Paniagua, 2015: 163). El cine se sirvió de la imagen del paleta para encarnar el doble discurso en torno a lo rural, que navegaba entre la incapacidad de adaptarse a la modernidad por el analfabetismo y el primitivismo y la resistencia a la secularización y la corrupción urbanas por el mantenimiento de sus valores católicos (Rincón, 2014: 172-175). En el relato del terror, su apariencia tosca y carácter subdesarrollado sirvieron para construir una monstruosidad salvaje y brutal que atacaba a cualquier desconocido que llegaba a su territorio.

El encuentro entre ambos mundos se planteaba desde el desconocimiento y la distancia física y psicológica. Físicamente, el aire moderno de los pantalones de campana, los vaqueros, las minifaldas o los estampados de los urbanistas se distanciaba de las prendas monocolor, los pantalones de

tela, las camisas blancas de trabajo, o las faldas y jerséis recatados de los habitantes de los pueblos —*¿Quién puede matar a un niño?*—. La vestimenta, la fealdad o la vejez de estos individuos —*La noche de las gaviotas* (Amando De Ossorio, 1975)— siempre se oponían a la juventud y la sofisticación de unos protagonistas con un aspecto físico e indumentaria similares a los de celebridades y cantantes de la España del momento. Psicológicamente, el discurso de la decadencia moral y la superstición servía para identificar a lo rural como mostraban las creencias de los sirvientes domésticos en *El espanto surge de la tumba*. De hecho, la superstición servía para señalar la imprudencia de los protagonistas al ignorar los tabúes impuestos en las maldiciones y la herramienta para que los aldeanos perpetuasen la estructura jerárquica de los gobernantes privilegiados por el miedo a las consecuencias. Por ejemplo, en *La noche de las gaviotas*, se obliga a los lugareños a proveer de doncellas como sacrificio ritual para los templarios a cambio de no asesinar y destruir a toda la población. Desde una perspectiva cultural, la conexión entre tradicionalismo, ruralidad y tiranía conectaba con el control social franquista de posguerra en el campo, cuya cercanía de las autoridades religiosas y políticas facilitaba la vigilancia y la delación o la denuncia de los vecinos (Román Ruiz, 2018: 318-319).

La recurrente imagen en el *folk horror* español del grupo rural sometido alimentó, por una parte, el estereotipo «del campo como un mundo sometido e inmovilizado por el aparato represivo del régimen» (Ortega López, 2011: 303) y, por otra, asoció su sumisión a la violencia, la incultura y la pobreza. Como resultado de ello, se configuró un retrato anacrónico que permeó tanto las obras que mostraban un viaje de la ciudad al campo como aquellas que se localizaban únicamente en el ámbito rural. En este último relato, *La campana del diablo* o *La noche de las gaviotas* coincidían en describir un territorio dominado por las relaciones clientelares y una estricta moral que expulsa al que no sigue sus normas. De esta manera, la ambienta-

ción rural se asentaba sobre una serie de rasgos rechazados por la modernidad, a saber, la enfermedad, la muerte o lo grotesco (Schlegel, 2015: 25). La construcción de lo rural parte, por tanto, de la oposición a un contexto en que la higiene y la tecnología se configuran como características esenciales del nuevo estilo de vida y que pretende eliminar las prácticas asociadas a un mayor primitivismo. La abyección geográfica surge de escenas que se recrean con las torturas —*La noche de las gaviotas*—, la sangre que emana del despique de un cordero o el canibalismo inconsciente —*Una vela para el diablo*, Eugenio Martín, 1973—. En virtud de lo anterior, la España negra volvió a aparecer representada por mujeres vestidas de luto, estancias humildes y austeras o ritos funerarios que integraban el catolicismo y el paganismo —*El bosque del lobo*, Pedro Olea, 1970—. El oscurantismo de estas imágenes y el protagonismo transgresor de la muerte —cadáveres, fluidos, sangre...— remitían a la imagen de esa España atrasada y sometida a la superstición y la pobreza, imbuida en el fanatismo religioso de la Inquisición, cuyos ritos y festividades fúnebres eran protagonistas de las vidas cotidianas (Núñez Florencio, 2014: 55)

La España negra también permitía conectar con la brutalidad de un franquismo que, desde sus orígenes, había impuesto un estricto orden social a través de la militarización y el punitivismo. A pesar de su aparente moderación desde la década de los cincuenta del siglo XX, la dictadura seguía contando con recursos como los estados de excepción, las fuerzas policiales o la legislación para seguir perpetuando la represión (Babiano et al., 2018: 133-136). De hecho, no abandonó su idea de purgar aquellos elementos subversivos considerados antiespañoles —comunistas, anarquistas, nacionalistas— a través del uso excesivo de la fuerza. El cine de terror dialogó con esta violencia sirviéndose de monstruos que justificaban sus crímenes escudados en la idea de purificación moral —*Una vela para el diablo*—, el sacrificio del individuo debido a su condición de forastero —*La noche*

de las gaviotas— o el peligro que representa su diferencia —¿*Quién puede matar a un niño?*—.

En conclusión, el *folk horror* español conectó con los modelos fílmicos desarrollados en Gran Bretaña o Estados Unidos y adaptó su fórmula a un contexto en que la creciente modernidad urbana estaba desplazando a la tradicionalidad rural. El cine de terror llevó al extremo la estereotipación del campo para convertirlo en un escenario macabro y oscuro, donde el salvajismo, el atraso y el empobrecimiento impregnaban tanto el espacio como a sus habitantes. Tal discurso de otredad, nacido de la ausencia de sofisticación y de la austeridad, también enlazaba con el conflicto de una sociedad más alejada de los valores del régimen y unas autoridades que persistían en mantener una férrea represión con el objetivo de someter a los españoles. La dictadura, al igual que los vampiros de Tolnia, aparecía como un régimen que, aunque visualmente mostrase un aspecto moderno, buscaba perpetuarse por vía de la eliminación de la subversión y la continuidad de una sociedad sumisa y despolitizada.

LA RURALIDAD MONSTRUOSA EN LA ORGÍA NOCTURNA DE LOS VAMPIROS

La orgía nocturna de los vampiros, estrenada el 30 de junio de 1973 y con una recaudación de 12.740,509 pesetas, obtuvo un resultado moderado en comparación con otros títulos más exitosos como la taquillera *La residencia* (Narciso Ibáñez Serrador, 1969) (Pulido, 2012: 56). El argumento sitúa la acción en Tolnia, un pueblo inventado de Rumanía, en el que un autobús con trabajadores que se dirigen a un castillo de la región se ve obligado a parar tras la repentina muerte del conductor. Aunque en un principio parece abandonado, tiempo después los recién llegados descubren que está habitado por una especie de espectros canibales al servicio de una noble conocida como la Señora (Helga Liné). Uno a uno, los protagonistas van siendo devorados y convertidos en otros espectros

que pasan a formar parte de una masa adherida a Tolnia y de la que no podrán escapar. Los únicos supervivientes, Alma (Dyanik Zurakowska) y Luis (Jack Taylor), consiguen huir tras asesinar a la Señora; sin embargo, la desaparición del pueblo provoca que los crímenes queden impunes y que la policía no crea sus testimonios.

El primer aspecto que destaca es la llegada de forasteros a un pueblo con unos habitantes hostiles hacia ellos. A diferencia de títulos como *La matanza de Texas*, que utilizaban el recurso narrativo del viaje por placer para evidenciar la desigualdad de clases, la movilidad aquí se vincula a la búsqueda de oportunidades, un razonamiento que conectaba con la primacía que el éxodo rural y la emigración habían adquirido durante la España del desarrollismo como resultado del viraje económico hacia los sectores industrial y servicios. En consecuencia, la masculinización y el envejecimiento de la población rural y el empobrecimiento a causa del atraso tecnológico (Fundación FOESSA, 1970: 299) fueron dos de los principales problemas que asolaron el campo.

La imagen de abandono rural aparecía en esta cinta a través de la llegada del autobús a un pueblo vacío, preludeo que generaba una sensación de familiaridad siniestra tanto para los personajes como para aquellos espectadores con orígenes rurales. Cinematográficamente, esta idea se recreaba con el montaje inicial desde un plano general a planos medios de un típico pueblo rural sin ningún lugareño ni en la taberna ni en la plaza. La llegada se alejaba del retrato positivo de la comedia en el que el emigrante triunfante y consumista regresaba a su localidad de origen por vacaciones y se vanagloriaba del éxito logrado en la ciudad (Rodríguez Tranche y Sánchez-Biosca, 2007: 63). Por el contrario, Tolnia aparece como un lugar reconocible, pero ajeno a las lógicas de los personajes. En primer lugar, el conocimiento que creen poseer los personajes resulta inútil, como evidencia la primera conversación entre Alma y Luis, en la que ella afirma que pueden estar en la iglesia, aludiendo

a las costumbres en su pueblo natal, y él rechaza esa posibilidad debido a que la aldea no posee ningún templo religioso. En segundo lugar, Tolnia es un pueblo de Rumanía, una tierra remota y totalmente desconocida, completamente alejada de los protagonistas que, como afirma Alma, llevan más de día y medio de trayecto y se trasladan allí porque una agencia los ha contratado para trabajar en un castillo.

Al igual que los personajes, la emigración de millones de españoles a Europa también los confrontaba con una realidad ajena a su comprensión. De hecho, la presentación de los protagonistas insiste en su condición de clase trabajadora mediante su profesión no cualificada —ama de llaves, cocinera, mayordomo, jardinero, chófer—, salvo en el caso del profesor, y su necesidad de viajar en autobús, a excepción de Luis, que ejerce una profesión cualificada y llega en coche propio. En este sentido, la posesión de un coche —especialmente, un Seat 600— en la España del tardofranquismo no era insignificante, sino que simbolizaba un mayor estatus social (Martín-Sánchez, 2019: 949). No obstante, la pátina de libertad que el coche o el autobús les otorgaba queda impugnada tan pronto como el grupo se ve obligado a estacionar en Tolnia tras la muerte repentina del conductor, y sin que dispongan de ninguna vía alternativa de escape. Progresivamente, la incapacidad de salir del lugar, el canibalismo inconsciente de los protagonistas —los habitantes les sirven carne humana, fingiendo que pertenece a un animal— o la esclavización de los personajes sitúan al pueblo como un lugar cada vez más siniestro.

Tolnia se caracteriza también por sostener un sistema anacrónico, basado en la servidumbre clientelar de sus lugareños y la dominación absoluta de la Señora (Helga Liné), una noble que revela su posición de dominio a través de sus gustos refinados heredados de su abuelo —«actor, autor, poeta y director. Un Shakespeare a escala real»— y su sofisticado estilo que la distancia del resto de mujeres del pueblo, vestidas con atuendos sencios

llos. Ella misma impone una jerarquía que sitúa al mayor Boris (José Guardiola) y al gigante del hacha (Fernando Bilbao) en una posición intermedia destinada a mantener el orden y hacer cumplir sus deseos mediante la diplomacia con los forasteros (mayor) y la coerción (gigante). Mientras que el primero se relaciona con los extraños, transmite las órdenes y soluciona los problemas de abastecimiento, el gigante asume las tareas ejecutivas de desmembramiento de los habitantes con el objetivo de alimentar a los forasteros. Finalmente, el resto de población se encarga de los trabajos manuales y dependen absolutamente de la Señora, ya que es la garante de su supervivencia como se ilustra en la escena en que el cuerpo del profesor es arrojado por ella misma desde su balcón a modo de regalo para los habitantes hambrientos. En esta escena, el montaje acentúa dicha dominación mediante contrapicados que resaltan su superioridad y picados de los aldeanos que empequeñecen al grupo.

Asimismo, el estrecho vínculo entre estos estratos queda igualmente evidenciado con la muerte de la Señora, lo cual provoca la desaparición de todo el pueblo. Esta estrecha vinculación remite a ciertas facetas de la dictadura que situaba a Franco como una figura caudillista sin carisma y poderes ilimitados (Saz, 2019: 127-131) estrechamente conectada al sistema político. Sin embargo, la monstruosidad de Tolnia también recaía en su desafío al orden de género establecido, ya que atacaba el orden patriarcal impuesto por la dictadura que había relegado a las mujeres al espacio privado, al matrimonio y a la maternidad cristiana. Si bien es cierto que durante el desarrollismo hubo un mayor acceso al trabajo y a la educación y una creciente autonomía consumista, el rol doméstico seguía siendo considerado como la principal contribución femenina a la patria (Morcillo Gómez, 2015: 311). Así, la monstruosidad femenina de la Señora atacaba dicho modelo al ser una gobernante con agencia política y un incuestionable poder. De hecho, el cine de terror utilizaba las feminida-

des pedagógicamente para mostrar supervivientes que reunían características de bondad o virginidad frente a modelos desviados o peligrosos (García Fernández y Cordero Domínguez, 2017: 50). En *La orgía nocturna de los vampiros*, esta comparación se establece a través de la clase —la Señora ocupa una posición de privilegio y las protagonistas trabajan en profesiones feminizadas destinadas al cuidado— y las relaciones sexoafectivas —las de la Señora son meramente sexuales y con un final trágico para el profesor, mientras que las de Alma y Luis trasciende la sexualidad y tiene un desenlace feliz—. Con respecto a lo último, la relación entre sexo y muerte, rasgo de este género en España (Pulido, 2012: 49-52), insiste en la abyección y el peligro del vampirismo como amenaza al orden patriarcal.

En resumen, la peligrosidad de Tolnia como espacio rural conectaba con las tensiones de la modernidad urbana con la pervivencia de las formas de vida tradicional a pesar de que la primera se había convertido en la forma de vida mayoritaria. De hecho, la película insiste en esta imagen del pueblo como lugar peligroso a causa de un atraso que derivaba en el embrutecimiento de sus habitantes y en la configuración de un sistema político anticuado y aberrante. Dicho anacronismo no solo permeaba al lugar, sino también a sus propios monstruos, cuya doble naturaleza vampírica y paleta simbolizaba la existencia de seres que debían estar muertos y con un modo de vida que buscaba abandonarse.

EL VAMPIRO PALETO COMO MONSTRUO RURAL EN LA ORGÍA NOCTURNA DE LOS VAMPIROS

La orgía nocturna de los vampiros, al igual que otras cintas del género, representa un *pastiche* visual de influencias internacionales —sigue un argumento similar a *¡2000 maníacos!* (Two Thousand Maniacs, Herschell Gordon Lewis, 1964)— y referencias nacionales —Tolnia está localizada en

Patones—. Para el público español, lo nacional era reconocido rápidamente, como se puede observar en los comentarios de los censores en el expediente de censura: «vampiros a la española» o «una más de terror a la española con vampiros paletos» (Ministerio de Información y Turismo, 1973). Además del menosprecio de estos términos, la utilización del vocablo «paleta» situaba lo rural en primer plano y conectaba con el estereotipo de campesino tosco y subdesarrollado (Rincón, 2014: 156-157).

En este caso, los rasgos de humildad y sencillez nacidos de la pobreza de los paletos vampiros se deformaban hasta convertirlos en una especie de *ghouls* sin voluntad cuya supervivencia dependía de su canibalismo. Su condición de paleta y no muerto le relegaba a una otredad rechazable por dos razones principales. Por un lado, el primitivismo de su aspecto físico y su comportamiento favorecía un rechazo automático por ser un vestigio autárquico que se amplificaba por ser degenerado, pobre, deforme y carente de humanidad (Murphy, 2013: 149-150). No obstante, su capacidad para imponerse sobre los recién llegados simbolizaba la tensión ante el fantasma de un pasado que amenazaba con regresar y que era incompatible con la deseada sofisticación de los nuevos tiempos. Por otra parte, el vampirismo desdibujaba la diferencia entre lo vivo y lo muerto al fusionarlas en un mismo cuerpo (Carroll, 2005: 118) y transgredía el orden moral al necesitar devorar a seres humanos para sobrevivir. En este caso, el canibalismo resulta aberrante por su función de alimentación y de reproducción social, ya que la víctima sirve como alimento para los otros vampiros al tiempo que acaba siendo convertido en otro miembro de esta estructura anacrónica.

Las características que definen a los protagonistas, como la amistad —como revelan Godó (Luis Ciges) y Marcos (Manuel de Blas)—, el amor —Alma y Luis— o la familia —Raquel y su hija—, desaparecen en el momento en que son infectados y pasan a formar parte de un grupo monstruoso que carece de valores católicos —no hay una iglesia o un

párroco en Tolnia—. La crueldad del rito de paso a vampiro insiste en el ciclo deshumanizador por el cual una víctima, a pesar de sus gritos, acaba siendo cosificada y engullida como un alimento para, posteriormente, convertirla en un vampiro que actuará de la misma manera. La escena que mejor ejemplifica este hecho es el asesinato de Raquel hacia el minuto 69 aproximadamente. Tras buscar inútilmente a su hija por el pueblo y averiguar que la Señora es una vampira, se encierra en su habitación mientras llora de desesperación. En ese momento, un plano-contraplano la muestra horrorizada al descubrir a sus antiguos compañeros, ahora convertidos en vampiros, mirándola sádicamente. El contrapicado que muestra al grupo de hombres y su gesto de miedo al predecir su horrible desenlace refuerza la desigualdad de fuerzas. Inmediatamente después, un plano entero sigue al grupo de hombres que, tras empujarla a la cama, la devora brutalmente mientras se oyen sus gritos de fondo. De manera similar a otros ataques previos, el grupo de vampiros pasa a convertirse en una masa destructora que deshumaniza y somete la voluntad de una víctima que, además de afrontar una muerte terrible, acaba convertida en otro siervo de Tolnia que debe recurrir al canibalismo para sobrevivir.

