Shattering the Limits of Visual Cinema: Haptic and Sensorial Visuality in Spanish Women Filmmakers

Retando los límites de lo visible en el cine español dirigido por mujeres: Hacia un *gynocine* háptico-sensorial

BY

YANIRE MÁRQUEZ ETXABE
B.A., Universidad de Deusto (Bilbao), 2010
M.A., University of Illinois at Chicago, 2012

THESIS

Submitted as partial fulfillment of the
requirements for the degree of Doctor of
Philosophy in Hispanic Studies in the
Graduate college of the University
of Illinois at Chicago, 2019

Chicago, Illinois

Defense Committee:

Steven Marsh (Chair/Advisor)
Dianna Niebylski
Tatjana Gajic
Barbara Zecchi, University of Massachusetts Amherst
Eva París-Huesca, Ohio Wesleyan University

Abstract

My dissertation, *Shattering Limits of Visual Cinema: Haptic and Sensorial Visuality in Contemporary Spanish Women Directors*, derives from theoretical paradigms that have lately emerged regarding film aesthetics and production, such as Laura Marks' (2002) ''haptic visuality'', which explores and pursues the tactility and texture of images, via sound, smell or taste in film. In fact, I argue that Spanish filmmakers have turned to the haptic and sensorial aesthetics as a strategy to produce a counter-cinema that deconstructs the supremacy of voyeurism in order to provide a different type of access to material bodies on the screen, both visually and acoustically. Due to lack of recognition and visibility of women filmmakers' work, my project seeks to give voice and visibility to the work filmmakers such as Isabel Coixet, Judith, Colell, Paula Ortiz and Helena Taberna, among others. Their films attempt to consolidate their own linguistic authority on the screen in an effort to deconstruct and reconfigure the passive/feminine- active/masculine binary options. In this project, I will examine how haptic *gynofilm* -to appropriate an influential term coined by Barbara Zecchi- goes beyond the limits of visual cinema to find other sources of pleasure that undermine the power relationship that interpellates male spectators as sadistic voyeurs, while simultaneously mobilizing the elements on the screen, to lead the spectator into a multisensorial journey of perception where him/ her are more inclined to ''graze'' than to ''gaze'', that is, to touch through eye, in a sort of tactile and aural voyeurism. My dissertation thus, contributes to other ways of looking and perceiving cinema, in which the feminist look and voice re-appropriated visual representation to reaffirm their own subjectivity and subvert hegemonic modes of representation and perception.

Agradecimientos

Esta tesis está dedicada a mis padres, Eva e Ignacio. Gracias por todos vuestros sacrificios, que sé que han sido muchos, para darme la mejor educación. No podría haber tenido unos mejores padres y os estaré eternamente agradecida por todo lo que habéis hecho siempre por mí. Gracias por arroparme, cuidarme y alentarme durante esta larga travesía. Gracias también a mi hermano Julen, por tu admiración y cariño.

Gracias a todos los miembros de mi comité por guiarme con vuestros comentarios, consejos y cuidadosa lectura de esta tesis. Gracias, Steven Marsh, por dirigir esta tesis, pero sobretodo, por ser el ‘‘culpable’’ de hacer crecer en mí el interés por el cine en aquella primera clase que tomé contigo. Gracias, Dianna Niebylski, por animarme desde mi primer año de maestría en el que abrumada y llena de inseguridades supiste darme el aliento necesario para continuar. Gracias, Tatjana Gajic, por todas tus enseñanzas y por el apoyo que me has brindado a lo largo de estos años. Gracias, Barbara Zecchi, por dedicar un tiempo en tu apretada agenda para formar parte de este proyecto, pero, ante todo, gracias por hacer que después de leer *Desenfocadas* ya no pudiera ver el cine de la misma forma. Y gracias Eva París-Huesca, por todos tus consejos y por la maravillosa energía que me has transmitido durante este año, dándome el último empujón para llegar al final.

Gracias a Jon Andoni Franco, mi gran maestro en la escuela de la vida y quien con un ‘‘you gotta go to the States, life moves fast’’, me animó a iniciar un viaje que cambiaría mi vida por completo.

A Rocío García, madre adoptiva de todos los estudiantes del programa de Hispanic Studies de UIC. Gracias por cuidarme y aconsejarme tanto, sin ti nada de esto hubiese sido posible.

A mis amigxs, a los que se han unido a esta montaña rusa del doctorado en sus distintas etapas y que han estado ahí como buenos hermanxs para las celebraciones, pero también para los momentos más difíciles de esta profesión. Os estaré eternamente agradecida por ser mi familia cuando la mía estaba tan lejos. Gracias a Andrés Aluma, Jimena Flores, Ana Martin Sagredo, Daniel Vergara, Ruben Pérez, Susan Abraham, Miguel Rosas, Ana Baez, Sergio Ramos, Inma Taboada, Alicia Luque, Zuriñe Alonso, Reyes Morán, Sulamita Ruiz, Ramiro Atristain, Paola Esparza, Eleder Santamaria, Ariana García, Paco Garay, Marta Kaluza, la familia Gismondi y a mis increíbles colegas de Dominican University, Lily Ibarra y Alexis Howe, cuya ayuda ha sido indispensable en esta última etapa de escritura.

Gracias a todxs aquellxs que han creído en mí ayudándome a alcanzar el sueño de poder dedicarme a la pasión latente en mí desde que tengo uso de razón: la enseñanza. Pero sobretodo, por brindarme las herramientas necesarias para poder educar en la igualdad, lejos de prejuicios, para que el mañana sea un mundo más justo para todas.

La revolución será feminista o no será.

YME

Table of Contents **PAGE**

0. INTRODUCCIÓN: 1

1. NUEVOS ACERCAMIENTOS AL CINE ESPAÑOL DIRIGIDO POR MUJERES 11

1.1 EL CINE ESPAÑOL: ¿UN MUNDO DE HOMBRES? 11

1.2 (RE)PRESENTACIÓN Y VISIBILIZACIÓN DE LA MUJER, DELANTE Y DETRÁS DE LA CÁMARA: FRANQUISMO Y TRANSICIÓN ESPAÑOLA 19

1.3. CINE Y SORORIDAD. CINEASTAS ESPAÑOLAS DESDE LOS 90 HASTA LA ACTUALIDAD: ¿HACIA UN CINE FEMINISTA? 26

1.4 DEL VOYERISMO AL *VOYAGUERISMO: EL VIAJE HÁPTICO Y SENSORIAL DEL CINE DIRIGIDO POR MUJERES* 33

1.4.1 Desenmascarando la mirada voyerística 33

1.4.2 El espejo fragmentado 39

1.4.3 El gynocine háptico y sensorial como estrategia de resistencia a la dominación 41

1.4.4. Articulaciones y silencios de la voz y lo aural femenino. ¿Cómo es la voz femenina? Y ¿Qué nos dice? 50

2. LA (IN)CORPORACIÓN DE LO HÁPTICO-SENSORIAL EN EL CINE DIRIGIDO POR MUJERES 55

2.1 *EL DOMINIO DE LOS SENTIDOS:* CINCO DIRECTORAS Y CINCO SENTIDOS 59

2.2 *EL CINE CINESTÉTICO DE ISABEL COIXET ENTRE LO ÓPTICO Y LO HÁPTICO* 69

2.2.1 Satisfaciendo los últimos placeres en *Mi vida sin mí* 73

2.2.2 El viaje sensorial de *Mapa de los Sonidos de Tokio* 80

2.2.3 Nadie *quiere la noche:* Transformación de dos mujeres en el invierno polar 87

2.3 PAULA ORTIZ Y LA EXPLORACIÓN SENSORIAL, HACIA UNA EPISTEMOLOGÍA TÁCTIL DE LA IMAGEN 97

3. EL ENCUENTRO CON LA VOZ Y EL PLACER AURAL FEMENINO 113

3.1 EL SONIDO Y LOS SILENCIOS DE COIXET 120

3.2 *ELISA K*: RETRATOS EN BLANCO Y NEGRO Y A COLOR DEL TRAUMA FEMENINO INFANTIL 139

3.3 RECUPERANDO LAS VOCES DISIDENTES EN EL CINE DOCUMENTAL DE PATRICIA FERREIRA Y HELENA TABERNA 152

3.3.1 Las viudas del franquismo 153

3.3.1 La cara oculta de la inmigración femenina en Madrid 161

CONCLUSIONES 170

REFERENCIAS 177

LIST OF FIGURES **PAGE**

Figure 1 Presencia de mujeres en el cine español según el diario El País 20
Figure 2. Primer desnudo en el cine español. La trastienda (1975) 28
Figure 3. Desnudo de la niña del franquismo, Marisol, en la revista Interviú (1976) 29
Figure 4. Campanadas 2016 y 2017. Cristina Pedroche 31
Figure 5. Cineastas de CIMA portando el abanico reivindicativo "más mujeres" 35
Figure 6.Protestas de El tren de la libertad 2014 (Madrid) 36
Figure 7.Julio 1978 (Barcelona). Protesta a favor del aborto. Imagen de El País 36
Figure 8.El cuerpo expuesto para ser mirado en La Ventana indiscreta (1954). Hitchcock..... 41
Figure 9.El doctor observa sin ser visto a su "producto" en La piel que habito. Almodóvar (2011) 41
Figure 11.La venus del espejo (1646) Velázquez. Figure 12.Bacante recostada (1824-1848) Trutat 44
Figure 13. Red Flag. Judy Chicago (1971). Figure 14. Se cambia de compresa. Estiu 1993 (2018) 46
Figure 15. Cuerpo embarazado, "deforme". Nadie queire la noche (2016) 46
Figure 16.Elisa rompe el espejo que ha dejado de representarla. Elisa K (2010)..... 48
Figure 17.Granulosidad de la imagen en Elisa K (2010. 56
Figure 18. Eva chupa el pañuelo rojo en posición fetal 70
Figure 19.Eva chupando sus propios fluidos vaginales 71
Figure 20.Esther, observa a Alex desde su ventana con el objetivo de la cámara 73
Figure 21.Esena inicial, presenta el sentido del oído Figure 22. La protagonista escucha tras las paredes 74
Figure 23.La relación táctil entre la artista y la bailarina 76
Figure 24.Iris, oliendo a todas sus parejas 77
Figure 25. Planos detalle de Ann bajo la lluvia 84
Figure 26. El doctor le comunica el diagnóstico sin mirarla. Figure 27. Ann hablando don su padre tras el cristal de la 88
Figure 28. Escenas iniciales del cuerpo de la mujer-bandeja 91

Figure 29.primer plano de la flor Figure 30.Escena borrosa que sigue a la anterior 94
Figure 31. Primer encuentro sexual en el Hotel Bastille 96
Figure 32. Josephine acaricia la inscripción de su esposo 100
Figure 33. Allaka observa a Josephine tras la ventana 101
Figure 34. Diferencia entre la Josephine que inicia el viaje y su deterioro durante el mismo ... 102
Figure 35.Los tres cuerpos forman uno 108
Figure 36. Paralelismo entre la piel del cuerpo y la de la tierra..... 114
Figure 37. Imágenes panorámicas de los paisajes 116
Figure 38. El roce sustituye a la mirada..... 118
Figure 39. La novia y Leonardo bailan alrededor de la hoguera, iniciando su viaje hacia el inframundo 120
Figure 40. El reflejo de la novia en el espejo antes y después de la boda 122
Figure 41. Escena en la que todos los cristales se rompen 123
Figure 42.Hanna sale de la fábrica con el aparato audtitivo apagado..... 136
Figure 43.Hanna ejerce de enfermera de Josef; el paciente ciego. 140
Figure 44. Hanna antes de que la voz desaparezca para siempre 144
Figure 45.Momento en el que Mr. Nagara recibe la noticia 147
Figure 46.Min Tanaka escuchando las grabaciones de Ryu 150
Figure 47.La extrañeza de Ryu al ver que David no puede hacer ruído al sober ramen 152
Figure 48.Plano detalle de la mesa de café y el folklore que sonaba en la televisión 158
Figure 49.Rostro de Elisa tras ser violada y el medio rostro de su violador. Similitud con el rostro de la Virgen María 160
Figure 50. Planos paralelos de Elisa-niña y Elisa-mujer 162
Figure 51. Elisa vuelve a ver el mismo programa de folklore y mañana siguiente el olor a café que provoca el recuerdo 163
Figure 52.Elisa no logra reconocerse en el espejo que rompe..... 165
Figure 53. Elisa interpela la mirada del espectador 167
Figure 54. Revista para mujeres (1939)..... 172
Figure 55.Figure 55. La cámara sigue a las mujeres que caminan hacia delante 175
Figure 56.Mujeres relatan sus historias habitando el espacio del hogar..... 176

Figure 57.Planos detalle de las entrevistadas..... 183

0. Introducción

Reenfocando a la mujer en el cine: De la otredad visual al acercamiento afectivo- aural

Son casi siempre los hombres los que han filmado y retratado a las mujeres en el arte clásico y después, en el cine, y es desde esta perspectiva, un tanto interesada, que se han relatado las historias de estas mujeres, pero ¿influye la manera de contar las historias en la perspectiva del que ve e interpreta la obra? O en palabras de Icíar Bollaín en su ensayo ‘‘Cine con tetas’’ (2003), en el que se refiere al difícil acceso que existe para las mujeres en el cine debido a su condición de mujer: ¿ven lo mismo ‘‘las dos tetas’’ que ‘‘el poco culo’’?, ¿Y en dado caso, perciben las mujeres el mundo y el cine de manera distinta a los hombres? *Retando los límites de lo visible en el cine español dirigido por mujeres: Hacia un gynocine háptico-sensorial,* examina el cine de directoras españolas desde 1990 hasta la actualidad. En las últimas dos décadas se ha incrementado la presencia de las mujeres directoras, guionistas y productoras en la industria del cine español. Algunos críticos han denominado esta realidad como un ‘‘boom’’, que ha consolidado, a su vez, un corpus de películas y documentales que relatan desde nuevas perspectivas temáticas y estéticas la realidad femenina; la de ese ‘‘Otro’’, la mujer, por generar ansiedad como representante de ‘‘la falta’’. Una realidad, basada, sin embargo, en el silencio y la distorsión de esta ‘‘Otra’’ mediante imágenes ficticias basadas en representaciones hegemónicas respecto al ‘‘yo’’ varón. Luce Irigaray cree necesario además la construcción y representación de ‘‘lo femenino’’, debido al vacío y la carencia de toda representación; de su deseo de origen, del que ha carecido como consecuencia del ‘‘deseo-discurso-ley del deseo del hombre’’ (Irigaray, 1974:34).

El florecimiento de grandes mujeres profesionales en el cine se debe en parte, al apoyo proporcionado por asociaciones como CIMA, Asociación de Mujeres Cineastas y Medios Audiovisuales, fundada en 2006, y el cambio en algunas leyes que han logrado que la propia Academia de cine español reconozca el trabajo de mujeres, anteriormente invisibilizado. Los premios Goya, al igual que otros festivales de cine como el festival de Málaga, por ejemplo, cada vez se llenan más y más de mujeres: el Goya a mejor dirección novel este año 2019, fue entregado a Arantxa Etxebarria, por *Carmen y Lola,* película pionera en tratar el tema de la homosexualidad femenina en la etnia gitana. No obstante, en el cine español actual, todavía faltan mujeres. La paridad está lejos de ser alcanzada, ya que solo un 18% del cine en España es producido por mujeres (un 7% directoras, un 15% guionistas y alrededor de un 20% productoras),[1] por lo que Virginia Yagüe, guionista y expresidenta de CIMA, explica que a pesar de los avances "Estar por debajo del 20 % es aún permanecer en una situación de invisibilidad'' (El País, 2019/04/02).

En este contexto, *Retando los límites de lo visible en el cine español dirigido por mujeres: Hacia un gynocine háptico-sensorial* propone, por un lado, problematizar el tratamiento o presencia/ausencia de la mujer en el cine español, pero por otro, dar también visibilidad, rescatar de las sombras el cine dirigido por mujeres y reenfocar sus representaciones, dejar que sean escuchados aquellos aspectos referentes a la mujer que habían sido desenfocados. En este acercamiento de las directoras al medio, considero que surge un nuevo lenguaje fílmico que relega la visualidad del cine a un segundo plano, para abogar por la construcción de un cine que conquiste espacios más relacionados con la percepción de los sentidos, es decir, un cine encarnado que embarque a sus espectadores en una experiencia

[1] Datos que se recogen en Gynocine (2013:104)

cinestética basada en la comprensión del ‘‘Otro’’. Es más, para Marks esa falta por la que se caracteriza la mujer en el cine permite representaciones alternativas en el cine háptico ya que ‘‘Haptic visuality implies a fundamental mourning o the absent object or absent body, where optical visuality attempts to resuscitate it and make it whole (2000: 191). Una experiencia que traspasa los límites del lenguaje visual para desarrollar una autoría lingüística mediante la cual pueda expresarse fielmente la autoridad femenina. Discurso que había sido negado en el orden simbólico y que irrumpe con un lenguaje pre-verbal que busca representar una identidad femenina más universal, múltiple y colectiva a la vez que individual. Un cine basado en el postfeminismo que en palabras de Barbara Kenndy retrata a la mujer en un constante estado de cambio ‘‘as a desire to move outside the politics of difference or a politics of gendered subjectivities, to a micro-political pragmatics of ‘becoming’, where subjectivity is subsumed to becoming-woman’’ (2002:21).

El principal objeto de estudio de este proyecto es el cine de directoras pertenecientes al período de la cuarta generación de cineastas de acuerdo con el orden *gynealógico* instituido por Barbara Zecchi - siendo la primera, la generación, *La cinta uno*, la de Rosario Pi y la quinta, y última, la de cineastas más nóveles como Neus Ballús o Mercedes Álvarez. Entre estas cineastas se encuentran Isabel Coixet, Judith Colell, Paula Ortiz, Helena Taberna, Patricia Ferreira, Teresa Peligrí, María Ripoll, Isabel Gardela y Nuria Olivé-Bellés. El término gynocine empleado aquí, fue adoptado por Zecchi en respuesta a la crisis de nombrar el cine dirigido por mujeres. El gynocine, pretende así desligarse de las diversas representaciones bajo las cuales se ha encasillado a la mujer en el cine y cuya naturalización la ha alienado. Es por ello por lo que Zecchi se reafirma en la necesidad de acuñar un nombre que se refiera específicamente al cine dirigido por mujeres, dado que sino, corremos el riesgo de que aquello a lo que no se da nombre,

de lo que no se habla ‘‘deje de existir’’ y se convierta en ‘‘lo indecible’’ (2013: 17). Por consiguiente, a estas directoras, se les presenta la responsabilidad o más bien, el reto, de hacer un cine donde la espectadora se pueda ver representada, dejando de ocupar la posición de ‘‘otredad’’, de un ‘‘Otro’’ existente ‘‘fuera de plano’’, en un tercer espacio intersticial, marginada por su genero y tratada diferente, por ser ‘‘diferente’’, valga la redundancia. La voz femenina necesita ser recuperada de ese espacio ‘‘intersticial’’ en el que toma lugar la diferencia. Es concretamente en ese espacio donde residen las diferencias y las voces subalternas a las que se refiere Gayatri Chakravorty Spivak (2009) y donde se genera el discurso del gynocine.

En un intento por alejarse de la identificación con las representaciones imaginarias en la pantalla del cine a las que apuntaba Christian Metz en *The imaginary Signifier* (1977) y de los roles del placer voyerístico en los que el varón activo miraba mientras que la mujer, pasiva, se dejaba mirar, como argüía John Berger (1972) en referencia al arte pictórico en *Ways of Seeing* , o el término con el que Laura Mulvey (1975) daría una de las aportaciones más importantes a la teoría de cine feminista: la ‘‘ser-mira-idad’’, en *Placer visual y cine narrativo;* las cineastas que presento en esta tesis, se acercan al medio en lo que podríamos denominar como un contra-cine que desafía los límites de lo puramente visual. Este contra-cine se expresa desde los afectos y acercamientos sensoriales que han sido frecuentemente considerado como peligrosos, algo que debería ser controlado bajo la razón. La visualidad, pasa a adquirir característica táctiles y motoras mediante las cuales se desplaza el enfoque voyerístico del ojo fálico hacia el ojo táctil al que hace alusión Jennifer Barker (2009),[2] pasando de mirar el cine, a rozarlo con la vista. Lo que se traduce en una relación visceral, corpórea, con el cine, más allá

[2] *Tactile eye: Touch and the Cinematic experience*

de su análisis narrativo basado en identificaciones ilusorias con la pantalla. Vivimos en una cultura de tecnología, en un tiempo excesivamente visual en la que parece que hemos olvidado la importancia de conocer el mundo a través de nuestro cuerpo vivido y explorarlo mediante otros sentidos además de la vista. Pero, por otro lado, las nuevas tecnologías, como pueden ser las pantallas táctiles, también han fomentado la tactilidad y funciones kinestésicas ligadas a ésta (percepción del movimiento). Recientemente leía en un artículo de automoción, la intención de algunas compañías de automóviles de crear pantallas con botones en los que se perciba la sensación de relieve sin necesidad de mirar hacia ellos. En general, hay una creciente tendencia hacia espacios tridimensionales que a menudo se componen mediante la sinestesia. Y las cineastas han visto en este espacio que roza los límites de lo visible, que los excede y transgrede, su propia posibilidad de apertura hacia un lenguaje fílmico a través del cual pueda establecerse un discurso de empatía y entendimiento respecto al ‘‘Otro’’ o la ‘‘Otra’’ en este caso. Es más, el enfoque aural femenino relacionado particularmente a la presidencia de la voz desligada del cuerpo, a modo de grito, risa, canto, llanto o incluso silencio, hacen que el espectador sea llevado a desarrollar un punto de audición, a estar ‘‘a la escucha’’ como lo entiende Jean-Luc Nancy (2002), para poder captar y comprender mejor aquellos espacios afectivo-aurales olvidados y entender el cine desde la cercanía a nuestro cuerpo vivido.

En las últimas dos décadas se han publicado diversos estudios acerca del cine dirigido por mujeres en España. *Feminist Discourse and Spanish Cinema: Sight Unseen* de Susan Martin-Márquez (1999), fue uno de los primeros en notar la falta de visibilidad que enfrentan las directoras. Martín-Márquez arguye que el trabajo realizado por cineastas como Rosario Pi, Ana Mariscal o Pilar Miró ha quedado, parcialmente, en el olvido, ‘‘sin ser vistos’’. Sin embargo, el contexto desde el que escribía Martín-Marquez ha cambiado considerablemente.

Más de una década después, Zecchi publica *Desenfocadas: Cineastas españolas y discursos de género* (2014), trabajo posterior al conjunto de entrevistas a cineastas de los 90 realizado por Camí- Vela en 2001[3], en el que recoge un corpus de películas dirigidas por mujeres,, para como asegura: ‘‘rescatar del anonimato y del olvido’’ una presencia autorial femenina (9) que ha sido desenfocada por la autoría falocéntrica. Algunos de sus otros trabajos; *La pantalla sexuada: Feminismos* (2014) o *Gynocine: Teoría de género, filmología y praxis cinematográfica (*2013) reflejan también el trabajo y testimonio de cineastas, guionistas, productoras etc. que luchan cada día contra ese techo de cristal y se cuelan entre las grietas del mismo para conseguir reenfocar y visibilizar a la mujer en la pantalla cinematográfica. En *Directoras de cine en España y América Latina: Nuevas voces y miradas* (2014) editado por Pietsie Feenstra, Esther Gimeno Ugalde y Kathrin Sartingen (2014), se compilan todas las películas dirigidas por mujeres en España y América Latina desde 1917 hasta 2012 con el propósito de ‘‘Archivar, visibilizar y escenificar’’ este cine y poder estudiar y contextualizar la situación las mujeres en el cine hispano; visibilizando especialmente la obra de cineastas latinoamericanas que sufren mayor marginalidad, si cabe, que las españolas.

En relación con el trabajo ya publicado en el campo, esta tesis aporta una perspectiva diferente hacia un corpus concreto de películas dirigidas por mujeres en España en las que más allá de sus narrativas gynocentricas, destaca la creación de un lenguaje fílmico propio. Este gynocine, (re)conecta con los espectadores y sobretodo, con sus espectadoras, desde un plano afectivo y cinestetico-*cinesthetic:* término acuñado por Vivian Sobchack en *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture* (2004), para referirse a la estética cinematográfica

[3] En *Mujeres detrás de la cámara: Entrevistas con cineastas española de la década de los 90.* Camí-vela recoge una de las colecciones más importantes de entrevistas a cineastas españolas

basada en la sinestesia y la cinestesia[4] y que apela a los sentidos mediante el cuerpo vivido. Asimismo, se explora una visualidad en la que la mujer pasa de ser un sexo a un signo que articula las diferencias dentro de un sistema sensorial. Inés París, expresidenta de CIMA, afirma, que, en efecto, las experiencias sensoriales difieren entre hombre y mujeres: ‘‘La experiencia que yo he tenido de un embarazo, una maternidad, por poner un ejemplo muy obvio, es diferente a la de los hombres. Las experiencias físicas y corporales claramente son distintas’’ (Gimeno Ugalde, 2014:446). *The skin of the film* (2000) y *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media (2002)* de Laura Marks, textos que vertebran el marco teórico de esta tesis, exploran la visualidad háptica y el cine multisensorial a través de la relación entre el sujeto receptor y el objeto representado. Construyendo imágenes alrededor de las memorias, con el objetivo de acuerdo con Marks, de desarrollar un cine intercultural que genere un cuerpo colectivo de compresión, empatía y reciprocidad alejándose de las jerarquías de dominación visual. Es decir, el cine dirigido por mujeres examinado aquí toma el cine háptico no como algo necesariamente femenino, sino como ruptura con el voyerismo para reconfigurar la interpelación con los espectadores en cuanto a las representaciones femeninas (incluyendo la diferencia de raza, etnia, clase, edad o cultura), para que pasen de ser ‘‘Otras’’’ a constituir un ‘‘nos-otras’’ que se relacione bajo un mismo conjunto de signos. Marks sostiene que la visualidad háptica nos permite ver la relación entre el yo y el ‘‘Otro’’ como conocimiento y comprensión en lugar de ruptura. De manera que se proponía con la *écriture féminine,* la escritura mediante y desde el cuerpo, como lugar de resistencia, éste conforma también en el cine, el punto de partida para reinscribir su subjetivad. El cuerpo se convierte a menudo, en el centro de ‘‘acción política y producción teórica’’ (Grosz: 1994:13). En consecuencia, este cine multisensorial nos sumerge,

[4] Entendido como la consciencia que cada individuo tiene del estado de su cuerpo a través de los sentidos.

en un viaje *voyagueuírstico,* en lugar de voyerista, por usar el término de Giuliana Bruno en *Atlas of emotion: Journeys in Art, Architecture, and film (2002),* que se refiere al viaje por las superficies del cine en el que se embarca el espectador, lo que implica un itinerario arquitectónico por las culturas y diferencias, indicando movimiento, a diferencia de el acto estático de mirar un mundo privado. La teoría del afecto, desarrollada por Eugenie Brinkema en *The forms of the affects* (2014), propone que los afectos transcienden a la emoción provocada por la imagen, para logra un exceso visual que nos sature, que nos penetre mediante los instintos sensoriales. Dado que la mujer ha sido invisible para el espectador, más allá de un objeto, pasa a ser un sujeto afectivo y sensorial que pueda acercarnos más hacia la visibilidad femenina en el cine. Transcendiendo las lágrimas y la emoción, las imágenes, nos afectan a través de distintas sensaciones: podemos no solo tocar la imagen, sino que además nos tocan, nos afecta e interpela, consiguiendo romper con los códigos de representación y complicidad existentes en el cine.

En cuanto al aspecto aural del gynocine, el placer auditivo en forma de voz femenina, consigue traspasar los limites de lo visible en la pantalla e incluso de la propia diégesis. El sonido, que a menudo ocupa un rol secundario, guía la narrativa del gynocine mediante una polifonía de espacios sonoros entre los que se encuentra la voz femenina y que nos transportan a ese espacio de placer auditivo que constituye el ‘‘el envoltorio sonoro’’ de la voz maternal, la red umbilical de acuerdo a Michel Chion en *The Voice in Cinema* (1999) o el ‘‘Language Milk’’ que identifica Adriana Cavarero en *For more than one voice* (2005) partiendo del planteamiento de Cixous. Lejos de generar ansiedad, la voz femenina representa, más bien, un lugar de confort, de placer y de sabiduría. Cavarero indica además que ésta constituye también una apertura hacia el ‘‘Otro’’. El feminismo crea así, nuevas imágenes y sonidos, modos de

comprender distintos a los hegemónicos, mediante estrategias fílmicas y textos que incluyen a la mujer como sujeto hablante: directora, escritora, espectadora y en definitiva como productora y consumidora de imágenes.

El primer capitulo, *Nuevos acercamientos al cine español dirigido por mujeres*, hace un breve recorrido por la representación de la mujer a lo largo de la historia del cine español desde la censura del franquismo y los roles tradicionales que se imponían sobre las mujeres, pasando por *el destape* y la cosificación de la que fueron objeto durante la transición actrices como María José Cantudo o Pepa Flores, Marisol, hasta la situación actual de la mujer en cuanto a su posición tanto detrás, como delante de la cámara cinematográfica, en pos de comprobar su evolución (o involución). En ese sentido, el capítulo se centra también en las primeras generaciones de cineastas españolas tales como Rosario Pi y Pilar Miró proponiendo nuevas temáticas y estéticas feministas que consolidarán sus sucesoras, como es el caso de Coixet u Ortiz por mencionar algunas. Desde el marco teórico basado en el cine sensorial y háptico indico el desplazamiento existente entre el voyeurismo en el cine comercial hacia el voyaguerismo, o más bien, hacia un cine háptico-aural.

En el segundo capítulo, problematizo en más profundidad el origen y la aplicación cinematográfica de los espacios afectivo-aurales en el corpus fílmico por mujeres que constituyen un mecanismo mediante el cual se embarcan en un viaje hacia el encuentro con otros placeres y que nos al espectador a pensar y sentir con la piel. Desde una perspectiva estratégica en cuanto a la estética multisensorial y ginocéntrica adoptada por Coixet, Ortiz y Peligrí, Colell, Olivé-Belles, Ripoll y Gardela. El capítulo rescata el sujeto cinestético creado por el feminismo para dar un posible espacio de representatividad a la subjetividad femenina de apertura a otros placeres, particularmente los relacionados a la sexualidad femenina. A modo

de introducción, el primer largometraje bajo observación es *El dominio de los sentidos (1997)*, un filme compuesto de cinco cortos, cada uno referente a uno de los sentidos y filmado por cinco cineastas distintas. Tras este ‘‘aperitivo’’ sensorial, el segundo capítulo, *La (in)corporación de lo háptico-sensorial en el cine dirigido por mujeres,* se redirige hacia una explosión de sentidos táctiles, gustativos, olfatorios y auditivos que caracteriza el cine de Coixet con la lectura de *Mi vida sin mí* (2003) y *Nadie quiere la noche* (2015). Cerrando con la apasionante recreación o mejor dicho, con la traducción del mundo Lorquiano, compuesto por paisajes áridos y sofocantes, superficies táctiles y canciones y ritmos que erizan la piel, que nos acercan al mundo imaginario de *Bodas de sangre* (1933) a través de la lentes de Paula Ortiz en *La novia* (2015).