Mediante esta imagen, se seguía reforzando el discurso estigmatizador del campo generado por la nueva concepción de pobreza que comenzó a emerger en la década de los sesenta del siglo XX. Según el Informe Sociológico de la Fundación FOESSA (1966), el aumento del consumismo llevó a que la miseria quedara indefectiblemente unida a la visibilidad de la escasez, de tal manera que el estatus acabó asociándose con la posesión de bienes como la televisión o el coche. En consecuencia, la carestía de estos o de servicios adecuados en pueblos y aldeas configuró una imagen del campo como un lugar de miseria y pobreza (p.276). Con este trasfondo, Tolnia se convertía en escenario de esa España negra «a medio camino entre el tremendismo de terruño y lo directamente grotesco»

(Pulido, 2012:49) que, unido al canibalismo, conectaba con el modo gótico del terror hispano y su estética perversa y sacrílega (Aldana Reyes, 2017: 200). De hecho, el rechazo que despierta este pueblo caníbal es fundamental tanto en la propia película —Alma grita cuando descubre que la carne que les habían estado sirviendo los lugareños era de otros seres humanos— como en el expediente de censura —hay comentarios explícitos a este acto: «Caníbales, además, al menos obligan a otros a serlo», «Condición indispensable para su aprobación es la desaparición del dedo en el plato»—.

Desde una perspectiva cultural, el canibalismo también se convierte en un rito de paso hacia un sistema anacrónico que genera la automática desaparición de la individualidad y de los rasgos humanos. De esta manera, la infección del vampiro paleta y la alienación del forastero vuelve a situar en el centro el conflicto entre tradicionalismo rural y modernización urbana. Ser convertido significaba despojarse de individualidad, ligarse corporal y mentalmente a Tolnia y a la Señora y, con ello, abandonar la posibilidad de promoción social que podía suponer continuar por la carretera hacia el castillo. En otras palabras, significaba renunciar a la relajación de las costumbres, a un mayor individualismo consumista y a un nuevo estilo de vida que se imponía y que, incluso, había empezado a moldear el lenguaje cotidiano al incorporar anglicismos tales como «estacionar» o «aparcamiento» (Sánchez Vidal, 1990: 156). También significaba el miedo a la vuelta a un pasado que la España desarrollista quería dejar atrás y, por otro, el recordatorio de que seguían existiendo esas zonas rurales aisladas y pobres.

En conclusión, el vampiro paleta y Tolnia encarnaban la monstruosidad rural del *folk horror* español, cuyos rasgos conectaban con otras características de género identificadas por Adam Scovell (2017: 17-18). El aislamiento geográfico se transforma en hostilidad peligrosa cuando confronta a los forasteros con un territorio ajeno a las normas que existen en sus lugares de origen. En

cambio, este pequeño pueblo se caracteriza por la irreligiosidad y un orden social ajeno a la legislación moderna y sujeto a una especie de caudillismo tiránico de la Señora. A pesar de esa distancia, la familiaridad siniestra favorecía la configuración de un discurso que, al igual que sucedía en otros títulos del cine de terror, vinculaba la pobreza rural con la degeneración de sus gentes hasta el punto de convertirlos en monstruos caníbales, brutales y abyectos. Así, el vampiro paleta permitía explorar las tensiones surgidas de la modernidad deseada y la pervivencia de formas tradicionales de vida.

CONCLUSIONES

La orgía nocturna de los vampiros ejemplifica cómo el cine de terror ahondó en las tensiones entre la ciudad y el campo durante los años del tardo-franquismo. En esta obra, la imagen de la España negra explorada por artistas como Solana o Goya se convertía en el género de terror en un espacio de incertidumbre y brutalidad que reproducía los estereotipos que habían empezado a emerger en la modernidad desarrollista. El paleta de la comedia popular se convertía en un espectro caníbal miembro de una jerarquía rígida y opresiva que se construía alrededor de una mujer noble. Los miedos masculinos ante la liberación femenina se mezclaban con los nuevos discursos, de tal modo que el espacio rural se convierte en sinónimo de un tradicionalismo violento, y la vejez y la despooblación, en un territorio para la fealdad grotesca que atacaba a todos aquellos que amenazan con perturbar dicho orden.

Desde una perspectiva cinematográfica, resulta esencial comprender que las influencias externas en las películas españolas revelan su inserción en las tendencias de horror internacionales. Por un lado, su tratamiento del espacio rural como hostil y con creencias perturbadoras y siniestras lo acercan al *folk horror* británico. Por otro lado, la vampirización de los habitantes de Tolnia y el poder sobrenatural de la Señora —así como el títu-

lo— lo sitúan también próximo al género de vampiros. En el caso de *La orgía nocturna de los vampiros*, todas estas características conectaban con el éxodo rural y el alejamiento de este modo de vida, la emigración exterior por motivos laborales y los deseos totalitarios del franquismo de dominar a la población y someter a aquellos individuos que se alejasen de los ideales nacionalcatólicos.

Finalmente, a pesar de la reticencia académica en España a considerar el terror como un género adecuado para comprender los cambios sociohistóricos, en este artículo hemos intentado mostrar que, por las propias características del género, la exageración de estos miedos y ansiedades en la monstruosidad permitía ahondar en las mentalidades y en el contexto de una época con rápidos cambios.

REFERENCIAS

- Aldana Reyes, X. (2017). *Spanish Gothic. National Identity, Collaboration and Cultural Adaptation*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Arkoff, S. Z., Salvador, M. (Producción), Ibáñez Serrador, N. (Dirección) (1976). *¿Quién puede matar a un niño?* [Película]. España: Penta Films.
- Ausnit, R., Laso, L. (Producción), Guerin, C., Bardem, J. A. (Dirección). *La campana del infierno* [Película]. España, Francia: Hesperia Films S.A., Les Films de la Boétie.
- Babiano, J., Gómez, G., Mínguez, A. y Tébar, J. (2018). *Verdugos Impunes. El franquismo y la violación sistémica de los derechos humanos*. Barcelona: Pasado y Presente.
- Carroll, N. (2005). *Filosofías del terror, o paradojas del corazón*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Cheung, W., La Janisse, K. (Producción), La-Janisse, K. (Dirección) (2021). *Woodlands Dark and Days Bewitched: A History of Folk Horror* [Película]. Estados Unidos: Severin Films.
- Colombo, E., Marcos, A., Towers, H. A. (Producción), Franco, J. (Dirección) (1970). *Il trono di fuoco*. Italia, Alemania, España, Liechtenstein: Terra-FilmKunst, Fénix Cooperativa Cinematográfica, Prodimec Film, Etablissement Sargon.
- Desconocido (Producción), Artigot, R. (Dirección) (1972). *El monte de las brujas* [Película]. España: Azor Films.
- Frade, J. (Producción), Klimovsky, L. (Dirección) (1973). *La orgía nocturna de los vampiros*. España: José Frade Producciones Cinematográficas S.A.
- Fundación FOESSA (1966). *Informe sociológico sobre la situación de España. 1966*. Madrid: Editorial Euramérica.
- Fundación FOESSA (1970). *Informe sociológico sobre la situación de España. 1970*. Madrid: Editorial Euramérica.
- García Fernández, E. C., y Cordero Domínguez, A. (2017). *Sangre y sexo en el cine de terror español (1960-1975)*. *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 15, 37-62. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2017.v0i15.3496>
- Heyward, L. M., Miller, A. L., Waddilove, P. (Producción), Reeves, M. (Dirección) (1968). *Witchfinder General* [Película]. Gran Bretaña: Tigon British Film Productions, American International Pictures.
- Heyworth, M. B., Andrews, P. (Producción), Haggard, P. (1971). *The Blood on Satan's Claw* [Película]. Gran Bretaña: Tigon British Film.
- Hooper, T. (Producción), Hooper, T. (Dirección) (1974). *The Texas Chain Saw Massacre* [Película]. Estados Unidos: Vortex Inc.
- Lázaro-Reboll, A. (2012). *Spanish Horror Film*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Locke, P. (Producción), Craven, W. (Dirección) (1977). *The Hills Have Eyes*. Estados Unidos: Blood Relations Company.
- López Moreno, J. (Producción), Martín, E. (Dirección) (1973). *Una vela para el diablo* [Película]. España: Vega Films, Mercofilms, Azor Films.
- Martín-Sánchez, I. (2019). El Seiscientos, un símbolo social de la España del desarrollismo. *Historia Contemporánea*, 61, 935-969. <https://doi.org/10.1387/hc.19535>
- Ministerio de Información y Turismo (1973). *Expediente de Censura de La orgía nocturna de los vampiros* (Expediente n. 69788). Caja 36/04235. Archivo General de la Administración.
- Morcillo Gómez, A. (2015). *En cuerpo y alma. Ser mujer en tiempos de Franco*. Madrid: Siglo XXI.
- Murphy, B. M. (2013). *The Rural Gothic in American Popular Culture. Backwoods Horror and Terror in the Wilderness*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

- Núñez Florencio, R. (2014). La muerte y lo macabro en la cultura española. *Dendra Médica*. Revista de Humanidades, 13(1), 49-66. Recuperado de https://www.dendramedica.es/revista/v13n1/03_La_muerte_y_macabro_cultura_espanola.pdf
- Olea, P. (Producción), Olea, P. (Dirección) (1970). *El bosque del lobo* [Película]. España: Aboto Producciones Cinematográficas.
- Olney, I. (2013). *Euro Horror: Classic European Horror Cinema in Contemporary American Culture*. Bloomington e Indianápolis: Indiana University Press.
- Ortega López, T. M. (2011). Campesinos y jornaleros bajo el franquismo. Represión, disentimiento y conflicto en el campo español, 1939-1975. En T. M. Ortega López y F. Cobo Romero (Eds.), *La España rural, siglos XIX y XX. Aspectos políticos, sociales y culturales* (pp. 289-317). Granada: Comares.
- Palacios, J. (2019). Una introducción: Desde las entrañas del pasado. En J. Palacios (Coord.), *Folk Horror. Lo ancestral en el cine fantástico* (pp. 17-47). Barcelona: Hermenaute.
- Paniagua, Á. (2015). Visiones en off de la despoblación rural en el franquismo. *Ager. Revista de Estudios sobre Despoblación y Desarrollo Rural*, 10, 139-160. <https://doi.org/10.4422/ager.2015.10>
- Pérez Giner, J. A. (Producción), De Ossorio, A. (Dirección) (1975). *La noche de las gaviotas* [Película]. España: Ancla Century Films, Profilmes, Pérez Pareja, M. Flor.
- Pérez Redondo, M. (Producción), Aured, C. (Dirección) (1973). *El espanto surge de la tumba* [Película]. España: Profilmes.
- Pinedo, I. (1996). Recreational Terror: Postmodern Elements of the Contemporary Horror Film. *Journal of Film and Video*, 48(1/2): 17-31.
- Poole, W. S. (2018). *Monsters in America. Our Historical Obsession with the Hideous and the Haunting*. Waco: Baylor University Press.
- Pulido, J. (2012). *La década de oro del cine de terror español. 1967-1976*. Madrid: T&B Editores.
- Radcliff, P. B. (2017). *Modern Spain. 1808 to the Present*. Hoboken: Wiley-Blackwell.
- Rodríguez Tranche, R. y Sánchez-Biosca, V. (2009). Imaginarios de la emigración española en los años sesenta: NO-DO, presencias y ausencias. En J. Hernández Borge y D. L. González Topo (Eds.), *La emigración en el cine: diversos enfoques. Actas del Coloquio Internacional Santiago de Compostela, 22-23 de noviembre de 2007* (pp. 61-72). Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- Román Ruiz, G. (2018). *La vida cotidiana en el mundo rural de Andalucía oriental: resistencias cotidianas, políticas del 'consenso', control socio-moral y aprendizaje democrático (1939-1979)*. Tesis Doctoral. Universidad de Granada.
- Saz, I. (2019). Los poderes de Franco. Dictadura Soberana y doctrina(s) del caudillaje. En A. Esteban, D. Etura y M. Tomasoni (Coords.), *La alargada sombra del franquismo. Naturaleza, mecanismos de pervivencia y huellas de la dictadura* (pp. 111-132). Granada: Comares.
- Schlegel, N. G. (2015). *Sex, Sadism, Spain and Cinema. The Spanish Horror Film*. Londres: Rowman & Littlefield.
- Scovell, A. (2017). *Folk Horror. Hours Dreadful and Things Strange*. Leighton Buzzard: Auteur.
- Snell, P. (Producción), Hardy, R. (Dirección) (1973). *The Wicker Man* [Película]. Gran Bretaña: British Lion Films.
- Thurgill, J. (2020). A Fear of the Folk: On topophobia and the Horror of Rural Landscape. *Revenant. Critical and Creative Studies of the Supernatural*, 5, 33-56. Recuperado de <https://www.revenantjournal.com/wp-content/uploads/2020/03/2-James-Thurgill.pdf>
- Williams, R. (1975). *The Country and the City*. Nueva York: Oxford University Press.
- Willis, A. (2003). Spanish Horror and the flight from 'art' cinema, 1967-73. En M. Jancovich, A. Lázaro-Reboll, J. Stringer y A. Willis (Eds.), *Defining Cult Movies. The Cultural Politics of Oppositional Taste* (pp. 71-83). Manchester y Nueva York: Manchester University Press.

HOSTILIDAD RURAL EN EL CINE DE TERROR TARDOFRANQUISTA: LA ORGÍA NOCTURNA DE LOS VAMPIROS

Resumen

Las tensiones entre la modernidad y el tradicionalismo encontraron en el cine de terror un espacio privilegiado donde explorarlas a través del encuentro entre el campo y la ciudad. A modo del *folk horror*, *La orgía nocturna de los vampiros* (León Klimovsky, 1973) utiliza al pueblo aislado de Tolnia como escenario metafórico de la dictadura franquista a través de una jerarquía vampírica que eliminan a cualquier ser humano que aparece. Así, en esta película se tratan el éxodo rural, la estereotipación de lo rural y las transformaciones de género, procesos esenciales para comprender las transformaciones durante la década de los setenta. Con este estudio de caso, el artículo busca situar al cine de terror como una fuente histórica válida para comprender las transformaciones socioculturales durante el tardofranquismo.

Palabras clave

Folk Horror Español; Cine de Terror Español; Vampiro paleta; Tardofranquismo.

Autora

Erika Tiburcio Moreno (Madrid, 1984) es licenciada en Historia por la Universidad Complutense y doctora en Investigación en Medios de Comunicación por la Universidad Carlos III, profesora ayudante doctora en el departamento de Didáctica de las Ciencias Experimentales, Sociales y Matemáticas de la Universidad Complutense. Sus líneas de investigación se centran en las relaciones entre el cine y la didáctica de la historia y el estudio del cine de terror como fuente histórica y recurso educativo. Es autora de diversos artículos publicados en revistas científicas, como *Cultural History* y *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*. Ha publicado *Y nació el asesino en serie: El origen cultural del monstruo en el cine de terror estadounidense* (Catarata, 2019). Contacto: erikatiburcio@ucm.es.

Referencia de este artículo

Tiburcio Moreno, E. (2025). Hostilidad rural en el cine de terror tardofranquista: *La orgía nocturna de los vampiros*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 40, 147-158. <https://doi.org/10.63700/1253>

RURAL HOSTILITY IN THE HORROR FILMS OF LATE FRANCOIST SPAIN: THE VAMPIRES NIGHT ORGY

Abstract

The tensions between modernity and traditionalism reflected in Spanish horror films provide a unique opportunity to examine these two concepts through their confrontation of city and country. As a folk horror film, *The Vampires Night Orgy* (La orgía nocturna de los vampiros, León Klimovsky, 1973) uses the isolated village of Tolnia as a metaphorical representation of Franco's dictatorship in the form of a hierarchy of vampires that eradicate any human being who enters their realm. In this way, this film evokes the rural exodus, the stereotyping of the rural Spaniard, and the changes to gender roles that were central to the transformations occurring in Spain in the 1970s. With this case study, the article aims to show that horror films can serve as reliable historical sources for understanding the sociocultural transformations that took place during the late Francoist period.

Key words

Spanish Folk Horror; Spanish Horror Films; *Paleta* Vampire; Late Francoist Spain.

Author

Erika Tiburcio Moreno holds a bachelor's degree in history from Universidad Complutense and a Ph.D. in Media Research from Universidad Carlos III. She is a Lecturer in the Department of Didactics of Experimental, Social and Mathematical Sciences at Universidad Complutense. Her lines of research are the relationship between cinema and history didactics and the study of horror films as historical sources and educational resources. She is the author of several articles published in scholarly journals, including *Cultural History* and *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*. She is also author of the book *Y nació el asesino en serie: El origen cultural del monstruo en el cine de terror estadounidense* (Catarata, 2019). Contact: erikatiburcio@ucm.es.

Article reference

Tiburcio Moreno, E. (2025). Rural hostility in the horror films of late Francoist Spain: *The Vampires Night Orgy*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 40, 147-158. <https://doi.org/10.63700/1253>

recibido/received: 02.01.2025 | aceptado/accepted: 22.04.2025

Edita / Published by



Licencia / License



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

EN EL LUGAR DEL BURRO. LA SUBJETIVIDAD DEL ANIMAL NO HUMANO Y LA PERSPECTIVA ANTIESPECISTA EN EO

ENRIC BURGOS

INTRODUCCIÓN. EL GIRO ANIMAL Y SU HUELLA EN EL AUDIOVISUAL

En lo que llevamos de siglo, el mundo académico está asumiendo decididamente el reto que supone el denominado *giro animal*. Bajo el transdisciplinar paraguas de los *Human-Animal Studies*, la concepción heredada de la animalidad y las relaciones que mantenemos con el resto de animales están siendo cuestionadas. Pese a la variedad de enfoques, se detecta en las distintas investigaciones un mismo interés, a saber, el de alejarse de la valoración de los animales no humanos como objetos —la cartesiana *machina animata* desprovista de cognición, emoción y conciencia— para apreciarlos en tanto que sujetos. El reconocimiento de esta subjetividad, como ya apuntó von Uexküll (2014 [1909]) y ha desarrollado recientemente Yong (2022), comporta la consideración tanto del mundo interior subjetivo del ser (*Innenwelt*) como de su propia manera de experimentar el mundo

que le rodea (*Umwelt*), ese mundo compartido —o *more-than-human world* (Abram, 2017: 37)— que viven, contemplan y construyen y en el que no son accesorios sino agentes. La asunción de la subjetividad del animal se presenta, así, como fundamental en el propósito de abandonar la excepcionalidad humana y establecer una ontología general en la que todas las criaturas queden incluidas.

El análisis del discurso audiovisual es uno de los campos que más está contribuyendo a la causa antiespecista. No en vano, como advierten quienes vienen dedicándose al asunto (Burt, 2002: 15; Pick, 2011: 3 y 2015; Safit, 2014: 212; Malamud, 2017), la producción audiovisual no solo puede reflejar sino también ayudar a transformar nuestras relaciones con otros animales. De acuerdo con estudios como los mencionados, para procurar esta transformación conviene romper con las maneras antropocentristas de representación de los animales no humanos. Así, ha de cuestionar-

se la tendencia estereotipada a presentarlos como mercancía, mascotas terapéuticas, bestias indómitas que nos amenazan (Koilybayeva, 2023: 4, 7) o, por el contrario, como seres inferiores que necesitan nuestra ayuda (Freeman y Tulloch, 2013: 117). Igualmente, y siguiendo a Pick (2013: 177), resulta apropiado abandonar la antropomorfización caricaturesca y la sensiblería que se alejan del animal real así como el recurso a la criatura como mero apoyo para reforzar las identidades y tramas humanas. Y, en última instancia, cabe superar la reducción del animal a objeto espectacular disponible para ser consumido por la mirada humana (Malamud, 2010: 7; Adams, 2010: 88).

Frente a este hábito voraz se plantea la necesidad de explorar nuevas ecologías de las imágenes. En esta línea se sitúa el cine vegano (Pick, 2018: 28) y su apuesta por un abordaje fílmico que reemplace el placer del consumo por el amor que despierta el animal al que se le permite estar y ser frente a la cámara, sin imponerle una narrativa más apetecible para los ojos humanos, como también sugiere Fijn (2007: 306) al apostar por la aproximación observacional. La propuesta de Pick confluye en líneas generales con el cine de la lentitud (*cinema of slowness*) que defiende McMahon (2019) y que facilitaría el acceso del público al mundo propio del animal no humano, ese mundo que puede desplegarse en la pantalla si no es forzado por el exigente tempo y las estructuras causales y lineales del relato convencional (McMahon, 2019: 8, 20). Conviene destacar también, siguiendo a Fijn (2007: 306) y a Reijnen (2023: 7-8), que estos diferentes planteamientos predisponen a un estilo de filmación más háptico y derivan en películas que priman lo sensorial frente a lo verbal en su afán por dar voz a la criatura no humana.

Sin negar la viabilidad y plausibilidad de estos enfoques que abogan por procedimientos próximos a los del documental etnográfico, surgen otras propuestas más permisivas con el discurso audiovisual dominante. Contemplando la corrupción de la naturalidad del animal que toda captación fílmica comporta,

Burt (2002: 165-166) remarca que el potencial ético de la imaginación animal no está necesariamente en función de su valor de verdad. Independientemente del grado de artificialidad de la representación, el film puede suponer una vía de entrada a nuestra conexión con el mundo natural (Burt, 2002: 47) y una confirmación de la importancia moral de los vínculos entre lo humano y lo animal (Burt, 2002: 22). En otras palabras, determinados modelos imaginativos —especulativos— pueden apuntar hacia un horizonte compartido entre todos los animales capaz de trascender la excepcionalidad humana (Malamud, 2017), de cambiar la actitud del público y motivarlo a la acción (Finn, 2023). Esta tendencia opta, así, por no desestimar el recurso a convenciones cinematográficas que propicien la proyección empática del público, pese a que con ello se pueda correr el riesgo de caer en cierta antropomorfización sentimentalista.

La aportación del ámbito del audiovisual a las reivindicaciones animalistas no queda reducida a la reflexión teórica. En los últimos años se han multiplicado los films que exploran otras formas de abordar a los animales no humanos y tratan de reflejar un mundo que también les es propio. El auge —siempre relativo— de este tipo de películas se ha manifestado principalmente en la no ficción y con obras centradas en la cotidianeidad del animal —y más concretamente, del domesticado—. Cabría mencionar aquí documentales como *Kedi (Gatos de Estambul)* (Kedi, Ceyda Torun, 2016), *Stray* (Elizabeth Lo, 2020), *Space Dogs* (Elsa Kremser y Levin Peter, 2020) y los dos títulos que más han despuntado por la radicalidad de su propuesta y la repercusión que han tenido, especialmente en el ámbito académico: *Vaca* (Cow, Andrea Arnold, 2021) y, sobre todo, *Gunda* (Victor Kossakovsky, 2020). Ambos films han sido destacados por visibilizar a los animales de granja con una nueva mirada (Porter, 2023a) y por su aportación a una tendencia emergente en el *ecocinema* que presenta a los animales como sujetos sociopolíticos e insta al público a re-

flexionar sobre las jerarquías de nuestra cultura (Schultz-Figueroa, 2022). Asimismo, la retórica de estos documentales se ha vinculado con los principios del cine vegano (Rejnen, 2023: 9) y del ya mencionado cine de la lentitud (Hoffmeister, 2022: 21-23), incidiéndose en las posibilidades de una aproximación filmica en la que la comunicación a través de los sentidos desplaza a la palabra.

Los intentos de alcanzar otra mirada cinematográfica hacia los animales están siendo más tímidos en la ficción. No es solo que el número de largometrajes que podamos traer a colación sea menor, sino que, por lo general, el grado de experimentación y la contundencia de sus mensajes son también inferiores a los de los documentales comentados. Aun así, cabría destacar títulos como *Spoor (El rastro)* (Pokot, Agnieszka Holland y Katarzyna Adamik, 2017) o el film de animación *Las vidas de Marona (L'extraordinaire voyage de Marona)* (Anca Damian, 2019). Ambos, no obstante, han quedado a la sombra de *Okja* (2017), película dirigida por Bong Joon-Ho, distribuida por Netflix y que cuenta en su reparto con actores como Tilda Swinton, Jake Gyllenhaal o Paul Dano. La buena acogida de *Okja* se ha traducido en un notable interés investigador que ha tratado la crítica a la globalización capitalista que esgrime el film (Jin, 2019; Lee, 2020: 115-138), ha vinculado esta globalización con las diferentes formas de opresión que *Okja* denuncia (Uzuner, 2020; Lee, 2022), ha analizado su ataque a la industria cárnica y su defensa de los derechos animales (Imanjaya, Amelia y Meilani, 2021) y ha abordado el tipo de relación entre especies que el film propone (Oh, 2022), prestando atención a cómo representa cinematográficamente la subjetividad del animal (Koilybayeva, 2022).

Más recientemente llega a las pantallas *Eo* (Io, 2022), el largometraje del veterano Jerzy Skolimowski que sigue las andanzas del burro que da nombre a la película. La cinta sobresale por el inusitado protagonismo que concede al asno, por la rotundidad de su antiespecismo y por una propuesta formal heterodoxa que explora distintas

maneras de representar el animal no humano y su mundo propio. El relativamente reciente estreno de *Eo* explica que la literatura académica sobre el film sea escasa. En efecto, hasta el momento solo podemos encontrar algunas reseñas significativas (Coy, 2023; García Serrano, 2023; G'Sell, 2023; Porter, 2023b), el artículo en el que Couchot (2023) contrasta *Eo* con la mirada antropocentrista que ha presidido la historia del cine y la interesante contribución de Mouton (2024), dedicada a la comparativa entre el *Eo* y *Al azar de Baltasar* (Au hasard Balthazar, Robert Bresson, 1966), la cinta que sirvió de inspiración al director polaco (Skolimowski, 2023).

EO SOBRESALE POR EL INUSITADO PROTAGONISMO QUE CONCEDE AL ASNO, POR LA ROTUNDIDAD DE SU ANTIESPECISMO Y POR UNA PROPUESTA FORMAL HETERODOXA QUE EXPLORA DISTINTAS MANERAS DE REPRESENTAR EL ANIMAL NO HUMANO Y SU MUNDO PROPIO

Las sugerentes peculiaridades del largometraje de Skolimowski y la exigua atención académica que ha recibido nos animan a convertirlo en nuestro objeto de análisis y a fijarnos el propósito de dilucidar cómo toma la subjetividad del animal como piedra angular para articular su alegato anti-especista. Guiados por este objetivo, procederemos a desentrañar las diversas formas con las que la película remarca la condición de sujeto del asno, valorando el giro de la mirada que dispone al rehuir la reificación espectacular del burro y aproximándonos a su retrato del *Umwelt* y el *Innenwelt* del protagonista. Para ello, recurriremos a la propuesta de análisis textual de Marzal y Tarín (2007: 46-53) y abordaremos diversos pasajes clave de *Eo* centrándonos en sus recursos narrativos y expresivos y considerando, sobre todo, los componentes del plano, el montaje y las relaciones entre sonido e imagen.

A OJOS DEL BURRO: EL PROTAGONISTA, LOS HUMANOS Y LA INVERSIÓN DE LA MIRADA

La primera cuestión destacable de *Eo* es el tipo de protagonismo que concede al burro. Es él quien vertebra la laxa y episódica narrativa de una singular *road movie* que se encarga de seguir sus pasos y en la que los humanos con los que coincide van quedando atrás. Por mucho que *Eo* retrate los conflictos entre las personas y sus miserias, la película adopta el punto de vista del asno y trasciende el habitual recurso al animal como vía para revestir historias protagonizadas por humanos. Es más, podemos incluso mantener que *Eo* subvierte esta tendencia haciendo pivotar la presencia humana en torno a la figura central del burro y enfatizando en numerosas subtramas la clase de relación que las personas establecen con él (y/o con otros animales).

Por lo general, los humanos salen malparados en la plasmación del trato que dispensan al animal y solo un par de personas se salvan de la quema. Por una parte, el sacerdote que habla con Eo y le confiesa su culpa de haber comido salami de burro mientras comparte con él el habitáculo para animales de la furgoneta en la que viajan. La conexión entre ambos, no obstante, es efímera y el équido decide pronto seguir su camino sin él. Por otra parte, y muy especialmente, Kasandra, su dulce compañera en el circo que lo trata con cariño y único personaje que reaparecerá en la película con su visita al santuario en el que reubican al asno, así como con los recuerdos de Eo en los que brota la imagen de la joven.

La mayoría de las interacciones entre humanos y Eo que el film recoge, en cambio, van destinadas a denunciar diferentes actitudes que nuestra cultura ha normalizado y que manifiestan la voluntad humana de dominio sobre otras especies. El protagonista aparece, así, utilizado como bestia de carga, como víctima de maltrato, como ser al que no se le permite vagar libremente y ha

de ser apresado, como mercancía estabulada y transportada, como instrumento terapéutico para niños con diversidad funcional o como objeto espectacular dedicado a satisfacer la mirada humana¹. La censura del comportamiento humano llega a alcanzar al colectivo animalista que, con sus reivindicaciones en contra del uso de animales en el circo, alejan a Eo de la vida que llevaba junto a su estimada Kasandra.

La mordaz crítica a la protesta animalista que desliza Skolimovski aboca la película a un paradójico cuestionamiento de sí misma. No en vano, la pretensión de *Eo* de ponernos en el lugar del asno podría incurrir en el mismo error que el de esos defensores de los animales que se arrojan el derecho de hablar por quienes no tienen voz. Asimismo, y si atendemos a la demanda concreta de los militantes en la escena, ¿no puede el film que estamos viendo —a fin de cuentas, un recreo para el ojo humano— comportar una explotación del rendimiento espectacular del animal paralela a la que se lleva a cabo en el circo? Para abordar esta cuestión nos remitiremos en primera instancia a la escena con la que arranca la película.

Teñidos de un intenso rojo por el filtro de color y marcados por una luz estroboscópica, los planos iniciales del film permiten apreciar el rostro de Kasandra junto a Eo. Este yace patas arriba, como si estuviera muerto. La joven reacciona asustada, mientras acaricia al burro y pronuncia su nombre. Los planos cortos, el montaje discontinuo y una tenebrosa ambientación musical dominada por las frecuencias graves de los vientos aumentan la tensión. En medio de tanta confusión visual vemos a Kasandra insuflando aire a través de la boca de Eo. Segundos después, el burro se retuerce rápidamente sobre su lomo y se pone de pie. En ese instante, un plano general —desprovisto ya de la luz intermitente y del filtrado en rojo— sitúa a Eo en el centro del encuadre, enfocado por la luz de un cañón. Mostrando al público que aplaude en las gradas, el siguiente plano nos descubre que hemos estado asistiendo a un número de circo.

Al fundir la representación circense con la cinematográfica en los primeros compases de su película, Skolimovski da cuenta de la encrucijada en la que se sitúa y del riesgo de utilización espectacular del animal que acecha al reto que asume, a saber, el de adentrarnos en el mundo de su protagonista.

Diversos pasajes confirmarán que el film consigue esquivar dicho riesgo, pero juzgamos oportuno dirigirnos ahora a una escena del ecuador de la cinta en la que el burro presencia un partido de fútbol y que, en nuestra opinión, es la que mejor ilustra el giro de la mirada que la película pretende.

Una panorámica horizontal tomada desde el interior del campo nos introduce en el enfrentamiento deportivo para finalizar con un plano general de los bancos en los que un grupo de aficionados anima a su equipo. Un *zoom in* apunta hacia la parte del encuadre por la que aparece el burro, que se sitúa detrás de los hinchas. Un plano entero en contrapicado de Eo mirando al terreno de juego (imagen 1) lo erige en espectador de un acontecimiento en el que ahora son los humanos y sus destrezas los exhibidos. La escena no se limita a invertir los papeles que la escena inicial asignaba, sino que va más allá haciendo gala de ese humor ácido que salpica el film en determinados momentos. El árbitro señala penalti y un jugador se dispone a ejecutarlo. La imagen del futbolista apro-



Imagen 1

ximándose al balón para golpearlo es intercalada entre un par de planos de detalle de las pezuñas de Eo coceando el suelo. En el segundo de estos oí-mos un sonoro rebuzno que, como comprobamos en el plano siguiente, desconcentra al lanzador y le impide marcar. La hinchada del equipo ganador toma al asno como héroe del partido y la escena acaba invitando a valorar —además de la condición de Eo de sujeto que ejerce la mirada— su capacidad de intervenir, de ser agente en un mundo que no solo contempla.

EN LA PIEL DEL BURRO: EO, LOS ANIMALES NO HUMANOS Y LA NATURALEZA

En el intento por plasmar la manera subjetiva con la que Eo experimenta el mundo resultan también significativos los abundantes casos en los que el protagonista observa y/o se relaciona con otros animales no humanos. Uno de los fragmentos más remarcables tiene lugar en la cuadro donde Eo presencia cómo enjabonan y limpian con esmero a un caballo blanco. En una escena anterior, y mientras realizaba sus tareas de carga, el protagonista había visto al caballo posando para una sesión fotográfica junto a una modelo humana. Amén de que se insista en el uso espectacular del animal, lo que más nos interesa destacar ahora es cómo el film nos hace conscientes de las jerarquías que los humanos establecemos entre especies e, igualmente, cómo nos impulsa a atribuir a Eo la consciencia de tal discriminación. En la mencionada escena en la que asean al caballo el montaje se encarga de alternar planos de detalle de los ojos de Eo con otros de igual escala destinados a cubrir el acicalamiento del majestuoso equino. A continuación, el burro y el caballo intentan un acercamiento amistoso, pero el cuidador del caballo se lo lleva a trotar ante la mirada de un Eo que se queda solo y confinado en su reducido espacio.

En distintos momentos, con un patrón de montaje igualmente basado en la contraposición de imágenes —y a veces también con la ayuda de

EL FILM NOS HACE CONSCIENTES DE LAS JERARQUÍAS QUE LOS HUMANOS ESTABLECEMOS ENTRE ESPECIES Y NOS IMPULSA A ATRIBUIR A EO LA CONSCIENCIA DE TAL DISCRIMINACIÓN.

una emotiva y poderosa música—, se nos insta de manera similar a vincularnos afectivamente con cuanto vemos y a conferir sentimientos a Eo. Así, tendemos a ver anhelo de libertad en los ojos de Eo cuando este mira desde el interior del vehículo en el que lo trasladan a una manada de caballos galopando por el prado, a interpretar como compasiva la mirada que el protagonista dedica a los cerdos que, hacinados, chillan dentro del camión que los lleva al matadero o a valorar de empáticos sus constantes rebuznos ante el acuario lleno de peces que observa en el escaparate de una tienda de animales.

En otras ocasiones, las reacciones de Eo facilitan que le atribuyamos no solo emociones, sino también voluntad y capacidad de intervención. Es lo que sucede en la escena en la que el burro es llevado a un lugar repleto de zorros enjaulados. Los intercambios de miradas entre estos y el asno son multiplicados por el montaje. Los primeros planos de Eo y los planos de detalle de sus ojos tratan de transmitirnos la respuesta emocional del protagonista al presenciar la electrocución de varios zorros a manos del hombre que carga sus cadáveres en el carro del que tira el burro. Finalizada su macabra tarea, el hombre golpea a Eo para que se mueva, pero este se niega a hacerlo y, acto seguido, le propina una coz vengativa en la cara que lo deja inconsciente en el suelo. La escena concluye con un plano de considerable duración del rostro de Eo (imagen 2), quien dedica una indiscutible e intrigante mirada a cámara que reviste al asno de otra capacidad agencial —esto es, la de romper la cuarta pared— y que, asimismo, nos empuja a posicionarnos ante lo que acabamos de contemplar.