El último capítulo, *Encuentro con la voz y el placer aural femenino,* se centra en el sentido del oído, considerado comúnmente como un mero complemento a la imagen. Concretamente, toma como punto de partida la voz femenina, mostrada en su gran mayoría, sincronizada con el cuerpo como nota Mary Ann Doane y rara vez, separada de este, aunque es precisamente a través de ésta que el niño conoce, por vez primera, el mundo que le rodea. Este capítulo explora la importancia de el aspecto aural femenino en el cine, estableciendo las condiciones de posibilidad para la existencia de nuevos imaginarios femeninos. En él exploro el trabajo de algunas de las cineastas, conocidas como ‘‘las cineastas del sonido’’ como es el caso de nuevo, de Coixet mediante dos de sus largometrajes: *Mapa de los Sonidos de Tokio* (2009) y *La vida secreta de las palabras* (2005), compuestos de una polifonía de sonidos que sobrepasan la narrativa. Asimismo, este capítulo le da voz al trauma femenino, con frecuencia ‘‘sordo’’ o careciente de voz alguna para poder ser articulado, en el largometraje *Elisa K* (2010), de Colell. El capítulo concluye con las voces disidentes que residen en ese tercer espacio donde

deambulan las víctimas femeninas y grandes voces olvidadas del franquismo en *Señora de* (2010) de Patricia Ferreira o aquellas a las que rara vez se les da voz para contar sus historias pero que, paradójicamente, componen parte importante de la identidad del nuevo Madrid y la nueva mujer española como representa Taberna en el documental *Extranjeras* (2005).

1. Nuevos acercamientos al cine español dirigido por mujeres

> Son sobre todo los chicos quienes han filmado a las chicas y esto ha sido fatal para esta historia, y para el hecho mismo de que se quieran contar historias'' (Jean-Luc Godard, 1997)[5]

1.1 El cine español: ¿Un mundo de hombres?

Al igual que ocurre en muchas otras producciones culturales, como el arte, la literatura o la propia televisión, el cine, sigue siendo un mundo de hombres bajo el cual se reflejan sus deseos y ansiedades, mientras que las mujeres tanto en su representación, como espectadoras o como

[5] En *Dialogo entre Jean-Luc Godard y Serge Daney*, *Cahiers du Cinema* , Num, 513, mayo. Mención especial de Inés Paris en el blog de *Punto de Vista* de CIMA.

directoras, ocupan, a menudo un lugar marginal dominado por la invisibilidad y la abstracción. Como exponía la cineasta argentina Lucrecia Martel durante el congreso *Cine-Lit 9* (marzo 2019): ‘‘El cine tiene una tremenda potencia para *no* reflejar la realidad’’. Asimismo, la teórica feminista Rosi Braidotti entiende que, la mujer está directamente afectada por estas representaciones patriarcales que la ‘‘definen’’ constantemente: ‘‘I, woman, am affected directly in my everyday life by what has been made of the subject of woman: I have paid in my very body for all the metaphors and images that our culture has deemed fit to produce woman’’ (1994: 187). Lo cual se relaciona a la perpetuación de los modelos de sexo o género a través de la repetición performativa a la que ya había aludido Judith Butler (1990). En el aparato cinematográfico, los modelos de género son también, repetidos y divulgados para lograr que espectadores y espectadoras sigan reproduciéndolos. La célebre frase de Simone de Beauvoir (1949) en *El segundo sexo* resume muy bien esta cuestión: “No se nace mujer, sino que se llega a serlo”, aludiendo a la construcción social de la misma. Y no es hasta la década de los 50 que se establece, precisamente, una distinción entre sexo (la diferencia biológica entre los cuerpos) y género (lo que entiende la sociedad cómo masculinidad o feminidad y que varía según la cultura o el tiempo) y que se empiezan a notar en sus consecuencias en las representaciones visuales. Es aquí donde se genera según Michael Warner una de las principales nociones de otredad basadas en el género:

> “El moderno sistema basado en el sexo y el género no podría funcionar si no tendiéramos a interpretar la diferencia entre géneros como una diferencia entre el Yo y el Otro... Convertir al sexo opuesto en un objeto sexual se considera algo normal y una de las formas paradigmáticas de interesarse por el Otro o, de forma más general, por los otros” (1999: 205)

La representación de la mujer en la pantalla está, por lo tanto, ligada a la mirada o miradas detrás de la cámara que la han visto siempre como ese ‘‘Otro’’-objeto. Si bien es verdad que,

como hacía alusión en mi introducción, en la última década se ha podido notar un paulatino florecimiento de la presencia de cineastas en España, éstas siguen siendo discriminadas y marginadas por el mero hecho de ser mujeres. Por consiguiente, también lo es su visión de ver el mundo, su versión de la historia y la posibilidad de proyectar su propia subjetividad en la pantalla. En efecto, aunque se han localizado algunas directoras a inicios de los años 30 en España, ha sido apenas en la última década que comienzan a ser mínimamente reconocidas por la Academia de cine española. Steven Marsh y Parvati Nair en *Gender and Spanish Cinema* (2004: 3), también aludían hace ya más de una década a la invisibilidad femenina, ilustrándola con la edición especial que la revista *Secuencias* dedicó a las directoras españolas en 2001 y que había sido pasada por alto en la historia de la crítica de cine española. Hoy, el panorama cinematográfico ha cambiado bastante en cuanto a la presencia de mujeres detrás de la cámara del cine español [6], aunque el cine sigue aún regido por un conservadurismo hegemónico que mediante el techo de cristal dificulta la entrada a las cineastas; y cuando consiguen llegar a él, su trabajo es difícilmente reconocido por la Academia. Recuerdo un titular de *eldiaro.es* tras los Goya 2016 que no podría definir mejor la situación actual, porque, aunque su trabajo adquiere poco a poco más visibilidad: ‘‘Los Goya premian lo que escriben los hombres y lo que peinan las mujeres’’ (*El diario* 5/02/2016) A pesar de que dos películas dirigidas por mujeres recibieron la nominación a mejor película ese año: *La novia*, una adaptación de *Bodas de Sangre* producida por Paula Ortiz, y *Nadie quiere la noche de Isabel Coixet*, un filme con una estética tan impactante que nos hiela la sangre, el Goya se lo llevó *Truman*, de Cesc Gay, protagonizada por actores de renombre como Javier Cámara y Ricardo Darín. En 2018, el Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA) introdujo el sistema de cuotas (en

[6] Incluso se aprobó en 2007 la Ley Orgánica para la Igualdad Efectiva de Mujeres y Hombres para el Sector Audiovisual (una ley sin precedentes en España por la igualdad de género)

funcionamiento desde el 2015) que da puntos a las películas que incluyan a mujeres directoras, técnicos de sonido etc., para impulsar la presencia femenina en el cine. Sin embargo, un estudio publicado en un reciente artículo de (*El País* 02/04/2019), demuestra que la llamada ‘‘igualdad’’ tardará demasiado en llegar ya que datos del ministerio del interior revelan que entre 2017 y 2018, sólo un 18% de las películas fueron dirigidas por mujeres

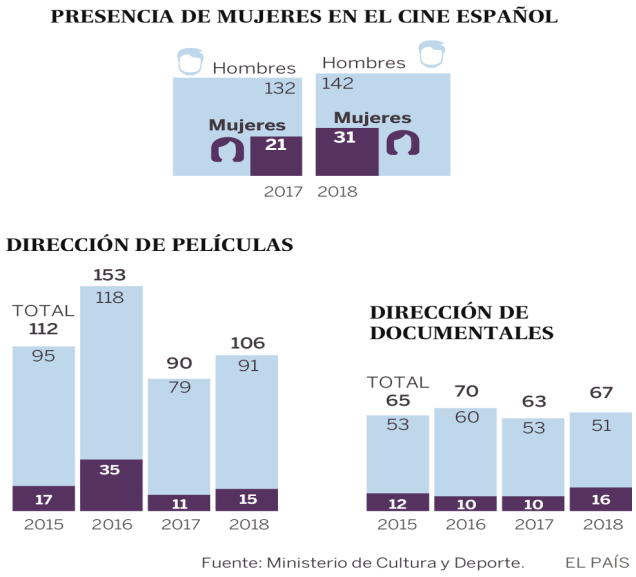

Figure 1 Presencia de mujeres en el cine español según el diario El País

Si recurrimos a un ámbito más internacional, como puede ser el de la academia de cine americana, el panorama es muy similar o incluso más deprimente. En toda la historia de los Oscar, sólo una directora, Kathryn Bigelow, ha sido galardonada con un Oscar a mejor dirección por su película *En tierra hostil (2010)*. Filme que, por otra parte, muchas críticas feministas han categorizado bajo la etiqueta ‘‘cine para hombres’’ ya que, aunque está protagonizado por una mujer, imita los patrones heteronormativos de las películas de acción sobre la guerra, evadiendo el gyocentrismo, o quizás el ser catalogada como ‘‘intimista’’. En definitiva, la representación de la mujer en el cine podría resumirse en lo que Mary Ann Doane ha categorizado como

atrapada bajo un sistema de representaciones deficientes que se construyen a través de teorías de la imagen, basadas en la creencia de que el aparato cinematográfico no puede concebir la imagen fuera de las especificidades sexuales. De este modo, el cine ‘‘asigna a la mujer un lugar particular en la representación cinematográfica mientras que, a su vez, le deniega el acceso a ese sistema’’ (Doane, 1982: 497).[7] En efecto, su presencia en el cine ha estado inmersa bajo definiciones marcadas y construidas por el imaginario masculino patriarcal, y se encuentran, como diría Zecchi,‘‘desenfocadas’’. Algo muy similar al concepto de ‘‘*space-off*’’, fuera de plano o de campo, de Teresa de Lauretis (1987), ya que la mujer está fuera de plano tanto delante como detrás de la cámara, ocupando un no-lugar y en definitiva, quedando en la completa ‘‘otredad’’. La directora Judith Colell, por su parte, también argüía en una entrevista que las desigualdades de género están tan interiorizadas en la sociedad que casi no somos conscientes de ellas. Al habla del arte, afirme que: “Es algo que forma parte de la costumbre, es educacional, históricamente ha habido una clara intencionalidad en arrinconar a las mujeres y de hacer que no existieran en la historia del arte’’ (El País, 27/09/2016). Rozika Parker y Griselda Pollock en *Old Mistresses: Women, Art and Ideolgoy* (1981) fijan el Romanticismo como momento de inflexión en el que se consolida esta correspondencia entre lo masculino y la creación artística que excluye a las mujeres.[8] Además de los medios visuales, existen conductas de género establecidas en torno a los cuerpos masculinos y femeninos y sobre la construcción de identidades a través de unidades sociales como la familia, la maternidad o el matrimonio bajo los que se perpetua el poder patriarcal. Virginia Yagüe relataba con un tono un tanto anecdótico que una amiga suya solía decir: “si un extraterrestre viera el cine que hacemos diría que el mundo está lleno de hombres con unos seres que suelen tener al lado y no

---

[8] Algo que destaca también Fátima Arranz en *Cine y género en España* (2010:294)

se relacionan".[9] La anécdota que contaba Yagüe podría traducirse en la metáfora de la caverna de Platón y el cine, concluyendo que lo que generalmente se muestra en la pantalla no son más que las sombras de la realidad, un reflejo de la identidad femenina que no es real y que necesita de las mujeres mismas para contarnos su versión de la historia; es decir, una mirada femenina que produzca un cine que esté mucho más acorde con la propia subjetividad de la mujer y que aporte según Icíar Bollaín en su manifiesto *Cine con tetas* ''una perspectiva diferente'' a la universal: ''A lo mejor, es bueno que uno no sepa bien que hacer con los huevos cuando ve una película con una perspectiva diferente. A lo mejor, no es tan grave no saber que hacer con ellos si se tiene en cuenta que la mitad del mundo no tiene huevos. A lo mejor, no es tan importante no tener huevos'' (2003: 90). Y a lo mejor, el cine dirigido por mujeres es también un cine que se dirige a todos los públicos. A lo mejor, es un cine diferente al que reside dentro de los márgenes heteronormativos del hombre, blanco, heterosexual y europeo.

Muchas de las cineastas españolas, de igual manera que han hecho notar Coixet, Bollaín o Paula Ortiz, han denunciado públicamente la dificultad de conseguir un presupuesto para una película por ser mujeres, ya que sus películas son frecuentemente clasificadas bajo la etiqueta de ''intimistas'', lo que se traduce en películas difíciles de comercializar, ya que reciben menor difusión y promoción y, por tanto, menos éxito en taquilla. Esto es algo que deriva después, en la falta de financiamiento para segundas producciones tras realizar su *opera prima,* cuyo propuesto, por cierto, no varía tanto del de sus compañeros varones. Esto, de nuevo, se traduce en que las realizadoras elijan proyectos menos arriesgados, convirtiéndose en ''la pescadilla

[9] En una entrevista titulada ''Una espectadora de excepción'' (14/09/2016) hacía declaraciones respecto a la representación de la mujer en el cine https://www.academiadecine.com/la_academia/noticia.php?id_noticia=1864

que se muerde la cola''; un ciclo sin fin. Inés París admitía en una entrevista que, debido a la falta de presupuesto, no sabe si podrá alcanzar alguna vez sus metas en el cine:

> A mí, por ejemplo, me encantaría irme a África y hacer un filme sobre mujeres exploradoras. También hace tiempo que Daniela [Fejerman] y yo queremos hacer una película sobre la inmigración entre Argentina y España. Y no sé si alguna vez conseguiré el presupuesto. (Camí-Vela, 2005:369)

Parece ser que el género, como afirma Patricia White, no solo influye en las imágenes e historias que vemos en las pantallas, sino que también determina el financiamiento, distribución exhibición y evaluación de las películas (2015: 200). En un estudio realizado por la Red Europea de Mujeres en el Audiovisual (EWA) se afirmaba que, aunque un 44% de las licenciaturas en escuelas de cine pertenecía a mujeres y un 46% trabajaban en la industria del cine, solo una de cada cinco películas era dirigida por mujeres (*El País* 27/09/2016). En consecuencia, el *cine* dirigido por mujeres, como lo define Pietsie Feenstra, representa un ''intersticio'' (2014: 45), un espacio intermedio, tanto dentro de la historia cultural, como en la del cine mismo, donde toman lugar las ''diferencias'' identitarias, un espacio dominado principalmente por los hombres. Las mujeres detrás de la cámara ocupan, por ende, un *third space*, un tercer espacio, en la historia del cine o más bien, como lo ve De Lauretis: ''el sujeto del feminismo es engendrado allí, es decir, en otra parte'' (1989:34). Quizás, sea precisamente por esta misma razón que la mayoría de ellas tienen una especie de alergia a que su cine sea categorizado bajo ''cine feminista'' o simplemente ''cine dirigido por mujeres'' por miedo a quedar encasilladas, marginadas, nuevamente, bajo estas etiquetas de ''cine de mujeres''. No obstante, es precisamente desde este ''tercer espacio'' o ''espacio intersticial'' desde el que el cine dirigido por mujeres puede tomar conciencia de sí mismo para como añade también

Mulvey ‘‘moverse más allá del primer impulso –la crítica básica del sexismo y la afirmación de la tradición perdida de las mujeres– y buscar nuevas imágenes’’(2011: 21).[10]

Es en este contexto que Zecchi responde a la crisis o necesidad de ‘‘nombrar’’, alejándose de nombres limitantes y definidos bajo un imaginario patriarcal; tales como ‘‘cine feminista’’ – en el que existe una implicación política-, ‘‘cine femenino’’ – el cual corresponde a un nombre regido por características de las sociedad patriarcal- o ‘‘cine de mujeres’’ – cine dirigido a las mujeres como puede ser el melodrama o los *Chick Flicks*- , para nombrarlo y empoderarlo. El gynocine actúa entonces, como resistencia al patriarcado ya que ‘‘ninguna mujer es inmune a un sistema de prácticas y de instituciones que discriminan y oprimen en términos de sexo- genero’’[11]. Es decir, todo el cine dirigido por mujeres pertenece al gynocine pero no todo el gynocine es feminista, solo su lectura lo es. De igual modo, y aunque solo me enfoco aquí en el cine producido por mujeres, el gynocine no se relaciona estrictamente a lo biológico, ya que el cine dirigido por hombres puede también pertenecer a esta categoría siempre y cuando añada temáticas gynocéntricas que proyecten una imagen fiel, enfocada y/o feminista de la mujer. De hecho, una de las películas analizadas en esta tesis, *Elisa K*, está codirigida por Jordi Cadena. Otros ejemplos de esto son películas como *Solas* (1999) de Benito Zambrano, o el documental ya mencionado anteriormente*, Con la pata quebrada* de Diego Galán, que, a pesar de tener un director varón, tienen a la mujer y a sus diversas temáticas como protagonistas. El valor de éste se determina pues, respecto a la visibilidad que se les da en él a

---

[10] En, *Cine y Feminismo de Vanguardia.* Escrito como ponencia para el ciclo “Mujeres y literatura”, organizado por el Oxford
Women’s Studies Committee en 1978 y publicado en la antología del ciclo *Women Writing and Writing about Women*, editado por Mary Jacobus. La traducción es de Aurelio Sainz Pezonaga.

[11] Zecchi define el término Gynocine en el blog de CIMA ‘‘Punto de vista’’, mucho antes de la publicación del libro con este mismo nombre. El término surge tras una conferencia que organizó en la universidad de Amherst sobre cine dirigido por mujeres. ‘‘¿Qué es Gynocine?’’, *Punto de Vista.* 15 noviembre 2011, Web Cima ,http://www.cimamujerescineastas.es/

las mujeres y a sus historias o testimonios que conforman, a menudo, el eje principal de la trama. En los siguientes capítulos (2 y 3) se examinan los modos en los que el gynocine promueve una estética vanguardista de resistencia que ha transformado los modos de representación fílmica al igual que la representación de la subjetividad femenina que parece escapar los modelos ideales y abstractos de identificación construidos por el patriarcado al igual que se exceden los límites puramente audiovisuales para apelar a otros sentidos.

La autoría femenina es un elemento crucial en esta investigación debido a la falta de visibilizad que he venido arguyendo hasta ahora. Desde la aparición del ensayo La *muerte del autor* (1967) de Roland Barthes, que rechaza la identificación del autor con su trabajo, ha habido una tendencia por separar la obra de arte del autor. A pesar de ello, en el caso de las directoras españolas y siguiendo a André Bazin (1967), es importante reclamar la importancia de *la firma* o en este caso, la mirada de la autora en su producción. De hecho, tal y como lo entiende Patricia White, ‘‘la autoría ha sido de importancia crítica en los estudios feministas de cine debido a que el acceso a la producción femenina ha sido restringido’’ (2). Por ende, uno de los propósitos de este trabajo de este acercamiento al cine dirigido por mujeres, tiene como objetivo destacar y dar a conocer a las autoras/ cineastas en relación con su trabajo para rescatarlas así, del anonimato, ‘‘archivarlas’’; haciendo más visible su forma de mirar y, a su vez, evitar que su trabajo quede en un segundo plano. En un intento por visibilizar su forma de ver el mundo, el gynocine ha creado su propio lenguaje narrativo, semiótico y estético, reconfigurando los modos de representación cinematográfica a nivel nacional e internacional y también la manera en la que se construyen tanto la identidad femenina como la masculina, ya que, como bien defiende Pierre Bourdieu:

> ‘‘el esfuerzo para liberar a las mujeres de la dominación, o sea, de las estructuras objetivas y asimiladas que se les imponen, no puede avanzar sin un esfuerzo por liberar a los hombres de esas mismas estructuras que hacen que ellos contribuyan a imponerlas’’ (2000: 138).

1.2 (Re)presentación y visibilización de la mujer, delante y detrás de la cámara: Franquismo y Transición española

Son varios los documentales como Con *la pata Quebrada* de Diego Galán (2013) o *50 años: La mujer, cosa de hombres* de Isabel Coixet (2012) que recogen la trayectoria del papel y la representación de la mujer en la historia del cine español. A lo largo de la Segunda República española (1931-1939), la mujer gozaba de bastante libertad en la sociedad española, ya que había adquirido muchos derechos, entre ellos, el voto, el de estudiar o el de ir a trabajar fuera de casa; incluso de ejercer cargos políticos – algo inimaginable en otros países durante esa época-. Por desgracia para las mujeres, todos estos derechos fueron arrebatados durante los casi cuarenta años que duró el franquismo (1939-1975) y no fue hasta la Transición que comenzaron a recuperarse paulatinamente. El cine durante (y también después) del franquismo, operaba como un aparato social del estado, empleando el concepto de Louis Althusser, fundamental para exponer ideales de identidad y que, en este caso, se regían por el patriarcado. Tanto es así que durante la postguerra y el franquismo el cine y otros medios audiovisuales se aseguraron de reflejar una nueva realidad respecto a la mujer ya que sus representaciones se centraban en la esfera de lo privado, y con la que debían identificarse tanto el espectador como la espectadora, dado que se les había denegado el acceso del ciudadano al ámbito público (Jo Labanyi, 2000: 164). Sin embargo, y como era de esperar en un estado autoritario patriarcal, los discursos y representaciones cinematográficas afectaban mucho más negativamente a la mujer, sujeto limitado a un espacio y rol social, de la que se esperaba que se dedicase a las tareas de casa y al

cuidado de sus hijos, o como dice el refrán: ‘‘la mujer casada y honrada, en casa, con la pata quebrada’’. Valores que estaban altamente influenciados por la Iglesia Católica y que los filmes, comerciales y el NO-DO[12] fomentaban a través de la mujer franquista, basada en modelos de identidad como la mujer puritana, sumisa y abnegada afianzada bajo roles domésticos así como la mujer folclórica y patriótica - valores que como bien es sabido, ayudaban a divulgar instituciones como *La sección femenina* o películas como *Raza* (1942) - semi-basada en la autobiografía de Francisco Franco - y que se oponían a otras representaciones duramente castigadas, en su faceta de prostituta o la *femme fatal*. Jo Labanyi ha hecho hincapié, además, en la notoria influencia que tenían estos ideales de representación sobre la mujer, ya que la audiencia principal de estos filmes, especialmente a finales de los años 40, eran mayormente mujeres de clase baja, precisamente, las que sufrían mayor represión del régimen (2000: 165). De hecho, en la mayoría de las ocasiones, el cine se alejaba en gran medida de la realidad española y se construía bajo una fantasía que era muy contraria al hambre y la represión vigente de la época.

Una vez finalizado el franquismo, la cultura española experimenta el conocido *Destape* post-franquista – período que sucedió a la muerte de Franco en 1975 y se extendió hasta principios de los 80- el cine pasó de una censura extrema en la que apenas se podían mostrar las piernas de una mujer, al desnudo completo. Casi todas las películas de la época incluían escenas de sexo y desnudos femeninos, eso sí, siempre ‘‘justificadísimos por el guion’’. La Transición española, fue una época en la que a través del destape retornó todo lo reprimido bajo las ansiedades masculinas, mostrando así una fuerte relación entre el aparato cinematográfico y la mirada de género, mediante la cual la mujer se convirtió en el objeto sexual de la mirada y el

[12] Los NODOS eran noticiarios y documentales semanales de régimen franquista. Estos estaban altamente controlados por la dictadura y que estuvieron vigentes de 1943 hasta 1981.

placer erótico. Es precisamente a mediados de los 70 que se publica el ensayo *Placer visual y cine narrativo* (1975) de Laura Mulvey en el que se denuncia la exposición de la mujer en el cine de clásico de Hollywood como objeto de placer sexual para el espectador. El primer semi-desnudo femenino que se registra en el cine español, fue incluso poco antes de morir Franco en *El amor del capitán Brando* (1974) de Jaime Armiñan. Sin embargo, el primer desnudo integral no llegó hasta un año más tarde. Este fue protagonizado por María José Cantudo en *La trastienda* (1975) y que al igual que otras actrices como Bárbara Rey o Nadiuska se convirtió en uno de los principales ídolos y estrellas eróticas de la época.

Figure 2. Primer desnudo en el cine español. La trastienda (1975)

Figure 3. Desnudo de la niña del franquismo, Marisol, en la revista Interviú (1976)

Los desnudos elevaban el caché de las actrices y a pesar de que algunas creían hacerlo como una especie de ‘‘liberación’’ a las restricciones del franquismo- la libertad nación se traduce en desnudos femeninos- como parece ser el caso de Marisol con su desnudo en la revista *Interviú*, cuya niñez había sido explotada durante años, lo cierto es que su erotismo era cosificado como la ‘‘falsa’’ libertad que había en España después de la dictadura. Libertad que, en realidad, se instaló en España bastante más tarde, y que propició el florecimiento de nuevos consumos, entre los cuales el sexo se convirtió en una especie de obsesión en el que el principal objeto de consumo era precisamente la mujer. Se iba conformando así una especie de *Star-System* al estilo de Hollywood, y al que Mulvey critica severamente en su ensayo, pues las actrices eran idealizadas e hiper-sexualizadas y su perspectiva siempre quedaba en segundo lugar con respecto a la del hombre protagonista. Desafortunadamente, hoy, más de 40 años después del

Destape, se siguen repitiendo estos mismos patrones en los medios audiovisuales. Un estudio[13] de la *MDSC Initiative* (Media, Diversity, and Social Change Initiative) realizado en el 2015 (*El Español* 08/09/2016) y que recogía las 100 mejores películas del año, demostró que las mujeres se desnudaban en el 30% de las ocasiones frente al menos del 10% de los hombres. Y en el caso de España, esto no solo se aplica al cine sino también a personajes televisivos como por ejemplo Cristina Pedroche, presentadora de la sexta, y quien se ha convertido en el objeto sexual de las campanadas[14] inundando también las redes sociales con comentarios acerca de sus vestidos con transparencias mientras alimentan y siguen perpetuando los estereotipos de género contra los que luchan diariamente multitud de colectivos[15]. Pedroche, se acoge a un discurso que nos recuerda a las actrices de la transición, insistiendo en su propia libertad al respecto y reitera el ''lo hago porque quiero, y no porque lo marque la cadena''. La realidad, por el contrario, es bien distinta dado que al igual que las actrices del *Destape*, estos modos de representaciones habituales en el cine y en los medios televisivos, reproducen un sistema patriarcal que sigue mostrando a la mujer como objeto sexual. Ésta podría ser, en efecto, una de las consecuencias negativas que han producido algunas interpretaciones del postfeminismo, cuyo debate reside en si éste es una nueva vertiente del feminismo derivado de la modernidad o si es, no obstante, el resultado de una especie de ''moda'' basada en la internalización de la objetificación femenina en la que, según Gill Rosalind, la mirada masculina es internalizada

---

[13] Dr. Stacy L. Smith, Marc Choueiti, & Dr. Katherine Pieper, ''Inequality in 800 Popular Films: Examining Portrayals of Gender, Race/Ethnicity, LGBT, and Disability from 2007-2015'' (2015)

[14] El evento televisivo más visto del año, y por ende el más competitivo en términos de audiencia, en el que todas las cadenas televisivas dan la bienvenida al año nuevo mientras las familias españolas se paran ante el televisor para comer las doce uvas que darán la entrada al nuevo año.

[15] Las campanadas de 2017 fueron especialmente polémicas ya que Pedroche se presentaba con una capa que cubría su cuerpo para incrementar la expectación durante toda la transmisión y quitársela poco antes de dar las campanadas para mostrar su cuerpo, embutido, en una especie de corsé que cubría lo mínimo. Eso sí, su compañero, Alberto Chicote, cocinero con sobrepeso conocido por su carácter arrogante no parecían aplicársele los mismos estándares de belleza.

como un nuevo régimen disciplinario (2007:2). Asimismo, se invita a que las mujeres se conviertan en un ser particular que responde a las fantasías sexuales de los hombres encontradas en la pornografía: ‘‘Women are not straightforwardly objectified but are presented as active, desiring sexual subjects who choose to present themselves in a seemingly objectified manner because it suits their liberated interests to do so’’ (Rosalind, 2008).

Figure 4. Campanadas 2016 y 2017. Cristina Pedroche

A pesar de la cosificación de la mujer en sus diversas representaciones o quizás a partir de ésta, surgen también durante la Transición movimientos hacia una concienciación feminista que adquiriere bastante visibilidad y cuyo relevo han tomado las feministas contemporáneas. El

año 1975 coincidió además con el *Año internacional de la Mujer por Naciones Unidas* y en Madrid se celebraron las *Jornadas de la liberación de la mujer.* Estos movimientos dieron lugar a la aparición de cineastas que precisamente cuestionaban y subvertían el rol de la mujer en el cine, especialmente tras la sexualización sufrida durante *el destape*. Las cineastas de la época, así como han recogido Martin-Márquez en *Sight unseen* o Zecchi en sus diversos trabajos críticos, iniciaron su propio destape cinematográfico y fue en el período de los 70 que se adopta el concepto de *Women's Cinema* o cine de mujeres para denominar la producción independiente de mujeres directoras con el objetivo de proyectar un futuro feminista en el cine. Este es el caso de la generación de la Transición, y en particular, de Pilar Miró con su polémica autobiografía en *Gary Cooper que estás en los Cielo* (1980), Cecilia Bartolomé dando voz a una mujer madura divorciada con una agencia inusual para la época en ¡*Vámonos Bárbara!* (1978), y Josefina Molina con el discurso liberador de su protagonista reclamándole a su exmarido su insatisfacción sexual en *Función de noche* (1981). Estos filmes, funcionaban como una especie de ''desahogo'' respecto a una sociedad patriarcal en la que la voz y la mirada de la mujer estaban prácticamente excluidas del panorama social y cinematográfico. Las realizadoras que se desarrollaron entre la transición y la década de los 80, dieron lugar a la aparición de lo que podría denominarse una nueva mirada femenina en el cine español, que estaba ausente anteriormente y que se aventuraban con temáticas ginocéntricas, que incluían a mujeres liberales, liberadas de convencionalismos, sexualmente activas, independientes y con voz propia para exponer sus dilemas y alejadas de los estereotipos de belleza del *destape,* es decir, mujeres con cuerpos imperfectos y con características e identidades difíciles de catalogar bajo los modelos establecidos por el patriarcado. Por una parte, cabe señalar que, en términos formales, estas cineastas seguían aún atrapadas en los modelos canónicos establecidos por el

cine convencional, ya que apenas tenían acceso a otras películas dirigidas por mujeres en otros países y contaban con muy pocos precedentes femeninos en el propio cine español, excepto Rosario Pi o Margarita Alexandre-quien ya dejaba ver la mirada femenina en *La gata (1954)*. Las cineastas de la Transición y de la democracia comenzaron a hilar lo que Teresa de Lauretis ha destacado como una nueva visión cinematográfica -en lugar de destruir la ya existente- esto es, la suya propia. Quizás, y como defiende Ann Kapplan (1983:196), puede que las directoras feministas necesitasen primero navegar dentro de los discursos dominantes para poder después superarlos, como consiguen hacerlo cineastas más contemporáneas y que Zecchi sitúa entre la cuarta y la quinta generación de cineastas en España constituida por Coixet, Ortiz, Colell, Carla Simón o Neus Ballús entre muchas otras. La mayoría de las producciones realizadas por mujeres hasta la década de los 90 permanecieron prácticamente en la mera invisibilidad o como lo ha definido Martin-Marquez fueron una especia de ‘‘lo nunca visto’’. En el caso de las directoras que se iniciaron en la transición, a diferencia de lo que sucede con las directoras más contemporáneas y en las que me enfocaré en la siguiente sección, Miró, Bartolomé, Molina y Mariscal nunca funcionaron como colectivo. Más bien, como aseguraba Ana Mariscal, las cineastas de esta generación apenas tenían contacto entre ellas y existía cierta rivalidad, derivada en su gran mayoría de las dificultades que enfrentaban para poder conseguir financiamiento y en definitiva, para encontrar su lugar en la industria del cine, como ha dado a conocer Zecchi (2014: 13).