En cualquier caso, la secuencia que mejor nos sirve para valorar las relaciones que se establecen entre Eo y otros animales no humanos —y, en general, para apreciar la conexión del protagonista con un entorno natural— la encontramos justo después de la fugaz visita nocturna que Kasandra le dedica con motivo del cumpleaños del burro. Eo rompe la valla que lo retiene para trotar por la carretera tras la joven que ha marchado en moto. Asustado por un coche, el asno cambia su trayectoria y se adentra en el bosque. Comienza así un fragmento de casi diez minutos de duración en el que Eo accede al hábitat natural de diversos animales no domesticados y en el que, pese a que a la alargada sombra de lo humano se manifestará, no aparecerá ninguna persona en pantalla ni oiremos palabra alguna.

El plano de una rana descendiendo por un arroyo captado con un objetivo de ojo de pez sugiere, como en otros casos, que vemos a través de los ojos de Eo. Además, el plano establece el riachuelo como una suerte de carretera natural que guiará al borrico —y a nosotros— a lo largo de este pasaje de la *road movie*. Tras ver a una araña tejiendo su red y al asno siguiendo la corriente de agua bajo la atenta mirada de un búho, comenzamos a oír aullidos de lobos. Un plano subjetivo de Eo abriéndose paso entre las ramas se yuxtapone con otro en el que camina junto a unas tumbas.



Imagen 2

Los tonos azulados de la fotografía y la ominosa ambientación musical realizan su aportación formal a unos motivos temáticos propios del género de terror.

Eo se detiene y observa. En un tranquilo plano general del bosque emergen progresivamente las amenazadoras miras láser de un grupo de cazadores a la vez que un tecnológico sonido de sintetizadores se adueña de la banda sonora. Un movimiento de cámara recoge el recorrido de una luz láser sobre el lomo del protagonista hasta llegar a su cabeza. Oímos entonces un estruendoso disparo y la música cesa repentinamente. Un plano de detalle del ojo de Eo es acompañado por un débil y reiterado rebuzno, a modo de quejido. Sin cortes, un movimiento de cámara cruza el riachuelo, presenta la imagen de un lobo agonizando junto al agua y acaba con otro plano de detalle, en este caso de la herida sangrante del cánido. En un ejemplo más del montaje que antes mencionábamos, la yuxtaposición de la imagen de la herida mortal con un nuevo plano detalle del ojo del burro nos impulsa a calificar la mirada de Eo de solidaria.

El protagonista huye del lugar, atravesando un largo túnel plagado de murciélagos. Su camino por el corredor subterráneo supone el tránsito a otra escena en la que, lejos ya de la concurrencia nocturna de Eo con los animales del bosque, se incidirá en la experiencia independiente del asno en contacto con la naturaleza. Un trénel a ras de suelo atraviesa los arbustos hasta aproximarnos a Eo, que come hierba en un prado. Un plano muestra cómo la luz del alba baña su lomo y el siguiente ofrece la imagen de sus crines siendo acariciadas por la brisa (imagen 3). Como en otros momentos, se remarca lo sensorial de la experiencia mediante una hapticidad que aparta del logocentrismo que suele caracterizar al cine de la industria. Un nuevo plano a ras de suelo de las patas de Eo y el siguiente, tomado desde detrás de su cabeza con una inestable cámara al hombro, dan cuenta del desplazamiento del burro y contribuyen a que nos

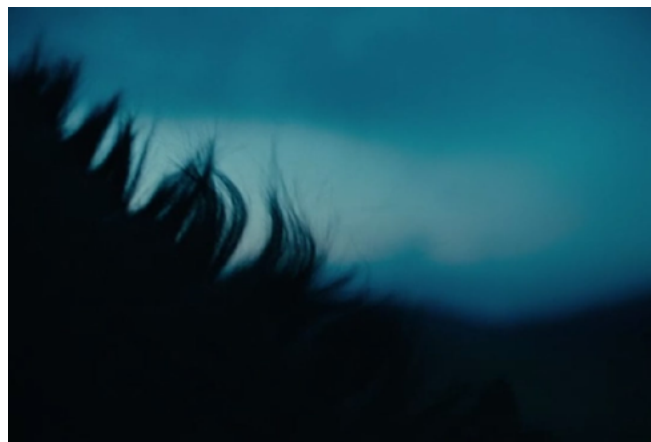


Imagen 3

pongamos en su piel. Estos planos constituyen, además, un ejemplo de las distintas ocasiones en las que lo corporal es reivindicado en *Eo* a través de la somatización de la cámara.

Desde la altura, Eo otea un horizonte pintado con los tonos rojizos del amanecer. En el siguiente plano aéreo del bosque apreciamos el mismo filtrado rojo que en las primeras imágenes de la película y que se mantendrá en lo que resta de escena. Varios planos generales tomados con dron avanzan a vista de pájaro sobre el bosque hasta que uno de ellos se cuelga entre los árboles y sigue el camino que traza el riachuelo. Un mismo acorde disonante de teclado prosigue durante el plano, aumentando su intensidad a la vez que el desplazamiento de la cámara se torna más veloz, como si sonido e imagen emularan el ritmo creciente que impone el agua corriendo montaña abajo. Por corte abrupto accedemos a la imagen de unos molinos eólicos y un agresivo sonido de guitarra distorsionada y con efecto de *wah-wah* hace su aparición. Aproximándose a uno de los molinos, la cámara gira violentamente sobre su eje, imitando el movimiento de las aspas a las que apunta. La secuencia finaliza con un plano indirecto de las aspas del molino, reflejadas en un pequeño charco. Oímos el sonido de un ave y, justo cuando este y el acorde de teclado desaparecen, vemos a un pájaro caer muerto en el agua (imagen 4).



Imagen 4

Como apreciamos, la secuencia comentada condensa ciertos asuntos recurrentes a lo largo del film. Por una parte, se encarga de individualizar a Eo, de transmitirnos su propia manera de experimentar el entorno y de presentárnoslo como sujeto que constituye el centro de su mundo. Por otra parte, el episodio tiende entre las diferentes especies lazos de hermandad y de solidaridad ante la amenaza humana. Por último, el mensaje animalista y antiespecista es entroncado con —o mejor, presentado como parte de— la crítica ecologista a los despropósitos del antropoceno.

EN LAS ENTRAÑAS DEL BURRO: EL ACERCAMIENTO AL MUNDO INTERIOR DE EO

Encontramos también pasajes dedicados a hacernos partícipes del dolor y sufrimiento de Eo y a sumergirnos en su centro íntimo de naturaleza psíquica que resultan, por lo general, los más efectivos de cara a propiciar la identificación del público. Una de las escenas destacables es la que da cuenta de la paliza que los ultras del equipo de fútbol perdedor propinan a Eo. Los fanáticos ven al burro y deciden bajar del coche para agredirlo. Eo trata de huir y la persecución es captada por una agitada cámara al hombro que transmite lo angustioso de la situación. El asno es alcanzado

EL MENSAJE ANIMALISTA Y ANTIESPECISTA DE EO ES ENTRONCADO CON —O MEJOR, PRESENTADO COMO PARTE DE— LA CRÍTICA ECOLOGISTA A LOS DESPROPÓSITOS DEL ANTROPOCENO

y los ultras comienzan a golpearlo con sus bates. El encuadre exageradamente inestable, los planos subexpuestos y desenfocados y el ritmo trepidante del montaje ejercen sobre el público una violencia paralela a la que el burro está sufriendo. El recurso a un objetivo de ojo de pez y el ángulo contrapicado de los planos nos llevan, de forma más directa, a empatizar con un Eo que está abatido en el suelo y continúa siendo vapuleado. A través de los ojos de Eo, y por medio de un plano aberrante a ras de suelo, vemos cómo se marchan los vándalos. El plano se prolonga unos instantes más, ofreciéndonos la imagen de la hierba y de una luz lejana.

Accedemos, entonces, por corte, a una nueva escena que suspende la narración y se inicia con un plano similar al inmediatamente anterior, aunque acompañado por una inquietante música de sintetizadores y filtrado con ese rojo con el que el film da la impresión de subrayar algunas de sus partes. Tras la hierba apreciamos la cabeza de un robot mirándonos con sus artificiales ojos. El plano se abre y vemos al autómatas de forma canina caminando hasta llegar a una superficie reflectante en la que se mira atentamente (imagen 5), como si tomara consciencia de su propia existencia. La concatenación del último plano de la escena en la que más de cerca hemos podido sentir el dolor de Eo con el plano inicial de la protagonizada por el robot nos lleva a vislumbrar en esta yuxtaposición una crítica a la cartesiana concepción del animal como *machina animata*. Es más, el guiño de Skolimowski puede movernos a preguntarnos por qué, en estos tiempos posthumanistas que corren, parecemos estar más abiertos a considerar la au-



Imagen 5

toconciencia que pueden desarrollar las máquinas que a reconocer la subjetividad de los seres con los que convivimos desde que surgimos como especie.

Sin duda, los fragmentos que mejor ejemplifican el afán de adentrarse en la psique de Eo son aquellos que llevan a cabo el gesto especulativo de poner en imágenes sus recuerdos y con el que se va más allá de las antes comentadas invitaciones al público a atribuir cualidades tradicionalmente consideradas humanas al burro. Los tres momentos que plasman estas rememoraciones inciden en la añoranza que Eo siente por ese tiempo pasado compartido con Kasandra, especialmente los dos primeros. En ambos casos, el *flashback* se introduce tras dejar constancia de la solitaria y penosa situación en que se encuentra Eo mediante prolongados planos dedicados a él que se acompañan de una conmovedora composición musical.

En la primera ocasión, cuatro planos preparan el camino al *flashback*: el de una ventana con ba-

PARECEMOS ESTAR MÁS ABIERTOS A CONSIDERAR LA AUTOCONCIENCIA QUE PUEDEN DESARROLLAR LAS MÁQUINAS QUE A RECONOCER LA SUBJETIVIDAD DE LOS SERES CON LOS QUE CONVIVIMOS DESDE QUE SURGIMOS COMO ESPECIE

rrotos que ilumina tenuemente el habitáculo donde está el burro, el plano detalle de los ojos de Eo que desciende hasta su boca, el plano general en el que se encienden los tubos de neón y que da cuenta del tedioso paso del tiempo y un último en el que Eo no hace más que mirar una pared. Sobre esta imagen, y a modo de auricularización interna, se encabalga el susurro de Kasandra pronunciando el nombre del asno y llegamos así al único plano que encapsula la nostalgia del protagonista y en el que vemos a Kasandra besando y mimando a Eo al calor de un reconfortante fuego (imagen 6). De manera similar, el segundo *flashback* continuará insistiendo en el contacto físico y afectivo con Kasandra, recogiendo esa mirada recíproca entre ambos que, de acuerdo con Burt (2002: 39), procura el contacto psíquico y social entre humanos y el resto de animales ante la imposibilidad de recurrir al lenguaje verbal. Como vemos, estas escenas intensifican la intencionalidad háptica y la vis emotiva que el conjunto del film presenta y resaltan, así, la conexión sensible que *Eo* trata de establecer con el público.

La última representación del recuerdo de Eo varía la propuesta con un par de planos que nos devuelven al espectáculo circense del inicio. La irrupción de ambos planos filtrados en rojo se acentúa añadiendo a la banda sonora sendas frases musicales interpretadas por una flauta. En el

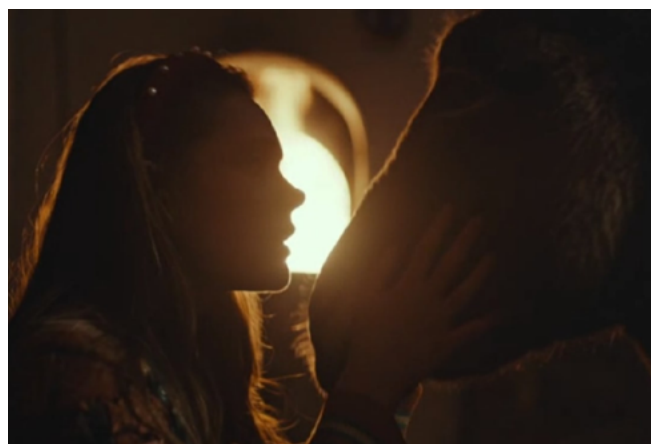


Imagen 6

segundo de ellos vemos a Kasandra gritando angustiada el nombre de Eo y, justo después y fuera ya del *flashback*, al asno iniciando el trote como si acudiera a la llamada de su compañera. La remisión al número de circo que simulaba la muerte y resurrección del burro apunta indirectamente a la última escena de la película en la que no habrá final feliz para Eo y traza, de esta manera, una especie de círculo que vincula el arranque con la conclusión y denuncia el incesante ciclo de explotación al que sometemos a los animales no humanos. De hecho, poco después del *flashback* vemos al asno sumándose a una manada de vacas que camina hacia el interior del matadero. Los planos cenitales muestran el amontonamiento de las vacas, los erráticos y nerviosos pasos de una becerro que ha sido apartada del resto y la arquitectura panóptica de un espacio pensado para la disciplina y la eficiencia. La música adopta un tono más trágico y lacerante a medida que Eo y sus compañeras recorren su particular corredor de la muerte hasta llegar a su oscuro destino. La pantalla en negro acompaña los últimos golpes reiterados y secos de la instrumentación orquestal y, cuando estos finalizan, un escueto sonido de electrocución nos expulsa bruscamente del film.

CONCLUSIONES

La película de Skolimowski convierte a Eo en su auténtico protagonista sin caer en los estereotipos propios de la tradicional representación audiovisual de animales no humanos. Aunque en determinados pasajes se nos muestre a Eo como accesorio espectacular, fiel compañero, mascota terapéutica, mercancía, víctima indefensa o frío justiciero, el conjunto del film se esfuerza por presentárnoslo simplemente como un burro, como ser individualizado y sujeto con agencia que, no obstante, ve limitadas sus posibilidades en función de las circunstancias a las que es sometido. Adoptando el punto de vista de Eo, la cinta se encarga de adentrarnos tanto en su mundo interior

(*Innenwelt*) como en su manera subjetiva de experimentar el entorno (*Umwelt*), haciendo girar al resto de personajes alrededor de él.

En la plasmación del contacto de Eo con el mundo circundante el film presta una especial atención a las dinámicas que se establecen entre las diferentes especies, incluida la humana. La interacción del protagonista con otros animales no humanos sirve al film para abrir la mirada a un mundo compartido —construido y vivido por todos los seres que lo habitan—, para explorar otras formas de comunicación y convivencia distintas de las fijadas por los parámetros humanos y para tejer lazos de empatía y solidaridad entre las víctimas de la explotación y las jerarquías especistas que las personas establecen. La denuncia de estas condiciones de dominación, como hemos podido comprobar, es igualmente evidente en los pasajes dedicados a plasmar el tipo de relación que el protagonista mantiene con los humanos y en los que estos resultan, por lo general, ferozmente criticados. La película va trazando, así, una suerte de espiral que, partiendo de Eo y el vínculo afectivo que establecemos con él, amplía progresivamente su alcance para transmitir un alegato animalista y antiespecista que acaba presentándose como parte fundamental del medioambientalismo.

Hemos destacado también a lo largo de nuestro análisis cómo el mensaje alternativo que Eo ofrece se apoya en una experimental y variopinta propuesta formal paralelamente transgresora. Así como el protagonista recorre múltiples e insospechados caminos a lo largo de la historia, la heterodoxia de Skolimowski explora diferentes registros y texturas con un planteamiento cinematográfico que se aleja de la norma y trastoca nuestras expectativas. Cabe mencionar, en este sentido, el carácter fragmentario del film que queda reflejado sobre todo en la disposición episódica con la que desafía la cotidiana lógica narrativa. El talante de los diversos pasajes, además, varía notablemente y se nos hace transitar desde escenas marcadas por un humor oscuro hasta otras instaladas en el

drama más existencial, pasando por ocasiones en las que se flirtea con los códigos de otros géneros, como el del terror. Estos cambios de tono, sin duda, constituyen una eficaz manera de adentrarnos en el estado de ánimo de Eo frente a las diversas situaciones en las que se va encontrando.

El film recurre a otros procedimientos igualmente conducentes a ponernos en el lugar de Eo. Se opta en distintos momentos, así, por los planos subjetivos del burro y por la utilización de lentes especiales que sugieren una mirada diferente de la humana. Con intención similar, el recurso a una cámara somatizada nos acerca al movimiento de Eo, enfatizando lo corpóreo de la captación cinematográfica y la condición de *res extensa* que compartimos con el resto de animales. En otros casos, los planos de larga duración y el ritmo sosegado del montaje nos transmiten el tedio de Eo en cautividad o —como observábamos en la escena en la que el protagonista vaga libremente por el monte— la retórica del film se acerca a un estilo observacional —similar al que preside *Gunda* o *Vaca*— en el que el burro marca el tempo de una escena donde no sucede nada narrativamente significativo. Al margen de la capacidad expresiva específica de cada uno de estos recursos, todos ellos se combinan, en mayor o menor medida, con la fuerza sensorial (a menudo háptica) y emocional que supura el film y con la que este ausculta y recalca las vías de comunicación que compartimos con otras especies para relegar a un segundo plano el lenguaje verbal que sirve de pilar a los postulados del excepcionalismo humano.

Mención especial requiere otro gesto cinematográfico que nos acerca al sentir de Eo y que aparece revestido de la afectividad que estamos comentando. Nos referimos a los momentos en los que la película imagina —pone en imágenes— los recuerdos del asno. Si bien este recurso podría ser entendido como muestra de antropomorfización, la imaginación especulativa de los recuerdos de Eo supone, a nuestro juicio, un ejemplo más de cómo el film atribuye al asno cualidades que tradicional-

mente se han considerado exclusivas de los humanos. En vez de encontrar en estas atribuciones un tic antropomorfizante, lo que detectamos en esta licencia es una cara más de la polifacética voluntad del film de reivindicar la subjetividad del animal. No debemos olvidar que, al fin y al cabo, *Eo* es una obra de ficción sobre un burro, pero hecha por humanos y para humanos. E igualmente conviene valorar que el film de Skolimowski no obvia los límites que comporta la representación (de la subjetividad) del burro como manteníamos al comentar la escena de las protestas animalistas o, sin ir más lejos, como se desprende del mismo título de la cinta. Y es que, pese a que en un intento de dar voz al burro la película tome el nombre del protagonista y este nombre refleje el sonido que el animal emite, la representación lingüística del rebuzno y el acto mismo de nombrar no pueden sino ser humanos.

En definitiva, *Eo* nos pone en el lugar del asno mediante el potente alud emocional provisto por un arsenal retórico que, sin embargo, no renuncia a apelar a nuestra reflexión. El autocuestionamiento del film, los momentos en que la narración se suspende o las inquisitivas miradas del asno a cámara nos invitan a un cierto distanciamiento y, así, la película en su totalidad nos insta a combinar sentimiento y pensamiento para adoptar una postura ante lo que nos ofrece. En nuestra mano queda que seamos arrastrados por la corriente del desolador panorama que *Eo* retrata o, por el contrario, que seamos (con)movidos por el espíritu de denuncia de la cinta y por la esperanza que los recuerdos de Eo rezuman para contemplar la condición de sujetos de los animales no humanos y transformar las relaciones que mantenemos con ellos.

NOTAS

- 1 La película presenta al burro como animal doméstico que, pese a estar fuertemente integrado en la vida común (como sucede en el mundo rural polaco), es especialmente denostado y maltratado por la cultura popular. Basta con considerar, por ejemplo, los múltiples

sinónimos de burro que tanto en castellano como en polaco se aplican a los humanos con sentido peyorativo. La elección de un burro como protagonista sirve así para subrayar el estado de vulnerabilidad en el que mantenemos a los animales y, como apuntaremos más tarde, a la naturaleza en su conjunto.

REFERENCIAS

- Abram, D. (2017). *The Spell of the Sensuous: Perception and Language in a More-than-human World*. Nueva York: Vintage Books.
- Adams, C. (2010). *The Sexual Politics of Meat: A Feminist-Vegetarian Critical Theory*. Nueva York: Continuum.
- Burt, J. (2002). *Animals in Film*. Londres: Reaktion Books.
- Couchot, H. (2023). L'Animal cinématographe: notes d'un spectateur sur le film EO (2022) de Jerzy Skolimowski. *In Vivo Arts*, 1, 1-10.
- Coy, J. (2023). Un âne au Zénith. *Humanisme*, 338, 105-108. <https://doi.org/10.3917/huma.338.0105>
- Fijn, N. (2007). Filming the Significant Other: Human and NonHuman. *The Asia Pacific Journal of Anthropology*, 8(4), 297-307. <http://doi.org/10.1080/14442210701654032>
- Finn, S. (2023). Animal Rights and Narrative Films. En S. Finn (ed.), *Farmed Animals on Film: A Manifesto for a New Ethic* (pp. 121-171), Londres: Palgrave Macmillan.
- Freeman, C. y Tulloch, S. (2013). Was Blind but Now I See: Animal Liberation Documentaries' Deconstruction of Barriers to Witnessing Injustice. En A. Pick y G. Narraway (eds.), *Screening Nature: Cinema Beyond the Human* (pp. 110-126), Nueva York: Berghahn Books.
- G'Sell, E. (2023). Anti-Speciesist Interiority? Jerzy Skolimowski's *Eo* and the Limits of Human Imagination. *The Hopkins Review*, 16(2), 155-158. <http://dx.doi.org/10.1353/thr.2023.0055>
- García Serrano, F. (2023). *Eo*, la fábula del asno y el cine de Jerzy Skolimowski. *El puente rojo*, 1-6. Recuperado de <https://hdl.handle.net/20.500.14352/72374>
- Hoffmeister, M. (2022). *Towards an Ethics of Nearness: A Study on Cinema, Time and Animal Vitality*. Tesis doctoral. Pittsburgh: Carnegie Mellon University.
- Imanjaya, E., Amelia, A. y Meilani, M. (2021). Three "ecological monsters" in Bong Joon-Ho's films. *IOP Conference Series: Earth and Environmental Science*, 729. <http://doi.org/10.1088/1755-1315/729/1/012103>
- Jin, J. (2019). Making the Global Visible: Charting the Uneven Development of Global Monsters in Bong Joon-Ho's *Okja* and Nacho Vigalondo's *Colossal*. *Comparative Literature and Culture*, 21(7). <http://doi.org/10.7771/1481-4374.3659>
- Koilybayeva, B. (2023). *On Animal Subjectivity in Contemporary US Cinema*. Tesis doctoral. Praga: Univerzita Karlova.
- Lee, F. (2022). Bong Joon-ho's *Okja*: Transatlantic Racism, Transpacific Capitalism, and Intimate Subversion. *Polity*, 55(1), 34-58. <http://doi.org/10.1086/722726>
- Lee, N. (2020). *The Films of Bong Joon Ho*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Malamud, R. (2010). Animals on film: The ethics of the human gaze. *Spring*, 83, 1-26.
- Malamud, R. (2017). "Creature Comforts": Crafting a Common Language Across the Species Divide. En D. Ohrem y R. Bartosch (eds.), *Beyond the Human-Animal Divide* (pp. 77-94). Londres: Palgrave Macmillan.
- Marzal, J. J. y Gómez Tarín, F. J. (2007). Interpretar un film. Reflexiones en torno a las metodologías de análisis del texto fílmico para la formulación de una propuesta de trabajo. En J. J. Marzal y F. J. Gómez Tarín (eds.), *Metodologías de análisis del film* (pp. 31-56). Madrid: Edipo.
- McMahon, L. (2019). *Animal Worlds: Film, Philosophy and Time*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Mouton, M. R. (2023). Bête comme une âne. La prise en charge de la représentation animale par le cinema. *Alkemie*, 32, 267-282.
- Oh, Y. (2022). Post-imperial spaces and alternative imaginaries of the human and nonhuman in Bong Joon Ho's transnational films. *Postcolonial Studies*, 25(3), 417-432. <http://doi.org/10.1080/13688790.2021.2018771>
- Pick, A. (2011). *Creaturely Poetics: Animality and Vulnerability in Literature and Film*. Nueva York: Columbia University Press.
- Pick, A. (2013). Some Small Discrepancy: Jean-Christophe-Bailly's *Creaturely Ontology*, *Journal of Animal*

- Ethics*, 3(2), 176-187. <https://doi.org/10.5406/janimalethics.3.2.0163>
- Pick, A. (2015). Animal Life in the Cinematic Umwelt. En M. Lawrence y L. McMahon (eds.), *Animal Life and the Moving Image* (pp. 221-237). Nueva York: Columbia University Press.
- Pick, A. (2018). Vegan Cinema. En E. Quinn, E. y B. Westwood (eds.), *Thinking Veganism in Literature and Culture. Towards a Vegan Theory* (pp. 125-146). Londres: Palgrave Macmillan.
- Porter, P. (2023a). Cow and Gunda. *Society & Animals*, 31(4), 561-565. <https://doi.org/10.1163/15685306-bja10143>
- Porter, P. (2023b). Eo, a Donkey's Story. *Society & Animals*, 32(4), 451-453. <https://doi.org/10.1163/15685306-bja10149>
- Reijnen, A. (2023). Luma and Gunda Stare Back: Integrating Non-human Animal Perspectives in the Ecofeminist Documentary. *Animal Ethics Review*, 3(1), 1-10. <https://doi.org/10.31009/aer.2023.v3.i1.02>
- Safit, I. (2014). Nature Screened: An Eco-Film-Phenomenology. *Environmental Philosophy*, 11(2), 211-235. <https://doi.org/10.5840/envirophil201471011>
- Schultz-Figueroa, B. (2022). Death by the Numbers: Factory Farms as Allegories in Cow and Gunda. *Film Quarterly*, 75(4), 47-57. <https://doi.org/10.1525/fq.2022.75.4.47>
- Skolimowski, J. (2023, 2 de febrero). Jerzy Skolimowski on his surreal donkey drama Eo: "I took Bresson's Au hasard Balthazar like a lesson from the old master". *Sight & Sound*. Recuperado de <https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/interviews/jerzy-skolimowski-donkey-drama-eo>
- Uzuner, N. (2020). Bong Joon Ho, *Okja* (2017): Wounding the Feelings. *Markets, Globalization & Development Review*, 5(2), Article 7. <http://doi.org/10.23860/MGDR-2020-05-02-07>
- Von Uexküll, J. (2014 [1909]). *Umwelt und Innenwelt der Tiere*. Berlín: Springer.
- Yong, E. (2022). *An immense world: how animal senses reveal the hidden realms around us*. Nueva York: Vintage Books.

EN EL LUGAR DEL BURRO. LA SUBJETIVIDAD DEL ANIMAL NO HUMANO Y LA PERSPECTIVA ANTIESPECISTA EN EO

Resumen

El presente artículo investiga cómo el mensaje antiespecista que lanza *Eo* (Io, Jerzy Skolimowski, 2022) pivota en torno a la reivindicación de la subjetividad del burro que lo protagoniza. Tras considerar el *giro animal* y comentar sus manifestaciones en los estudios audiovisuales y en la producción cinematográfica reciente, examinamos la película guiados por la metodología del análisis textual. La atención a pasajes clave permite apreciar el protagonismo auténtico de un asno no antropomorfizado que es presentado como sujeto con agencia. Igualmente, se destaca el acceso que el film procura tanto a la manera subjetiva del burro de experimentar el mundo circundante (*Umwelt*) —incluida la plasmación de la interacción del protagonista con otras especies— como a su mundo interior (*Innenwelt*). Asimismo, valoramos la aportación de una heterodoxa propuesta formal que nos sitúa en el punto de vista del burro y nos vincula sensorial y emocionalmente. Las conclusiones subrayan cómo el mensaje subversivo de *Eo* se apoya en una experimental cinematografía paralelamente transgresora y cómo el film ofrece una original alternativa a la tradicional representación de los animales no humanos y de las relaciones que establecemos con ellos.

Palabras clave

Subjetividad animal; Antiespecismo; Análisis fílmico; *Eo*; Jerzy Skolimowski; Animalismo.

Autor

Enric Burgos (València, 1976) es licenciado en Filosofía y en Comunicación Audiovisual por la Universitat de València y doctor en Ciencias de la Comunicación por la Universitat Jaume I. Es profesor ayudante doctor en la Universitat de València y miembro del grupo de I+D Mediaflows. Sus intereses de investigación incluyen las desviaciones del modelo hegemónico en cine y series de televisión así como la mirada de la producción audiovisual contemporánea hacia el animalismo y el veg(etari)anismo. Es autor de diversos artículos en revistas científicas como *Fotocinema*, *Communication & Society*, *Cinema*, *Journal of Philosophy and the Moving Image* o *Área Abierta*. Contacto: enric.burgos@uv.es.

Referencia de este artículo

Burgos, E. (2025). En el lugar del burro. La subjetividad del animal no humano y la perspectiva antiespecista en *Eo*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 40, 159-172. <https://doi.org/10.63700/1269>

IN THE PLACE OF THE DONKEY: THE SUBJECTIVITY OF THE NONHUMAN ANIMAL AND THE ANTI-SPECIESIST PERSPECTIVE IN EO

Abstract

This article investigates how the anti-speciesist message conveyed in *Eo* (Io, Jerzy Skolimowski, 2022) hinges on the assertion of the subjectivity of its donkey protagonist. Following a consideration of the "animal turn" and a discussion of its manifestations in audiovisual studies and recent film production, *Eo* is examined using the methodology of textual analysis. Attention to key sequences reveals the authentic leading role played by a non-anthropomorphic donkey who is presented as a subject with agency. The analysis also highlights the access the film provides both to the donkey's subjective way of experiencing his surroundings (*Umwelt*), including the depiction of his interaction with other species, and to his inner world (*Innenwelt*). It also explores the director's unorthodox technical approach, which places us in the donkey's point of view and connects us to him on sensory and emotional levels. The conclusions underline *Eo*'s subversive message supported by cinematography that is at once experimental and transgressive and the original alternative the film offers to the traditional depiction of non-human animals and the relationships we establish with them.

Key words

Animal Subjectivity; Antispeciesism; Film Analysis; *Eo*; Jerzy Skolimowski; Animalism.

Author

Enric Burgos (València, 1976) holds bachelor's degrees in Philosophy and in Audiovisual Communication from the University of Valencia and a PhD in Communication Science from the Jaume I University. He is an assistant professor at the University of Valencia and a member of the R&D group Mediaflows. His research interests include deviations from the hegemonic model in cinema and TV series as well as the look of contemporary audiovisual production towards animalism and veg(etari)anism. He has authored several articles in scientific journals like *Fotocinema*, *Communication & Society*, *Cinema*, *Journal of Philosophy and the Moving Image* or *Área Abierta*. Contact: enric.burgos@uv.es.

Article reference

Burgos, E. (2025). In the Place of the Donkey: The Subjectivity of the Nonhuman Animal and the Anti-speciesist Perspective in *Eo*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 40, 159-172. <https://doi.org/10.63700/1269>

recibido/received: 23.01.2025 | aceptado/accepted: 22.04.2025

Edita / Published by



Licencia / License



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

ALIENACIÓN, CRÍTICA Y FRACASO DE LA RACIONALIDAD EN EL ANÁLISIS DE *DISCO ELYSIUM* DESDE LA ESCUELA DE FRANKFURT

MONTSERRAT VIDAL-MESTRE

ALFONSO FREIRE-SÁNCHEZ

UN RELATO SOBRE ALIENACIÓN INDIVIDUAL Y COLAPSO DE LA SOCIEDAD CAPITALISTA TARDÍA

Disco Elysium (ZA/UM, 2019) se ha consolidado como uno de los videojuegos más aclamados de los últimos años, obteniendo numerosos premios en prestigiosos certámenes internacionales. En los *Game Awards* de 2019 destacó al ganar cuatro galardones: *Mejor Narrativa*, *Mejor Juego de Rol*, *Mejor Juego Independiente* y *Mejor Estudio Indie Revelación* para su desarrolladora, ZA/UM (IGN, 2019). El videojuego propone una experiencia inmersiva, considerada por Tan y Mitchell (2020) como un tipo de juego de historia dramática que se encuadra en el contexto del drama aristotélico. No obstante, Kjeldgaard-Christiansen y Hejná (2023) lo describen como un juego de rol expansivo, mientras que Novitz (2021) resalta los conflictos narrativos del título, que oscila entre ser un juego

de rol de detectives y una obra con elementos de la literatura gótica.

Más allá de esta amalgama de perspectivas y consideraciones, el título ha suscitado un notable interés académico, especialmente por su estructura narrativa, definida como multinivel por Shibaev (2022), y por su innovadora mecánica de juego, que integra decisiones morales y temáticas sociopolíticas. Es importante señalar que los estudios académicos sobre *Disco Elysium* son sumamente diversos, tanto en sus propuestas disciplinares como en sus hallazgos, lo que pone de manifiesto, una vez más, la naturaleza multidisciplinar e intertextual de los *game studies* (Freire-Sánchez, 2024; Maté, 2020; Pérez-Latorre, 2023). En este sentido, Kjeldgaard-Christiansen y Hejná (2023) analizan el videojuego con relación a cómo las interpretaciones vocales de los personajes pueden respaldar la orientación sociomoral del videojugador y, además, concluyen que los

estereotipos vocales pueden servir para mejorar la percepción de estos, en lugar de acrecentar los estigmas y prejuicios existentes. Shibaev (2022), por su parte, analiza las características del diálogo y la narración polifónica en el texto del videojuego a fin de descifrar su carácter *rejugable* y su capacidad de inmersión. En cambio, el estudio de Novitz (2021) se centra en cómo las influencias de elementos góticos y su condición de aventura de detectives permiten una apreciación más transparente de la crítica sociopolítica que emana tanto de su relato como de las mecánicas jugables. En la obra *El viaje del antihéroe en el videojuego* (Freire, 2024), se analiza la construcción de Harry DuBois, el protagonista de *Disco Elysium*, destacando cómo su personalidad fragmentada y su adicción al alcohol lo alejan tanto del *monomito* o patrón narrativo del viaje del héroe de Joseph Campbell como del arquetipo del héroe tradicional. Por su parte, el estudio de Spies (2021) también explora la configuración de este personaje, pero desde una perspectiva centrada en los trastornos mentales que padece DuBois y su conexión existencial con el absurdismo la obra de Albert Camus. El artículo de Spies no es el único que aborda la obra desde un enfoque filosófico, McKeown (2021) la examina a través de diversas teorías posthumanistas, concluyendo que el título representa un recurso narrativo idóneo para abordar vacíos en la investigación posthumanista contemporánea desde el sector del videojuego.

En lo que respecta al argumento, *Disco Elysium* presenta una historia que mezcla elementos fantásticos con otros más realistas, mientras afronta muchos de los problemas sociales como la depresión, el racismo, el alcoholismo y la adicción a estupefacientes, los traumas o la corrupción. En su núcleo narrativo, encontramos un retrato sombrío de una sociedad desintegrada, donde la falta de oportunidades, las ideologías extremas y el fracaso de las instituciones conforman una radiografía de la vida cotidiana. Asimismo, el título parece asentarse, apriorísticamente, en unos

planteamientos que imbuyen al jugador, a través del manejo de los protagonistas, en un escenario de alienación individual y en el colapso de la sociedad capitalista tardía.