1.3 Cine y sororidad. Las cineastas españolas desde los 90 hasta la actualidad: ¿Hacia un cine feminista?

Las cineastas que sucedieron a las de la Transición y que emergieron a partir de los 90: Isabel Coixet, Iciar Bollaín, Chus Gutiérrez, Helena Taberna, Paula Ortiz, Judith Colell, Neus Ballús… A diferencia de sus predecesoras, entre las que existía una gran rivalidad, estas cineastas comparten un sentido de sororidad y apoyo colectivo, que resalta a través de asociaciones como CIMA, fundada en el año 2006, mediante la cual sus propias organizadoras fijan como objetivo principal el dar voz y promover la difusión de los trabajos dirigidos y escritos por mujeres en España[16]. A día de hoy, CIMA constituye una asociación formada por trescientas mujeres entre las que se encuentran directoras de cine y televisión, guionistas, productoras, actrices, montadoras, compositoras y representantes de los distintos departamentos creativos o técnicos. De acuerdo a sus estatutos se propone ‘‘defender la igualdad de oportunidades para las mujeres en el acceso a los puestos de la industria audiovisual, y promover una imagen más real de la mujer en los medios que cambie los modelos de referencia a las nuevas generaciones’’.[17] No es casualidad, entonces, que cada vez sean más y más las cineastas reconocidas por la academia de cine, tras el apoyo de instituciones como CIMA, que abogan por la igualdad de género. Entre otras iniciativas, inundaron los Goya con el lema *#másmujeres* en 2018 y han tenido un gran impacto en la creación de leyes y medidas de paridad al igual que proyectos de *mentoring.* Más concretamente CIMA tuvo un gran impacto en la introducción de cuotas en el sistema de ayudas públicas a las producciones audiovisuales, permitiendo que se consiguiera La ley de Paridad que puntúa la presencia de mujeres en las películas.

[17] Inés París en *Cine y Genero en España* editado por Fátima Arranz (2010) p. 349-381

Figure 5. Cineastas de CIMA portando el abanico reivindicativo "más mujeres"

Partiendo de esta base, a lo largo de mi tesis exploro las estrategias fílmicas mediante las cuales sus películas aportan otras maneras de representar y de mirar a la mujer, retando la mirada masculina dominante y contemplando a su vez, una estética que despierte otros sentidos. Asimismo, debido a la situación de crisis económica y social que se viene arrastrando desde el 2008 en España, la producción de las cineastas se vuelve mucho más relevante ya que el feminismo o más bien posfeminismo parece haber resurgido con fuerza en tiempos en los que la crisis, castiga siempre un poquito más los derechos de la mujer. En el papel parece que hemos alcanzado la paridad, pero la realidad, es muy distinta con instituciones que perpetúan un estado machista y patriarcal. Este es, por ejemplo, el caso de la polémica ley respecto a la prohibición del aborto que quiso ser impuesta por Alberto Ruíz-Gallardón en 2014, derecho que había sido conseguido en 1984 y cuya ley fue revisada en 2010 para ampliar los casos en los que se podría abortar. Este evento fue el detonante de numerosas protestas lideradas por Las comadres y la Organización por la igualdad de Barredos, quienes inundaron de mujeres (y de hombres) las calles de las principales ciudades españolas para que no se aprobará la ley. El documental, *Yo decido: El tren de la libertad* (2014) dirigido por Gracia Querejeta, Bollaín o Coixet entre otras 80 directoras, recoge desde una perspectiva muy cercana lo sucedido durante esas protestas que

incluyen declaraciones de abuelas que lucharon por sus derechos durante la transición y tuvieron que volver salir a la calle para velar por los derechos de sus hijas y nietas. En el encuentro ‘‘Ley del aborto: caza de brujas en el siglo XXI’’ celebrado en Bilbao en mayo del 2014, la militante feminista Silvia Federici denunciaba también el control que tiene el capitalismo sobre el cuerpo de la mujer ‘‘quieren conquistar el cuerpo de la mujer porque el capitalismo depende de él (…) si no está el control sobre el cuerpo de la mujer, no hay control de la fuerza de trabajo (...) Imagínate si las mujeres se ponen en huelga y no producen niños, el capitalismo se para’’ (*El Diario.es* 18/05/2014)

Figure 6.Protestas de El tren de la libertad 2014 (Madrid)

Figure 7.Julio 1978 (Barcelona). Protesta a favor del aborto. Imagen de El País

Aunque la victoria a la revolución no violenta de siglo XX-XXI parece llevársela la mujer, que ha alcanzado libertades y adoptado presencia institucional, debemos, como diría Simone de Beauvoir siempre ‘‘permanecer alerta’’, porque los derechos de la mujer siempre corren el riesgo de ser vulnerados. En los últimos tiempos el feminismo ha pasado además por una regeneración necesaria, sobre todo después del conocido caso de abuso sexual de ‘‘La mandada’’[18]. Tras varias protestas y una movilización feminista importante, se consiguió que, al menos, las leyes fueran modificadas. Otra batalla ganada para el feminismo. Aunque existe el miedo constante a una especie de *backlash* o involución, el feminismo sigue en la lucha por conseguir igualdad en la sociedad en la que a pesar de haber conseguido abrirse paso en muchos aspectos, la mujer sigue siendo inferior, invisible y moneda de cambio del patriarcado que aún nos domina y hace las leyes. Así lo demuestra la aparición del nuevo partido de ultraderecha llamado *Vox*, en cuyo programa electoral están la derogación de la Ley de protección para las víctimas de violencia doméstica (pionera en Europa), retirar la financiación a las asociaciones feministas ‘‘radicales’’, y como no, la prohibición, nuevamente, del aborto. Como parte importante de este movimiento, desde el gynocine también se refleja este desafío. Alicia Luna relataba en una charla en Dominican University (26/09/2018) el impacto que había tenido *Te doy mis ojos* (2003), película de la que fue guionista, en la aprobación en 2004 de la ‘‘Ley Orgánica de medidas de protección integral contra la violencia de género’’. La cultura, y en este caso el cine, es, por tanto, una herramienta de intervención para, como afirma Annette Kuhn, reforzar el papel de la mujer en la sociedad (Kuhn, 1982:5) e intervenir cuestionando y sobrepasando los límites de representación establecidos. En buena parte del cine dirigido y

[18] Bajo el lema ‘‘no es abuso, es violación’’ o ‘‘hermana yo te creo’’ en abril de 2018, se sucedieron numerosas manifestaciones en contra de la absolución de los cinco jóvenes acusados de violar en grupo a una joven de 18 años durante las fiestas de San Fermín de 2016. Los jueces dictaminaron que, según la ley española, solo podrían ser acusados de abuso ya que no existía violencia ni intimidación.

escrito por mujeres, encuentro pues un abanico de posibilidades y diferencias para crear una variedad de identidades y posturas respecto a la mujer. En más, hay una gran preocupación por buscar y representar una nueva identidad de la mujer que se caracterice por su multiplicidad, que sea difícil de encasillar y que no se rija por unos parámetros establecidos basados en binarismos (masculino/femenino, femme fatal/mujer sumisa etc.). En definitiva, estas narrativas reformulan, tal y como concluye Eva París-Huesca, el género desde una subjetividad femenina mientras que ‘‘refuerzan una imagen positiva de la mujer, como sujeto actante, tanto en la pantalla como en el mundo profesional del cine’’ (2013: 212).

El gynocine, se caracteriza por una intervención consciente tanto en las formas como en el contenido, rechaza, por el contrario, cualquier tipo de etiqueta feminista tal y como lo han hecho notar Bollaín quien escribió incluso un ensayo a modo de manifiesto en el que mostraba su indignación respecto al hecho de que su trabajo sea constantemente cuestionado por el mero hecho de ser mujer, dado que por sus características biológicas se imponen sobre ella limitaciones , que no son, sin embargo, cuestionadas, en cuanto al hombre director. Bollaín se pregunta, irónicamente, si ‘‘dos tetas’’-la mujer- ven lo mismo que ‘‘el poco culo’’- el hombre-: ‘‘1os medios de comunicación, es decir, 1os que cuentan (algo de) lo que pasa, se rascan la cabeza y nos preguntan, se preguntan, ‘‘¿Pero dos tetas ven lo mismo que el poco culo cuando miran por la cámara?’’. Ortiz, por su parte, ha manifestado la peligrosidad existente en que su trabajo sea considerado feminista o ser identificado bajo el ‘‘cine de mujeres’’ por el miedo que existe a volver a ser encajonadas en los márgenes. De hecho, Miró era conocida por ser una mujer un tanto viril con actitud de abeja reina, que no correspondía, sin embargo, con el papel que daba a la mujer y en general, a la subjetividad femenina en sus películas. Está claro, que a muchas de estas cineastas el feminismo ‘‘les parece una etiqueta incomoda y engorrosa’’

(Ballesteros, 2002: 31), algo que claramente resaltan muchas de las entrevistas a directoras españolas realizadas por Camí-Vela en *Mujeres detrás de la cámara* (2001) En cambio, esta posición de negación y resistencia a etiquetas feministas parece funcionar más bien como una especie de coraza de supervivencia para protegerse de la marginación y el ataque que sufren constantemente. La verdad es que ya sea consciente o inconscientemente, su cine, muestra una transformación no solo de la subjetividad y representación femenina, sino de su estética, buscando la autoridad representativa y discursiva en el celuloide español. Para Kristeva, por ejemplo, escribir en femenino, o en este caso, dirigir en femenino, es en ello mismo ''retar la constitución ideológica de los modelos dominantes de representación, y en este respecto, esta práctica cultural es considerada como feminista'' (1982: 18). En mi lectura de las películas elegidas para este análisis, lejos de determinar si es cine feminista o no, me centro más bien en la transformación del espacio fílmico al que contribuyen estas directoras, ya que buscan un lenguaje que represente otras subjetividades y posibilidades de representación de la mujer y llaman a una espectadora activa que perciba la imagen no sólo con la vista sino con los cinco sentidos. De modo similar a lo que hacían pioneras europeas del cine feminista o contra-cine como Chantal Akerman, las cineastas españolas también se embarcan en la experimentación fílmica. Como argüiré en la próxima sección y analizaré más en detalle a lo largo de mis capítulos, identifico en estas cineastas un conjunto de estrategias fílmicas que se repiten con frecuencia y se relacionan con la recepción y producción del cine a través de los sentidos, constituyendo un cine basado en la visualidad háptica y sensorial que desarticula la naturalización de la mujer como objeto, deshaciéndose de las relaciones de poder establecidas en el medio visual, rompiendo así narración y haciendo al público descifrar e interpretar el sentido de las imágenes.

1.4 Del Voyerismo al *Voyaguerismo: El viaje háptico y sensorial del cine dirigido por mujeres*

1.4.1 Desenmascarando la mirada voyerística

Inicio esta sección con el canónico ensayo de Laura Mulvey*, Placer visual y cine narrativo* (1973)*,* ya que constituye una de las bases teóricas respecto a la transformación y resistencia del gynocine en relación con la supremacía de la vista en el cine narrativo que sigue aún vigente. Mulvey, quien se basa en las teorías psicoanalíticas de Freud y Lacan, de-construye el funcionamiento de la mirada masculina en el cine, a lo que denomina ''Gaze Theory'', y explica cómo el inconsciente de la sociedad patriarcal ha estructurado formalmente el discurso fílmico asignando papeles de género implícitos en el cine hegemónico. Igualmente, demuestra que mediante el establecido *Star System* en el cine de Hollywood de los 40, el cine mostraba a la mujer como objeto de placer de la mirada voyerística y dominante, masculina y heterosexual, es decir, la mujer ha sido y sigue estando expuesta para ser mirada, convirtiéndose en objeto de la escopofilia masculina[19]: ''las mujeres son a la vez miradas y exhibidas, con su apariencia fuertemente codificada para causar un fuerte impacto visual y erótico por lo que puede decirse que connotan una ser-mirada-idad (to-be-looked-at-ness)''. En efecto, la mujer es tanto

[19] La versión de *Placer visual y cine narrativo* traducida por Santos Zunzunegui, Valencia, Espisteme, Col. Eutopias 1988 (N. del T.)

expuesta como fragmentada. En palabras de Sue Thornham, su amenaza, al igual que la de Medusa, se forma respecto a la ‘‘fetichizada y estetizada superficie de la imagen’’ (2007: 33).

Figure 8.El cuerpo expuesto para ser mirado en La Ventana indiscreta (1954). Hitchcock

Figure 9.El doctor observa sin ser visto a su "producto" en La piel que habito. Almodóvar (2011)

Las imágenes aquí mostradas (Fig. 8-9), ilustran a la perfección a qué se refería Mulvey en cuanto a la manera en la que es expuesta la mujer para ser mirada y la posición que adopta el personaje y espectador masculino, que asume una mirada dominante y controladora, mientras

que a la mujer espectadora no le queda otra opción que asumir su papel como objeto de deseo o identificarse adoptando una mirada masculina en una especie de travestismo. En *Film and the Masquerade*: *Theorizing the Female Spectator* (Doane:1982) ha contribuido en este aspecto declarando que, en este caso, a la espectadora le quedan dos posibles modos de identificación: identificarse con el ideal absoluto, abstracto y pasivo de la mujer en la pantalla, en una relación sádica o narcisista (enamorándose de su propia representación) o, por el contrario, verse envuelta en una especie de travestismo[20] en el que adoptaría la posición del espectador masculino para poder tomar algo de agencia.

Christian Metz, principal influyente en la teoría de Mulvey, hace alusión a los modos de identificación existentes entre el espectador y el cine y la forma en la que el cine pasó a ser uno de los principales aparatos ideológicos de dominación, concepto Althusseriano, y que corrobora también Constance Penley (2000) bajo el concepto de *Bachelor Machine* de Duchamp.[21] El espectador se sumerge en una relación fantasmagórica con la imagen, ya que asume ésta como una imagen real, lo que perpetúa la teoría del aparato ideológico del estado para construir sus propios modelos de identidad. Por consiguiente, es esta fantasía la que necesita reconstruir el feminismo para poder ver representada su subjetividad en las producciones culturales, ya que como bien añade Doane, aparte de una imagen metafórica e irreal es precisamente mediante la insuficiencia de la verdadera representación que se ha definido y aún se define a la mujer (2000:497). En resumen, se podría decir que el cine pasa a

[20]La única opción de la mujer espectadora, como Doane arguye, se resigna a dos posibles opciones; el masoquismo de la 'sobre-identificación' con su objetivación, o el narcisismo de convertirse ella misma en su propio objeto de deseo. La única solución a esta problemática, según Doane, es que la espectadora se vea inmersa en este en una especie de 'travestismo' en el que para evitar esa relación masoquista, la espectadora adopta la posición del espectador masculino.

[21] Más conocido como ''The Large Glass'' 1915-1923 en el que se representa lo complicado del deseo femenino y masculino. Algunos lo han interpretado como consumación auto-erótica que en ese caso se relaciona estrechamente con el cuerpo sin órganos que propone Deleuze.

ser una tecnología social y también de género que tal y como indica Teresa De Lauretis, ha conformado nuestra forma de entenderlo, al igual que la forma en la que el/la espectador/a se identifica con esas identidades inscritas bajo la ley del padre. De Lauretis arguye que el género no es algo natural, sino que más bien se construyen sobre este se modelos de representación masculina y femenina que se difunden a través de las tecnologías sociales, como pueden ser la educación, la literatura y por su puesto, el cine.

Las representaciones fílmicas, regidas por binarismos sexo-genéricos, no corresponden, sin embargo, a un código narrativo que se reduce únicamente al medio audiovisual, ya sea el cine o la televisión. Las teorías sobre las miradas erótico-controladoras del espectador masculino heterosexual, tienen, de hecho, su origen en el arte pictórico. John Berger exploraba en *Modos de ver* (1972) el modo sutil en que en la pintura clásica los hombres eran representados activamente mientras que las mujeres simplemente aparecían, asumiendo su rol como objeto de las miradas fálicas:

> Los hombres actúan y las mujeres aparecen. Los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se contemplan a sí mismas mientras son miradas. Esto determina no solo la mayoría de las relaciones entre hombres y mujeres sino también la relación de las mujeres consigo mismas. El supervisor que lleva la mujer dentro de sí es masculino: la supervisada es femenina. De este modo se convierte a sí misma en un objeto, y particularmente en un objeto visual, en una visión. (Berger, 1972: 50)

Figure 10.La venus del espejo (1646) Velázquez

Figure 11.Bacante recostada (1824-1848) Trutat

Como se puede observar en ambas pinturas, la mujer se muestra desnuda, en posiciones similares a las imágenes señaladas anteriormente (Figure 8-9). En *Bacante Recostada* (Fig.11), la modelo aparece mirando al espectador con una mirada insinuante y tras ella, observamos al voyeur, un hombre que la mira sin ser visto. En el Velázquez (Fig.10), por otro lado, en postura similar a la anterior, y a la imitada por Almodóvar y Hitchcock, se retrata a la modelo mirándose al espejo, lo que tiene como objetivo indicar la vanidad de la mujer que se mira al espejo y es consciente de que es mirada. Berger, califica estas representaciones como hipócritas, ya que condenan a la mujer a la vanidad, mientras que lo que verdaderamente se quería retratar era la imagen para el propio placer del autor o el que adquiriera esta obra, que se presuponía era también un varón heterosexual. Mediante este espejo, la mujer se piensa a sí misma como objeto de consumo al ser consciente de que está siendo mirada. Tanto John Berger, con el que dialoga

Coixet- quien admitió que después de haber leído a Berger ya no podía mirar nada del mismo modo- como Griselda Pollock, han señalado que las pinturas del siglo XIX establecían una nueva orden de sexualidad que aparece con la modernidad y en la cual la mujer funciona como ‘‘the sign of that Other in whose mirror masculinity must define itself’’(1988:153) yes definida ésta por la ansiedad de la diferencia y la ‘‘falta’’. En este sentido, recordemos que existe una gran diferencia tal y como sugiere Lynda Nead, entre un cuerpo desnudo y ‘‘un desnudo’’, puesto que en el gynocine también muestra el cuerpo de la mujer desnudo, pero no acostumbra a exponer ‘‘desnudos’’ que conformen un espectáculo de placer voyerístico y gratuito basado en el control sobre este. Berger también enfatizó que los desnudos en forma de atracción sexual típicos del canon europeo no se daban del mismo modo en el arte hindú, el arte persa, africano o precolombino, en los que la mujer es retratada con la misma agencia que el hombre. La problemática, entonces no reside en el desnudo como tal, sino en la forma de mirarlo y en el propósito del autor de la obra. En una gran parte de las producciones dirigidas por mujeres, al igual que en otros ámbitos del arte visual femenino los cuerpos pasan a tomar el rol de transmisores y receptores de los sentidos, y muestran todo aquello que antes había sido escondido. El arte de Judy Chicago por ejemplo, o el cine feminista de algunas directoras, muestran imágenes sobre sobre el cuerpo de la mujer que tienden a esconderse, que son consideradas tabú, incluso por las mujeres mismas. La menstruación o el cuerpo maduro, enfermo, embarazado y, en definitiva, tan imperfecto como real, son imágenes rechazadas, escondidas y silenciadas, por ser consideradas abyectas. En las siguientes imágenes la artista Judy Chicago y las cineastas Carla Simón y Coixet normalizan las particularidades del cuerpo femenino, inexistentes dentro de los ideales de belleza construidos por el patriarcado.

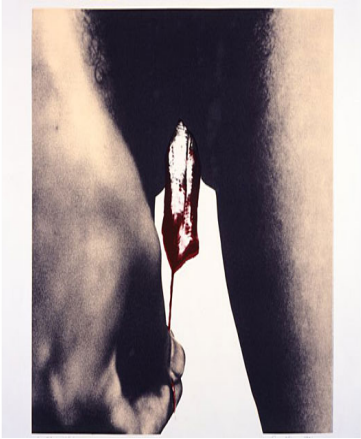

Figure 12. Red Flag. Judy Chicago (1971). *Figure 13. Se cambia de compresa. Estiu 1993 (2018)*

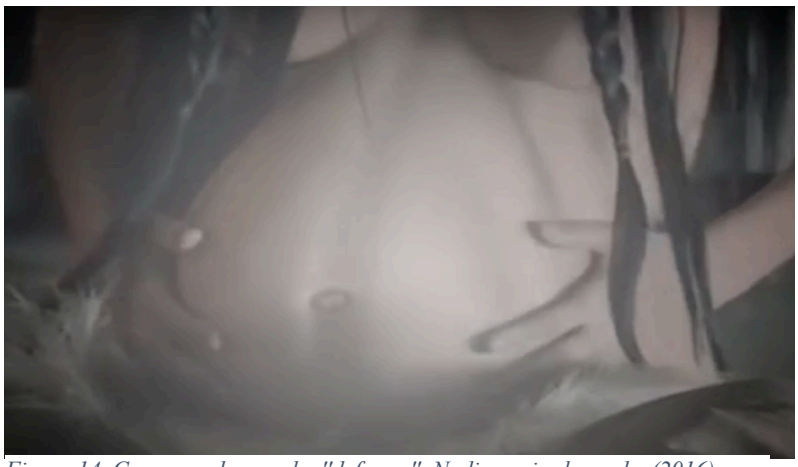

Figure 14. Cuerpo embarazado, "deforme". Nadie queire la noche (2016)

1.4.2 El espejo fragmentado

Desde el ensayo de Mulvey y la reflexión respecto a los modos de ver de Berger, la teoría fílmica y feminista y el gynocine han tratado de buscar otro lenguaje cinematográfico que transformarse esta dinámica del deseo masculino basado en la proyección y el control a través de la mirada, buscando formas de incluir también a la espectadora y el deseo femenino en esta representación. Esto es algo que Mulvey trató de conseguir en su película *Riddles of the Sphinx (1977),* un filme experimental feminista que intenta alejarse del lenguaje fílmico sexista. Anneke Smelik expone que el feminismo ha conseguido que el espejo basado en la identificación de la espectadora con la mujer protagonista con la pantalla del cine, construido a través del psicoanálisis de Lacan, se rompa y transforme la representación visual:

> Feminism has undone the mimetic mirror of masculinized culture. Whether by going through the looking glass or by smashing it to pieces it has made the mirror crack. Feminist cinema has therefore profoundly transformed the traditional field of visual representation''(Smelik,1998:185)[22]

Figure 15.Elisa rompe el espejo que ha dejado de representarla. Elisa K (2010)

El espejo en el que la mujer había sido reflejada, mostrada como objeto de consumo, sueta a una violencia visual y en definitiva, desenfocada en el cine patriarcal, se fragmenta en este contra-cine que destaca por la construcción de identidades femeninas difíciles de encasillar bajo un patrón determinado porque muestra, por el contrario, sus contradicciones, sus debilidades pero sobre todo, como demuestra Giulia Colaizzi, pretende politizar la imagen ‘‘desnaturalizarla, leerla -decodificarla e interpretarla- en lugar de verla simplemente’’ (2007: 35). Los filmes analizados aquí pasan de una visualidad meramente *óptica, que* relega a un segundo plano el control de la mirada comúnmente relacionada a lo masculino y al aparato ideológico que dirige la mirada y la representación patriarcal, a priorizar una visualidad *háptica* y multisensorial, mediante un mis-en-scéne muy particular que consigue acercarse más a los sentidos y si se quiere, a una experiencia fílmica más corpórea y afectiva. Esta estética visual no tiene como objetivo, una representación del ‘‘eterno femenino’’, sino más bien ‘‘expresar y consolidar su propia subjetividad’’ (Bolton, 2011:59).

1.4.3 El gynocine háptico y sensorial como estrategia de resistencia a la dominación visual

Y descubrí que de entre todos los sentidos, la vista era la más superficial, el oído el más arrogante, el olfato el más voluptuoso, el gusto el más supersticioso e inconstante, y el tacto el más profundo y filosófico. (And I found that of all the senses the eye was the most superficial, the ear the haughtiest, smell the most voluptuous, taste the most superstitious and inconstant, touch the most profound and philosophical). Diderot ''Letter on the Blind'' (1749)[23]

El epígrafe de Diderot con el que inicia esta sección define los cinco sentidos de una forma muy particular, pero el enfoque principal se sitúa en la devaluación del sentido de la vista considerándolo el sentido más superficial, mientras que el tacto es, según Diderot, el más filosófico. Diderot resalta una vez más el poder que la cultura occidental y el patriarcado han otorgado al sentido de la vista, mientras que otros sentidos como el tacto o el oído han permanecido siempre en un segundo plano. Esto es de gran relevancia para mi análisis ya que debido al poder del *Gaze Theory* identificado por Mulvey y que ha alienado la figura de la mujer en el cine y en las representaciones visuales en general, muchas cineastas han optado desarrollar lo que Laura Marks ha denominado una *visualidad háptica*, relacionada principalmente al sentido del tacto y alejada de la vista. El empleo de una estética háptica en el cine no es, sin embargo, una técnica reciente ni únicamente asociada al cine o las artes visuales ya que esta estética ha sido objeto de estudio también en el ámbito de la musicología, sociología, psicología y sobretodo las tecnologías digitales, que han explorado la tactilidad y textura de las imágenes, el sonido y el olor. Muy influenciada por el trabajo sobre cine de Deleuze ''*Cinematic Philosophy''* y por trabajos como *The Skin of Film* (2000) y *Touch: Sensuous Theory and*

[23] Destacado por Mark Paterson en *The senses of touch: Haptic, affects and technologies (2007)*

Multisensory Media (2002) de Marks, la visualidad háptica ha adquirido gran relevancia en el ámbito del cine recientemente, con el objetivo de provocar efectos muy diversos en los espectadores. La estética háptica nos permite, pues, el acceso a cuerpos materiales que son, en principio, modos de representación aparentemente ilegibles, inescrutables a través del sentido de la vista únicamente:

> ‘‘The theory of haptic visuality I advance should allow us to reconsider how the relationship between self and other may be yielding-knowing, more than shattering. In intercultural cinema, haptic images are often used in an explicit critique of visual mastery, in the search for ways to bring the image closer to the body and the other sense. (Marks, 2000:152)

El gynocine basado en la visualidad háptica y sensorial prevalece en la nueva generación de cineastas españolas, no sólo en términos del placer táctil al que se refiere Irigaray, como algo femenino, sino más bien por considéralo una especie de lenguaje fílmico estratégico para alejarse del dominio superficial y distante de la vista y deshacerse así del poder y el control que se ejerce sobre los objetos en la pantalla. En *Te doy mis ojos (2003)*, por ejemplo, Bollaín, introduce la alegoría de la ceguera en la que la protagonista entrega, metafóricamente, sus ojos a su marido maltratador. Lo háptico se conforma, pues, con una forma de hacer cine más visceral, basada en el tacto, pero sobretodo, en su relación con la cercanía del cuerpo, y más concretamente, el cuerpo femenino, mediante el cual alcanzamos a que a tocar, oler, oír y sentir la piel del cine a través del órgano de la vista.

Definida por psicólogos como la combinación de las funciones kinestésicas -óptico, gustativa, táctil, olfativa y de coordinación- y las propioceptivas, es decir, los estímulos que son producidos y percibidos por el organismo, especialmente los relacionados con el movimiento del cuerpo, la visualidad háptica se vuelve posible en la pantalla del cine gracias a la activación

de la ‘‘memoria corporal’’ - *Body Memory*- en la que se apoya principalmente la teoría de Marks. El tema que guía su libro, *The skin of the Film* (2000), está en efecto, relacionado a las formas en la que el cine opera situando al espectador/a entre la memoria y la experiencia sensorial. Lo que supone, por tanto, la experiencia de cómo percibimos el tacto tanto en la superficie de nuestros cuerpos como en el interior. Esta teoría parte de las aproximaciones de Alöis Riegl, quien relacionó lo háptico –*Haptique*- con la cercanía a la imagen, como si ésta llegara casi a existir fuera de la superficie de la imagen misma. El historiador de arte austríaco distinguía entre la visión próxima (háptica) y la visión alejada (óptica) en la transición del arte bizantino al arte romano. Esta relación entre la proximidad y la lejanía tenía, por tanto, implicaciones no solo en cómo se organizaba la imagen sino también en cómo se percibía, es decir, en la relación que se establecía con el espectador de estas obras de arte. Riegl encontró en lo háptico la relación entre la organización sensorial y la expresión cultural de estas civilizaciones. Deleuze (1980:286) por otra parte, también reitera la presencia de lo háptico en el arte nómada, el cual clasifica como una forma de ver que sobrepasa lo visual, como un espacio sonoro, mucho más que visual. Deleuze se refiere también a lo háptico como lo relativo a lo táctil ‘‘we can speak of the haptic each time vision discovers in and by itself a tactile function that belongs to vision and vision alone and is distinct from its optical function’’ (Deleuze 1981/ 2002: 146). Entendemos entonces que mientras que lo óptico se sitúa en un plano más lejano que nos permite ver los objetos como distintos, distantes e identificables en un espacio ilusorio de tres dimensiones, la visualidad háptica está más asociada a una forma de recepción y visión sensorial que se caracteriza por su cercanía y su apelación a los sentidos y en particular al tacto. Y aunque, como recuerda Deleuze, el cine no nos da la presencia del cuerpo ni puede dárnosla,

sí puede apelar a nuestros sentidos para provocar una experiencia sensorial que se active mediante la memoria al evocar esta misma a los sentidos que ya conocemos.

En este mismo contexto, Mark Paterson también ha trabajado el arte desde un acercamiento táctil/afectivo bajo el que reconoce que ‘‘Even if we can’t touch it, you should be touched by it’’ (2007:79). Paterson juega aquí con el doble significado de la palabra ‘‘tocar’’ tanto a un nivel físico como afectivo/ emocional. La visualidad háptica a la que alude Marks se presenta entonces en el cine dirigido por mujeres como estrategia en oposición a la fase del espejo de Lacan, donde la subjetividad del ‘‘Yo’’ se basa principalmente en el reconocimiento del objeto reflejado en el espejo, cuyo patrón se repite y perpetua en la pantalla del cine tal y como había demostrado Metz y Mulvey. El cine háptico y sensorial, por el contrario, representa de acuerdo con Marks, una forma distinta de conocer(se) y relacionarse con el mundo del cine. Es más, el campo de lo táctil al igual que el campo aural, son sentidos muy anteriores a la vista, ya que ambos se inician en el feto. Reconozco en el gynocine una tendencia por alejarse del control del voyerismo, que más allá de subvertir los roles para invertirlo en un voyerismo femenino, sino que pasa a constituir un voyerismo táctil y auditivo. El ojo del espectador, dice Jennifer Barker, se vuelve de algún modo un ojo táctil capaz de romper con las estructuras establecidas de ver. Es más, la tactilidad no ocurre solo en nuestra piel o en la pantalla, sino a través de los órganos del cuerpo del espectador y del cuerpo de la película (Barker: 2009) adquiriendo una manera táctil de conocer y vivir en el mundo. Al fin y al cabo, las películas no son solo la suma de sus estructuras temáticas, sino también superficies palpables: ‘‘Films are not just the points they make, or even the sum of their thematic structures; they are also palpable

surfaces, and immediate experiences, sensation banks and emotional triggers''[24] (Martin: 2014:107).

Las directoras con las que trabajo, de manera consciente o inconsciente, ya sea con intención feminista o no, navegan en sus películas entre un espacio visual *óptico,* comúnmente relacionado a lo masculino y a la distancia que permite el control sobre el objeto (Marks 2000:166), y la visualidad *háptica* y multisensorial; que consigue acercarse más a la imagen, para comprenderla, contemplarla, en lugar de dejarse arrastrar por la narrativa. Lo háptico se enfoca, por tanto, en acortar distancias, que supone un cambio drástico en la relación entre el receptor y el objeto percibido, pasando de una relación de dominación a una relación de participación y comprensión. Lejos de las reacciones corporales que nos puedan provocar otras películas, es decir, la risa provocada por una comedia, el terror de una película de horror, o el placer de una película pornográfica, cuyo objetivo es precisamente ese; el cine háptico se basa más bien, en el concepto de afecto explorado por Eugenie Brinkema (2014), que se refiere a la importancia de dar sentido a las fuerzas invisibles de la imagen, sin leer conscientemente una intención preconcebida (32). Las representaciones sinestéticas o más bien *cinestéticas* en este caso, por consiguiente, dejan de representar a la mujer y la subjetividad femenina como un sexo, un objeto de placer, para convertirla en un signo que articula las diferencias dentro de un sistema en el que cada vez hay más mujeres que aportan perspectivas distintas. Es más, la epistemología táctil a la que se refiere Marks implica una relación de mimesis con el mundo en comparación a una relación simbólica (algo común en el cine). Marks asegura que el cine háptico se basa en una relación icónica en lugar de simbólica, fundamentándose en una relación basada en la similitud en lugar de la sustitución del objeto por un elemento simbólico.

Por otra parte, recordemos que la problemática en cuestión no es un acto de subversión que reemplaza lo óptico por lo háptico (ya que ambos necesitan ser combinados) o lo visual por lo táctil, sino una combinación de ambas visualidades que como resultado exploran ‘‘las complejidades de los sentidos en una experiencia estética’’ (Fisher,1997:11). Las imágenes hápticas navegan entre lo figurativo y lo abstracto, entre lo óptico y lo háptico, entre lo distante y lo cercano, llegando a conformar lo que Marks ha llegado a valorar como una ‘‘experiencia erótica’’ ya que se basa en una interacción en lugar del placer enfocado en la mirada voyerística. El cine háptico y sensorial tiende además a producir una especie de *mis-recognition* con los modelos de representación narcisistas (en la fase del espejo el primer objeto del que se enamora el niño es su propio reflejo) establecidos en el cine convencional, dejando al descubierto el artificio del cine y la prevalencia de lo visual en este medio. Algo que deriva en una ruptura o agrietamiento del espejo de representación cinematográfico. En consecuencia, el voyerismo y la mirada investigadora se intercambian o simplemente desparecen, deshaciéndose de ese espacio que de acuerdo con Metz es necesario para el control y fetichización del objeto por el espectador [25] . La capacidad de identificación con las formas o situaciones en la pantalla pasa a un segundo plano, mientras que se prioriza el cómo el espectador y la espectadora son afectados, mental y corporalmente por ello, es casi una experiencia *queer*, tal y como lo ha definido María Orengo. [26] En el momento en el que desaparece el espacio vacío-*empty space*- al que se refiere Metz, se establece una relación de cercanía; el control respecto al objeto mostrado en la pantalla desparece y por tanto, también el principio del placer derivado del voyerismo y la escopofilia:

> The voyeur is very careful to maintain a gulf, an empty space between the object and the eye, the object and his own body: his look fastens the object at the right distance (…)To fill in this distance would threaten to overwhelm the subject, to lead him to

[25] Aunque el espectador es consciente de que no posee ese objeto, quiere creer que sí, es decir, la creencia de que la imagen es real ya que el no obtener este objeto causa la ansiedad derivada de la falta

> consume the object (the object which is now too close so that he cannot see it any more), to bring him to orgasm and the pleasure of his own body (Metz:829).

El uso de los sentidos, no representan, como haré notar en los siguientes capítulos, una estética particularmente femenina, sino más bien una estética femenina en oposición a la estética tradicional masculina, ya que lo háptico se viene utilizando en varios ámbitos de las artes visuales y también en el cine dirigido por hombres. Almodóvar, sin ir más lejos, ha comenzado también a dirigir su mirada óptica hacia una esfera más táctil con un enfoque particular en las texturas. *La piel que habito (2011)* es un buen ejemplo de ello, ya que el doctor protagonista está obsesionado con conseguir la piel perfecta en el paciente que la ‘‘habita’’. Es más, Luis Buñuel sugería ya a finales de los años 20 una crítica al poder de la vista y los modos de mirar en la conocida escena del ojo de *Un perro Andaluz* (1929). Algo que recupera, por cierto, Agnés Varda en su último largometraje *Visages Villages* (2017) en el que su propia pérdida de vista conforma una de las temáticas principales de su viaje. Asimismo, Marks tampoco considera la visualidad háptica una característica particularmente femenina, ya que para Marks el hecho de que la visualizad háptica esté presente en el cine dirigido por mujeres, es solo una estrategia fílmica para ‘‘visibilizar’’ a la mujer mediante otros sentidos. No obstante, Marks parece contradecirse ya que admite que lo háptico y lo táctil guardan una estrecha relación con el vínculo entre la madre y el hijo y recurre al cine dirigido por mujeres árabes en las que destaca la visualidad háptica pero que, a su vez, justifica debido a la importancia que tiene el tacto en la cultura árabe en lugar de identificarlo con un modo de ver relacionado a la mujer.

Partiendo de esta idea, mi análisis se enfoca en el aspecto háptico-sensorial como una estética subversiva en búsqueda de un lenguaje alternativo que cuestione la prevalencia del dominio visual en el cine y que supere, por tanto, la dicotomía tradicional del ver y ser visto y

descubra otros placeres sensoriales. Son muchas las cineastas que han contribuido a estos discursos teóricos y que adoptan técnicas experimentales sensoriales. Zecchi y Martín Márquez ven una mirada háptica y sinestésica en Isabel Coixet, quien, por cierto, mantiene un discurso activo con la teoría y critica fílmica. De hecho, en muchos de los filmes de Coixet, como *Mi vida sin* mí (2003) o *La vida secreta de* las palabras (2005) la trama es mínima en comparación con el viaje sensorial que se nos ofrece. La espectadora se identifica en este caso con el medio fílmico como si se tratara de un evento en lugar de dejarse llevar por la narrativa y quedar atrapada en un proceso de identificación (Beugnet 2007:68). La cineasta Paula Ortiz, quien también explora lo háptico y la exploración de los sentidos en *La novia (2016)* y *De tu ventana a la mía (2011),* ha reconocido la necesidad de explorar otras sensibilidades, otros placeres, espacios y voces femeninas que han sido silenciadas y a las que, por consiguiente, el cine dirigido por mujeres intenta dar más visibilidad.

Figure 16.Granulosidad de la imagen en Elisa K (2010.

Esta imagen tomada de *Elisa K* ilustra a la perfección a lo que me refiero con la estética del cine háptico; imágenes que adquieren una materialidad y unas texturas casi palpables y a su

vez, la espectadora y el espectador necesitan tener sus cinco sentidos alerta para poder descifrarlas y percibirlas apoyándose en la memoria corporal, es decir, en los recuerdos de experiencias y sensaciones corporales vividas anteriormente. Si bien es verdad que la esfera de lo táctil se presenta frecuentemente en la pantalla mediante la representación del tacto mismo de las manos con otras manos u objetos, la visualidad dominante es también contrarrestada en la creación de universos táctiles y viscerales a través de técnicas estéticas como pueden ser la granulación de la imagen, imágenes borrosas que el espectador necesita definir, o imágenes tan nítidas con una precisión fotográfica que casi podemos tocar, primeros planos o planos detalle de un objeto específico, variaciones en el sonido y tono o incluso muchos sonidos que se generan al mismo tiempo y que el espectador necesita definir, o ciertos movimientos de cámara – alternándose entre movimientos lentos y rápido etc.- que hacen al espectador percibir ese espacio como un viaje sensorial. Bruno, por ejemplo, parte de esta última noción de viaje o movimiento para definir lo háptico donde el espectador o espectadora pasa de ser un voyeur, tal y como lo habían identificado Mulvey y Berger, a ser un ‘‘*voyageur*’’, ya que se convierte en una especie de viajero/a que se sumerge en un viaje de (e)moción por las superficies táctiles de la pantalla, las cuales funcionan como una pared de imágenes (e)-mocionales en movimiento. Bruno, como ya se ha mencionado, contempla lo háptico en relación con un espacio habitable, es decir, una especie de recorrido arquitectónico en el que lo háptico se alcanza mediante la (e)moción, el movimiento y el constante cambio. El espectador y la espectadora se mueven con la imagen, ‘‘habitando’’ así el medio cinematográfico, y tocando la textura del texto fílmico en lugar de permanecer en un espacio distante y ajeno a la pantalla:

> ‘‘I understand habitation to be a component of a notion of the haptic, particularly if the haptic is placed in the realm of spatiality and set in motion in an investigation of

> traveling cultures. Here, the haptic nature of cinema involves an architectural itinerary, related to motion and texture rather than flatness, (2002: 250).

El doble significado de la palabra (e)moción con la que juega Bruno, como movimiento y sentimiento, se relaciona con la materialidad de la propia imagen y la manera en el espectador y la espectadora puede llegar a conectar con ella. Barker ha añadido además que hay una alta gama de sensaciones hápticas que se han podido lograr con efectos CGI[27] que imitan o aumentan nuestro propio movimiento corporal, y que nos sitúan dentro y fuera de la película de alguna forma (2009:84). Se consigue así que la espectadora, aquella ''Otra'', que había sido la gran olvidada, subordinada a la inferioridad y excluida por una mirada que era únicamente masculina, consiga relacionarse con la imagen en un intercambio entre dos cuerpos, dos pieles (la del cine, y la propia), acercando las representaciones a su cuerpo en lugar de ser un testigo que observa desde un mundo imaginario desde una ventana, con la intención de verse reflejada en un espejo construido por el patriarcado. En última instancia, y en un aspecto más intercultural, entiendo la visualidad háptica como un elemento estético, puede llegar a permitir una mayor compenetración entre las mujeres del mundo- teniendo en cuenta que el feminismo ha sido muy criticado por suprimir diferencias étnicas o culturales-, a través de acercarnos al cine mediante el cuerpo y lo sensorial, puede lograrse una mayor interculturalidad.

1.4.4 Articulaciones y silencios de la voz y lo aural femenino ¿Cómo es la voz femenina? Y ¿Qué nos dice?

La presencia de la voz y en general lo aural femenino, es decir, los sonidos relativos a la mujer, emerge como alternativa a la vista en el gynocine. El sentido del oído, al igual que sucede con

[27] Computer Generated Imagery. Imágenes generadas por ordenador como los gráficos en 3D, por ejemplo.

otros sentidos como el tacto, ha sido uno de los grandes olvidados, tal y como nos recuerda Metz (1980), ya que es mediante la vista (y el tacto) que se da materialidad al objeto y se consigue la identificación o apelación a los sentidos (Weis and Belton,1985: 177). Por el contrario, algunos filmes dirigidos por mujeres como *Mapa de los Sonidos de Tokio*, constituyen un viaje sensorial, pero sobretodo auditivo por los aspectos aurales relativos a sus protagonistas femeninas. El gynocine, consigue mediante otra vista, otra voz y otros oídos, dar un enfoque particular a la voz y lo aural-oral femenino, haciendo participe a la mujer de un discurso del que había sido silenciada o bajo el cual aparecía únicamente ligada a su cuerpo cosificado, razón por la cual su voz o más bien lo que ésta tenía que decir, quedaba excluido. Es más, en relación a la voz y testimonio de la mujer en el cine, existe un test, el denominado test de Bechdel[28], basado en tres preguntas que pueden hacerse para determinar si la película contribuye a la brecha de género: 1. En la película salen al menos dos personajes femeninos, 2. Dichos personajes se hablan la una a la otra en algún momento, 3. Dicha conversación tiene que tratar de algo más que no sea un hombre (no limitado a relaciones románticas), todas ellas relacionadas al habla femenina. Solo si se cumplieran estas tres condiciones, podríamos considerar que la película que cumple los mínimos respecto a la discriminación de género, algo que no es muy frecuente. Doane ha señalado también la necesidad de que la mujer pueda finalmente ‘‘hacerse oir’’ (1980) a través de su propia voz. Teniendo en cuenta la dominación ejercida por la voz en off masculina como único origen del conocimiento (deus ex machina). Adriana Cavarero (2005), por otro lado, nos recuerda que es a través de figuras mitológicas como la sirena que hipnotiza al marinero con su voz o la Musa que inspira al poeta, que la mujer aparece como un cuerpo mientras el hombre tiene la mente y la capacidad de producir

[28] Cuyo nombre proviene de Alison Bechdel, dibujante de comics y creadora del test, tras analizar el comportamiento de la mujer en el cine comercial.

significado. La musa, inspira al poeta, pero no puede escribir poesía, carece de voz creadora, y la sirena por su parte, puede deleitar con su voz- siempre ligada a su bello cuerpo-, pero esta es siempre una voz inarticulada bajo la cual es incapaz de expresarse:

> ‘‘She must be beautiful, but she must not speak. What she can do however is emit pleasing sounds, sematic vocalizations, moans of pleasure. The voice and the body reinforce one another. That is, in the symbolic patriarchal order, man is conveyed as mind and woman as body.’’ (Cavarero, 2005: 107)

Al igual que sucede en estos ejemplos mitológicos, en el cine falocéntrico, la voz de la mujer es casi inexistente, por representar ‘‘la falta’’ es decir, la ansiedad producida por la castración. Y en las ocasiones en las que ha sido representada, se ha hecho únicamente en una total sincronización de la voz con el cuerpo femenino, pero no por separado. Kaja Silverman en *The Acoustic mirror* (1988) reta también la idea de la fase del espejo de Lacan, arguyendo que es a través de la voz de la madre que el niño conoce el mundo antes de reconocerse en el espejo, e incluso entonces, es la voz de la madre la que lo ayuda en el proceso de identificación. Es decir, para Silverman el enfoque pasa de la mirada a la voz. Por eso, como hago notar en las películas que incluyo en mi tesis, la presencia de la voz autobiográfica y testimonial en forma de *voice-off* y/o de *voice-over* se presenta con el objetivo de mostrar el mundo desde la percepción femenina, desde su propia voz, sobreponiéndose a la diégesis y mostrando una especie de revelación respecto al significante del cuerpo femenino en el cine clásico: ‘‘As soon as the sound is detached from its source, no longer anchored by a represented body, its potential work as a signifier is revealed’’(1988:167). Josefina Molina- cineasta de la transición- por ejemplo, fue una de las pioneras en situarse tras la cámara para *hacerse oír* a través de la voz de su protagonista en *Función de noche*, donde Lola Herrera habla de sus frustraciones como mujer

a lo largo de toda la película. En otras producciones, como en *Mi vida sin mí* y en el ya mencionada *Mapa de los sonidos de Tokio* por ejemplo, la voz transciende incluso el cuerpo de las protagonistas ya que su voz y sus palabras siguen muy presentes – comúnmente en forma de grabaciones- incluso después de su muerte. En ambos casos, además, la voz y los sonidos producidos por las protagonistas de Coixet se vuelven placer para los oídos masculinos. Cavarero, añade, además, que todas las mujeres traen consigo su primer amor, es decir, el *language milk al* que se refiere Cixous – la lengua de la leche-, que sacia todos los placeres orales y las vocalizaciones infantiles; es el alimento para el oído (140). Y es que tal y como lo plantea Cixous, la voz de la mujer es un elemento presente antes incluso de que la ley del padre separe al niño de la madre y se reapropie de ella, momento en el que la voz materna pasa a ser el objeto perdido y por ende, deseado. Por consiguiente, ésta se convierte en uno de los placeres auditivos: ‘‘The mother's soothing voice, in a particular cultural context, is a major component of the "sonorous envelope" which surrounds the child and is the first model of auditory pleasure’’(Doane, 1980:48)[29]. En este respecto, me basaré principalmente en la noción de *La Chora,* uno de los términos y principios fundamentales de Julia Kristeva, para aludir a la presencia de un pre-lenguaje femenino en el cine feminista dirigido por mujeres. Kristeva explora *La Chora*, proveniente de Platón, en relación con el origen y a lo femenino, como parte de un lenguaje previo a la ley del padre. Por lo que se relaciona a un estado anterior a la formación del lenguaje mismo y a una especie de pre-lenguaje entre la madre y el niño, conformado por sonidos, canciones, espasmos, es decir, anterior al orden simbólico. *La Chora* femenina constituyen ese lugar irrepresentable de la madre en el que se enfoca Kristeva, un origen innombrable. Las directoras del gynocine parecen acercarse a lo vocal y rescatar al placer

[29] Doane. *The Voice in the Cinema: the articulation of body and space* (1980)

aural-oral que corresponde con la conexión con el cuerpo materno y el placer de la canción poética femenina. La voz femenina se presenta en diversas formas, no solo para ser oída, sino que sus propios sonidos aurales forman parte de esta forma del lenguaje prelingüístico bajo el que se puede llegar a representar lo femenino. Esta presencia de la voz femenina aparece incluso como silencio o con una multiplicidad de voces diversas que como La Chora, representan un sujeto plural en construcción que surge de los márgenes y perturba el orden patriarcal.

En otras ocasiones, la voz en *off* o *voice-over* femenina guía la narrativa del gynocine son incluso, las protagonistas mismas, como es el caso de El *dominio de los sentidos, Cosas que nunca te dije (1996)* o *Gary Cooper que estás en los cielos* , las que hablan directamente a la cámara, reafirmando su posición como sujeto agente, mientras que en otras, como en *Elisa K* (2010) o en *La vida secreta de las palabras (2005)* las protagonistas optan por su propio silencio como resistencia al trauma vivido- aunque este silencio nos diga incluso más que sus palabras- y no por haber sido silenciadas. La mujer se representa así, como conocedora y transmisora de información en una especie de desahogo verbal que va paulatinamente recuperando el espacio sonoro en el cine. En el capítulo relacionado al sonido, la voz y lo aural femenino, aludo, por tanto, a la recuperación de este espacio. En el cine dirigido por mujeres la voz femenina, aparece, como una voz polifónica y no como una única voz estable e impuesta. La voz, que Cixous escribe con 'V' mayúscula, [30] es asumida como ''una dimensión plural, pero también como una polifonía indistinta en lugar de una pluralidad de voces únicas''. En *La Novia* por ejemplo, las protagonistas, hablan casi entre susurros, por lo que el espectador y espectadora necesitan prestar especial atención a lo que dicen y deja, por unos instantes, la imagen a un lado. El espacio sonoro es más que un atributo a la imagen, y pasa a ser el elemento

[30] En *La risa de medusa,* pero el enfoque es de Adriana Cavarero (2005: 143-44)

central. La presencia del sonido háptico que ha identificado Marks, hace que los sonidos se presenten a la vez y el espectador sea incapaz de discernir ninguno o más bien tiene que hacer un gran esfuerzo para comprender lo que está pasando y elegir a qué sonido le va a prestar atención.

Finalmente, cabe añadir que tanto la voz como el sonido en general, destacan por tener mucho más alcance que el resto de los sentidos y en especial la vista, ya que el sonido puede ser escuchado en la distancia, sin la necesidad de la cercanía, podemos escuchar a través de las paredes tal y como sucede exactamente en el corto referido al sentido del oído en *El dominio de los sentidos*. En los filmes que vengo a discutir, presto particular atención no solo a la presencia y el peso de la voz femenina en estas películas, sino también a como ésta se representa en una multitud de formas, entre ellas la disociación con el cuerpo, dando paso a la posibilidad de liberación del discurso femenino.

2. La (in)corporación de lo háptico-sensorial en el cine dirigido por mujeres

> En una cultura tan visible, el espesor sensual de la experiencia vivida ha sido reducido a la superficialidad de las dos dimensiones, y hemos perdido el (con)tacto con lo que realmente importa tanto respecto a nosotros mismos como respecto a los otros. Lo que necesitamos, no obstante, no es deshacernos o separarnos de las imágenes sino encarnarlas y hacerlas más sustanciosas.
>
> Sobchack (2004: 187)

En este capítulo se explora el trabajo de tres de las cineastas españolas más consolidadas como Coixet, Ortiz y Colell, entre las cuales se destaca una trayectoria cinematográfica que aportan perspectiva (s) y acercamientos diferentes al medio cinematográfico mediante una visualidad háptica y sensorial. Isabel Coixet goza de una extensa trayectoria fílmica tanto a nivel nacional como internacional, ya que cuenta con una importante producción bajo la que ha desarrollado un cine de autor que se caracteriza tanto por su estética sensorial como por la selección de historias *ginocéntricas* universales centradas en sus protagonistas femeninas. Asimismo, en el caso de Ortiz o Colell, cuya producción es menor, contribuyen también a una estética femenina iniciada en su momento por Miró y o Margarita Alexandre incluso, en tanto que su cine (in)corpora[31] un acercamiento sensorial, así como la exploración de otros placeres sensoriales además de placer visual. Según la propia Vivian Sobchack ''la teoría fílmica contemporánea ha tendido a ignorar o eludir tanto la capacidad del cine para dirigirse a los sentidos como la del ser material-corporal que constituye el espectador mismo'' (2004:55). De este modo, las cineastas muestran resistencia[32] a los modelos de dominación cinematográfica basados en el poder y control otorgado por la mirada en la que se fundamenta el proceso de identificación con la pantalla. Si bien cabe señalar que la mirada como tal, no es de ningún modo perteneciente únicamente al ámbito masculino, sí lo ha sido el afán por poseer y activar el poder mediante

[31] Me refiero aquí a ambos significados de la palabra como 'incluir' y 'hacer corporal'

[32] Lo que se conoce como ''mirada femenina'' en el cine dirigido por mujeres, se encuentra frecuentemente en el desplazamiento de la mirada misma o incluso siendo ésta misma el propio objeto de análisis como veremos en otro de los capítulos. El hecho de que detrás de la cámara haya una mujer, juega un papel muy importante en el modo en el que la subjetividad femenina es proyectada no solo en términos narrativos sino también en términos estéticos y discursivos en general. Consecuentemente, se establece una particular relación con el espectador en la que el espectador pasa de una posición de voyeur, que mira sin ser visto, a un espectador en busca de la falta, de lo invisible, un voyagueur, que se sumerge en una experiencia sensorial, más allá de lo que la mirada puede alcanzar. Una especie de efecto similar al ''*object petit a''* propuesto por Lacan. Enfocándose en la forma en lugar de la narrativa, en la hiper-cercanía con la imagen hasta su pixelación, en la dificultad de interpretar lo que vemos y escuchamos, el limitado conocimiento del espectador que nos acerca quizás, a la representación de lo Real.

ésta. Sin ir más allá, Foucault y la idea de panóptico que toma de Jeremy Bentham, bajo el cual se ejerce el *biopoder*, alude no solo a la mirada incesante sino más bien a la mirada como forma de vigilancia y, por ende, como aparato principal de control. Igualmente, el aparato fílmico construido por el patriarcado tiende a mostrar a la mujer como objeto de una incesante vigilancia por parte del espectador del cual se incentiva, a su vez, el deseo sexual y fetichizado sobre el cuerpo expuesto de la mujer. En este respecto y a diferencia de la teoría de Laura Mulvey, Ann Kaplan añade que no es necesariamente a través de la mirada masculina que se perpetúa la opresión de la mujer en el cine sino más bien a través de las clasificaciones binarias de género hombre/mujer, significante/ significado o activo/pasivo inherentes en el patriarcado. Kaplan concluye que, ‘‘las diferencias sexuales se han construido alrededor del miedo al *Otro*, y que necesitamos, por tanto, buscar maneras de transcender la polaridad que solo nos ha traído dolor’’ (1997:135).[33]. A diferencia del sentido de la vista, del que el espectador toma total control, la piel y el tacto, parecen excedernos como individuos. La piel misma adquiere vida propia, pensemos, por ejemplo, en cuando nos sonrojamos o nuestro rostro se muestra pálido. La mirada vanguardista que plantean estas directoras destaca, como ha señalado Camí-Vela, por ser una mirada ‘‘sugerente, íntima y participativa’’ (2014:151).[34] Con este propósito, la tactilidad se presenta como punto estratégico de partida y de resistencia, donde las cineastas optan por alejarse del discurso y estética falocéntricas y acercarse más a esa ‘‘otredad’’ por la que se ha caracterizado a la mujer y por ende, a todo lo relativo a ‘‘lo femenino’’ para fomentar la reciprocidad y reducir distancias marcadas por la diferencia. Me refiero aquí a esos espacios de sumisión que el patriarcado ha asignado a la mujer, espacios caracterizados particularmente

por y para lo femenino, como resultado de la ‘‘falta’’ que ésta representa en cuanto al hombre, considerado el sujeto universal que se siente constantemente ‘‘amenazado’’ por la otredad femenina. Para ello, las cineastas, eligen reinscribir el espacio fílmico hacia una estética compuesta de espacios táctiles que pongan en juego también otros sentidos en los espectadores, tales como el olfato, el oído o el gusto; estableciendo de esta forma, una mirada sensorial. En definitiva, y teniendo en cuenta que la teoría feminista ha entendido el cuerpo como un lenguaje, es decir, un sistema de comunicación intersubjetivo, para poder realmente comprender el cine sensorial en el que se enfoca este capítulo, es necesario ‘‘ver literalmente con el cuerpo, de maneras que no caben en las tradiciones patriarcales del cine’’ (Everly, Katheryn 2016:184). El cuerpo de la mujer, malinterpretado, olvidado, congelado en metáforas, enterrado en figuras estilizadas, es ahora, el ‘‘objeto’’ de investigación mediante el que se explora el cine, y que, por consiguiente, incluye también a la espectadora en su teoría (Bolton 2011:144-145).[35]

A lo largo de este capítulo, se presta particular atención a un cine dirigido por mujeres que tiende a acercarse a una perceptividad fílmica basada principalmente en el concepto de *cinestesia* de Vivian Sobchack, y que se consigue mediante la apelación al ‘‘cuerpo vivido’’ de la espectadora. Es más, de manera muy similar a la que lo había expuesto Merleau-Ponty, Sobchack arguye que la relación entre el espectador y el filme es una relación corpórea, material e irreducible con el mundo, por lo que ‘‘el cuerpo’’ de una película se compone de un *cuerpo vivido*- no uno humano- que sea capaz de percibir la expresión fílmica. En 1936, Walter Benjamin también aludía a una perspectiva similar, refiriéndose al efecto del arte dadaísta que ‘‘golpeaba al espectador como una bala, era algo que le sucedía, adquiriendo una calidad táctil’’ (238). Según Benjamin, la visualidad puede llegar a expandirse al campo táctil a través del

hábito, lo que, a su vez, desplazaría el hábito de la visión, y dominación como única y universal.[36] Su definición, implica, por tanto, que la visión es multi-sensorial; una experiencia corpórea de la imagen, y enfatiza la inclinación del espectador por percibirla. Las películas a las que me acerco a continuación, y cuya lectura deriva de una perspectiva fílmica feminista, han transformado la manera de ver el cine, así como la construcción de un nuevo imaginario sobre la mujer en él. Estos filmes crean un complejo universo femenino cuyo denominador común es, en suma, la búsqueda y la afirmación de una identidad propia desde un sistema epistemológico femenino. Las directoras españolas contribuyen, por tanto, al imaginario fílmico con una mirada femenina, y consecuentemente, diferente. Inicia aquí un momento en el que se presentan las condiciones de producción idóneas para un cine de vanguardia cuya estética y también lectura empodere un cambio no solo estético sino también en la representación de la subjetividad femenina tradicional. Una estética y un lenguaje fílmico que subviertan y reinscriban las formas ''normales'' en las que vemos el arte, ''las cuales se encuentran seducidas por la complicidad de significado bajo la cultura dominante y opresiva'' (Pollock 1987: 61).