Es precisamente esta crítica del capitalismo tardío uno de los puntos de unión de los pensadores como Theodor Adorno, Max Horkheimer y Herbert Marcuse, fundadores de la Escuela de Frankfurt. Dicha crítica se centra en cómo las ideologías dominantes alienan al individuo (Podvoyskiy, 2021) y limitan su capacidad de acción e impulsan la mercantilización del yo (Langman, 2009). Por tanto, este artículo propone un análisis de *Disco Elysium* a través de los principales axiomas de la Escuela de Frankfurt, con el objetivo de examinar cómo estos conceptos críticos se manifiestan en la narrativa y el diseño interactivo del videojuego.

Esta investigación se enmarca en la disciplina de los *game studies*, una perspectiva crítica que reconoce a los videojuegos como una forma cultural y artística con la capacidad de reflejar y representar la sociedad (Maté, 2020). Este hecho se debe a características inherentes del medio, como la interacción, la inmersión y la capacidad de influir en las elecciones y los caminos narrativos. En este sentido, Jiménez-Alcázar y Rodríguez afirman que el videojuego «narrativamente funciona de la misma manera que otros productos culturales, pero con el factor inédito de la intervención necesaria del jugador» (2018: 59). Estos elementos de interacción e inmersión permiten que el videojuego, más que simular mundos, los represente (Frasca, 2019), transformando lo pasivo a activo (Gómez y González Álvarez, 2017).

Por consiguiente, partiendo del caso concreto de *Disco Elysium*, este artículo tiene como objetivo analizar cómo los videojuegos, a través de sus diseños narrativos y mecánicas interactivas, facilitan una reflexión crítica sobre problemas filosóficos, sociales y morales. Además, destaca su capacidad para modelar y cuestionar las dinámicas de la sociedad contemporánea, posicionándose de

esta manera como un elemento de crítica social y sátira de las ideologías extremas. Asimismo, busca explorar cómo el juego, a través de su estructura interactiva, ofrece una perspectiva crítica al involucrar activamente a los jugadores en reflexiones filosóficas mediante la toma de decisiones morales y acciones determinantes.

ESTADO DE LA CUESTIÓN RESPECTO DE LA APLICACIÓN DE LA TEORÍA CRÍTICA AL ARTE DIGITAL

La Escuela de Frankfurt, fundada por pensadores como Erich Fromm, Theodor Adorno, Max Horkheimer y Herbert Marcuse, surge en el siglo XX como una crítica radical a las estructuras sociales y económicas del capitalismo avanzado (Kellner, 2012). Este grupo de filósofos, aunque con importantes discrepancias entre ellos, tal y como expone Hohendahl (1985), desarrolla lo que conocemos como Teoría crítica. En sus inicios, dicha teoría tiene como objetivo analizar la sociedad y proponer una transformación a través de una reflexión filosófica sobre las condiciones que perpetúan la opresión y la alienación del individuo (Bronner, 2017). Los conceptos de alienación, ideología y racionalidad instrumental, fundamentales en su obra, ofrecen un marco teórico esencial para comprender la relación entre los sistemas sociales contemporáneos y la experiencia humana dentro de ellos (Holanda, 2019).

Como se ha introducido anteriormente, uno de los conceptos más importantes de la Escuela de Frankfurt es la alienación (Podvoyskiy, 2021), que retoma y reelabora la crítica de Karl Marx sobre la relación del individuo con el sistema capitalista. Para Marx, la alienación era el resultado de la explotación en el proceso productivo, donde el trabajador queda separado de los productos de su trabajo, de sus compañeros y de su propia humanidad (Øversveen, 2022). Adorno y Horkheimer, sin embargo, aportan nuevas capas de reflexión y extrapolan esta idea al ámbito cultural. Tanto es

así que, en su obra *Dialéctica de la Ilustración* (2016 [1944]), argumentan que la alienación es más que un fenómeno económico, es un ente cultural y emocional. Las industrias culturales, según los pensadores, imponen una homogeneización que refuerza la pasividad del individuo y lo aleja de una comprensión crítica de su realidad, incluso lo orientan a un *auto-extrañamiento* (Roberts, 1987).

Actualmente, una de las principales interpretaciones de la alienación es aquella transformación de los productos de las actividades individuales y colectivas en una fuerza independiente que subyuga a las personas, dejando de verse como agentes activos y sufriendo la pérdida del control consciente sobre sus circunstancias de vida, experimentando sus propias creaciones como ajenas y fuera de su alcance (Schweitzer, 1991). Esta alienación tiene implicaciones en la cultura, que, en lugar de ser un espacio de emancipación, se convierte en un instrumento de control (Podvoyskiy, 2021). Parafraseando a Adorno en su análisis de la industria cultural (2005 [1951]), el entretenimiento moderno se presenta como un mecanismo de evasión que anestesia al público, evadiendo cualquier reflexión crítica. Los productos culturales, entonces, reproducen ideologías dominantes y crean una ilusión de libertad y satisfacción que perpetúa la alienación. Este fenómeno limita la capacidad del individuo para reconocer su propia condición de subordinación dentro de un sistema que lo explota. También existen consecuencias emocionales respecto a la alineación, entendiéndose como una separación interna, donde la persona se siente ajena a sus propias emociones, experimentando una pérdida de sentido personal y dificultad para integrar sus sentimientos en su visión del mundo (Szanto, 2017).

Otro concepto central en la Teoría crítica es el de racionalidad instrumental. Adorno y Horkheimer sostienen que, a medida que las sociedades modernas avanzan tecnológicamente, la racionalidad se convierte en una herramienta al servicio de la dominación o del control social. En lugar de

estar orientada hacia la emancipación que buscaba el marxismo o hacia el desarrollo humano, la razón se subordina a fines utilitarios y a la productividad, donde lo importante es la eficiencia y el control, no la liberación del individuo.

Este tipo de racionalidad, lejos de traer progreso real, refuerza las estructuras opresivas del capitalismo según los citados pensadores. Marcuse, en *El hombre unidimensional* (2024 [1964]), recupera este planteamiento al señalar que la racionalidad instrumental comporta una sociedad donde las alternativas al sistema dominante son casi impensables. Según Marcuse, el capitalismo avanzado logra integrar incluso a las fuerzas que deberían oponerse a él, creando una ilusión de libertad y pluralidad que, en realidad, refuerza la conformidad y el control. La capacidad crítica del individuo queda reducida, y la alienación se convierte en una condición permanente. Sin embargo, para Blau (2020), atacar la racionalidad instrumental capitalista es un planteamiento equivocado al considerar que el problema fundamental es el capitalismo, no la racionalidad instrumental.

Por tanto, aunque, como ya se ha mencionado, existen algunas diferencias entre los pensadores de la Escuela de Frankfurt, es posible afirmar que, para ellos, la verdadera razón debería ser emancipatoria, orientada hacia la liberación del individuo y la superación de las condiciones que lo oprimen. La relevancia contemporánea de estas teorías se manifiesta en movimientos de resistencia actuales como la *alterglobalización*, que busca reorganizar radicalmente la vida económica y política (Masquelier, 2014). La alienación y la ideología parecen trabajar al unísono para mantener al individuo en un estado de conformismo y de entretenimiento, donde la crítica radical se devalúa.

La relación entre ideología y cultura es otro aspecto central en la crítica de la Escuela de Frankfurt. En el ensayo *La industria cultural: Iluminismo como engaño de masas* (2007 [1947]), Adorno y Horkheimer argumentan que la cultura de masas ha dejado de ser un espacio donde se expresan

ideas diversas para convertirse en un mecanismo de control ideológico. La industria cultural, organizada de manera similar a la producción en masa, estandariza el contenido que produce y distribuye, eliminando cualquier potencial disruptivo (Horkheimer, 2013 [1947]). La función de esta industria no es tanto el educar ni fomentar la reflexión crítica, sino perpetuar el *statu quo* a través de la reproducción de narrativas que refuercen las ideologías dominantes. Este hecho es muy palpable en el cine bélico que refuerza la patria de los vencedores o en la construcción del héroe de acción norteamericano de la década de los ochenta. Para Marcuse, esta integración ideológica es aún más profunda, pensamiento que se refleja en *El hombre unidimensional*, obra en la que sostiene que el capitalismo avanzado ha logrado neutralizar incluso las fuerzas que podrían oponerse a él. Los movimientos de resistencia, las críticas culturales y las corrientes contraculturales son absorbidos por el sistema y convertidos en productos más que en amenazas reales. La capacidad del individuo para imaginar alternativas radicales a su situación actual se ve comprometida por la omnipresencia de la ideología dominante, que moldea sus deseos, necesidades y creencias.

UNA ADAPTACIÓN DEL ANÁLISIS INTERMEDIAL HERMENÉUTICO

Para abordar la investigación propuesta, este estudio emplea una metodología cualitativa basada en el análisis narrativo y textual de *Disco Elysium*, entendiendo el videojuego como textos *ergódicos* (Aarseth, 1997), es decir, productos culturales que requieren esfuerzo interpretativo más allá de la lectura pasiva. Esta metodología se combina con el análisis hermenéutico, que busca comprender el significado profundo de un texto, fenómeno o experiencia, considerando su contexto y las intenciones del autor, y con el análisis interpretativo, sustentado en este caso por las teorías críticas de la Escuela de Frankfurt. En este sentido, el análisis

intermedial hermenéutico propuesto por Kłosiński (2022), permite desentrañar las capas ideológicas y narrativas en la interacción entre mecánicas, diálogos y diseño visual. Este análisis se complementa con la teoría de la recepción crítica de Jauss (1982), adaptada al contexto interactivo para examinar cómo las elecciones del jugador activan significados políticos y existenciales en *Disco Elysium*. De la misma manera, se tienen en cuenta los preceptos teóricos de Sicart (2014), quien también aborda la ética del juego y cómo los jugadores negocian significados morales. Mediante esta metodología, el objetivo es examinar cómo el juego refleja temas de alienación, ideología y racionalidad fallida, y cómo estos se articulan a través de su narrativa, personajes y mecánicas de juego.

El análisis narrativo del título se centra en el diálogo, los personajes y las decisiones morales que el jugador enfrenta a lo largo de la obra. Se analizan las elecciones discursivas y narrativas que revelan los planteamientos filosóficos que caracterizan el mundo posrevolucionario de *Disco Elysium*. Esto incluye una evaluación de cómo el protagonista, un detective amnésico y emocionalmente devastado, encarna las ideas de alienación y crisis personal, elementos que son centrales en la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt. Se presta especial atención a los momentos del juego donde las ideologías dominantes, el sentido de desesperanza y la pérdida de fe en la racionalidad se ponen de manifiesto.

Este análisis textual se complementa con un enfoque teórico basado en las ideas de Adorno, Marcuse y Horkheimer. Si bien la Teoría crítica de la Escuela de Frankfurt ha sido aplicada en numerosas disciplinas, su presencia en los *game studies* y los estudios sobre videojuegos sigue siendo limitada. La mayoría de las investigaciones sobre videojuegos rara vez han utilizado las teorías *frankfurtianas* para examinar los videojuegos como medios de reproducción o crítica ideológica. Del mismo modo, la investigación sobre cómo estas ideas se alinean o contrastan con las teorías de alienación

e ideología de Adorno, Horkheimer y Marcuse es escasa, aunque existen algunos trabajos recientes que están aportando nuevas lecturas como Flores Ledesma (2020), Siğın (2022) o Grimes & Feenberg (2009), aunque ninguna de estas investigaciones se ha centrado en el caso de estudio. Las teorías de la razón instrumental y la *alienación* son el marco interpretativo para entender cómo *Disco Elysium* critica las estructuras sociales y políticas en un contexto ficticio que, sin embargo, refleja las ansiedades de las sociedades modernas. Además de lo narrativo, se analiza cómo el diseño visual y las mecánicas de juego contribuyen a la creación de un sentido de alienación.

DINÁMICAS DE EXPLOTACIÓN, DESIGUALDAD Y DESESPERANZA EN UN MUNDO POSTREVOLUCIONARIO

En los primeros compases de la obra, el protagonista, Harry DuBois, despierta en un estado de absoluto abandono tanto físico como psicológico y emocional. Ha perdido la memoria, desconoce su identidad y empieza a enfrentarse a las consecuencias de sus actos previos. Este estado inicial representa la alienación individual en su máxima expresión, donde el sujeto es incapaz de reconocerse en sus propias acciones, atrapado en un sistema que lo reduce a una herramienta más dentro de las estructuras sociales. El detective lo ha perdido todo y, en uno de los primeros diálogos, al observarse en el espejo, reflexiona sobre su rostro destruido por el alcoholismo y la miseria, incapaz de reconocerse: «Miras al hombre en el espejo, ¿quién demonios es este tipo?». Esta desconexión con su propia identidad refleja la alienación personal, donde el individuo ya no tiene control sobre su propia vida ni sobre su relación con el mundo que lo rodea, un eco de la crítica de Adorno y Horkheimer sobre cómo las sociedades modernas fragmentan al ser humano, separándolo de su sentido de sí mismo. Volviendo al momento en que DuBois observa su reflejo en el espejo del baño, el

jugador puede decidir si enfrentarse a la realidad de su deterioro físico o evitarla. Este simple acto simboliza la alienación del sujeto consigo mismo, mientras que las mecánicas refuerzan esta desconexión al darle al jugador la opción de ignorar el problema y la propia condición del personaje.

DuBois también se siente alienado respecto al resto de la sociedad en tanto que, constantemente, se nos dice que ha fallado a otras personas y que, por tanto, ya no tiene lugar en el mundo. Está determinado a sentirse deprimido y enajenado tal y como muestran las siguientes líneas de diálogo: «4.600 millones de personas y has fallado a cada una de ellas. Realmente la has cagado.», «una tremenda soledad te invade. Todo el mundo está haciendo algo sin ti» o «Hermano, deberías ponerme frente a un pelotón de fusilamiento. No tengo palabras para describir cómo te he fallado».

Una de las características más innovadoras de *Disco Elysium* es su *gabinete de pensamientos*, un sistema que permite al jugador adoptar diversas corrientes ideológicas a lo largo del juego. Estas ideas, que se desarrollan mediante elecciones y diálogos, moldean la perspectiva del protagonista sobre el mundo y permiten que el jugador elija cómo el protagonista se define ideológicamente, ofreciendo opciones de diálogo que alinean sus pensamientos con diversas corrientes políticas, como el comunismo, el ultraliberalismo, el fascismo o una especie de moralismo más centrista o despolarizado. Al adoptar posturas ideológicas extremas, estas se convierten en caminos narrativos dentro de la historia, pero no en verdaderas alternativas para cambiar el curso de los eventos, lo que subraya la futilidad de las ideologías, según el título. Por ejemplo, si el jugador adopta el pensamiento «Mazovian Socio-Economics», basado en el marxismo, el protagonista comenzará a analizar las desigualdades del mundo desde una perspectiva crítica del capitalismo. Este hecho afecta los diálogos disponibles y modifica cómo el jugador interpreta el entorno del juego, subrayando el impacto de las ideologías en la experiencia

EN DISCO ELYSIUM, AL ADOPTAR POSTURAS IDEOLÓGICAS EXTREMAS, ESTAS SE CONVIERTEN EN CAMINOS NARRATIVOS DENTRO DE LA HISTORIA, PERO NO EN VERDADERAS ALTERNATIVAS PARA CAMBIAR EL CURSO DE LOS EVENTOS, LO QUE SUBRAYA LA FUTILIDAD DE LAS IDEOLOGÍAS

subjetiva pero no cambia la historia real del juego. Por consiguiente, ninguna de estas ideologías se presenta como una solución viable a los problemas del mundo del videojuego y todas reciben un tratamiento crítico. Por ejemplo, en una línea de diálogo se dice: «El comunismo murió en las barricadas, aplastado bajo el peso del capitalismo, y lo que quedó fue una farsa». En otro diálogo opcional se afirma: «El capital tiene la capacidad de absorber todas las críticas en sí mismo. Incluso aquellos que critican al capital terminan reforzándolo en su lugar». Estas afirmaciones son ejemplos de la crítica que Marcuse sostiene acerca de cómo el capitalismo ha neutralizado la capacidad de la sociedad para imaginar alternativas o alcanzar la revolución frente a estructuras dominantes. El título, mediante estos diálogos y pensamientos, lejos de ofrecer respuestas, hace hincapié en la desesperanza en una sociedad ficticia donde todas las promesas revolucionarias han fracasado.

El concepto de racionalidad instrumental, fundamental en la obra de Adorno y Horkheimer, también se refleja en la mecánica del juego. A lo largo de la historia, el detective utiliza un *motor de pensamiento*, un sistema que permite al jugador procesar las ideas del personaje y deducir hechos sobre los casos que está investigando. Sin embargo, a menudo estos procesos mentales conducen a conclusiones absurdas o irracionales, lo que ilustra cómo la razón, cuando se subordina a fines instrumentales, no siempre conduce al progreso o a la verdad. Por ejemplo, en uno de los casos, el

detective puede teorizar que la causa de la muerte de una víctima es un complot paranormal, una línea de razonamiento que, aunque posible dentro de la ficción del juego, resulta completamente irracional y refleja la confusión que puede generar la instrumentalización de la razón. La corporación Wild Pines y sus intereses en Revachol, el pueblo donde transcurre la trama, son un ejemplo de representación de un sistema económico donde las personas son reducidas a meros medios para alcanzar fines económicos. Esto se ve reflejado en los conflictos laborales y la opresión sistemática que enfrentan los trabajadores del puerto. Por ejemplo, el jugador puede interactuar con Joyce Messier, representante de Wild Pines, quien defiende las prácticas de la corporación al describir la situación de Revachol en términos fríos y utilitarios. Sus diálogos están repletos de eufemismos que encubren la explotación laboral, como cuando habla de la inevitabilidad del control corporativo como parte del orden natural o cómo el trabajo es desesperanzador y humillante: «Hora de ir a trabajar en la fábrica de mierda».

Y es que el mundo ficticio de Revachol es, en suma, una representación de una sociedad desintegrada, donde las instituciones han colapsado y las ideologías que antes guiaban la vida sociopolítica han perdido su razón de ser. Los ciudadanos están atrapados en una rutina de desesperación y conformismo, y cualquier intento de resistir las estructuras opresivas es infructuoso. Esto se alinea con la crítica de Marcuse sobre cómo el capitalismo avanzado ha logrado absorber cualquier tipo de resistencia, haciendo que las formas de rebelión pierdan su fuerza subversiva y se conviertan en una parte más del sistema. En el juego, los intentos del protagonista de resolver el misterio central también parecen fútiles, reforzando la sensación de impotencia frente a un sistema que está más allá de su control. Durante la investigación del asesinato central, el jugador puede encontrarse con que el caso no es prioritario para las autoridades, reflejando una estructura donde

la justicia no es un fin en sí mismo, sino un medio condicionado por intereses políticos y económicos. Otro ejemplo de ese descrédito de las instituciones es Evrart Claire, líder del sindicato, quien utiliza tácticas de manipulación política para progresar y, aunque parece abogar por los derechos de los trabajadores, sus acciones son corruptas. Esto muestra cómo incluso los movimientos que buscan combatir la alienación terminan reproduciendo las dinámicas de explotación que critican.

El diseño visual de Revachol es otra muestra de la decadencia de las ideologías. Sus calles están repletas de edificios en ruinas, grafitis políticos y fábricas abandonadas, muestra de un pasado idealizado que ha sido destruido por conflictos ideológicos. En Martinaise, el barrio donde ocurre gran parte del juego, el panorama incluye una iglesia abandonada, grúas oxidadas y un puerto desolado. Estos elementos también reflejan la decadencia social y económica, a la par que actúan como símbolos de un sistema que ha fallado tanto a sus individuos como a sus comunidades. En el sistema de juego, gracias a la toma de decisiones sobre problemas que no tienen solución, se refuerza la idea de que el individuo, atrapado en estructuras opresivas, tiene una capacidad limitada para cambiar su destino, un tema central en la crítica de Adorno y Horkheimer sobre la sociedad moderna.

UNA CRÍTICA A LA EXPLOTACIÓN Y DESIGUALDAD

A través de la representación de la alienación y la razón instrumental, el videojuego critica las dinámicas de explotación, desigualdad y desesperanza que configuran el mundo ficticio donde se desarrolla la trama, así como el colapso de las ideologías y sistemas económicos del siglo XX. Estos elementos tienen muchos paralelismos con las teorías de los pensadores de la Escuela de Frankfurt, sin embargo, ¿son extrapolables a la sociedad actual? Según Zygmunt Bauman (2000), en las sociedades contemporáneas, las instituciones

A TRAVÉS DE LA REPRESENTACIÓN DE LA ALIENACIÓN Y LA RAZÓN INSTRUMENTAL, EL JUEGO CRITICA LAS DINÁMICAS DE EXPLOTACIÓN, DESIGUALDAD Y DESESPERANZA QUE CONFIGURAN EL MUNDO FICTICIO DONDE SE DESARROLLA LA TRAMA, ASÍ COMO EL COLAPSO DE LAS IDEOLOGÍAS Y SISTEMAS ECONÓMICOS DEL SIGLO XX

sociales, que antes ofrecían estructura y estabilidad, se han disuelto, dejando a los individuos en un estado de fluidez constante, sin raíces ni seguridad, navegando por una vida caracterizada, en parte, por la incertidumbre y la precariedad. Esta «condición líquida» también se refleja —aunque de una forma grotesca— en el protagonista de *Disco Elysium*, quien ha perdido su identidad, su lugar en el mundo y cualquier noción de estabilidad. Es una versión extrema del concepto de «modernidad líquida» de Bauman, donde las decisiones del protagonista no conducen a ninguna resolución, y las elecciones ideológicas no proporcionan refugio ni esperanza, sino todo lo contrario. La inestabilidad del personaje, y la ciudad de Revachol como un todo, personifican el estado de flujo en el que las estructuras sociales y personales han dejado de ofrecer una guía significativa.

Jauss (1982), desde la teoría de la recepción, plantea que la significación de una obra depende de la interacción entre texto y contexto histórico. En *Disco Elysium*, este diálogo se traduce en la confrontación entre las expectativas del jugador (modeladas por géneros narrativos tradicionales) y la subversión sistemática de estas normas. Por ejemplo, la figura del detective —un arquetipo asociado a la resolución de conflictos— se desdibuja en un personaje incapaz de resolver siquiera su propia identidad. Este contraste entre lo esperado y lo real refleja la condición de la citada «liquidez» de Bauman, pero también cuestiona la legitimidad

de las narrativas redentoras que históricamente han estructurado la cultura popular. Jauss subraya que la crítica literaria debe considerar cómo una obra transforma el horizonte de expectativas del público, pero, al parecer, poco a nada podemos esperar del protagonista del videojuego que parece abocado a un pesimismo antropológico.

La fragmentación ideológica que experimenta el jugador en *Disco Elysium* también puede relacionarse con la teoría de la postmodernidad de Jean-François Lyotard (1984), quien sostiene que, en la era postmoderna, los metarrelatos —las grandes narrativas que antes explicaban el sentido de la historia y ofrecían marcos referenciales— han perdido su legitimidad. En *Disco Elysium*, esta desconfianza hacia los metarrelatos se materializa en la representación de las ideologías políticas, en tanto que ninguna de las opciones ideológicas es una respuesta a los problemas del mundo; más bien, se muestran como fragmentos de narrativas agotadas, exhaustas e incapaces de proporcionar un razonamiento coherente para la acción política o social.

La sensación de desesperanza y alienación en *Disco Elysium* también se alinea con el concepto contemporáneo de «realismo capitalista» de Mark Fisher (2009), que describe una condición en la que el capitalismo ha llegado a ser percibido como la única realidad posible, bloqueando o mitigando cualquier forma política o socioeconómica que pueda ofrecer alternativas reales. En el juego, la ciudad de Revachol está atrapada en un ciclo eterno de decadencia y estancamiento, y los intentos de cambiar el sistema a través de decisiones ideológicas o morales resultan infructuosos. Kłosiński (2022) argumenta que los videojuegos, al combinar texto, imagen y acción interactiva, son especialmente aptos para representar contradicciones sociales. Esta perspectiva permite conectar las teorías de Frankfurt con el realismo capitalista de Fisher en tanto que el juego critica el capitalismo a la vez que materializa su lógica de control y desesperanza. Es, incluso, una visión más extrema, pero parte de unos planteamientos muy similares a los de Fisher.

La *ergodicidad*, propiedad que establece que, con el tiempo, un sistema o proceso sufrirá todos los estados posibles o, al menos, una representación de ellos, propuesto en la obra de Espen Aarseth (1997), se manifiesta en la estructura del título interactivo, donde cada decisión (habilidades psicológicas y diálogos ramificados) implica una negociación constante entre el sujeto-jugador y el sistema algorítmico que codifica las posibilidades narrativas. Este dinamismo refleja la alienación descrita por la Escuela de Frankfurt, pero con una particularidad: en lugar de una pasividad homogeneizadora, como en la industria cultural tradicional, el jugador se ve forzado a actuar dentro de límites predefinidos, una crítica implícita a la libertad neoliberal que Byung-Chul Han vincula al agotamiento. Si se extrapolan algunos de los preceptos de la obra de Han, *La sociedad del cansancio* (2013), observamos que, en la sociedad neoliberal, el individuo ha pasado de ser un sujeto obediente a un sujeto de rendimiento, alguien que se explota a sí mismo en su búsqueda interminable de productividad, optimización y éxito. Sin embargo, esta búsqueda conduce inevitablemente a una sensación de agotamiento, depresión y auto colapso. En *Disco Elysium*, el protagonista es la encarnación extrema de este colapso: su adicción al alcohol, su amnesia y su total incapacidad para realizar su trabajo de manera efectiva son síntomas de una vida destruida por el peso de expectativas imposibles. Él considera que, como se ha podido apreciar en el epígrafe anterior, ha fallado a todo el mundo y, por tanto, lo único que merece es la muerte. En lugar de ser un agente activo y productivo, el detective se ha convertido en una figura desgastada y vacía, incapaz de cumplir con las expectativas que la sociedad le ha impuesto. El jugador debe lidiar con un personaje incapacitado para tomar decisiones coherentes o lograr grandes avances debido a su amnesia, lo que encuentra paralelismos en la descripción de Han de una sociedad que, en su obsesión por el rendimiento, la productividad

y la apariencia, ha conducido a un estado generalizado de agotamiento y colapso.

Por último, el concepto de la identidad fragmentada y la búsqueda de autenticidad en *Disco Elysium* puede contrastarse con la obra de Charles Taylor (1989) sobre la modernidad. Taylor argumenta que, en las sociedades modernas, las personas buscamos una identidad auténtica en medio de las múltiples opciones que ofrece el mundo contemporáneo. Koenitz (2015) destaca que en entornos interactivos, la identidad se construye colectivamente entre diseñado lúdico y diseñadores, sistema y jugador; en este caso, esa construcción está condenada al fracaso, reflejando una visión pesimista de la posibilidad de autenticidad en sociedades líquidas ya que, en *Disco Elysium*, el protagonista parece estar en una búsqueda fallida de autenticidad como se observa en la amnesia del personaje, su incapacidad para recordar quién es y qué representa, y la constante duda sobre sus decisiones. A lo largo del título, cualquier intento de reconstrucción de la identidad del protagonista está condenado a fracasar, lo que refleja una visión antropológica pesimista frente a la búsqueda de autenticidad en las sociedades contemporáneas, en las que los marcos de referencia tradicionales se han desvanecido.

¿ES MÁS FÁCIL IMAGINAR EL FIN DEL MUNDO QUE EL FIN DEL CAPITALISMO?

Siğın (2022) subraya cómo los videojuegos, como productos de la industria cultural, ofrecen placeres fáciles y mundos ficcionales fantásticos que desvían la atención de los problemas reales de la sociedad, sin embargo, en *Disco Elysium* esta dinámica se invierte ya que el videojuego explora la realidad desde su ruina en una mezcla entre parodia, sátira y crítica ácida y sarcástica. Por tanto, este artículo demuestra cómo un videojuego, en este caso *Disco Elysium*, traspasa las líneas del ocio interactivo para que, quienes quieran adentrarse en su narrativa, puedan estrechar travesías y

puentes filosóficos con los problemas que plantea y algunas cuestiones sociales actuales. Asimismo, analizar *Disco Elysium* desde la poliédrica lente de la Escuela de Frankfurt revela cómo el título desarrolla o expone de manera crítica conceptos centrales como la alienación, la caída de las ideologías o el fracaso de la racionalidad tan presente en la obra de pensadores como Marcuse, Adorno y Horkheimer.

A través de su narrativa inmersiva, las elecciones morales y la imposibilidad de lograr un cambio significativo dentro del mundo del juego, se logra trasladar la idea de que las estructuras sociales modernas, lejos de liberar a las personas, nos mantienen atrapados en un ciclo de alienación y control socioeconómico. Este hecho coincide con el diseño ludonarrativo e interactivo de los videojuegos que, según Roth van Nuenen y Koenitz (2018), se basa en un sistema procedural en el que las mecánicas jugables transmiten valores y críticas a través de su funcionamiento, por lo que no son neutrales. En cierta manera, también mantienen video dirigidos a los jugadores y sin posibilidad de cambio real, ya que, pese a los diferentes caminos y elecciones que ofrecen las elecciones argumentales, todas responden a algoritmos preprogramados que ofrecen una sensación artificial de libertad.

Disco Elysium, asimismo, refleja la impotencia que Marcuse describe en *El Hombre Unidimensional*, donde las ideologías políticas —ya sean comunismo, fascismo o liberalismo— han perdido su capacidad de generar un cambio revolucionario y que el capitalismo, además, ha acabado por mitigar cualquier atisbo de cambio o revolución social. He aquí que, tras analizar la obra, se plantea la siguiente pregunta: ¿es posible imaginar una alternativa real al sistema capitalista cuando todas las ideologías parecen ser meras variantes de un mismo sistema opresivo? Quizás, como diría Fisher, es más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo. En este sentido, *Disco Elysium* se alinea con las preocupaciones críticas de la

Escuela de Frankfurt, y demuestra su relevancia dentro de las discusiones contemporáneas sobre el capitalismo avanzado, la crisis de identidad y la sobreexigencia a efectos de productividad y optimización que la sociedad espera de los ciudadanos o la autoexigencia de estos.

En cuanto a la cuestión del arte, Flores Ledesma considera que «La crítica adorniana de la obra de arte, de la cultura y la sociedad, va tras de una muerte no definitiva del arte, a través de una iconoclasia discreta» (2020: 71). Por tanto, es posible considerar que Adorno rechaza reducir el arte a propaganda, pero ve en su autonomía una resistencia latente contra la instrumentalización capitalista. En *Disco Elysium*, la amnesia del protagonista y la fragmentación identitaria reflejan el conflicto entre autonomía y socialidad (la inclinación natural de los seres humanos a asociarse y relacionarse con otros) que describe Adorno. Si el arte verdadero no quiere para sí mismo ser herramienta de racionalidad instrumental, el detective protagonista que manejamos tampoco desea ser un agente productivo en un mundo sin sentido. Su colapso físico y moral es una metáfora de la alienación en la sociedad neoliberal y las habilidades fallidas del protagonista simbolizan la imposibilidad de resolver contradicciones sociales bajo el capitalismo, anticipando un fin del arte donde la crítica se agota en su propia representación.

Tras el análisis del videojuego, surgen algunas preguntas que invitan a futuras investigaciones: ¿La racionalidad instrumental derivada del título se refleja en aspectos de la vida actual? ¿Acaso las decisiones de los ciudadanos, tal y como sucede en la obra analizada, están reducidas a cálculos pragmáticos o, dicho de otro modo, al individuo se le despersonaliza porque lo que se espera es la productividad y el cumplimiento de unos requisitos sociales establecidos?

Esta investigación plantea ciertas limitaciones, propias de la subjetividad inherente a la misma experiencia de juego —donde las decisiones del jugador influyen en el desarrollo de la narrati-

va— y que pueden llevar a resultados y lecturas que varían significativamente de una experiencia jugable a otra. El título, además, cuenta con miles de líneas de diálogos e innumerables combinaciones, por lo que un análisis totalmente exhaustivo es prácticamente imposible y, por consiguiente, esto plantea una limitación importante para el análisis, ya que las conclusiones obtenidas aquí se basan en una interpretación particular del juego, aunque las mecánicas y temáticas centrales sean consistentes.