2.1 *El dominio de los sentidos:* cinco directoras y cinco sentidos [37]

[37] *Mujer, erotismo y cinco cortometrajes: El dominio De los sentidos* (1996))

A modo de introducción al acercamiento háptico y sensorial del gynocine, me enfoco, en primera instancia, en un largometraje compuesto por cinco cortos individuales cuyo punto de conexión son precisamente los cinco sentidos, bajo los que se relatan historias sobre la seducción, dominación y sumisión femenina. *El dominio de los sentidos* (1997) fue el debut cinematográfico de cinco directoras catalanas; Teresa Pelegrí, Judith Colell, Maria Ripoll, Nuria Olivé-Belles, e Isabel Gardela, quienes exploran el sentido de la vista, el gusto, el olfato, el oído y el tacto en cuanto a su relación con la sexualidad femenina. Estos cortos construyen un nuevo espacio fílmico bajo los que se adopta una clara perspectiva femenina sobre el placer. En palabras De Lauretis en *Tecnologías de Género* (1989),[38] estos espacios se construyen más allá de la representación, hacia esos espacios invisibles, no representados y que, en este caso, se acercarían al placer sensorial:

‘‘hacia el espacio exterior de la representación, el espacio exterior del discurso, que podría, entonces, pensarse como “real”; o, como diría Althusser, desde el espacio de la ideología al espacio del conocimiento científico y real; o, nuevamente, desde el espacio simbólico construido por el sistema sexo-género a una “realidad” externa a él.’’ (1989:33)

Los cinco cortos exaltan principalmente la libido femenina de sus protagonistas, cuyo placer reside en un sentido distinto: comenzando con el gusto de Eva, pasando por el voyerismo de Esther, la relación basada en el placer táctil entre una bailarina y una artista ciega, el de una mujer cuya sensualidad se sitúa en el oído y la escucha, hasta finalmente llegar a Iris, quien busca a su ‘‘príncipe azul’’ en el olor corporal perfecto.[39] Cada sección se inicia con un primer plano de la parte del cuerpo mediante la que se percibe cada uno de estos sentidos. Nos sugiere

---

[39] Camí-Vela en *Años de corto: apuntes sobre el cortometraje español desde los noventa*. De Juan Francisco Cerón Gómez (2002). Universidad De Murcia pp 104-106

que tal y como ha hecho hincapié Luce Irigaray, la sexualidad de la mujer está compuesta de una diversidad sensorial ya que no se compone de un único órgano sexual sino de una multiplicidad de ellos. ‘‘La mujer no tiene un solo sexo (el clítoris): la sexualidad femenina se compone de los pechos, pubis, clítoris, labia vulva, vagina, cuello del útero etc. por lo que no puede ser reducida a un único nombre’’ (1985: 27). De este modo, la exaltación de los cinco sentidos corresponde a la exploración de la multiplicidad de la sexualidad femenina funcionando a modo de espéculo interior y sustituyendo así al espejo que refleja la imagen de sexualidad de la mujer construida por el patriarcado.

2.1.1 ‘‘El gusto’’ Teresa Pelegrí

El gusto y con este también su antítesis, el asco, o el disgusto, son explorados en el corto de Teresa Pelegrí. El corto comienza con un plano de un viñedo mientras la voz en *off* de la protagonista, Eva, alega que ‘‘Hay cosas que solo se pueden probar una vez en la vida’’. La siguiente escena, muestra los cuerpos desnudos de Eva y Jaime que yacen en la cama tras el acto sexual. En este momento, Eva prueba la copa de vino que Jaime le acaba de dar y ésta, quien se caracteriza por tener el sentido del gusto extremadamente desarrollado, descubre el veneno que contenía el vino y que por tanto, responde a su declaración inicial (el veneno solo puede ser probado una vez). Compuesto de una serie de *flashbacks*, el espectador y espectadora tienen acceso a la vida de la protagonista antes de su muerte. Un aspecto importante es que la protagonista carece de una figura materna, ya que su madre murió durante el parto, y su padre, se suicidó tras enterarse de la muerte de su esposa. Además, la ausencia de la madre marca un giro en la historia ya que como apunta Irigaray, la niña es dejada desde ese momento, con un vacío (Irigaray 1985:42-43), la imposibilidad de volver al origen y la ruptura de cualquier

contrato con ello. Por otra parte, Camí-Vela en su análisis, asocia el vino simultáneamente con el amor y con el trauma de la muerte. Antes de suicidarse, el padre de Eva le da un chupete empapado en vino mientras se despide: ‘‘Era el favorito de tu madre. No te enamores nunca, Eva’’. Con los años, desarrolla más si cabe el sentido del gusto y es mediante éste que descubre su sexualidad, lamiéndole la cara a Jaime y después robándole un pañuelo rojo que chupa hasta la saciedad, escondida entre los viñedos en posición fetal, simulando a la Eva-bebé.

Figure 17. Eva chupa el pañuelo rojo en posición fetal

El punto erógeno de la protagonista es pues, el gusto, al cual se apela de una manera muy amplificada especialmente en las escenas eróticas. Por otro lado, el espectador también alejado mediante el asco a través de elementos considerados abyectos como pueden ser los líquidos vaginales que Eva chupa, mojando sus dedos en su propia sangre vaginal y que de acuerdo con Kristeva en *Poderes del Horror* (1988), representa un elemento de contaminación, comúnmente conformado por deshechos que repugnan y que pueden ser contagiosos.

Figure 18.Eva chupando sus propios fluidos vaginales

El asco, en oposición al gusto, representa la separación de las fronteras entre el hombre y el mundo, entre sujeto y objeto, entre interior y exterior. Todo lo que debe ser evitado, separado e incluso eliminado; lo peligroso, inmoral y obsceno (Kristeva 1988:27). Los líquidos vaginales en Kristeva pertenecen al elemento de la contaminación, a ese ‘‘Otro’’ que uno expulsa. Los orificios del cuerpo pueden además entenderse como puntos especialmente vulnerables y toda materia expedida a través de ellos es materia marginal, que conlleva un potencial altamente simbólico de contaminación (Figari, 2009: 136). Asimismo, esta imagen de Eva lamiéndose, se asemeja, también, al gesto que hacemos cuando queremos provocarnos el vómito. Si regresamos a la imagen inicial, tampoco es casualidad que el pañuelo que chupa constantemente sea rojo, del mismo color que la manzana que muerde Eva en el paraíso y que el vino que causa su propia muerte. Son estos sentidos llevados al extremo, al exceso, al cruzar una y otra vez los límites de lo ‘‘permisible’’ y lo perturbable, los que derivan en una variedad de sensaciones ligadas a la psicología y la libido de la protagonista. El erotismo en la mujer, deriva en el corto de Pelegrí, del gusto en lugar de la penetración, la cual se llega a asumir, pero nunca es mostrada al espectador.

2.1.2 La vista (Judith Colell)

Colell y su cine, como veremos en el siguiente capítulo, ha estado siempre muy relacionado a la conexión entre los sentidos y en cómo se puede apelar a ellos mediante la memoria del cuerpo vivido. La vista, como dominio masculino sobre la mujer en el cine es no sólo subvertida por Colell en este corto, sino que es más bien deconstruida en una historia que simula a Hitchcock y más en particular a su afamada película *La ventana indiscreta* (1954). No obstante, el argumento del corto de la cineasta catalana va más allá de subvertir los roles voyeristas del ver y ser visto entregando la mirada voyerista a la protagonista femenina, Esther (Silvia Munt), y la de objeto observado, al protagonista masculino, Alex. Esther usa la mirada tras su cámara fotográfica para conectarse con el mundo al igual que el protagonista de Hitchcock. Esther observa y saca fotos a Alex, el vecino, mientras hace el amor con su pareja. Escondida tras el objetivo de su cámara, observa del mismo modo que lo hacen los espectadores que también pasan a ser voyeurs tomando la posición de la protagonista. La observación de Esther continúa hasta que es testigo de lo que ‘‘a simple vista’’ parece un asesinato. Tras un forcejeo con su novia, Alex, parece matarla por accidente y acto seguido, descubre a Esther mirando desde su ventana. De modo que ha indicado Camí-Vela (2002: 104) es en este momento que se introduce el fenómeno denominado como ‘‘La cuarta mirada’’ por Paul Willemen[40], como acto de interpelación del espectador quien es pillado en el acto voyerista. De esta manera, el enfoque en la mirada, y el voyerismo como tal, aunque en esta ocasión es subvertido en un voyerismo femenino, se desestabiliza dentro y fuera del propio texto fílmico. El espectador, al igual que Esther, siente que ha sido cazado in fraganti observando y es testigo del crimen. De esta manera,

[40] Paul Willemen, *Letter to John*, Screen, Volume 21, Issue 2, 1 July 1980, Pages 53–65

Colell consigue desestabilizar la posición voyerística del personaje dentro de la pantalla y también la del espectador en la sala. La cuarta mirada hace desaparecer la fantasía del voyeur y del espectador al obtener placer mientras observa sin ser visto ese mundo privado que, se supone, no debería mirar. Cuando Alex se presenta en la casa de Esther, mientras le practica sexo oral, le confiesa que ella siempre le ha gustado. El acto sexual entre ambos, a diferencia de la representación tradicional que había observado Esther desde su ventana, adquiere un rumbo completamente diferente. La cámara se enfoca en el placer de la protagonista con un primer plano de su rostro durante el acto. Finalmente, Esther acuerda con Alex que no dirá nada mientras deje que ella lo siga observando.

Figure 19.Esther, observa a Alex desde su ventana con el objetivo de la cámara

La directora juega con las perspectivas visuales y el dominio de la mirada en un juego de dominación- sumisión puesto que el placer se concentra tanto en la mirada masculina como en la femenina, sin que ninguno llegue a dominar plenamente sobre el otro. Más allá de la inversión de la mirada voyerística, Colell alude aquí a una especie de negociación, de contrato,

entre las dos partes. Aunque la espectadora parece, en un principio, ser la única portadora de la mirada, el espacio otorgado a la cuarta mirada, resulta en la desaparición del elemento de dominación existente en el que mira sin ser visto, puesto que ambos partidos otorgan su consentimiento y derivan placer de la observación mutua. La escena final, cierra con un plano en el que ambos se miran y mantienen su intensa mirada de una ventana a la otra.

2.1.3 El oído (María Ripoll)

Figure 20.Esena inicial, presenta el sentido del oído

Figure 21. La protagonista escucha tras las paredes

El sentido del oído, el cual exploro también en un capítulo aparte, es otro de los sentidos de los que se han servido las cineastas para reflejar el placer en la escucha y reivindicar la voz femenina en el cine, sobrepasando el espacio puramente audiovisual. De modo que indicaré en otros ejemplos, el oído pasa a ser un punto importante de erotismo a través de lo aural femenino, que conforman tanto la voz femenina, al igual que otros sonidos provenientes de la mujer, tales como los suspiros, las canciones, los susurros etc. En este caso, la historia cuenta la relación erótica de dos ladrones y la vecina de al lado a través de la pared, lo que simula a su vez, la relación audiovisual del espectador con la pantalla del cine. La protagonista pega su oído

‘‘expiatorio’’ a la pared para escuchar lo que sucede en la casa de al lado. El oído se vuelve el elemento voyerista ya que carece de visibilidad de lo que sucede al otro lado de la pared. Una vez entra a la casa de al lado, y ve amordazado al que supuestamente es un ladrón, descubre que era todo, una broma y que estaban jugando con la oyente. Es así como la protagonista se une al juego, un juego erótico que inicia desde el otro lado de la pared mediante diversos suspiros y sonidos, que dan lugar a una especie de trio sexual separado por la pared y donde el erotismo procede únicamente del placer auditivo.

2.1.4 El Tacto- Nuria Olivé- Bellés

El tacto, sentido en el que me enfoco particularmente en este capítulo, se aleja de los otros cortos al ser el único que trata del erotismo lésbico y está, además, rodada en inglés. Nuria Olivé-Belles explora la tensión sexual entre dos mujeres incluyendo elementos de *Sévigné* (2004) o *Costa Brava* (1995) de Balletbo-Coll en las que el tacto es la fuente principal de placer. Algo que también había explorado Miró en *El pájaro de la Felicidad (*1993) enfocándose en la aparente atracción entre la protagonista y su nuera. La artista, ciega, se guía únicamente del tacto para hacer sus obras artísticas y también para relacionarse con su estudiante de danza española ya que no hablan el mismo idioma. De ahí deriva una relación muy sensual entre ambas desde el momento en el que Marta, la bailarina, posa desnuda para Tatjana, la artista, quien comienza a deslizar sus manos lentamente por la cabeza y el cuerpo de Marta. A pesar de que no podemos ver la consumación del acto sexual en sí, sí se sugiere su erotismo a través de la tactilidad y hapticidad provocada por estas imágenes. El sentido del tacto se vuelve aquí el sentido sensual, de igual manera, la cámara se mueve por sus cuerpos de una forma meramente

táctil, íntima y sugerente que nos invita, como bien describe Marks (2002) a ‘‘acariciar la imagen sin penetrarla’’.

Figure 22.La relación táctil entre la artista y la bailarina

2.1.5 El olfato- Isabel Gardela

Finalmente, el largometraje de los cinco cortos finaliza con el sentido del olfato y quizás con uno de los cortos más provocativos por sus transgresiones que rozan la animalización de la propia protagonista. Muchas de las cineastas que se presentan en este trabajo han incluido el olor como placer en sus películas, desde oler una rosa a oler un gas debajo de las sabanas, lo que expande la atracción multisensorial de la película provocando una respuesta al estímulo mucho más inmediata que la propia imagen audiovisual (Marks,2002:212). La protagonista, Iris, que cuenta la historia en primera persona, hablándole directamente a la cámara, tiene extremadamente desarrollado su sentido del olfato, el cual es, además, el sentido menos fácil de verbalizar y visualizar (Schab 1991, 243), y nos cuenta cómo ha sido su desarrollo sexual hasta encontrar a su príncipe azul, es decir, a aquél con el olor perfecto ya que el olfato es el más relacionado a la memoria y a la nostalgia. Según Iris, hay dos tipos de hombre: los que tienen pocos complejos – y dicen, yo solo tengo un cojón- y los que tienen grandes complejos y dicen

cosas como ‘‘yo me levanté más de cien mujeres’’. Por lo que decide mantenerse virgen hasta encontrar al ‘‘olor de su vida’’ en lugar de al ‘‘hombre o amor’’ de su vida.

Figure 23.Iris, oliendo a todas sus parejas

Iris justifica su atracción sexual basada en el olfato a través de una serie de estudios que parecen confirmar que a la hora de emparejarse los hombres y mujeres siempre se han guiado por el olfato y que las mujeres tienen el sentido 2000 veces más desarrollado que los hombres. Y apunta a la obsesión que tienen las mujeres por ‘‘desodorizar’’ sus olores biológicos, los mismos que a su vez favorecen las relaciones sexuales. Sin embargo, parece que a pesar de que la mayoría de las criaturas tienen importantes códigos genéticos para el olor, el sexo, el peligro y la comida, los humanos no lo tienen (Hines,1997:79). Por tanto, el corto parece de alguna manera criticar las dimensiones sociales y culturales que adopta el olor, particularmente el olor humano. Iris, llega incluso a dar el ejemplo de *King-Kong* ya que es el olor de su presa y no la belleza de ésta lo que crea la atracción. Eventualmente, Iris nos revela que ha encontrado a su príncipe azul mientras habla directamente a la cámara sentada en un elefante. En este momento no nos queda claro si su príncipe azul es el animal o el domador: ‘‘Y encontré a mi príncipe azul. Aquella noche me follé al domador y desde entonces no nos hemos separado’’. La libido femenina está aquí explorada bajo el sentido del olfato, sentido que es difícilmente encontrado

en el cine convencional y que da apertura a nuevas formas de visualizar la sexualidad femenina y a la manera en la que los sentidos próximos al cuerpo están ligados a la memoria–corporal.

El dominio de los sentidos, sumerge sobretodo a sus espectadoras en un juego de dominación-seducción y sumisión basados en nuestros sentidos para dar visibilidad a otros placeres sensoriales femeninos. Explorando así los límites de lo representable en el cine y transportarnos a una montaña rusa de sensaciones bajo las cuales se encuentra como objetivo explorar otras alternativas para la representación de la libido y la sexualidad femenina en el medio cinematográfico, y que se alejan de la economía masculina de deseo. Acercándose a nuestros sentidos al máximo, las cinco cineastas catalanas nos invitan a descubrir el placer sexual a través de todo nuestro cuerpo, y no solo mediante la mirada penetrante, incluyendo además ciertos ‘‘gustos’’ que nos incomodan y que residen en los límites de lo perturbable, lo innombrable, casi de manera similar a lo que le sucede con el cine dirigido por mujeres en general. Es precisamente aquí en los márgenes, cruzando los límites, situándose en los intersticios que pueden formularse los ‘‘términos de una diferente construcción de género’’ y superar las limitaciones de las diferencias sexuales (De Lauretis,1989:33) dando visibilidad a esos placeres olvidados.

2.2 *El cine cinestético de Isabel Coixet entre lo óptico y lo háptico*

La cineasta y guionista catalana Isabel Coixet (Barcelona 1962), es una de las principales representantes del boom de la presencia femenina en el cine español por el que se caracterizan los años 90 ya que durante esa década se estrenaron más de veinte películas dirigidas por mujeres tras el auge de cineastas de la transición como Pilar Miró o Cecilia Bartolomé. Desde su primera película en 1988 *Demasiado viejo para morir joven*, cuya crítica no fue del todo

positiva, la obra de Coixet ha ido creciendo paulatinamente y ha sido muy bien acogida sobretodo, internacionalmente. La cineasta es una de las pocas que obtiene presupuestos considerablemente altos, en comparación a sus compañeras y aún así, dista bastante de los presupuestos de sus compañeros varones. No obstante, la autofinanciación a través de su propia productora publicitaria ‘‘Miss Wasabi’’, le ha permitido realizar mayores producciones a nivel internacional. En ellas, Coixet muestra su postura feminista, ya que, según sus propias palabras, para ella, ser feminista no es una opción sino más bien una obligación. Es más, en 2006 junto con Bollaín, Inés París y Chus Gutiérrez, Coixet fue parte de la fundación de la asociación CIMA que tiene como objetivo precisamente dar visibilidad, defender e impulsar el trabajo de la mujer en el cine español. La filmografía de Coixet, constituida por spots publicitarios, documentales y largometrajes ha sido muy aclamada tanto por la crítica nacional, habiendo recibido varias nominaciones y premios Goya por sus películas *La vida secreta de las palabras* (2005)*, Mi vida sin mí* (2003) y *La librería* (2018) entre otras, como internacionalmente siendo nominada en diversas ocasiones en festivales tales como el de Berlín o Cannes. De hecho, la mayoría de la producción de Coixet es en inglés y está rodada en el extranjero (Estados Unidos, Japón, Bulgaria y Dinamarca). Podría decirse, que Coixet es probablemente la cineasta española más cosmopolita e internacional pero cuya producción destaca, sin duda, por su singular acercamiento a la cámara que supone a la misma vez una ruptura formal que cuestiona los modelos hegemónicos de representación y que se propone desnaturalizar la imagen (Johnston, Claire 1972)[41] resultando en una forma de hacer cine que genera y representa nuevas

[41] Johnston, Claire (1972). *Women’s Cinema as a Counter-Cinema*, en Claire Johnston ed. Notes on women’s cinema, Londres,
Society for education in Film and Television, 1973

identidades y contenidos respecto a la mujer tanto a nivel local como global y que contribuyen a la construcción de un nuevo modelo de sociedad (Camí-Vela, 162).

El común denominador en sus películas es el protagonismo femenino y lo hace desde un acercamiento muy sensible al medio y a sus espectadores. La espectadora de Coixet es invitada a adentrase en los microcosmos constituidos por problemáticas ginocéntricas y a su vez, universales envueltas en una sinfonía sensorial. Su lenguaje y estética son un claro ejemplo de su singular firma autorial. El cine de Coixet es vanguardista y subversivo en cuanto a la representación de la mujer, pero también respecto a su propia forma de hacer cine en general. Coixet, ha desarrollado una manera de rodar que desafía los patrones de mirada hegemónicos en el cine, es decir, los códigos de valores y de representación dominantes impuestos por el cine patriarcal y comercial, considerados universales y, como tal, dominantes, para acercarse por el contrario, a un espacio sensorial, táctil, aural que dé un lugar privilegiado a la voz femenina. Como señalaba al inicio, el impacto del trabajo de John Berger en Coixet fue tal que la cineasta asegura que, tras conocer a Berger, su manera de mirar ya no volvió a ser la misma. En 2009 inauguró incluso una exposición titulada *from I to J en* el Centre D'Art Santa Mónica en homenaje al trabajo de Berger. En filmes como *Mira y verás* (1984), o *Cosas que nunca te dije* (1996), por ejemplo, su enfoque se sitúa en una inversión de la mirada fálica a la mirada femenina y en ocasiones, Coixet llega incluso, a alternar ambas simultáneamente. La importancia del acto de mirar se vuelve crucial ya que como ha expuesto Martin-Marquez (2012: 546), la directora catalana sitúa su trabajo en un diálogo entre la mirada feminista basada en el psicoanálisis y lo háptico o ''*embodied cinema''* – un cine encarnado - que consigue que las espectadoras sean partícipes de la historia y no simples espectadoras pasivas del espectáculo del cine. Sin ir más allá, en su aclamado filme *The Secret Life of Words* (2005), la relación entre

Hanna, la enfermera, y su paciente ciego, se desarrolla mediante la fuerza de la palabra y del ámbito táctil. En efecto, Coixet traspasa los límites de lo visual logrando un cine que Zecchi ha clasificado como provocador de una experiencia "sinestésica que convierte a los espectadores no en voyeurs pasivos sino en sinestéticos activos'' (2014:158), que se acercan a la imagen cinematográfica con un afecto particular, provocado,en parte, por la visualidad háptica. De este modo, consigue resaltarse el aspecto sensorial del cine y lo relativo al cuerpo material que había sido olvidado, según Brinkema, bajo signos de representación (2014:40). Se establece una relación de percepción encarnada entre el espectador y la piel del cine mismo. Los sujetos cinestéticos de este cine corporal perciben mediante la totalidad de su cuerpo y no solo a través de la vista o el oído.

Coixet por otra parte, censura el sufrimiento producido por el melodrama o el conocido cine ''weepy'', uno de los pocos géneros que ha comprendido a la mujer como protagonista y espectadora, o lo que Linda Williams (1991) entiende como ''género corporal'' (junto con la pornografía y el terror) y en el que destacan las imágenes y los sonidos de un cuerpo, por lo general, femenino, atrapado en las garras de una intensa sensación o emoción y que buscan una inmediata reacción corporal, ya sea en forma de lágrima en el melodrama, un orgasmo en el cine pornográfico o la risa en una comedia. El cine háptico, por otro lado, busca un mayor entendimiento entre el cine y la espectadora, y se centra más en su relación con la memoria e inteligencia corporal de los espectadores que en una reacción corporal propiamente dicha. A lo largo de su trayectoria cinematográfica, la cineasta ha ido proponiendo alternativas al discurso hegemónico; desde la deconstrucción de la escopofilia a la sitofilia, el gusto de comer alimento sobre un cuerpo desnudo, o la superioridad del placer del gusto, el tacto, el olfato y el oído frente a la vista. Su sello cinematográfico es sin duda, la apelación a la sinestesia, es decir, la

percepción de una sensación por otra, como oler a través de la vista, por ejemplo. Mark Paterson alega incluso, que la vista está precisamente ‘‘sintetizada con nuestras memorias del tacto y nuestras percepciones kinestéticas’’ (2007:95) como ilustran los ejemplos que siguen a continuación.

2.2.1 Satisfaciendo los últimos placeres en *Mi vida sin mí*

Mi vida sin mí (2003), inspirada en el relato *Pretending the Bed is a Raft* (simulando que la cama es una canoa, 1997) de la autora Nanci Kincaid y en lo que pareciera un homenaje –estético y temático- a *Gary Cooper que estás en los cielos* de Pilar Miró (1980), cuenta la historia de Ann, protagonizada por Sarah Polley, una joven que vive en una caravana en el jardín de su madre con sus dos hijas y su primer y único amor. Tras haber sido madre a los 17 años, tuvo que dejar de estudiar para poder trabajar limpiando en una universidad por las noches. Sin embargo, su vida aparentemente feliz y tranquila da un giro, cuando le es detectado un cáncer de ovarios terminal. Al darse cuenta de que en realidad no ha podido vivir su vida, Ann, se propone hacer una lista de cosas que hará entes de morir, a pesar de su cuerpo enfermo. Entre las cosas de su lista, se encuentran deseos como acostarse con otro hombre -sólo para saber cómo es-, grabar cintas de audio para cada cumpleaños de sus dos hijas hasta los 18 y encontrar una mujer para su marido que ocupe su lugar cuando ya no esté.

La escena con la que abre la película marca la visualidad háptica y multisensorial bajo la que se desarrollará el filme. En efecto, se sabe que Coixet utiliza una cámara especial con

un granulado (2013:55) que hace que la imagen se perciba como menos nítida y que combina con su particular estética fílmica, alternando planos rápidos y lentos con planos detalle más o menos enfocados- especialmente cuando la protagonista está sola. Rodada en Canadá, el primer elemento háptico que se percibe es el de un ambiente húmedo. Una humedad que se materializada a través de la omnipresencia de la lluvia, por ejemplo. Desde una perspectiva feminista, la humedad puede por otra parte, relacionarse con la morfología femenina según ha enfatizado Irigaray, quien destaca la fluidez, la mucosidad y la humedad intersticial como la placenta, la sangre y otros fluidos de los que está compuesta la mujer. En realidad, este es un elemento bastante común en Coixet de modo que se comprueba en el lugar que elige para rodar *La vida secreta de las palabras*, en una plataforma de petróleo en medio del mar. La primera escena de *Mi vida sin mí* nos presenta a Ann, la protagonista, bajo la lluvia acompañada de su propia *voz en off* que (nos) habla en segunda persona ‘‘esta eres tú’’, probablemente con la intención de hacer partícipe al espectador y sobre todo, a la espectadora para invitarnos a vivir y sentir la experiencia de la protagonista mediante todo nuestro cuerpo. A partir de este punto, Coixet ‘‘in-corpora’’ a los espectadores sutilmente en su propio mundo fílmico-sensorial para que puedan así compartir ‘‘la humanidad incorporada y la moralidad de su protagonista femenina’’ (Martin-Marquez, 2012: 559)[42] ya que la visualidad háptica representa una forma distinta de conocer(se) y de relacionarse con el medio cinematográfico. Así lo indica Ann en la primera escena en la que invita a que todos y cada uno de los sentidos de sus espectadores se activen:

[42]‘‘ Isabel Coixet’s Engagement with Feminist Film Theory From G (the Gaze) to H (the Haptic)’’ pp545- 562 in *A companion to Spanish Cinema*; edited by Jo Labanyi and Tatjana Pavlovic (2012). Wiley

‘‘Esta eres tú. Con los ojos cerrados, bajo la lluvia. Nunca pensaste que estarías así, nunca te viste, cómo lo dirías... como..., como esas personas que disfrutan mirando la luna, que se pasan mirando las olas o los atardeceres o, o el viento en los sauces, supongo que sabes de qué clase de personas hablo, a lo mejor no. Pero resulta que te gusta estar así, pelándote de frío, notando como el agua traspasa tu chaqueta, te llega a la piel. Y el olor. Y el tacto de la tierra que se ablanda. Y el sonido del agua chocando contra las hojas. Todas las cosas de las que hablan los libros que no has leído. Esta eres tú, quien iba a pensarlo. Tú.’’

(*Mi vida sin mí*: 2003)

Figure 24. Planos detalle de Ann bajo la lluvia

La forma en la que describe la secuencia y los planos detalle, se traducen en una visualidad material, táctil, acústica, olfatoria, casi orgánica. Si nos fijamos en la corporalidad que adoptan las gotitas de agua, por ejemplo, pareciera que viésemos esta imagen por primera vez, o al menos por vez primera con tanto detalle y cercanía. Se produce a aquí lo que Mark Paterson entiende como‘‘*slippage’’* entre ‘‘ touching and feeling, between touch as cutaneous contact and a more metaphorical notion of being affected emotionally, being ‘‘touched’ ’’(2007:13).[43] Nuestra memoria corporal es apelada en la visualidad háptica para transportarnos al olor de tierra mojada, a que llueva sobre mojado y a esa sensación de estar mojada bajo la lluvia. La visualidad de esta imagen hace que casi podamos palparla con la vista, pero además ‘‘nos toca’’, nos hace sentir y comprender a Ann. El cine háptico incorpora a los espectadores, pero sobre todo a las espectadoras para compartir la humanidad corporal y moral de la protagonista femenina (Martín-Marquez 2012: 559), compartiendo la textura, orientación espacial, ritmo y vitalidad con el espectador (Barker, 2009: 2) En este respecto, Paterson, quien ha trabajado con el aspecto táctil/afectivo del arte, concluye que aunque no podamos tocar literalmente el arte, y en este caso el cine, debería eventualmente tocar(nos) de algún modo (2007: 79), provocando respuestas emocionales y estimulando las reacciones afectivas. La cercanía por la que se caracteriza el cine háptico es vital para comprender la imagen y hacer al espectador ‘‘participe y receptor de un evento en lugar de dejarse llevar por un proceso de identificación con los personajes en la pantalla’’ (Beugnet, 2007: 68). Coixet reclama la participación del espectador, incluso de manera directa, ya que la voz en *off* de Ann incluye doblemente a la protagonista y a la espectadora con ese ‘‘esta eres tú’’, al final de su monólogo. Las transiciones son también un elemento de gran particularidad y objeto importante de análisis. Tras la escena inicial, el

espectador llega a identificar un sonido similar al de un harpa sin determinar con precisión de donde proviene. El enfoque extremo y granulación de la que se compone la imagen nos dificulta el reconocimiento del objeto del que proviene este sonido musical. Obligándonos a ver con el sentido auditivo, acercándonos a las imágenes gradualmente mientras descubrimos lo que se nos muestra en lugar de acercarnos a ella sabiendo lo que es desde un inicio (Marks, 178). A medida que se va aclarando la imagen, el espectador comprueba que la música proviene de unas copas musicales. Estos son instrumentos idófonos cuyo sonido se produce por medio de la vibración sin el uso de cuerdas ni membranas (Vernon, 2016: 22), por lo que se alude una vez más al movimiento producido por la vibración que implica no solo la percepción auditiva sino kinésica, evoca el sentido del tacto dado que dependiendo de la presión que se ejerza sobre la copa, se producen distintas melodías. De este modo, y como es común en Coixet, los primeros minutos del filme constituyen un preludio al viaje sensorial en el que se nos sumerge y nos hace conectar con la imagen a un nivel que transciende el aspecto visual y narrativo del cine.

La cercanía de la imagen a la que nos invita la primera escena es recurrente, especialmente en los planos en los que Ann está a solas. Los espacios acotados como son la caravana en la que reside o el coche, en el que se desarrolla gran parte de la trama, transmiten una imagen inevitablemente cercana debido a la falta de espacio físico, en el que el espectador es llevado casi a consumir la imagen, a fundirse con ella, en lugar de dejarse arrastrase por ella. Haciendo desaparecer así el espacio y la distancia fílmica teorizada por Metz y mediante la cual se ejerce el control sobre los objetos en la pantalla. Es más, el espectador se encuentra en varias ocasiones con otros obstáculos como una cortina o un cristal que dificultan ver la imagen de Ann con claridad y evitan consecuentemente la mirada voyerista, deserotizando el cuerpo femenino, para pasar a constituir en su lugar un voyerismo táctil. Al imposibilitarnos o

dificultarnos el acceso a la imagen, el espectador está *doblemente* dentro y fuera de la película, es decir *aquí* y *allí*, dentro del espacio de las imágenes en movimiento y fuera de él (Barker, 2009:84). Igualmente, la materialidad de las imágenes que evocan al tacto, simplemente nos invitan a él, ya que se niega el acto de tocar como tal. El momento en el que se reúne con su doctor, quien le comunica la noticia sobre su enfermedad, es crucial, dado que acostumbrados a un discurso de poder en el que el médico se sitúa frente al paciente para darle el diagnóstico, éste no puede ni siquiera mirar a Ann a los ojos: ‘‘No puedo sentarme frente a alguien y decirle que va a morir’’. El doctor es por el contrario el ‘‘instrumento’’ del que se sirve Ann para distribuir las cintas de voz que graba para sus seres queridos. El erotismo de la imagen se sitúa en *Mi vida sin mí* bajo la interacción sensorial con la imagen y no en el voyerismo. La mujer, sale de ese *space-off* identificado por De Lauretis, para convertirse en el objeto de análisis y medio mediante el que se percibe el cine a través de otros placeres sensoriales.