REFERENCIAS

- Adorno, T. W. (2005) [1951]. *Minima Moralia: Reflexiones desde la vida dañada*. Madrid: Akal.
- Adorno, T. W., Horkheimer, M. (2016) [1944]. *Dialéctica de la Ilustración: Fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta.
- Adorno, T. W., Horkheimer, M. (2007). *La industria cultural: Iluminismo como engaño de masas*. En *Dialéctica de la Ilustración* (pp. 129-176). Madrid: Akal.
- Aarseth, E. (1997). *Cybertext: Perspectives on ergodic literature*. London: Johns Hopkins University Press.
- Bauman, Z. (2000). *Modernidad líquida*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Blau, A. (2020). Defending Instrumental Rationality against Critical Theorists. *Political Research Quarterly*, 74(4), 1067-1080. <https://doi.org/10.1177/1065912920958492>
- Bronner, S. E. (2017). *Critical theory: A very short introduction*. Nueva York: Oxford Academic.
- Fisher, M. (2009). *Capitalist Realism: Is There No Alternative?* New Alresford: Zero Books.
- Flores Ledesma, A. (2020). No participar. La idea de compromiso en la obra de arte de Theodor W. Adorno. *Laocoonte. Revista De Estética Y Teoría De Las Artes*, (7), 173-188. <https://doi.org/10.7203/laocoonte.0.7.17224>
- Frasca, G. (2019). Simulación versus narrativa: Introducción a la Ludología. En D. Ferragut y A. García Lapeña (ed.), *Ensayos y errores: Arte, ciencia y filosofía en los videojuegos* (pp. 67-98). Pamplona: Anait.
- Freire, A. (2024). *El viaje del héroe en el videojuego*. Sevilla: Héroes de Papel.
- Freire-Sánchez, A. (2024). Sincronías narrativas y travesías filosóficas en la intertextualidad entre Berserk y la obra de Hidetaka Miyazaki. *Hipertext.net*, (29), 125-134. <https://doi.org/10.31009/hipertext.net.2024.i29.10>
- Gómez, I., González Álvarez, J. M. (2017). La adaptación en la era intermediática: textos, pantallas e industria. *Fotocinema. Revista Científica De Cine Y Fotografía*, (14), 5-18. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2017.v0i14.3533>
- Grimes, S. M., Feenberg, A. (2009). Rationalizing Play: A Critical Theory of Digital Gaming. *The Information Society*, 25(2), 105-118. <https://doi.org/10.1080/01972240802701643>
- Han, B.-C. (2012). *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder Editorial.
- Han, B.-C. (2013). *La sociedad de la transparencia*. Barcelona: Herder Editorial.
- Hohendahl, P. U. (1985). The Dialectic of Enlightenment Revisited: Habermas' Critique of the Frankfurt School. *New German Critique*, 35, 3-26. <https://doi.org/10.2307/488198>
- Holanda, M. (2019). Ideology and alienation: A necessary relationship. *Katálysis*, 22(2), 235. <https://doi.org/10.1590/1982-02592019v22n2p235>
- Horkheimer, M. (2013) [1947]. *Crítica de la razón instrumental*. Madrid: Trotta.
- IGN. (13 diciembre 2019). *Disco Elysium: ¿Cuál es el título indie que ganó cuatro Game Awards?* IGN Latam. Recuperado de <https://bit.ly/49ahmCB>
- Jauss, H. R. (1982). *Toward an aesthetic of reception*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Jiménez-Alcázar, J. F., Rodríguez, G. F. (2018). Novela, cine (TV) y videojuegos: El nombre de la rosa y Los pilares de la tierra. *Quaderns de cine*, 13(6), 49-62. <https://doi.org/10.14198/QDCINE.2018.13.05>
- Kellner, D. (2012). *Frankfurt School, Media, and the Culture Industry*. Hoboken: Wiley-Blackwell.
- Kjeldgaard-Christiansen, J., Hejná, M. (2023). The Voices of Game Worlds: A Sociolinguistic Analysis of Disco Elysium. *Games and Culture*, 18(5), 578-597. <https://doi.org/10.1177/15554120221115396>
- Kłosiński, M. (2022). How to Interpret Digital Games? A Hermeneutic Guide in Ten Points, With References

- and Bibliography. *Game Studies: The international journal of computer game research*, 22(2). ISSN:1604-7982
- Koenitz, H. (2015). Towards a specific theory of interactive digital narrative. En H. Koenitz, G. Ferri, M. Haahr, D. Sezen, T. I. Sezen (eds.), *Interactive digital narrative* (pp. 91-105). Routledge.
- Langman, L. (2009). The dialectic of selfhood. En H. F. Dahms (ed.), *Nature, knowledge and negation* (pp. 261-281). Bingley: Emerald Group Publishing Limited.
- Lyotard, J. F. (1984). *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Marcuse, H. (2024) [1964]. *El hombre unidimensional*. Barcelona: Ariel.
- Masquelier, C. (2014). *Critical Theory and Libertarian Socialism: Realizing the political potential of critical social theory*. Londres: Bloomsbury Academic.
- Maté, D. (2020). Game studies: apuntes para un estado de la cuestión. *Cuaderno*, (98). <https://doi.org/10.18682/cdc.vi98.3967>
- McKeown, C. (2021). «What kind of cop are you?»: Disco Elysium's technologies of the self within the posthuman multiverse. *Baltic Screen Media Review*, 9(1), 68-79. <https://doi.org/10.2478/bsmr-2021-0007>
- Novitz, J. (2021). Disco Elysium as Gothic fiction. *Baltic Screen Media Review*, 9(1), 32-42. <https://doi.org/10.2478/bsmr-2021-0004>
- Øversveen, E. (2022). Capitalism and alienation: Towards a Marxist theory of alienation for the 21st century. *European Journal of Social Theory*, 25(3), 440-457. <https://doi.org/10.1177/13684310211021579>
- Pérez-Latorre, Ó. (2023). Imaginarios Ludonarrativos. Análisis intertextual de juegos, videojuegos y ficción audiovisual. Madrid: Shangrila.
- Podvoyskiy, D. G. (2021). «Dangerous modernity!», or the shadow play of modernity and its characters: instrumental rationality – money – technology (part 1). *RUDN Journal of Sociology*, 21(4), 670-696. <http://dx.doi.org/10.22363/2313-2272-2021-21-4-670-696>
- Roth, C., van Nuenen, T., Koenitz, H. (2018). Ludonarrative Hermeneutics: A Way Out and the Narrative Paradox. In: Rouse, R., Koenitz, H., Haahr, M. (eds.) *Interactive Storytelling*. ICIDS 2018. Lecture Notes in Computer Science, vol 11318. Springer, Cham. https://doi.org/10.1007/978-3-030-04028-4_7
- Roberts, B. R. (1987). A Confirmatory Factor-Analytic Model of Alienation. *Social Psychology Quarterly*, 50(4), 346-351. <https://doi.org/10.2307/2786819>
- Schweitzer, D. (1991). Marxist theories of alienation and reification: The response to capitalism, state socialism and the advent of postmodernity. *International Journal of Sociology and Social Policy*, 11 (6/7/8), 27-52. <https://doi.org/10.1108/eb013144>
- Shibaev, M.V. (2022). Disco Elysium: the morphology of polyphonic narrative. *Art&Cult*, 3(47), 25-41. <http://dx.doi.org/10.28995/2227-6165-2022-3-25-41>
- Sicart, M. (2014). *Play matters*. Cambridge: MIT Press.
- Siğın, A. (2022). Frankfurt School's Critical Theory and a Critique of Video Games as Popular Culture Products. *Erciyes İletişim Dergisi*, 9(1), 1-17. <https://doi.org/10.17680/erciyesiletisim.1030093>
- Spies, T. (2021). «Making Sense in a Senseless World»: Disco Elysium's Absurd Hero. *Baltic Screen Media Review*, 9(1), 80-89. <https://doi.org/10.2478/bsmr-2021-0008>
- Studio ZA/UM. (2019). *Disco Elysium* [Videojuego].
- Szanto T. (2017). Emotional Self-Alienation. *Midwest Studies in Philosophy*, 41(1), 260-286. <https://doi.org/10.1111/misp.12074>
- Tan, K., Mitchell, A. (2020). Dramatic narrative logics: Integrating drama into story games with operational logics. En A. G. Bosser, D. E. Millard y C. Hargood (ed.), *Interactive storytelling* (pp. 190-202). Luxemburgo: Springer.
- Taylor, C. (1989). *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*. Cambridge: Harvard University Press.

ALIENACIÓN, CRÍTICA Y FRACASO DE LA RACIONALIDAD EN EL ANÁLISIS DE DISCO ELYSIUM DESDE LA ESCUELA DE FRANKFURT

Resumen

En este manuscrito se analiza *Disco Elysium*, uno de los videojuegos más premiados de los últimos años, a través del marco teórico de la Escuela de Frankfurt y los conceptos de alienación, teoría crítica y fracaso de la racionalidad en un contexto posrevolucionario. *Disco Elysium* presenta un mundo desolado donde las decisiones morales y los diálogos del jugador están intrínsecamente ligados a las tensiones existenciales que caracterizan la alienación individual y colectiva. La investigación examina cómo el juego refleja las preocupaciones de la teoría crítica sobre la desintegración social y política en sociedades capitalistas. Desde el ámbito de las *visual arts* y, más específicamente, los *games studies*, el análisis discute el contenido narrativo y textual del título a través de los diálogos, personajes y decisiones morales, complementado por una interpretación filosófica basada en los textos de Theodor Adorno, Max Horkheimer y Herbert Marcuse. Para contextualizar el análisis, los resultados se discuten con teorías post-modernistas como la sociedad del cansancio de Byung-Chul Han, la modernidad líquida de Bauman y el realismo capitalista de Fisher. Entre los hallazgos se destaca que *Disco Elysium* refleja una crítica explícita a las ideologías contemporáneas, que empujan a los videojugadores a experimentar la alienación a través de las decisiones y caminos narrativos que se plantean. Se considera, por ende, que *Disco Elysium* actúa como una obra autorreflexiva que, mediante sus mecánicas interactivas y narrativas, ofrece una visión crítica sobre las tensiones sociales y los fracasos ideológicos de la denominada sociedad hipermoderna.

Palabras clave

Alienación; Escuela de Frankfurt; Racionalidad instrumental; *Games studies*; Hipermodernidad.

Autores

Montserrat Vidal-Mestre (Barcelona, 1986) es doctora en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Abat Oliba CEU y profesora lectora en el Departamento de Publicidad, Relaciones Públicas y Comunicación Audiovisual de la Universidad Autónoma de Barcelona. Sus líneas de investigación se centran en las relaciones entre el cine, la comunicación y la narrativa audiovisual. Es autora de diversos artículos publicados en revistas científicas, como *Communication & Society*, *Revista de Comunicación*, *Games and Culture* y *Profesional de la Información*, entre otras. Ha publicado el libro *Branding Sonoro: Sonokey, el método de impulso emocional y mnemotécnico para las marcas* (UOC, 2018). Contacto: montse.vidal@uab.cat

ALIENATION, CRITIQUE AND THE FAILURE OF RATIONALITY IN THE ANALYSIS OF DISCO ELYSIUM FROM THE PERSPECTIVE OF THE FRANKFURT SCHOOL

Abstract

This article presents an analysis of *Disco Elysium*, one of the most acclaimed video games of recent years, based on the theoretical framework of the Frankfurt School and the concepts of alienation, critical theory and the failure of rationality in a post-revolutionary context. *Disco Elysium* depicts a desolate world in which the player's moral decisions and dialogues are intrinsic to the existential tensions that characterise individual and collective alienation. The research examines how the game reflects the concerns of critical theory regarding social and political disintegration in capitalist societies. From the perspective of the visual arts, and more specifically of game studies, the study analyses the game's narrative and textual content through its dialogues, characters and moral decisions, complemented by a philosophical interpretation based on the works of Theodor Adorno, Max Horkheimer and Herbert Marcuse. To contextualise the analysis, the findings are discussed in relation to postmodernist theories such as Byung-Chul Han's burnout society, Bauman's liquid modernity and Fisher's capitalist realism. The analysis finds that *Disco Elysium* reflects an explicit critique of contemporary ideologies, pushing players to experience alienation through the decisions and narrative paths presented. *Disco Elysium* is therefore understood as a self-reflexive work whose interactive and narrative mechanics provide a critical perspective on the social tensions and ideological failures of the so-called hypermodern society.

Key words

Alienation; Frankfurt School; Instrumental rationality; Game studies; Hypermodernity.

Author

Montserrat Vidal-Mestre holds a PhD in Communication Sciences from Universitat Abat Oliba CEU. She is a lecturer in the Department of Advertising, Public Relations, and Audiovisual Communication at Universitat Autònoma de Barcelona. Her research focuses on the relationship between cinema, communication, and audiovisual narrative. She has authored several articles published in scholarly journals, such as *Communication & Society*, *Revista de Comunicación*, *Games and Culture*, and *Profesional de la Información*. She is also the author of the book *Branding Sonoro: Sonokey, el método de impulso emocional y mnemotécnico para las marcas* (UOC, 2018). Contact: montse.vidal@uab.cat

Alfonso Freire-Sánchez (Barcelona, 1982) es doctor en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Abat Oliba CEU, profesor adjunto en el Departamento de Comunicación y director de estudios del Grado en Publicidad y Relaciones Públicas de la UAO CEU. Sus líneas de investigación se centran en las relaciones entre el cine, los imaginarios audiovisuales y la narratología. Es autor de diversos artículos publicados en revistas científicas, como *Revista Latina de Comunicación Social*, *Games and Culture* y *Profesional de la Información*, entre otras. También es autor de los libros *Los antihéroos no nacen, se forjan. Arco argumental y storytelling en el viaje del antihéroe* (UOC, 2022) y *¿Cómo crear un storytelling de marca? De la teoría a la práctica profesional* (UOC, 2018), entre los más destacados. Contacto: freire3@uao.es

Referencia de este artículo

Vidal-Mestre, M., Freire-Sánchez, A. (2025). Alienación, crítica y fracaso de la racionalidad en el análisis de *Disco Elysium* desde la Escuela de Frankfurt. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 40, 173-186. <https://doi.org/10.63700/1271>

Alfonso Freire-Sánchez holds a PhD in Communication Sciences from Universidad Abat Oliba CEU. He is an assistant lecturer in the Department of Communication and serves as Director of Studies for the Degree program in Advertising and Public Relations at UAO CEU. His research focuses on the relationship between cinema, audiovisual imaginaries and narratology. He has authored several articles published in scholarly journals, such as *Revista Latina de Comunicación Social*, *Games and Culture*, and *Profesional de la Información*. He is also the author of several books, most notably including *Los antihéroos no nacen, se forjan. Arco argumental y storytelling en el viaje del antihéroe* (UOC, 2022) and *¿Cómo crear un storytelling de marca? De la teoría a la práctica profesional* (UOC, 2018). Contact: freire3@uao.es

Article reference

Vidal-Mestre, M., Freire-Sánchez, A. (2025). Alienation, critique and the failure of rationality in the analysis of *Disco Elysium* from the perspective of the Frankfurt School. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 40, 173-186. <https://doi.org/10.63700/1271>

recibido/received: 24.01.2025 | aceptado/accepted: 05.06.2025

Edita / Published by



Licencia / License



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

GUÍA DE PRESENTACIÓN DE ORIGINALES

Recepción y aceptación de originales

Los autores han de certificar que el texto presentado es original e inédito. De no ser así, se comunicará esta circunstancia al Consejo de Redacción en el momento del envío. Salvo excepciones justificadas y por decisión del Consejo de Redacción, no se aceptará bajo ningún concepto que los artículos recibidos incluyan contenido publicado anteriormente en otros soportes. Esto significa que no se aceptarán textos que repitan sin aportar elementos novedosos ideas ya desarrolladas en libros, páginas web, artículos divulgativos o cualquier otro formato escrito u oral, vinculado o no con la esfera académica. En el caso de tesis doctorales se ha de indicar la procedencia de dicho texto en una nota al pie. *L'Atalante* considera que la originalidad es un requisito clave de la actividad académica. En el caso de que este tipo de prácticas se detecten en cualquier momento del proceso de evaluación o de publicación, el Consejo de Redacción se reserva el derecho de retirar el texto en cuestión.

Los artículos seleccionados serán publicados en edición bilingüe (castellano e inglés). Los autores/as de los textos aceptados para su publicación deberán asumir los costes que se deriven de la traducción de su artículo o de la revisión en el caso de facilitar, junto al original, una versión traducida. En todos los casos, y con el fin de garantizar la calidad de las traducciones y la unidad de criterios lingüísticos, el texto deberá pasar por el traductor de confianza de la revista (al que se le abona su servicio por adelantado y a través de Paypal) y el coste derivado de su trabajo será asumido por los autores/as de los artículos.

Formato y maquetación de los textos

A continuación se refiere un extracto de las normas de publicación. Los interesados pueden consultar la versión íntegra en español e inglés, y descargarse una plantilla de presentación de originales en la página web www.revistaatalante.com. La extensión de los originales oscilará entre 5000 y 7000 palabras (incluyendo notas, referencias y textos complementarios).

Los textos deberán enviarse a través de la página web de la revista (www.revistaatalante.com), siempre guardados como archivo .rtf, .odt, o .docx, utilizando la plantilla proporcionada para dicho fin. Los archivos de la declaración del autor (.pdf) y de las imágenes (.psd, .png o .jpg), si las hubiere, deberán subirse a la web como ficheros complementarios (paso 4 del proceso de envío).

Los textos se presentarán en formato Times New Roman, tamaño 11 y alineación justificada.

GUIDE FOR THE SUBMISSION OF ORIGINAL PAPERS

Receipt and approval of original papers

Authors must certify that the submitted paper is original and unpublished. If it isn't, the Executive Editorial Board must be informed. Except for exceptional cases justified and decided by the Executive Editorial Board, the journal will not accept papers with content previously published in other media. The journal will not accept papers that repeat or reiterate ideas already featured in books, websites, educational texts or any other format. In the case of dissertations, the source of the paper must be properly explained in a footnote. *L'Atalante* believes that originality is a key requirement of academic activity. The Executive Editorial Board reserves the right to retire any text at any given time of the evaluation and publication process because of this reason.

The selected articles will be published in a bilingual edition (Spanish and English). The authors of the texts accepted for publication must pay the costs that result from the translation or proofreading - in the case of providing, along with the original, a translated version - of their article. In all cases, and in order to guarantee the quality of the translations and the unity of linguistic criteria, the text must be translated or proofread by the translator recommended by the journal. His work will be paid in advance and via Paypal by the authors.

Text format and layout

What follows is an excerpt of the publishing guidelines. Those interested in them may visit the complete version in Spanish and English, and download the template for the submission of original papers at the website www.revistaatalante.com.

The length of the article must be between 5,000 and 7,000 words (including notes, references and complementary texts).

Articles must be submitted via the website of the journal (www.revistaatalante.com), as an .rtf, .odt or .docx file, using the template provided for this purpose. The files of the author's statement (.pdf) and images (.psd, .png or .jpg), if any, must be uploaded to the web as complementary files (step 4 of the submission process).

Articles must be formatted in Times New Roman, size 11 and justified.

The text must be single spaced, with no indentation whatsoever (including at the beginning of the paragraph) and no space between paragraphs.

The title and subheadings (section titles) must be written in bold.

El interlineado será sencillo, sin sangría en ningún caso (tampoco a principio de párrafo) y sin separación adicional entre párrafos.

El título y los ladillos (los títulos de los epígrafes) se pondrán en negrita.

En el texto no se utilizarán los siguientes recursos propios de los procesadores de textos: tablas, numeración y viñetas, columnas, hipervínculos, cuadros de texto, etc. Cualquier enumeración se hará manualmente.

L'Atalante no ofrece remuneración alguna por la colaboraciones publicadas.

Con el fin de facilitar el cumplimiento de estas normas, todos los materiales necesarios están disponibles para su descarga en el apartado de Documentos para autores de la página web de la revista.

In the text, the following word processor functions must not be used: tables, bullets and numbering, columns, hyperlinks, footnotes, text boxes, etc.; any numbering must be handwritten.

L'Atalante does not offer any compensation for the published articles.

In order to facilitate compliance with these rules, all required materials are available for download at the Documents for Authors section of the journal's website.

EDITA