Figure 25. El doctor le comunica el diagnóstico sin mirarla. *Figure 26. Ann hablando don su padre tras el cristal de la cárcel*

Asimismo, tras descubrir que le quedan dos meses de vida, se apresura a satisfacer los placeres más carnales como el sexo, buscar un amante, el placer en la caricia, los cálidos abrazos de su marido y sus hijas o incluso disfrutar del placer del calor de la cama tras el regreso a casa en una noche fría de invierno. La propia Coixet afirmaba en una entrevista afirmaba que el adulterio no es visto como tal, sino más bien como una recompensa: ‘‘yo primero le doy un cáncer, y luego dejo que se divierta un poco.[44]

De igual modo, el placer en el gusto se convierte en una herramienta para alejarse del melodrama que pudiera provocar la escena. Tras escuchar la noticia, la única respuesta que Ann tiene es si tiene caramelos. El doctor, desorientado por la pregunta, rebusca en sus bolsillos y le entrega un caramelo que Ann saborea con ansiedad, describiendo su intenso sabor detalladamente, mientras escuchamos como éste choca con sus dientes. El enfocarse en este pequeño placer bajo la estética sensorial del gusto y el oído, se evita el momento melodramático y ayuda a dejar de lado la idea de mujer abnegada y sacrificada del melodrama al que es adicta la propia madre de Ann y donde ‘‘se exalta el placer del sacrificio y se anulan otros tipos de felicidades más acordes con los deseos de protagonistas y espectadores’’ (Martín-Márquez, 2005: 129). El placer gustativo está particularmente presente las interacciones con su compañera de trabajo, Laurie. Ésta última que está haciendo una dieta extrema, come como hipnotizada, absorbida por el placer de comer después de la prohibición de una dieta en una sociedad que ha convertido a las mujeres en esclavas de la perfección de sus cuerpos. Los planos detalle muestran a la compañera comiendo ensimismada una zanahoria abriendo y cerrando la boca de

[44] Entrevista con Tello-Diaz, Lucia. *Con ‘C’ De Coixet; Etica y compromiso en el cine de Isabel Coixet*. (2013:39)

manera automática como si de un pez se tratara, de igual modo vemos como disfruta la cena que le prepara el marido de Ann, pringándose de salsa barbacoa y posteriormente chupándose los dedos con ansia. La recurrente puesta en escena relacionada al consumo de alimentos nos llega a provocar incluso el hambre. De este modo, la cineasta busca maneras de, cómo diría Marks, acercar la imagen al cuerpo y a los sentidos y explorar otros placeres de manera que el cine se convierta en un espacio para potenciar epistemologías alternativas y de experimentar el cine más allá de su análisis narrativo.

La dificultad o imposibilidad comunicativa es otro de los temas principales en *Mi vida sin mí*. Con un padre ausente y una madre narcisista, Ann, tiene una relación de plena incomunicación con su madre. La mayoría de sus conversaciones, vacías, se producen en el interior del coche cuando ambas regresan de su jornada laboral. Sin embargo, la comunicación se pierde debido al elemento sonoro háptico también desarrollado por Laura Marks (2000:183) y que toma lugar cuando varios sonidos de fondo se muestran a la vez y el espectador necesita decidir a qué sonido presta atención. En este caso, se produce un momento de sonoridad háptica mientras intentan tener una conversación dentro del coche y Ann está escuchando unas cintas de mandarín que entorpecen la conversación y que nos obligan a decidir qué es más importante, si el mandarín o la conversación. Es más, la voz de Ann, en el sentido en el que lo entiende Silverman (1988) es de gran relevancia. La función de la dulce voz de Ann va más allá de ser un placer para los oídos de su esposo, quien le pide que le cante al oído, sino que trasciende su propio cuerpo. Al grabar las cintas para los cumpleaños de sus hijas, Ann estará presente hasta que sus hijas cumplan los 18. Esto es algo que transciende su presencia material y la sincronización entre voz y cuerpo femenino, de la misma manera que lo hace Andrea, la

protagonista de Miró. Dando un espacio a esta voz femenina, testimonial, contadora de historia, de enseñanza y de consejos que es prácticamente inexistente en el cine hegemónico: permitir que ella sea escuchada sin ser vista, es irrumpir en el régimen especular en el que se basa el cine: la sitúa lejos de la mirada masculina y libera su voz de las obligaciones significativas de la mirada (Silverman,1998:164). Y en efecto, después de su muerte, el espectador tiene acceso a su vida sin ella, y también cómo reproducen la voz de Ann para escuchar lo que tiene que decirles mientras se escucha un *voice-over* tan imposible de localizar, que parece venir de un más allá que transciende el cuerpo de la protagonista, violando cualquier regla de sincronización con éste (Silverman 1988: 49). El elemento perdido de la voz de la mujer, como la falta a la que ésta alude cada vez que se presenta en pantalla debido a la amenaza de la castración, recupera finalmente su lugar desde un espacio totalmente desligado de la materialidad de su cuerpo: ‘‘Esta será tu vida sin ti’’.

2.2.2 El viaje señorial de *Mapa de los sonidos de Tokio*

Mapa de los Sonidos de Tokio es como su propio nombre indica un viaje acústico -habiendo sido galardonada con el premio a mejor sonido en Cannes en 2009- pero también gustatorio y sobretodo táctil por la ciudad de Tokio. El filme relata la historia de Ryu, una chica japonesa que además de trabajar en la lonja de pescado por las noches es también una asesina a sueldo. El señor Nagara, un poderoso empresario, ha perdido a su hija ya que ésta se suicida porque al parecer su pareja, David (Sergi López), un hombre español que regenta una tienda de vinos, no la quería lo suficiente. En esta situación, la mano derecha de Nagara, al verlo destrozado, contrata a Ryu para que se deshaga de él. Sin embargo, la asesina acaba enamorándose de David e inician así una relación que gira en torno a los encuentros sexuales en el Hotel Bastille,

un *love hotel*[45], y un viaje gastronómico entre degustaciones de vinos, mochis de fresa[46] y ramen.

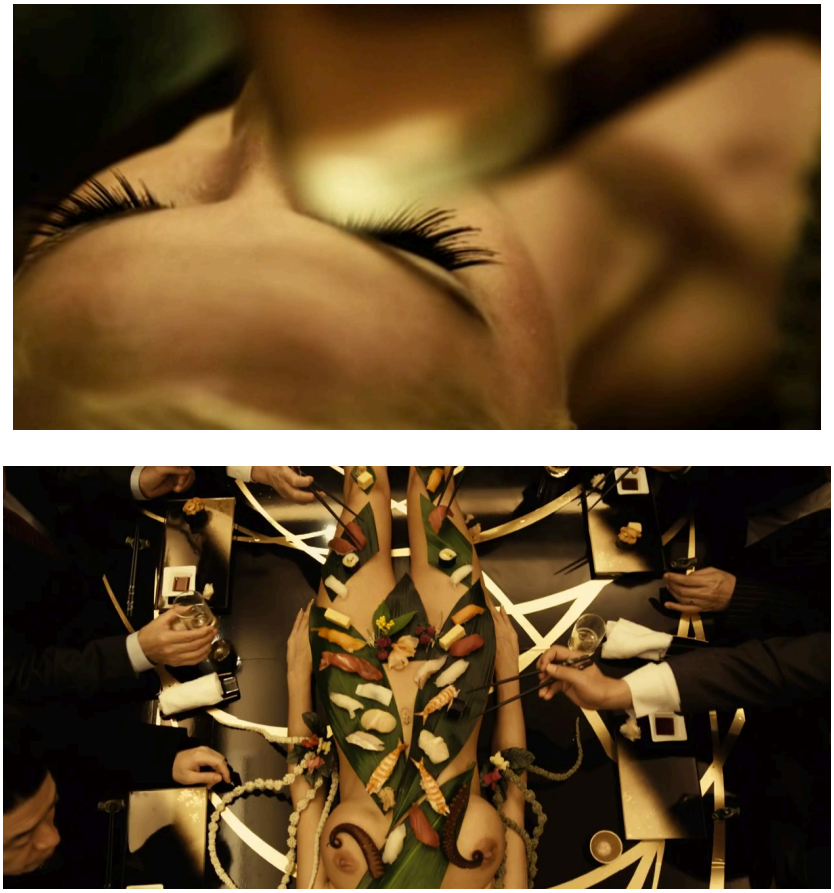

Figure 27. Escenas iniciales del cuerpo de la mujer-bandeja

De manera semejante en la que se presenta la narrativa en sus filmes anteriores, las escenas iniciales establecen el tono de la película y en este caso, introduce los sentidos que estarán presentes a lo largo de ésta. A un primer plano del rostro de una mujer un tanto borroso, que nos invita a explorar más a fondo la imagen, le sigue un plano aéreo que recorre el cuerpo de una mujer desnuda, pero cuyo cuerpo está cubierto de sushi como si de una ‘‘mujer-bandeja’’

[45] Los hoteles del amor en Japón proporcionan la privacidad que no pueden encontrar en su vivienda a las parejas que quiera mantener relaciones sexuales, aunque también es usado para la prostitución.

[46] Helados japoneses recubiertos de una viscosa pasta de arroz con los que Ryu está obsesionada.

se tratara. Mientras, los hombres de negocios extranjeros a los que ha reunido Nagara, a quienes, por cierto, se representa comiendo a cámara lenta lo que, a su vez, ensalza su forma grotesca y animalizada de ingerir sushi; ni siquiera las miran. Sin embargo, la escena evita el placer de la escopofilia, al enfocarse, tal y como ha identificado Zecchi (2014: 156), en la sitofilia. Las ‘‘chicas-bandeja’’ permanecen inmóviles, y se muestran mudas y ajenas a lo que sucede a su alrededor. De fondo, sobreponiéndose a la propia imagen, la parte auditiva termina liderando la escena. Se escucha el sonido de unas campanitas y el ritmo marcado por un Gong japonés que va acelerándose y haciéndose cada vez más fuerte hasta alcanzar su clímax: momento en que el señor Nagara recibe la noticia de la muerte de su hija. Las alteraciones en la velocidad de la imagen, los planos detalle, y la construcción de una atemporalidad fílmica que acompaña el llanto asíncrono de Nagara con la imagen, quien enloquece con la trágica noticia, provocan desorientación y confusión en el espectador ya que la visión es kinestésica y por tanto registra los movimientos del cuerpo tanto como lo hacen las articulaciones o el oído interno (Gibson, 183). Los sonidos hápticos de los que se compone la imagen también contribuyen a agravar la tensión de la escena hasta llegar a su momento más catártico. Y es en este preciso instante que los cuerpos de las mujeres dejan también de ser objetos inmóviles y mudos para gritar, levantarse y escapar. La (e)moción que provoca la hapticidad de las imágenes y el juego de texturas que la componen, responde a lo que Bruno ha denominado parte de un itinerario arquitectónico, relacionado a la moción y textura de la imagen (250). De igual modo, tras la combinación de planos a cámara lenta y a cámara rápida que (con)mueven al espectador produciendo gran confusión afectando a las cualidades kinestésicas del espectador. Inmediatamente después, la cámara nos regala un primerísimo plano de una de las flores que las chicas llevaban en el pelo, y que nos afecta tanto por la belleza y fragilidad que representan

las mismas ante la fatalidad del evento. El poder de esta imagen se intensifica, además, con la gota de soja que sigue el ojo de la cámara mientras ésta se desliza sobre el pétalo de la flor, como si de una gota de sangre se tratara, con una cercanía tan íntima y una nitidez tan extrema que pareciera que el espectador pudiera llegar a tocarla. Estos primeros planos o *close-ups* nos obligan a ver detalles que el espectador no llegaría a ver de otro modo, creando cercanías que Beugnet describe como ‘‘uncanny intimacies’’ (91). Por otra parte, esta serie de escenas con las que abre *Mapa de los Sonidos de Tokio* podría clasificarse bajo los estudios de Deleuze (1983) sobre cine en *La imagen en movimiento* (Cinema I), en la que identifica tres tipos de imágenes: ‘‘imágenes-percepción’’, ‘‘imágenes –acción’’ e ‘‘imágenes afección’. La primera se refiere al encuadre y la sensorialidad del paisaje inicial con la que abre el filme, la segunda a la transformación de los objetos en la pantalla debido al clímax producido por el sonido y el cambio de ritmo y la última, a la afección de las imágenes constituidas a través de un primer plano, un acercamiento emocional tal y como observamos en la imagen de la flor.

Figure 28.primer plano de la flor

Figure 29.Escena borrosa que sigue a la anterior

La transición tras la escena de la flor se hace nuevamente hacia una escena borrosa, como si se hubiese empañado el objetivo de la cámara, y en la que alcanzamos a discernir, vagamente, el sonido del agua, al que le acompaña la voz de una mujer cantando y lo que asumimos es su silueta. El vidrio del baño, de manera similar a la que lo hacía el sushi minutos antes, dificultan la posibilidad de voyerismo hacia el cuerpo femenino desnudo. La cercanía es tal que no puede establecerse una diferencia entre el ‘‘yo’’ y el ‘‘Otro’’ e invitan a activar nuestra memoria, nuestro cuerpo vivido para poder relacionarlos con lo que vemos y oímos. Según explica Marks:

> ‘‘Haptic visuality may ‘fasten’ on its object (….) but it cannot pretend fully to know the thing seen (…) At the same time, it acknowledges that it cannot know the other, haptic visuality attempts to bring it close, in a look that is so intensely involved with the

> presence of the other that it cannot take the step back to discern difference, say, to distinguish figure and ground'' (Marks, 2000:191)

El sentido del tacto está presente, además, no solo mediante la manipulación manual de objetos en la propia diégesis, sino también en las texturas producidas por la materialidad de las imágenes mismas que hace que los objetos en la pantalla adquieran características táctiles en una combinación entre planos detalle e imágenes borrosas de difícil lectura, pero compuestas de un alto grado de materialidad. En realidad, la experiencia háptica del cuerpo, dice Marks, es bidireccional en ''el tocar y afectar de los espacios en los que nos movemos, somos constantemente tocados y afectados'' (2000:101). Esta escena nos introduce también al sentido del olfato al mostrar a las mujeres frotando sus cuerpos con limón para deshacerse del fuerte olor a pescado que es sin duda un guiño a la escena de Susan Sarandon en *Atlantic City* (1980). Comprobamos más adelante, que estos primeros minutos desvelan la supremacía de la relación entre el sonido y la comida / lo aural y lo oral, que predomina a lo largo de todo el largometraje.

El *mise-en-scéne* de *Mapa de los sonidos de Tokio* navega entre ambientes fríos con la presencia de tonos oscuros y la omnipresencia del agua en forma de lluvia, la ducha, el río o la lonja de pescado fría y húmeda en la que trabaja Ryu y ambientes más cálidos como la sala anaranjada del Hotel Bastille, donde toman lugar los encuentros sexuales entre David y Ryu. Asimismo, los colores conforman también asociaciones sensoriales. En añadidura, la inestabilidad de la cámara y los constantes cambios de perspectiva juegan también con ángulos externos en los que los personajes parecen perder importancia, sintiéndose el espectador como un voyeur panorámico no de los personajes sino más bien del paisaje en general.

Figure 30. Primer encuentro sexual en el Hotel Bastille

La mirada y el voyerismo es intercambiada constantemente entre Ryu y David, ya que ambos se observan mutuamente sin ser vistos por el otro. Alejándose, del voyerismo típico incitado por el *film noir,* que se conoce particularmente por mostrar a femme fatales altamente sexualizadas (Shohini Chauduri, 2006:36)[47], En *Mapa de los sonidos de Tokio*, comprobamos que los personajes ocupan de forma simultánea y contradictoria la posición de objeto de exhibicionismo evocando una ser-mira-idad- y sujeto de la mirada y del deseo, desarticulando la construcción del aparato fílmico y también las tecnologías de género (masculino-activo/femenino- pasivo).

El filme se sitúa en una combinación de visualidad háptica y óptica a la que Marks se refiere como el erotismo fílmico causado por el extrañamiento con los modelos de representación establecidos en el cine convencional, dejando así al descubierto el artificio del cine y la prevalencia de lo visual en este medio. La relación entre el espectador y el cine se establece aquí de manera que propone Maria Orengo, como una experiencia *queer* ya que la visualidad háptica ‘‘no reside en nuestra capacidad de identificar formas, situaciones, y

[47] *Feminist Film Theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis* (2006). Routlege, New York

relacionarnos e identificarnos con una imagen basada en nuestro conocimiento cultural colectivo y hábitos culturales aprendidos, sino en sentir lo que está pasando y ser afectados mentalmente por ello''.[48] Entre otros placeres, Coixet recurre también en esta ocasión al placer gustativo, que destaca junto con el placer aural que trataré el siguiente capítulo. La historia de amor entre Ryu y David, surge y se desarrolla a través del gusto, comenzando con la degustación de vinos donde toma lugar su primer encuentro y en el que David explica con detalle cada tipo de vino con sus distintos aromas y sus sabores. Tras esta escena, prosigue la secuencia del restaurante de ramen que supone toda una experiencia gustatoria pero también auditiva; amplificando el sonido que hace Ryu cuando los absorbe y que David es incapaz de hacer por considerarlo de ''mala educación''. El ''viaje'' gastronómico finaliza con el postre, los mochis de fresa, con los que está obsesionada Ryu. En una de las escenas finales, ambos se funden en apasionado beso mientras comen mochi; el close-up permite al espectador distinguir incluso el espesor pegajoso y pastoso del mochi que une bocas como si pudiéramos tocarlo o saborearlo. Además de a los sentidos, Coixet ha prestado mucha atención al sonido y al silencio y es que Coixet juega constantemente con el habla y el silencio de sus protagonistas femeninas, a las cuales el cine comercial ha privado de voz alguna, pero para las que el silencio es, en ocasiones, una elección y una forma de resistencia contra el discurso que el ''Otro'' busca intermediar sobre ella.

2.2.3 *Nadie quiere la noche*: la transformación de dos mujeres en el frío invierno polar

Nadie quiere la noche (2015), película que junto a *La novia* de Paula Ortiz se quedó a las puertas de los Goya 2016, podría considerarse una de las producciones más impresionantes de Coixet.

[48] *From Haptic Visuality & Queer Experience in Cinematic Practices*

Protagonizada por Juliette Binoche, la película esta recubierta por una piel propia, una estética que nos hiela, casi literalmente, la sangre, afectando de manera viscerales a sus espectadores. *Nadie quiere la noche*, relata la historia de supervivencia de dos mujeres durante los cinco largos meses de invierno polar. Josephine Peary, una mujer de la alta burguesía neoyorquina llega hasta la base principal de la expedición en el Polo Norte con el objetivo de reunirse con su esposo, el explorador Robert Peary, para celebrar con él su descubrimiento. Josephine inicia en este instante una travesía emocional y física que la transforma radicalmente. En este viaje, conoce también a Allaka (Rinko Kikuchi, Ryu en *Mapa de los Sonidos de Tokio*), una mujer inuit que cambia drásticamente su perspectiva burguesa de ver el mundo. *Nadie quiere la noche* trata sobre la soledad y transformación de estas dos mujeres que comienzan como adversarias separadas por raza, clase y edad, pero que están, sin embargo, vinculadas por la espera de un mismo hombre, lo que, a su vez, las lleva a establecer lazos necesarios e incorruptibles en un espacio hostil y extremo que deriva en la casi animalización de las mismas. De manera que propone De Lauretis en *Alice Doesn't* (1981), Coixet, atribuye el placer de la experiencia cinematográfica para las mujeres en un ''carácter específico de la subjetividad femenina'' (1987:2) que determina a la mujer como espacio múltiple y discontinuo tanto en cuanto a su identidad e identificación como a su placer y que hace que la espectadora sea también considerada como un sujeto múltiple en sus representaciones de género, lenguaje , raza, clase y preferencias sexuales.

Nadie quiere la noche abre con una vista panorámica del Polo Norte, como si se tratara de un lienzo en blanco al que acompaña la voz en *off* de la protagonista, quien nos relata la historia y que nos provoca escalofríos con su narración: ''Todo pasó hace tanto tiempo, que hay noches que no estoy segura de si ocurrió de verdad. Pero, justo antes de que amanezca, me

despierto, y siento que me traspasa el frío inmenso e inalcanzable de la noche polar. Entonces, me estremezco en mi cama y ni la luz del sol consigue calentarme''. El recurso estético de la voz en *off* es una vez más empleado para dar autoridad a la protagonista femenina en el plano auditivo, pero también lo hace de forma muy explícita en el plano visual. Tanto es así que antes de partir en la expedición, observamos como Josephine preside una mesa en la que solo hay hombres, la imagen panorámica de esta ''última cena'' particular, se convierte paulatinamente en un fundido negro en el que el único objeto visible es la propia protagonista, quien es enfocada, literalmente, por el objetivo, manteniendo su rostro dentro de un círculo. A partir de este momento, Coixet nos sumerge en un trayecto plagado de acercamientos hápticos a la imagen que llevan a sus espectadores y espectadoras a habitarlos eventualmente. *Nadie quiere la noche* es una travesía sensorial que parte desde una imagen tan blanca que nos deslumbra, y que nos va desplazando hacia espacios más hostiles y sombrío, hasta llegar al microcosmos claustrofóbico del iglú, donde la densidad del invierno polar pesa, y nos empuja a percibir la imagen con la plenitud de todos nuestros sentidos.

La transformación de la protagonista inicia en el instante en el que se sube en el trineo con una mirada firme y decisiva- nada que ver con la imagen que luce en el regreso de su viaje. Peary, llega a la primera base creyendo que encontrará allí a su esposo, pese a ello, allí solo halla al compañero de expedición de su esposo, quien se encuentra además, en un estado decadente; completamente engangrenado y severamente enloquecido - una premonición, si cabe, de la propia decadencia física y psicológica que sufrirá la protagonista durante la expedición. El único rastro o huella de que el Sr. Peary estuvo allí, son unas palabras escritas por su esposo en un esquí de cuero, cuya piel se apresura a acariciar, como si el relieve de sus

palabras escritas en esa piel, le hiciera sentirse más cerca de él, como si su mano, pudiera tocar la propia piel del señor Peary en ese momento.

Figure 31. Josephine acaricia la inscripción de su esposo

La superficie táctil que recoge este plano está repleta de afectividad para la protagonista de la que deriva la presencia del Señor Peary y bajo la que se establece una relación idexical producida por la huella de la persona que, al tocarla, toca a la protagonista e inevitablemente ‘‘nos toca’’ a los espectadores, acercándonos a la imagen a través de la mirada háptica y movilizando los estímulos sensoriales del propio espectador o espectadora. Es decir, la experiencia cinestética no se basa únicamente en grabar imágenes, sino que actúa como un ‘‘cuerpo con otros cuerpos, a través del plano afectivo’’ (Kennedy 2000:103) estableciendo así una relación sensorial entre ambos. No obstante, la piel de estos cuerpos, el de la espectadora y la pantalla del cine, según Bruno, no reside solo en los dedos, es decir, en el tacto o en el poder tocar la imagen como tal, sino que estos acercamientos estéticos logran ocupar todo nuestro cuerpo. Igualmente, como veremos a continuación, el tacto y la cercanía entre los dos cuerpos, conforman más adelante, las bases de la relación que se establece entre las propias protagonistas. En este sentido, cabe destacar la analogía que Coixet propone para mostrar la

transición que surge en el cine desde el plano meramente óptico del voyeur hacia el acercamiento cinestético activo del espectador/espectadora *voyagueur.* En el vínculo que se establece entre las protagonistas, existe una clara evolución. En un principio, la relación se establece como una correspondencia meramente óptica, engendrada en la mutua observación o más bien, la contemplación de las ‘‘rarezas’’ que componen a esa ‘‘Otra’’, no por ser mujer, sino por pertenecer a otra cultura, raza, clase y edad. Este encuentro con la ‘‘Otra’’ adquiere, sin embargo, un doble significado. Por un lado, se sitúan las diferencias existentes entre ambas mujeres, pero por otro, cada mujer es considerada como la ‘‘otra mujer’’, esto es, la esposa oficial y amante del señor Peary. Si bien Allaka observa con cierta curiosidad a Josephine tras el cristal de la cabaña para poder entender su mundo ‘‘absurdo’’, Josephine mira a Allaka con sumo desprecio, e inferioridad a lo que Allaka no duda en responder con un: ‘‘Esta mujer no entiende porque mira a Allaka con esos ojos malos’’.

Figure 32. Allaka observa a Josephine tras la ventana

Allaka, es joven, pero no tonta, como ella misma se apresura a aclarar. Su relación como enemigas, esperando al mismo hombre que las ha abandonado, transforma a estas ‘‘otras’’ en un ‘‘nos-otras’’ en una lucha por la supervivencia durante el duro invierno polar. Sus

experiencias más carnales, relativas, al hambre, al frío, al miedo o el calor humano, consiguen unirlas en una sola persona. Vivencias, en las que la espectadora (y el espectador) participan con una cercanía tal, que pueden percibir incluso el aire que respiran y que evita cualquier autoridad visual posible por parte de los espectadores que son obligados a ver con la piel.

Figure 33. Diferencia entre la Josephine que inicia el viaje y su deterioro durante el mismo

Atrapada en el Polo Norte, Josephine pasa de vestir sus mejores galas de diseñador Neoyorquino y de sus manjares y utensilios occidentales, a alimentarse de ballena y perro y vestir harapos hechos de restos de sus vestidos más elegantes. Coixet nos muestra como el personaje de Josephine necesita entregarse por completo a la naturaleza y a sus instintos más primitivos para entender su propio mundo y encontrase así a ella misma. La actriz ha definido su transformación como alguien que: ‘‘Empieza como un pavo real y termina siendo un perro’’

(*El País* 2015/10/31) y que necesita adentrase en este lejano espacio, para liberarse de un mundo que ata a la mujer. Tras unos meses encerrada en la cabaña, somos testigos del paulatino deterioro de Josephine. Una de las escenas más importantes en esta transformación, es captada en un primer plano en el que contemplamos a la protagonista, comiendo carne cruda de perro con las manos. Es en este preciso instante en el que Josephine roza la animalidad, llegando incluso a ingerir pelo y piel de perro. Los planos detalle que caracterizan esta secuencia, guían al espectador que nota como un hilo de sangre se desprende de su nariz y se funde con la sangre de la carne cruda de perro entre sus dedos. Josephine es mostrada aquí como una mujer-caníbal que goza de comer carne cruda, aunque en lo que respecta al espectador occidental y su apelación al placer gustatorio, algo que había sido ensalzado anteriormente mediante manjares tales como el pato asado o el vino francés, saboreados por Josephine con extremada delicadeza; estas imágenes se acercan a nosotros, apelando a la abyección, al asco, provocándonos repulsión o incluso el vómito. La delgada línea existente entre el gusto y el asco, provocado por el exceso afectivo, se repite de forma paralela a la representación de estas sensaciones en el corto de Peligrí. Brinkema, quien se apoya en la teoría de Aurel Kolnai respecto al disgusto (2004)[49], resume del siguiente modo la construcción de un caníbal sinestético -*synesthetic cannibal- tal y* como Podemos ver en la protragonista: ‘‘The negative effect touches hapticity, as well: it reaches out the subject peripherally, as it were along the surface of the skin, up to his sensory organs… and to his upper digestive track and even , with some reservations to his heart.’’ (161)’’.

Si bien me he referido al gusto como placer en mis anteriores referencias al trabajo de Coixet, aquí, por el contrario, parece ensalzarse este elemento contaminante que nos provoca el

[49] Kolnai, Aurel. On disgust, ed. Barry Smith and Carolyn Korsmeyer. Chicago: open Court, 2004

asco y que nos resitúa en los límites entre lo animal y lo humano. El asco o el disgusto pueden entenderse también, bajo su relación con el (con)tacto ya que, a diferencia de la vista, que dialoga con la belleza, y el gusto, lo repugnante, es una sensación mucho más física que especulativa, en la que el cuerpo muestra su rechazo.[50] El disgusto es provocado por una ‘‘otredad’’ que rechazamos, en relación con el gusto y el placer estético. De igual modo, el canibalismo, y la transformación animalizada de Josephine, la convierte en un cuerpo abyecto que deja de ser mercancía fetichista, o de placer visual para el espectador, y se convierte en eso que como añade Kristeva, ‘‘es el linde de la inexistencia y de la alucinación, de una realidad que, si la reconozco, me aniquila. Lo abyecto y la abyección son aquí mis barreras. Esbozos de mi cultura.’’ (1988)[51] Coixet nos acerca a los placeres más primarios del mundo animal, a la desestetización absoluta de sus personajes femeninos, retando a los modos de representación del gusto y el placer establecidos por la cultura hegemónica:

> ‘‘La repugnancia refiere a lo animal en lo humano, no desconectado, por cierto, al abandono del estado de naturaleza y a lo religioso. Aquella naturaleza que debemos olvidar al precio de la civilización. La animalidad repugna y éste automáticamente asigna belleza. Cuanto más cerca de un animal se esté, más feo será, peor se olerá y menos sabremos a qué atenernos. Cuanto más se deforme una imagen de acuerdo con el canon de belleza masculina o femenina, la identificación se hará en términos animales. Y aún más, entre la animalidad y la deformidad surge lo monstruoso’’ (Figari, 2009:135).

Josephine adopta un estado monstruoso que nos estremece y desde luego, escapa cualquier canon de belleza establecido. Al mirarse en el espejo, examina su rostro con cuidado solo para contemplar su propia transformación física. Sus encías han tomado intenso color rojizo y sus

---

[51] Poderes del Horror (Pouvoirs de l'horreur). Traducción de Nicolás Rosa, Editorial Siglo XXI. Capitulo 1. Nombre de la traducción castellana: “Poderes de la perversión”, Madrid, España, 1988. Edición original: Editions du Seuil, París, 1980.

dientes parecen puntiagudos como si de un animal carnívoro se tratara. Es más, esta imagen que nos provoca cierto rechazo o impresión parece tomada de una película de terror dado que el espejo no nos devuelve la imagen ideal a la que estamos acostumbrados, sino que es más bien, el reflejo de la metamorfosis de una mujer totalmente desestetizada. Lo que, a su vez, alude a una especie de efecto cinematográfico conocido como ‘‘cinema of displeasure’’ donde los efectos ilusorios de identificación o de plenitud entre sujeto- objeto desaparecen (Elsaesser and Hagener, 2010: 93). En lugar de mostrar la vanidad de la protagonista (algo que caracterizaba especialmente a la Josephine anterior), el espejo refleja el deterioro físico de un cuerpo desgastado; deforme incluso, que hace desaparecer la imagen idealizada y pasiva de la mujer en el cine, para mostrar su aspecto más visceral y agente. Smelik defiende incluso, que ‘‘cuando el personaje femenino toma la posición de sujeto o lucha por conseguir su agencia o deseo- en este caso, su supervivencia- no puede ser representada como una imagen fetichizada’’ (84), es decir, como una imagen idealizada de la mujer como objeto, sino que se vuelve un sujeto activo . La otredad o el elemento extrañante que roza lo abyecto en en Josephine, y que se acerca cada vez más a la mujer inuit a la que veía como la ‘‘Otra’’, refleja también la idea de que la identidad femenina y su cuerpo no pueden ser encasillados bajo una única identidad, sino que se encuentran en constante cambio: ‘‘son cuestión de proceso en oposición a la forma o estasis’’ (Nead, 1992: 63). Lo que se asemejaría también a la idea de *Becoming* de Deleuze quien lo relaciona con lo sensual y con el constante movimiento y flujo que experimentan nuestros cuerpos, basado en una multiplicidad de deseos cambiantes; sensaciones, instintos, algunos puramente físicos y otros sublimados (Kennedy 2000: 87). Allaka, por su parte, también sufre su metamorfosis propiciada por el embarazo que lleva en secreto, mediante el cual desarrolla su instinto maternal junto con Josephine, lo que mancha, de algún modo, su

presentación inicial como mujer virginal y de una impecable pureza. La joven inuit adopta además un rol paternal en esta relación de supervivencia: ‘‘Allaka hombre ahora, Josephine mujer enferma’’. Asimismo, el rifle de Josephine y la lanza de Allaka pueden entenderse como extensiones fálicas bajo la que toman el control, pues deben sobrevivir sin que ningún hombre las proteja. Ambas mujeres se componen de dualidades y contradicciones; frágiles y débiles, femeninas y masculinas, civilizadas y salvajes, simultáneamente, y por tanto, y en definitiva, transcendiendo todas y cada una de las representaciones posibles establecida por el patriarcado.

El iglú en el que ambas permanecen encerradas durante la oscuridad plena del invierno polar, y sin apenas nada con qué alimentarse, es a su vez, una alegoría del propio vientre materno en el que se engendran las dos mujeres durante cinco meses de gestación. Se exploran aquí, las relaciones entre naturaleza y cultura, entre materia y espíritu; la disciplina, cuidados y prácticas a los que se somete el cuerpo embarazado. En él, podemos percibir sus miedos, su frío polar y la calidez del fuego, su respiración o incluso la desesperación de las protagonistas con una cercanía a la imagen que pareciera como si el espectador estuviera también dentro de este microcosmos de hielo. De hecho, estos micro-espacios, tal y como indicaba en el caso de *Mi vida sin mí,* son verdaderamente importantes entre otras cosas, para crear esa inexorable cercanía con la imagen y hacer a sus espectadores participes de los microcosmos creados por la directora. En este caso, Coixet ha explicado la dificultad del propio rodaje en la creación de esta atmósfera debido al frío y de haber sido rodada en distintos países. La última parte del iglú, por ejemplo, se rodó en parte, en Tenerife, y según explica la directora, fue un reto mantener y recrear ese espacio creado por las dos protagonistas. El cine es, ende, como arguye Anne Rutherford (2003), no solo un espacio para contar historias, sino para provocar afecto; un evento

o, en definitiva, ‘‘un momento que se aloja bajo la piel del espectador’’.[52] *Nadie quiere la noche* juega con las luces y la textura de las imágenes de tal modo que los efectos desencadenan nuestras sensaciones y sentimientos más allá del campo visual.[53] La oscuridad y cercanía a la imagen que predomina el espacio del iglú y que se presenta como un mal sueño, empujan al espectador a pensar con el cuerpo, a ser partícipes en ese estado de interminable letargo en el que pasan los días las protagonistas, a tomar responsabilidad de nuestro cuerpo en lugar de dejarnos guiar únicamente por la vista. Es decir, a guiarse por otros sentidos porque que la vista como tal, ya no es suficiente. Igualmente, se entiende que la visualidad remite a la idea de que toda percepción es de alguna manera (in)corporea, y que, por tanto, la vista no puede suceder independientemente de su cuerpo. La espectadora (y espectador) se convierten en ‘‘un ser material que es, no obstante, capaz de sentir lo que debe ser tratado solo como objeto’’ (Sobchack 2004:288)’’. Por otro lado, el viento o los llantos del bebé hambriento llegan a perturbar e impedir también la escucha de las voces de Josephine y Allaka que provienen de un fino hilo de voz, casi en forma de susurro y que precisamos escuchar con atención para poder descifrar.

[52] En *Cinema and embodied affect (2003)*

Figure 34.Los tres cuerpos forman uno

En última instancia, el final abierto y la incertidumbre producida por éste, no sabemos qué pasa con Allaka, evitan la salvación en manos del espectador masculino para dar apertura a otros horizontes en los que cabe el cine dirigido por mujeres bajo otras representaciones y subjetividades no representadas anteriormente.

2.3 Paula Ortiz y la exploración sensorial, hacia una epistemología táctil de la imagen

Paula Ortiz (1979) pertenece al grupo de cineastas más actuales habiendo dirigido dos largometrajes y un número importante de cortos. Licenciada en Filología Inglesa inició su formación en el campo del guion a través del Máster de Escritura para Cine y Televisión de la Universidad Autónoma de Barcelona (2003). Su ópera prima, *De tu ventana a la mía* (2011) fue en realidad, fruto de su proyecto de tesis sobre guiones de cine en NYU ya que su director de tesis le aconsejó que si escribía sobre guiones debía escribir uno. Doctora en metodologías estadounidenses en la escritura de guion de ficción, ha publicado dos libros y numerosos

artículos de investigación relacionados con el mundo de la narrativa y el guion de cine en revistas especializadas y es actualmente, profesora en la Universidad San Jorge de Zaragoza.[54]

Desde su primera producción, *De tu ventana a la mía (2011),* compuesta de tres historias de mujeres durante distintas épocas de la historia española (dictadura de Primo de Rivera, dictadura de Franco y la Posguerra) que sobreviven en un paisaje y contexto histórico hostil, contar las historias de esas mujeres olvidadas, conforma el eje principal de su trabajo. Ortiz sorprendía después, con una adaptación cinematográfica de la obra Lorquiana *Bodas de Sangre* (1933): *La novia* (2015), largometraje que recibió seis galardones en los Goya 2016, compitiendo con *Nadie quiere la noche* por el galardón a la mejor película, aunque ambas se quedaron a las puertas. Su próximo proyecto, también consiste en una adaptación, en este caso, del cuento de hadas francés *Barba Azul,* mediante el que propone un nuevo planteamiento respecto al rol de las mujeres en estos cuentos. Es importante destacar aquí, que la adaptación literaria, al igual que sucede con parte del trabajo de Coixet, ha sido históricamente uno de los géneros preferidos por las directoras españolas, y también lo es en el cine actual, como atestiguan el centenar de adaptaciones realizadas entre 1990 y 2008 (Ballesteros 2001: 30-1, y Zecchi 2004: 322). Probablemente, esto se deba a la estrecha relación entre la literatura y el cine, por una parte, y, por otro lado, a la necesidad de visualizar las imágenes literarias incluso bajo nuevas perspectivas e interpretaciones. Marsh (2018) hace un análisis muy interesante en cuanto a esta transferencia del texto en papel a la pantalla y prefiere adoptar el término *traducción* en lugar de adaptación. Marsh arguye que la adaptación se relaciona con la conformidad mientras que la traducción indica una transferencia, una transgresión: ‘‘It is also

about displaced subjects, marginalized figures that emerge from within the crevices, the abysses, the in-between emptiness or void of the creative event (2018:20). En el caso de la cineasta maña[55], quien es experta en el lenguaje literario debido a su entrenamiento académico, traduce estos conocimientos a sus narrativas fílmicas entre las que destaca el papel de la mujer en las obras literarias al igual que juega con la experimentación estética. Asimismo, sus películas se centran en historias tanto de mujeres jóvenes como de mujeres más maduras, bajo identidades complejas, a menudo, contradictorias, como si su identidad se asemejara, como la propia directora ha indicado, al ying y el yang. Por otro lado, Ortiz, cree fielmente que el cine debe ser una experiencia sensorial, no solo visual, por lo que presta especial atención a la materialidad de la imagen, que llega incluso al ‘‘exceso visual’’ excediendo los límites de la pantalla del cine. Es más, dado que vivimos en una época en la que prevalece una crisis de representación, el ámbito visual resulta insuficiente para representar las experiencias y afectar de algún modo u otro al espectador. Igualmente, Smelik arguye que el exceso visual, es en sí mismo un elemento subversivo que crea otros significados, dejando fuera de juego las estructuras narrativas y evocando emociones, es decir evocando al afecto en el cine (1998:125)[56]. En este sentido, el afecto, provocado por el cine háptico, se distancia de los elementos narrativos del cine enfocados en la vista para lograr sentir más allá de la propia representación física mediante la inteligencia corporal y mimética a la que se ha referido Laura Marks (190).

Si bien Ortiz no habla de la existencia de una ‘‘mirada femenina’’ en el medio cinematográfico como tal, sí ha hecho hincapié en la presencia de una perspectiva diferente en el cine dirigido y producido por mujeres.. Desde los inicios de su carrera como cineasta, Ortiz

[55] Persona originaria de Zaragoza.

lleva a sus espectadores a habitar espacios compuestos por atmósferas húmedas, sequedades, sonidos callados o ecos lejanos. La directora se basa aquí de las distintas posibilidades existentes en el medio fílmico para como insiste Mulvey: subvertir sus normas (las del cine) y rechazar su, de otro modo, totalidad imperturbable (Mulvey, 2011:22). En *De tu ventana a la mía* sin ir más lejos, sus imágenes están compuestas de una amplia amalgama de colores, texturas, luces, que componen los mundos de las tres protagonistas. *La novia,* fiel a su estilo sensorial, también nos sumerge en un mundo de universos cromáticos y sonoros que llevan la piel del cine a su máximo esplendor. Es más, *La novia* consigue recrear o más bien, traducir, no sólo el lenguaje de Lorca, sino también su mundo de fantasía, un espacio que se sitúa entre la realidad y el sueño, con una poética visual estremecedora y con unas materialidades plásticas que invitan a un espectador voyaguerista a explorar las texturas de la imagen en movimiento. De este modo, el espectador y espectadora no puede relegarse a contemplar (únicamente) la imagen de manera estática; con una mirada fija o un ojo ‘‘desencarnado’’. Más bien, ella, la espectadora, constituye una entidad física, una espectadora que se mueve, habitando los espacios fílmico para dibujar un mapa compuesto por la hapticidad (Bruno,16,), alejándose así de la teoría de distanciamiento y dominación del aparato.

En realidad, la obra de Lorca en la que se basa *La novia*, no es como tal, una historia compleja, es decir, relata la historia de una novia que se casa y finalmente se fuga con su amante, lo que resulta en la tragedia de la muerte de ambos hombres. Sin embargo, lo que destaca en *La novia* es precisamente su estética visual y la sensorialidad mediante la cual Ortiz establece su propia autoría. En efecto, la directora se ha valido de la alta visualidad que arguye, ya existe en el lenguaje Lorquiano para construir un mundo fílmico que requiere de unos sujetos cinestéticos activos. *La novia*, nos habla además de la tristeza y melancolía, de la sensualidad,

los miedos, las pasiones incontrolables y los conflictos internos de sus protagonistas. Algo que guarda una estrecha relación con como entiende la misma la realizadora el cine: como un conjunto de ‘‘artefactos emocionales y experiencias sensoriales’’[57] y *La novia,* añade, ‘‘pone todos los lenguajes posibles en funcionamiento de los cuales el verso de Lorca es solo uno más’’.[58] Es más, para la cineasta, *La novia* podría resumirse de la siguiente manera:

> ‘‘un viaje sensorial al centro de las pasiones del alma, una mujer con una grieta dentro que muchos de nosotros también llevamos. Lorca hizo una historia con los elementos más salvajes de la naturaleza en que la tierra habla, el cielo escucha y la luna parece empujarte a tu destino’’[59].

Guardando un sin fin de paralelismos con los recursos estéticos empleados por las directoras de los filmes discutidos anteriormente, los primeros minutos del celuloide también conforman la llave al mundo sensorial creado por Ortiz y donde su protagonista femenina (Inma Cuesta) invade se el objetivo de la cámara para con-mover y no solo para ‘‘ser-mirada’’. La primera secuencia abre con un plano aéreo de la protagonista que yace atrapada en el lodo, casi momificada, con las enaguas blancas del día de la boda ensangrentadas. Al igual que sucede en *De tu ventana a la mía*, Ortiz juega aquí también con una la temporalidad de manera similar a la de Julio Medem, es decir, una temporalidad que se sitúa entre la ficción o más bien entre la fantasía y la realidad, en la que se entremezclan distintos sucesos y temporalidades que el espectador necesita armar para llegar a comprender la trama. De igual modo, el amor y el sexo pasional, el azar, la naturaleza y la muerte son imaginarios muy presentes en las películas de Medem, algo que Ortiz parecer recuperar en sus películas. Empezando por el final de la historia de La novia, le suceden una serie de *flashbacks* de imágenes pasadas compuestas por paisajes

---

[57] En una entrevista concedida a Pablo Iglesias en el programa *La tuerka (Marzo, 2016)*
[58] Una entrevista al Instituto Cervantes en http://videos.cervantes.es/paula-ortiz-directora-de-la-novia/
[59] El día que quise dirigir La Novia http://www.harpersbazaar.es/cultura/ocio/el-dia-quise-dirigir-la-novia-paula-ortiz

que traspasan la realidad para acercarse a mundos de carácter onírico. En esta primera escena, la novia resurge del lodo, como si resurgiera de la misma muerte, dando una fuerte bocanada de aire que indica que ha sobrevivido a su trágico final. El plano panorámico transforma su cuerpo, en un paisaje, aparentemente estático pero que sale de su estasis para luchar por salir a la luz y contar su historia. Por otro lado, la espectadora o espectador-voyagueur van explorando su cuerpo a través de los planos detalle de su rostro, sus manos y sus pies, que luchan para no hundirse en el fango. La cámara, va acercándose progresivamente, para explorar las texturas de la ropa fundida en el barro y las huellas de las manos impregnadas en ella, acercándonos a la asfixia de la novia cuya cara permanece cubierta por una especie de velo blanco que la oprime (y que tal y como veremos más adelante, el velo produce la misma sensación de asfixia la primera vez que se lo prueba antes de la boda). De pronto, su fuerte suspiro en un primer plano parece hacer a los propios espectadores saltar de su sillón, queriendo también hacer un esfuerzo final para salir, nos empujan a ‘‘sentir la atmosfera que nos envuelve, el asfixie o sofoco incluso la necesidad de aire’’ (Polan, 2001: 23). De hecho, las escenas de tonalidad cálida y el calor sofocante que están presentes en varias ocasiones al igual que otras escenas en las escenas en las que los personajes no pueden ni siquiera dormir del calor, también contribuyen a esta sensación de desasosiego y presentimiento de fatalidad que predomina a lo largo de toda la película y con la que los espectadores llegan a empatizar. La textura de la tierra árida - que la cineasta encontró en Los Monegros en Aragón y Turquía- y las estrías que la componen, imitan por otro lado, a la composición de la piel misma, como si la tierra fuera una extensión de la propia piel de la protagonista. Este tipo de acercamientos, nos llevan a explorar la relación entre la piel del cine y el (con)tacto con ésta, articulando un mundo complejo que nos invitan a las comunicaciones no verbales del medio cinematográfico y que constituyen no solo una práctica

diferente de hacer cine, sino también como ha indicado Colaizzi, un ‘‘modo distinto de concebir el objeto’’, o el arte, en cuanto a nuestra relación con la imagen, y finalmente el mundo en que vivimos’’ (2007: 20).[60]

Figure 35. Paralelismo entre la piel del cuerpo y la de la tierra

Las imágenes que vemos aquí incitan al espectador acariciar la superficie con la mirada, pues según Marks, las imágenes no son otra cosa que ‘‘fetiches’’, que el espectador puede traducir en una experiencia sensorial, siempre y cuando estén de alguna manera, relacionadas a su experiencia personal en cuanto al cuerpo vivido (Marks, 214). Con frecuencia, y como hemos

comprobado en los casos anteriores, *La Novia* también tiende a convertir los objetos representados en la pantalla, en objetos táctiles que tienen como objetivo principal afectar al espectador en toda la extensión de su cuerpo y que se sitúa más allá de un entendimiento racional. Es más, aunque Marks, lejos de caracterizaciones esencialistas, ha decido ver la visualidad háptica como una ‘‘estrategia’’ feminista de hacer cine, admite que el tacto es el primer sentido mediante el cual conoce el mundo el niño ya desde el feto y es, por lo tanto, un sentido sumamente importante en el reconocimiento e interpretación del mundo pero que es dejado de lado tras la fase del espejo y la creación del ego. En este sentido, podríamos decir que el cine de Ortiz, nos invita a ‘‘tocar el tacto y a ver la vista’’ (Gunning)[61]. La imagen se acerca a la tactilidad de la mano, la que en la propia diégesis se materializada entre caricias, abrazos, primeros planos de dos manos que se tocan o se rozan, la punzada o el corte de un cristal o la suavidad de unas medias de seda, entre otros. El énfasis que se establece sobre el tacto refleja frecuentemente la importancia de la mano como locus del tacto. No obstante, Marks, es bastante crítica en este aspecto en cuanto a su definición de lo háptico ya que discrepa con la forma que tiene Deleuze de entender la hapticicidad, precisamente por enfocarse en el tacto a través de la identificación con la imagen de una mano. Marks nos recuerda, que la visualidad háptica transciende esta identificación y la distancia con la imagen que esto conlleva (171). En este sentido, la apelación a lo táctil de la visualidad háptica, se encuentra también en *La novia*, en las texturas de los paisajes, las telas, pero sobretodo, está presente en uno de los elementos añadidos por Ortiz y que no se encuentran en la obra original de Lorca: el cristal y las distintas materiales y formas que este adquiere en las figuras artesanas de cristal que hace el padre de la novia. Estos cristales, constituyen un universo único de significados relacionados

[61] Gunning, Tom: *Cinema of Digits: the elusive touch, the evasive grasp, the open gesture.* Talk at the center of the 21sts century studies

tanto a su materialidad y fácil maleabilidad, pero también a nitidez, a su belleza, al mundo poético que se construye tras él y simultáneamente, también a su peligrosidad como un arma de doble filo (el cristal puede cortar o incluso matar como sucede con el cuchillo de cristal que acaba con la vida de los dos personajes varones). La cercanía a los objetos de cristal nos invita también a admirar su belleza, a poder casi rozarla y a sentir la punzada del corte de un cristal en nuestros dedos. Asimismo, la extensión de nuestro cuerpo al tocar la piel cinematográfica nos hace sentir el viento en nuestra piel, el jadeo y el trotar del caballo[62] en nuestros oídos e incluso podemos casi aspirar el vapor que sale del agua caliente de la bañera.

Figure 36. Imágenes panorámicas de los paisajes

[62] En un encuentro con Paula Ortiz, me contaba que para poder llegar a ese intenso sonido del relinchar y el galope de los caballos que representa el amor salvaje de Leonardo y La novia, llegaron a usarse hasta 20 caballos.

En ocasiones, Ortiz también nos empuja a distanciarnos de la imagen para acercarnos al lado más óptico del cine. Algunas de estas escenas, enmarcadas a modo de fotografía, alejan al espectador de la diégesis haciéndonos conscientes del medio. A su vez, la cámara funciona como un vehículo que nos transporta por el filme y que incorpora diversas sensaciones. El vaivén entre el juego haptico y óptico predomina también aquí, en ese juego erótico al que apela Marks, pero nos lleva además a como resalta Fisher, ‘‘explorar las complejidades de la experiencia estética’’ (Fisher 1997:11) que no se basan necesariamente en sustituir lo óptico por lo háptico sino en una combinación de ambos provocando un acercamiento sumamente sensual.

Una de las escenas más destacadas de *La novia* se distingue precisamente por la prevalencia del sentido del tacto y el (con)tacto entre dos cuerpos al igual que el impacto que éste tiene en la tensión sexual entre los dos amantes. Esta es la escena en la que Leonardo, irrumpe en la boda, y escondidos tras una pared, Leonardo habla a la novia en susurros, mientras se nos ofrece un primer plano de la oreja de la novia, lo que nos lleva a contemplar la sensualidad de la escena. Ambas manos permanecen paralelamente una junto a la otra, rozándose levemente, queriendo tocarse, pero sin hacerlo, con una cercanía suficiente para sentir el tacto sin necesidad del con-tacto como tal- asemejándose mucho a la tensión que crea el cine háptico con el espectador quien quiere tocar pero a la misma vez, se prohíbe el tacto. La novia y Leonardo se esconden detrás de una pared sin siquiera mirarse. La cercanía de sus cuerpos aumenta, no obstante, la experiencia sensorial que provoca el poder tocar y ser tocados por la substancia y la textura de las imágenes. Esta escena contribuye además a la elevación de la tensión existente entre ambos protagonistas que va escalando hasta ser desatada por completo tras la boda:

> ‘‘**Leonardo:** Calla y quemarse es el castigo más grande que nos podemos echar encima. ¿De qué me sirvió a mí el orgullo y el no mirarte y el dejarte despierta noches

y noches? ¡De nada! ¡Sirvió para echarme fuego encima! Porque tú crees que el tiempo cura y que las paredes tapan, y no es verdad, no es verdad. ¡Cuando las cosas llegan a los centros, no hay quien las arranque!

Novia: (Temblando) No puedo oírte. No puedo oír tu voz. Es como si me bebiera una botella de anís y me durmiera en una colcha de rosa. Y me arrastra y sé que me ahogo. Pero voy detrás.''

(*La novia*, 2015)[63]

Figure 37. El roce sustituye a la mirada

De acuerdo con Irigaray, la supremacía de la mirada, la discriminación y la individualización de la forma, son completamente ajenas al erotismo femenino ya que la mujer encuentra el placer en el tacto más que en la vista. ''La mujer goza de tal proximidad con el otro que no puede poseer más de lo que puede poseerse a sí misma'' (Moi, 1988: 152). Es así como esta escena se vuelve altamente sensual, llegando a paralizar a la protagonista. Lo que indica, además, que como mostraban los cortos de *El dominio de los sentidos*, la sexualidad femenina es rica y múltiple y se sitúa en de distintas partes de su cuerpo. Es más, la sutilidad de la escena para provocar esa tensión nada tiene que ver con las escenas sexuales a las que estamos acostumbrados. Dolores Payás en una entrevista para Cami Vela (2001: 105) revelaba lo siguiente:

[63] Guión adaptado de *Bodas de sangre* (1933) Acto II de Federico García Lorca

> ¿Cómo se aborda en el cine la sexualidad femenina? Muy simple, un señor penetra a una señora y acto seguido- oh , milagro- ella se pone a orgasmear. Todas nosotras sabemos que esto no va así de ninguna manera. ¿Por qué entonces, no lo desmentimos? ¿Por qué no reivindicamos tranquilamente nuestra sexualidad? No lo hacemos porque a la pauta- en lo que respecta a la sexualidad- es la penetración. Desde luego, a los hombres les turba pensar que la penetración no es suficiente. Porque para ellos si lo es. es el summum: es el acto sexual. Y así en lo que respecta al cine, el clítoris no existe.

Esta necesidad de proximidad al medio se produce aquí en un intento por restaurar y subvertir el lenguaje semiótico tal y como propone Kristeva para adquirir nuevos signos que representen los placeres femeninos y en definitiva, su subjetividad, siempre caracterizada por la carencia a manos de la poderosa y ‘‘completa’’ masculinidad.

La secuencia de índole carnavalesca del baile de la boda alrededor del fuego y con la luna llena como testigo, marca un giro hacia la tragedia y así nos lo hace sentir; sumergiéndonos en el ambiente hipnótico. Durante el baile de la canción *‘‘La novia, el novio’’*, todos bailan en círculos alrededor del fuego, como si de un ritual se tratara, acercándose a una especie de realismo mágico[64]. Se inicia aquí un viaje a cámara lenta que da lugar a una disonancia entre las imágenes y la música. Mientras, se muestran primeros planos del rostro de la novia y el novio como ensimismados, y que finaliza con el desfallecimiento de la novia que parece haber sido víctima de un embrujo. El movimiento de la cámara en esta escena nos (con)-mueve, situándonos una vez más, en ese adentro y afuera del espacio fílmico. ¿Quién se mueve? ¿La cámara, la novia o los espectadores? La combinación del movimiento rápido y lento de la cámara simultáneamente nos afecta kinéticamente hasta provocarnos la desorientación de modo similar a la que nos provoca la escena inicial de *Mapa de los sonidos de Tokio.* La existencia

[64] es en este tipo de escenas que se incluyen elementos del que rozan el realismo mágico ya que lo sobrenatural y fantástico irrumpe como un personaje más si necesidad de ser percibido como ‘‘extraño.

atemporal de estos cuerpos y los sentimientos corporales incorporados por Ortiz constituyen una forma muy poética de rodar

Figure 38. La novia y Leonardo bailan alrededor de la hoguera, iniciando su viaje hacia el inframundo

Los espejos y la materialidad cambiante del cristal mismo son elementos comunes en el cine de Ortiz, quien pone en el centro de la narración esos momentos de intimidad y representación femenina que suceden frente al espejo, especialmente en momentos de conflicto interno, de manera similar a la que lo hace Coixet o Miró. El espejo actúa como lugar de reconocimiento y de exploración, pero también como representante de una falta de identificación con la imagen reflejada en el espejo ya que presenta en continua metamorfosis. Hay tres momentos clave en relación al espejo que indican la transformación de la protagonista. En una de las primeras escenas, la novia, se mira en el espejo mientras el novio la espía detrás de la puerta y después de la boda, las doncellas y mujeres de la familia se reúnen también

alrededor de la novia en el tocador. Sin embargo, la trama toma otro rumbo cuando después de la boda, el espejo le devuelve la imagen de la otredad - la imagen de una la vagabunda en el texto de Lorca- en la que no se puede reconocer, pero que parece ser que, aunque abierta a interpretaciones, se trata de la propia protagonista en su vejez. De manera que identifica Irigaray, el espejo nos reduce a una ‘‘pura exterioridad- de un tipo muy particular. Funciona como una manera de constituir pantallas entre el ‘‘Otro’’ y el yo.’’ (1993). [65] Este espejo por otra parte, funciona como el espéculo de Irigaray, indicando el conflicto interno y el desdoblamiento de la compleja personalidad de la protagonista, atrapada entre el bien y el mal, entre quedarse con su esposo o fugarse con el amor de su vida, entre la razón y las fuerzas de la pasión.

[65] En Divine Women on Sexes and Genealogies

Figure 39. El reflejo de la novia en el espejo antes y después de la boda

Sin embargo, el espejo acaba finalmente, por romperse en pedazos. Una imagen a cámara lenta muestra una explosión de cristales que inunda la habitación de la protagonista minutos antes de que decida fugarse con su amante. Además, la ruptura de los espejos representa también, la resistencia ritualista hacia la mirada masculina, ‘‘en contra de la cultura de representación de la feminidad, en contra de la mirada objetivada que hace de las mujeres putas, en contra de la distorsionada auto imagen de la mujer’’ (Smelik:117) y ese así que la protagonista se libera del destino que habían elegido para ella. Es más, la importancia del cristal en la película parece

establecer un llamamiento a la necesidad de romper con ese techo de cristal sofocante que no deja avanzar a las mujeres en la sociedad patriarcal. La directora, ha hecho también referencia a la ruptura de este espejo y a la necesidad del feminismo para conquistar la voz femenina, es decir, la otra mitad de la historia: ‘‘El espejo de la meta-narrativa blanca, masculina, judeocristiana y heterosexual está roto en mil pedazos de mil identidades… Pero a veces, parece que a las mujeres nos corresponde solo un trocito diminuto del espejo. Un fragmento marginal donde retratar lo íntimo y doméstico. Lo femenino.[66]’’

Figure 40. Escena en la que todos los cristales se rompen

Paula Ortiz, explora de este modo la sensibilidad femenina en distintos aspectos tanto físicos como psicológicos. La novia parece ver y sentir cosas que el resto de los personajes no pueden. Es más, los momentos en los que se alude a una especie de realismo mágico, sugieren que la novia tiene una perceptividad muy particular que va más allá de lo que el resto puede percibir o sentir. De igual modo, cabe destacar, que tal y como sucede en *De tu ventana a la mía*, la presencia de las mujeres domina la trama, y en particular, este dominio es ejercido por la madre

[66] Comentarios de Paula Ortiz en la introducción al programa de la XX Muestra internacional de Cine realizado por mujeres en *La conquista del oficio (2007:7)*

del novio (Luisa Gavasa) y la protagonista misma. Ortiz, al igual que sus compañeras de profesión, busca desde el feminismo, la conquista de la narrativa fílmica, dando voz física a la presencia de las mujeres en el centro del relato. Acercándose al medio cinematográfico desde la perspectiva de ‘‘la otra mitad’’ que representan las mujeres, y habitando así el espacio fílmico con nuevos lenguajes y representaciones.

A lo largo de este capítulo se ha explorado la estética a través de la cual las directoras conquistan la pantalla cinematográfica mediante la creación de un espacio y unos sujetos fílmicos cinestéticos que llevan tanto a las espectadoras como a los espectadores a percibir, entender y en definitiva, leer el cine con la inteligencia corporal proporcionada por nuestros cinco sentidos; sentidos que se instalan en el ‘‘cuerpo vivido’’ del espectador y que son evocados y afectados a través de la memoria corporal de los espectadores. De este modo, el cine feminista, se basa de la visualidad háptica y sensorial a modo de estrategia estética y como espacio de resistencia para desestabilizar las formas tradicionales de entender los efectos culturales y subjetivos del cine; dominadas por la interpelación el espectador en relación con el género y que ha sido dominada por lo visible del cine y no tanto en las superficies táctil y sensorial. Este cine insiste, por el contrario, en la transformación, casi por completo, de la experiencia cinematográfica en cuanto a representación y a su relación con los espectadores. Asimismo, Coixet, Ortiz o Colell entre otras, han iniciado un corpus de películas que pretenden acercarse más a las sensaciones y placeres corporales alternativos al de la mera visualidad fílmica, es decir, a ese cuerpo (sin órganos) del filme, ya que la representación femenina en el cine hegemónico ha estado marcada por la objetivación de su propio cuerpo. Al evocar al registro táctil, desaparece la distancia que nos hace ver esos cuerpos, particularmente los femeninos, como ‘‘otras’’ e incluirlos en ‘‘nosotras’’. De este modo, la visualidad háptica y

sensorial permite al gynocine, poder (in)corporar la mirada, o, mejor dicho, la perspectiva femenina, y en definitiva, su manera de ver el mundo desde una perspectiva más corporal y menos visual en el que el cuerpo mismo y sus sensaciones son el objeto de análisis. El gynocine acerca a sus espectadores y espectadoras a las imágenes sensoriales a diferencia del alejamiento impulsando por la narrativa y mirada hegemónicas, para establecer así su propia subjetividad, y una relación particular con el cine, que rompa con los paradigmas de representación establecidos y desarrolle los suyos propios. El siguiente capítulo, alude a la materialización de la voz y lo aural femenino, en el gynocine para establecer mediante ésta una agencia fílmica que le dé acceso a llevar su parte de la historia al centro de la narrativa y representación fílmica.

3. El encuentro con la voz y el placer aural femenino

Óyeme con los ojos,
Ya que están tan distantes los oídos,
Y de ausentes enojos
En ecos de mi pluma mis gemidos;
Y ya que a ti no llega mi voz ruda,
Óyeme sordo, pues me quejo muda

Sor Juana Inés de la Cruz

(núm. 211, vv. 6-12)

Este fragmento extraído de uno de los poemas de Sor Juana Inés de la Cruz, ya aludía a la existencia de una sinestesia auditiva en la escritura y la lectura, por la cual podría oírse con la vista, desplazando el deseo y el placer visual hacia el oído. Aunque Sor Juana se refiere en este caso a la palabra escrita, Ana Forcinito ha llevado este acercamiento al ámbito cinematográfico donde surge ''la irrupción de la voz en la mirada, al desplazamiento de la mirada, y, por lo tanto, a leer, pero también a cerrar los ojos para sentir (y no solo oír) sino sentir esa voz… sentirla (2019)''. Hélène Cixous (1995), en su acercamiento a la escritura femenina, también exponía la necesidad de ''escuchar al texto, oírlo construirse, hundirse, grabarse en el lenguaje…'' (El País, 24/07/2017) y de la creación de una voz , reprimida por el sistema patriarcal, que constituya una nueva forma de lenguaje ya que ''la mujer que habla, es enteramente su voz, materializa físicamente lo que piensa, lo indica con su cuerpo'' y esto es algo que el cine puede llevar a un nuevo nivel superior de representación. El acercamiento audiovisual tiene pues, la capacidad de representar el mayor de los dolores desde el silencio pleno, sin la necesidad del incluir un llanto melodramático. Por otra parte, el silencio en el cine, de manera que adelantaba Bella Balazs en *The acoustic World* (1985: 117), puede constituir un efecto acústico más, elevando el tono dramático de la propia escena, y cuyo efecto no existe en ninguna otra representación artística, ni siquiera en las películas mudas. En este capítulo me acerco al cine dirigido por mujeres desde su posición como sujetos productores de significado desde un espacio auditivo, y también desde el silencio como elección y resistencia que como admite Eva París-Huesca: ''el silencio representa la desautorización del discurso masculino''[67]. La voz

[67] Paris-Huesca, Eva, ''Género y violencia en la ficción ginocriminal''. Presentado en Cine-Lit 9, 8-11 Marzo, 2019, Porltland

femenina se presenta en las películas que incluyo a continuación, en forma de quejas, gritos de dolor, miedos, experiencias, risa, cantos, susurros, respiraciones, las reflexiones, sensualidad, jadeos, sosiego y en definitiva, como auralidades se dejan oír en la pantalla cinematográfica, reconfigurando el paisaje sonoro cinematográfico y fomentando el desarrollo de un punto de audición en sus espectadores y espectadoras.

En las últimas décadas se han establecido importantes estudios sobre el sonido en el cine y también en lo que respecta a la relación entre el sonido y el género. Algunos de estos teóricos, Elizabeth Weis y John Belton [68], *Film Sound Theory and Practice,*Rick Altman, *The speaking voice* o Michel Chion, *The voice in Cinema*, son solo algunos de los trabajos críticos que han prestado atención al cine contemporáneo de Hollywood y la implicación del género en la producción de este sonido. Jean-Luc Nancy y Christian Metz han hecho muy latente el papel secundario que ocupa el sonido en el cine a diferencia de lo referente al campo visual. Zecchi ha reiterado incluso que el hecho de que la vista goce de plena supremacía en el mundo occidental ya que ésta permitía a la burguesía distinguir los productos de consumo de una forma selectiva y definitiva, algo que el oído no podía alcanzar (2014b: 196). Sin embargo, este fenómeno guarda una estrecha relación con la cultura patriarcal ya que ésta se ha decantado más por la mirada masculina que por la escucha. Consecuentemente, es común considerar el componente auditivo del cine, como un mero atributo de la esfera visual, la cual está a su vez, asociada a la mirada y, por tanto, a la masculinidad. El sonido del cine se ha clasificado, por ende, como una añadidura sincrónica producida durante el proceso de montaje. Y que es, por cierto, el elemento más ‘‘maltratado’’ durante el proceso de edición y montaje ya que siempre donde se hacen los recortes. En lo que respecta a la voz femenina, a diferencia de la voz

masculina, ésta ha sido particularmente mostrada en constante sincronía con la imagen. No obstante, si hacemos una reflexión más crítica del cine mudo, podríamos concluir que, en realidad, éste nunca existió ya que siempre iba acompañado de algún tipo de orquesta u otro acompañamiento de carácter auditivo. Así lo corrobora también Ricardo Steinberg, una de las figuras más importantes del sonido cinematográfico en España, quien alegóricamente constata que en España ‘‘nunca ha existido un cine mudo, pero sí un cine sordo, desafortunadamente’’.[69]

Thomas Alva Edison, creador del Kinetoscopio -cuyo significado proviene de algo así como ‘‘el movimiento que se ve’’- argüía que ‘‘él Kinetoscopio era una máquina que podría hacer para los ojos, aquello que el fonógrafo hace para los oídos’’. Esto es, la imagen fue, en realidad, pensada como suplemento al sonido y no a la inversa (Elsaesser and Hagener, 2010: 133). De igual modo, tanto el sonido como la imagen se complementan en el cine para alterar la experiencia de los espectadores: ‘‘el sonido, nos hace ver la imagen de otra manera, y la imagen nos hace oír el sonido de forma diferente, y así hasta el infinito’’ (Walter Munch 1994: 22)[70]. Elseasser y Hagener apoyan esta idea entendiendo el sonido como aquello que da cuerpo a la película, una tercera dimensión, algo espacial que va más allá de la mera imagen plana (137). Sobretodo, y como vengo arguyendo a lo largo de esta tesis, el cine constituye una experiencia sensorial y esto es algo de lo que se han apropiado muchas cineastas también en cuanto a lo que respecta al sonido y al desplazamiento hacia el placer auditivo como forma de deshago. Pocos saben o reconocen, además, la importancia de la mujer en cuanto a la producción del sonido cinematográfico después de las películas mudas. El trabajo de grabación, composición, edición o manejo del sonido era precisamente realizado por mujeres que se encargaban de este laborioso y delicado trabajo en el cine norteamericano y también el peor

[69] Entrevista de Patricia Hart (2011) http://docs.lib.purdue.edu/lcwp/10/
[70] Traducción y enfoque de Patricia Hart en *Escuchando a Isabel Coixet* (2018)

pagado, aunque éstas ni siquiera aparecían en los créditos por lo que es muy difícil fijar el origen y el trabajo que realizaron. En lo que respecta al cine español y de manera un tanto anecdótica, recientemente se encontró una cinta en la biblioteca del congreso de Estados Unidos que prueba que Concha Piquer fue la que protagonizó en 1923 la primera película sonora del cine español -4 años antes de *El cantante de jazz*, considerada hasta el momento, la primera obra cinematográfica hablada- (*El País cultura* 03/11/2010). En el caso particular del sonido y la voz en el cine español, es bien sabido por otra parte, que, durante el franquismo, se desarrolló además una industria de sonido y doblaje de gran calidad que aseguraba el máximo control sobre el diálogo de las películas que provenían del extranjero, para poder censurar cualquier contenido subversivo, entre ellos, claro está, la voz femenina.

En unos de los trabajos más canónicos de Silverman en cuanto al sonido y la voz femenina en el cine, *El espejo acústico* (1988), la autora dialoga con relación entre el género y el sonido y encuentra en la voz, el lugar en el que el sujeto femenino puede precisamente plasmar su subjetividad en la pantalla. La voz femenina, es precisamente el lugar en el que se dan las condiciones de posibilidad para establecer una narrativa femenina en el cine. Silverman reclama que el sonido en cine de Hollywood es sexuado, situando la voz del hombre como la de origen textual, la del conocimiento; mientras que la voz femenina permanecía en los limites diegéticos y completamente sincronizada con su cuerpo. Silverman también arguye que escuchamos mucho antes de poder ver, y que nuestro primer contacto con el mundo externo es a través de la voz materna. Asimismo, la escena infantil se relaciona a la percepción del mundo a través de la voz de la madre, anteponiendo ésta a cualquier otro sonido e hilando alrededor de ella, lo que Michel Chion denomina como ‘‘la red umbilical’’ que une la voz de la madre con el niño. Pues es la etapa auditiva del niño la que se relaciona con la voz maternal, y con el

lenguaje y dominio discursivo cuyo acceso lingüístico es paradójicamente denegado a la mujer en el cine. La voz femenina y los aspectos aurales que la componen al igual que sus testimonios, y, por ende, su versión de la Historia, han tendido a ser silenciados y en caso de estar presentes, como han notado Mary Ann Doane, aparecen en total sincronía con sus cuerpos, siendo éstos objetivados. Consecuentemente, el cine hegemónico sitúa la voz femenina en el interior de la diégesis. Silverman, concluye además que la voz femenina en el cine funciona precisamente como presencia corporal establecida por el hombre, mientras que la voz masculina ocupa una posición de poder como origen textual a la vez que establece el control diégetico de la voz femenina (45).

En los años 70 Laura Mulvey también se había pronunciado al respecto en *Riddles of the Sphinx* (1977). En él, el sonido y particularmente la voz femenina y la relación de las mujeres con el lenguaje mismo pasan a ser el foco principal de análisis. Mulvey juega, además, con una voz un tanto fantasmagórica que surge fuera del marco diegético y que termina con las siguientes palabras: ‘‘Para el patriarcado, la esfinge, como mujer, es un enigma, una amenaza… vivimos en una sociedad dominada por el padre en lugar de la madre, quien es oprimida…. Mientras, la voz de la esfinge es una voz aparte, una voz en o*ff*. Más recientemente, el formidable trabajo de Adriana Cavarero, *For More Than One Voice* (2005) recuerda que tanto la voz hablada, ‘‘inflected, or affect laded voice’’ (a diferencia del pensamiento) como la silenciada, ha estado predominantemente relacionada con el cuerpo femenino. Cavarero cuestiona expresiones tan comunes como ‘‘las mujeres deberían ser vistas pero no escuchadas’’, o ‘‘quien permanece en silencio da su consentimiento’’ por las que inferimos que, desde las lentes de una sociedad patriarcal, la mujer perfecta debería ser muda. Es decir, una mujer que como reflejan muchos de los mitos occidentales, escucha pero que no puede hablar, una musa

que inspira al poeta pero que no puede escribir, una sirena, es decir, un monstruo que carece de lenguaje, pero cuya voz y belleza están diseñadas para permanecer al servicio del patriarcado. A pesar de ello, Monique Plaza asegura que la mujer siempre ha sido un sujeto hablante, aunque sus palabras hayan caído en oídos sordos, o haya sido excluida de ciertas posiciones discursivas[71]. Es más, si reenfocamos *La muerte del autor* de Roland Barthes como la muerte del autor paterno, entendemos que, Barthes podría estar aludiendo en realidad, a la existencia de una voz autoral femenina a expensas de la castración o el despojo masculino como condiciones de producción (Silverman:194). El cine dirigido por mujeres que recojo en esta sección explora los distintos niveles de significación que pueden ser encontrados al examinar la voz, los distintos tipos de sonido y los silencios, para poder interpretar cómo se refleja la subjetividad femenina en el cine dirigido por mujeres. Las cineastas se han ocupado de poner a sus espectadores y espectadoras ‘‘a la escucha’’, para utilizar el vocabulario espía que propone Jean-Luc Nancy (2010). Es decir, no simplemente oyendo lo que es expuesto en la pantalla del cine sino realmente, escuchándolo, convirtiendo a sus espectadores en voyeurs auditivos de esas voces femeninas constituidas como ‘‘desahogo’’. De este modo, los *voice off*, *voice over,* disonancias y la dislocación entre imagen y sonido (a diferencia de la sincronía entre voz e imagen) establecen un cine que da voz a todas esas mujeres que habían sido enmudecidas bajo el fetichismo de la escopofilia. Para Mary Ann Doane (1980) es precisamente esta voz femenina la que supone una alternativa a la imagen en el cine mediante la cual ésta podrá finalmente ‘‘hacerse oir’’. Haciéndose escuchar como ritmo, reverberación, un eco. Este eco, este juego de asonancias y repeticiones acústicas supondrá una forma originaria de abrirse al ‘‘Otro’’ (Cavarero:144).

[71] Enfoque de Silverman en *The acoustic mirror* (p160)

En el espectro del cine dirigido por mujeres en España y Latinoamérica, cineastas como Lucrecia Martel o Isabel Coixet son internacionalmente conocidas como las ‘‘cineastas del sonido’’ ya que han experimentado con el paisaje acústico de sus películas creando su propio sonido. Estas cineastas han puesto en juego las cualidades táctiles y hápticas del sonido ya que de alguna manera el sonido también implica movimiento, es decir, el provocado por las ondas acústicas que lo producen y el tacto, ya que para provocar o emitir un sonido, se debe tocar un objeto. Es más, el oído puede viajar mucho más en el espacio que cualquier otro sentido, teniendo incluso un impacto mayor en el espectador. Dado que no tenemos parpados en los oídos, no podemos negar la escucha. El sonido, la escucha, es, por lo tanto, de alguna manera, inevitable y es precisamente esta característica la que permite a las cineastas dejarse oír. Lucrecia Martel (*Festival Vivamérica,* 08/10/2009) lo exponía del siguiente modo:

> Una sala de cine es una pileta de natación vacía. Nosotros estamos adentro. A pesar de que no hay agua, estamos inmersos en un fluido y ese fluido elástico es el aire que se comporta de manera bastante parecida a como se comporta el agua en la transmisión del sonido. El sonido es una vibración que se propaga en la sala de cine y atraviesa el cuerpo. En el cine los que somos tocados por el sonido, somos los espectadores. Si vemos una película de terror, podemos cerrar los ojos y evitar ver el cuchillazo el disparo, la escena sangrienta, pero no tenemos párpados para cerrar el odio. El sonido en el cine es lo inevitable. Contamos con apenas un músculo que se cierra cuando recibimos frecuencias que pueden destrozar nuestros oídos. El único animal que puede dejar de escuchar es el murciélago. De otra forma, se encandilaría con su propio chillido.

En este sentido, el cine de Coixet se compone de una polifonía de sonidos en los que además de una atención muy especial a la banda sonora, prevalece la omnipresencia de la voz femenina. Las narrativas de Colell, Coixet, Ferreira y Taberna que examino a continuación, se componen, como entiende Cixous, de una polifonía indistinta de voces femeninas. Los espectadores, que escuchan también a través de la vista, se sumergen en una experiencia voyaguerística viajando por una composición acústica de sonidos, ruidos, voces y silencios que redescubren el contacto

con el espacio fílmico a través del oído y la escucha, desarrollando un punto de escucha en el que resuenan los testimonios silenciados de sus protagonistas femeninas, es decir, ‘‘el retorno de la voz a las mujeres, como componente principal de las narrativas fílmicas’’.[72]

3.1 El sonido y los silencios de Coixet

La vida secreta de las palabras (2006) galardonada con el Goya a mejor película y dirección en 2006, da continuidad al documental *Viaje al corazón de la tortura* (2003), en el que Coixet viaja a Copenhague y Sarajevo para visitar los dos centros de rehabilitación creados por Inge Genefke -interpretada por Julie Christie- fundadora de IRCT (*International Rehabilitation Council for Torture Victims*). El documental reúne testimonios de mujeres victimas de la tortura, desde la India, Estambul o Serbia como victimas del conflicto armado en diversas partes del mundo y es precisamente de estos testimonios que deriva la narrativa de la película. *La vida secreta de las palabras,* ingeniosamente rebautizada como *La vida secreta de los silencios por* Rosario Torres (2017)*,* trata precisamente sobre la política del silencio femenino brindando voz y homenaje a todas aquellas mujeres torturadas, violadas o asesinadas durante la guerra de los Balcanes. Según Kaplan, es la propia fuerza viril del hombre, incluyendo sus palabras, lo que ha silenciado a las mujeres y las ha mantenido en silencio a lo largo de la historia (Kaplan 1983: 94) y es precisamente mediante este silencio que Hanna, la protagonista, articula más. Por otra parte, Patricia White ha notado que recientemente, han surgido un número importante de películas dirigidas por mujeres que reflejan traumas nacionales y el impacto que éstos han tenido en las mujeres. White concluye que esta vertiente de cine dirigido por mujeres se dirige

---

[72] Pascal Bonitzer, "Les silences de la voix," Cahiers du Cinema, 256 (Frvrier-Mars 1975), p.31

precisamente a ‘‘audiencias fuera de la nación, no para universalizar las historias de las mujeres, sino paradójicamente, para prevenir que ninguna de estas sea tomada como ejemplar’’ (2015:170). Un acercamiento muy similar al que plantea De Lauretis, quien indica que, en el cine de mujeres, las películas alternativas son las que tratan sobre problemas referentes a la actualidad, particularmente los relacionados a cuestiones que afectan a las comunidades feministas, pero que, a pesar de tener un alcance universal, su objetivo es lidiar con una historia de lucha y emergencia particular (1990: 17).[73]

En su aspecto más superficial, *La vida secreta de las palabras* cuenta la historia de amor entre un trabajador de una plataforma petrolífera, Josef, que puede escuchar, pero no ver, y la enfermera que lo cuida, Hanna, quien puede ver, pero no oír. En un segundo nivel, la película nos acerca a aquello que no se puede ver, o incluso decir, lo que nos negamos a ver, lo que fue olvidado, es decir, la invisibilidad del trauma femenino, lo indecible y a la necesidad de verbalizarlo sin convertir la experiencia traumática de su protagonista en el objeto espectáculo tal y como representa la propia mujer en el cine hegemónico. Rebeca Maseda , ha enfatizado la invisibilidad de estas historias ya que se tiende a retratar los actos heroicos de los hombres sobrevivientes de estos violentos eventos, y se ha fallado en reconocer los efectos que han tenido en las vidas de las mujeres (2014: 50). Si bien es verdad que las referencias directas al conflicto bélico son casi inexistentes en el largometraje, ya que no se menciona ni en el título y tampoco en la película, excepto hasta el final, Coixet consigue establecer un espacio para dar voz a todas las mujeres que fueron victimas de la ya casi olvidada guerra de los Balcanes. Una guerra que derivo en una limpieza étnica en el que se estima que más de 20.000 mujeres, principalmente, musulmanas fueron violadas. No obstante, de los miles de abusos que sufrieron estas mujeres a

manos de los militares, solo algunos han sido condenados por sus crímenes en las dos ultimas décadas. En este contexto, Coixet se sirve de su protagonista, Hanna, (interpretada por Sarah Polley, también en *Mi vida sin mí*), para precisamente denunciar hechos que, en su mayoría, quedaron impunes.

Hanna, se presenta como un enigma, una joven solitaria y completamente aislada de la sociedad que dedica su vida a trabajar en una fábrica de la que nunca se ha tomado unas vacaciones hasta que prácticamente su jefe la obliga a tomárselas. Aterrada por la idea de ser obligada a tener tiempo libre, escucha una conversación en un bar sobre la urgente necesidad de una enfermera para cuidar de Josef, un hombre con severas quemaduras y temporalmente ciego tras un accidente en la plataforma de petróleo donde trabajaba. Sin pensarlo, y aunque avisada de que muchos no aguantan trabajar allí por el ruido de los taladros, Hanna se ofrece para este trabajo alegando que a ella eso no le afecta ya que es sorda. El trauma de Hanna al igual que las experiencias traumáticas de tantas y tantas mujeres victimas de la guerra, permanece en silencio hasta que es capaz de verbalizarlo y así comenzar a superarlo. Su severo TEPT (trastorno de estrés postraumático) se presenta sutilmente en su falta de gusto o cualquier tipo de placer (solamente come arroz blanco y pollo) y es somatizado mediante su completa insensibilidad o su obsesión con las pastillas de jabón, que proyectan la necesidad de sentirse limpia tras haber sido violada. Hanna vive o más bien, sobrevive, completamente paralizada por su pasado, ya que como Cathy Caruth explica muy bien: ‘‘no es solo el momento del evento, sino el salir de él lo que es realmente traumático, la propia supervivencia puede resultar en una crisis’’ (1995: 9). Además, el silencio que caracteriza a Hanna, puede también reflejar el sentimiento de vergüenza que implica el acto de la violación respecto a sus parejas, hermanos, y amigos, clasificada como la ‘‘mujer violada’’ (Torres: 2017: 107) o incluso debido al

sentimiento de culpabilidad de haber sobrevivido. En cualquier caso, este espacio del silencio, elegido por la protagonista y empleado como resistencia, se convierte en el lugar donde puede resistirse a la dominación masculina en el cine, y a su vez, establecer las condiciones de posibilidad para la existencia del discurso femenino.

La sordera de la protagonista de la que se nos alerta enseguida funciona como alegoría de la propia desconexión que sufre del mundo que la rodea. En una de las primeras secuencias en la fábrica, la salida de los trabajadores se retrata con un plano largo que enfatiza más si cabe la soledad y asilamiento de Hanna entre la multitud.

Figure 41.Hanna sale de la fábrica con el aparato audtitivo apagado

A lo lejos, se escucha una especie de murmullo sin comprender lo que escuchamos. Poco después, el espectador descubre que lo que alcanza a escuchar es precisamente lo que escucha Hanna cuando tiene su aparato auditivo desconectado. No es hasta que una compañera le alerta de que encienda su audífono que se produce un drástico cambio en el sonido, como si los espectadores, al igual que Hanna saliéramos de una burbuja o de debajo del agua y pudiésemos finalmente escuchar lo que el resto. Esta técnica fílmica que juega con el alcance auditivo del espectador pone a todos sus espectadores ‘‘a la escucha’’, a comprender y percibir a través del sentido del oído. Es más, la presencia sonora se nos presenta tal y como Jean-Luc Nancy expone

como ‘‘un ataque, que simplemente llega’’ (14), a diferencia de la vista que podemos de algún modo, controlar cerrando o abriendo los párpados . El sonido tiene un mayor impacto sobre los espectadores ya que tiene la capacidad de sorprender y de apoderarse de todos nosotros sin poder realmente controlar lo que escuchamos. Es más, a diferencia de la falta de control sobre el sonido que tenemos los humanos en general, Coixet otorga a Hanna el control absoluto sobre lo que escucha; encendiendo y apagando su aparato cuando le place y asimismo lo expone la protagonista: ‘‘Llevo un audífono. Cuando no quiero escuchar algo, lo apago. Y apenas puedo escuchar nada’’. Además de ser un mecanismo de resistencia ante el mundo que la rodea, es también un recordatorio de que como admite el propio juez Garzón al que entrevistaba Coixet: ‘‘hemos perdido la capacidad de contemplar lo que nos rodea, escuchar y no sólo oír, sentir y no sólo experimentar’’ (Garzón 2005: 62). Por eso, a lo largo de la película, el espectador se sumerge en un voyerismo auditivito de la banda sonora compuesta por el silencio de Hanna, el ruido que la rodea, la música superpuesta, el Karaoke, el sonido de la lluvia, el mar etc. que hablan directamente a nuestras emociones y añaden tensión al momento. Es importante prestar atención también a las voces de los protagonistas. En este sentido, la voz de los actores adquiere una textura muy particular en la que Coixet hace mucho hincapié. Esta materialidad sonora que indica la trans-culturalidad de la autora se encuentra, por ejemplo, en los marcados acentos (yugoslavo, británico, español) de Hanna, Joseph y el cocinero español (protagonizado por el conocido actor Javier Cámara). Fabiola Ordoyo, directora de sonido y quien ha trabajado con directoras de la talla de Claudia Llosa, Laura Maña o Isabel Coixet, relata que las voces fueron grabadas naturalmente sin ninguna modificación cuya riqueza sonora se pierde, no obstante, en el doblaje de esta. Esto nos recuerda a que como indica Kathleen M Vernon, en la primera época del cine sonoro se grababa la voz directamente. Sin embargo, el oído del espectador

español, acostumbrado a doblajes de calidad, aborrece aquello que no suena como las películas de Hollywood. Igualmente, Vernon advierte del enorme atractivo que tiene escuchar los diálogos en su versión original y lo absurdo de la guerra de los acentos en la que ‘‘los espectadores rechazan los acentos o modismos foráneos- los españoles no quieren escuchar a mexicanos como tampoco los argentinos a españoles’’(2016:13).

En lo que se refiere a la voz, desligada del cuerpo, desincronizada, la voz fantasmática de lo que en primera instancia parece una niña, emana fuera del marco fílmico en tres ocasiones; al principio y final de la narrativa, únicamente cuando Hanna está sola. En este caso, la voz en *over* en particular, se presenta de manera similar a la que ocurre en las películas de terror; para crear tensión a través de una presencia que no podemos identificar dentro del marco fílmico. El espectador, cuyo conocimiento resulta limitado, no puede evitar inquietarse ya que es imposible localizar el origen extra-diegético de la misma, dado que la información que recibimos a través del sonido sin acompañamiento visual es mucho más débil (Elsaesser and Hagener ,2010: 137). Esta voz da apertura al lugar donde sucederá todo, mientras se muestra la plataforma petrolífera como lugar frío y hostil, casi de terror, húmedo, aislado del mundo en el medio del mar, al que acompañan unas palabras que terminan de la siguiente manera: ‘‘Hay muy pocas cosas, silencio y palabras’’:

> Hay tan poco en el fondo…. Millones y millones de toneladas de agua, rocas y gas, afección, sangre, cien minutos, mil años, cenizas, luz., ahora--- esto es ahora. hace un tiempo, fuego, no, te lo dije, ¿verdad? Hay muy pocas cosas… silencio y palabras.

Como recalcaba al principio de esta sección, la voz vuelve a aparecer en otras dos ocasiones y lo hace únicamente cuando Hanna está sola, asegurándonos que a pesar de que nunca se han visto, ella, la voz, es la que mejor conoce a Hanna. Esta voz fantasmagórica crea incomodidad y genera preguntas en el espectador, ¿de donde viene?, ¿quién es ella? ¿qué nos viene a contar?

Silverman concuerda en que la extrañeza que provoca la voz extra-diegética que emana de una fuente fuera del marco fílmico crea ansiedad ya que no podemos identificar su origen. La voz de la niña conforma lo que Michel Chion (1994) define como sonido acousmático, que se refiere a un sonido en *off,* incorpóreo, que no podemos identificar en el marco fílmico, y en este caso, además femenina, perturbando más si cabe al espectador que acostumbra a la supremacía de la voz en off masculina en el cine: ''the embodied voice-over is a precarious hook on which to hang the phallus. Hollywood dictates that the closer a voice is to the inside of the narrative, the more remote it is from the outside'' (Silverman, 54). Doane como Chion concuerdan en que esta voz incorpórea se relaciona a la experiencia infantil desde el vientre, ya que es el primer encuentro con el sonido acousmático, el bebé desarrolla su sentido del oído en el feto y no es hasta meses después de haber nacido que puede ver y relacionar la imagen al sonido. En efecto, no es hasta el final, después de que Hanna parece superar el trauma, que esta voz es *desacusmatizada,* es decir, que identificamos de donde proviene, ya que el espectador logra inferir que la niña, es en realidad, la hija que perdió Hanna durante la guerra o que puede incluso que nunca llegara a nacer. La propia cineasta admitió en una entrevista según Pientsie Feenstra, que consideró incluir una escena al principio de la película en la cual la protagonista deja el cuerpo de un bebé muerto en el bosque, aunque finalmente decidió evitar cualquier imagen sobre el evento traumático. De alguna forma, esta voz, se apodera de la narrativa al igual que lo hace el trauma en Hanna, y solo desaparece, o al menos, parcialmente, cuando Hanna es capaz de verbalizar el trauma y romper su silencio. En este respecto, es importante enfatizar que ''una vez la memoria traumática es transformada en lenguaje narrativo, la persona puede mirar atrás para explorar lo que pasó'' (Van der Kolk & Van der Hart 1995: 176). Por otra parte, la voz incorpórea de la niña, también se relaciona a lo que Julia Kristeva ha descrito como

el Chora, ese espacio pre-simbólico antes de la adquisición del lenguaje que se crea entre la madre y el niño y que se relaciona también, con la propia subjetividad de la protagonista. Este Chora que supone ‘‘el espacio’’ subjetivo, económico, social y político del feminismo (Silverman:132). Un espacio anterior a la propia adquisición del lenguaje del niño e incluso antes de a la fase del espejo propuesta por Lacan que como entiende Cavarero pertenece al ‘‘origen de lo vocálico’’, que para Cixous, está en ese tiempo maternal de placer en el que la voz se mezcla con la leche, basándose en los dulces y generosos ritmos de mamar (2005: 139-140). La voz se presenta pues, como esa red- umbilical que permite el espacio de resistencia y existencia para la creación de la voz y el lenguaje femenino en el cine, lejos del patriarcado donde lo visual se reemplaza por lo sonoro.

Figure 42.Hanna ejerce de enfermera de Josef; el paciente ciego.

.

En la plataforma, Hanna se limita a hacer su trabajo de enfermar sin querer entablar ningún tipo de relación con Josef, el paciente. Ella obtiene, en cierto modo, el control ante su paciente ciego y es ella quien elige si permanecer en silencio o hablar con Josef. Sin embargo, Josef quien debido a su ceguera temporal no puede ver a Hanna ni ejercer ningún poder visual sobre ésta- y por lo tanto, tampoco el espectador-, excepto a través de su olor a limpio (no usa perfume),

su tacto y monosilábicas respuestas, interroga a Hanna, hasta finalmente consigue una respuesta de su parte: ¿Como te llamas? ¿Eres Cora? ¿Eres pelirroja? Dado que su ceguera le impide establecer una mirada hegemónica, la fuerza de la palabra y la escucha se convierten en las herramientas principales para establecer una relación más cercana y compartir sus más ocultos secretos. Tras días de mutismo, Hanna acepta ser llamada Cora, no sin antes preguntar, ¿por qué Cora? A lo que Joseph responde contando una historia que podemos fácilmente reconocer como el cuento de Cortázar (1966), *Señorita Cora* en el que un joven que se somete a una operación en principio sin importancia se enamora de su enfermera en cuyos brazos fallece tras complicaciones medicas. La relación de Hanna y Joseph, se construye pues, sobre la fuerza no solo de las palabras sino también de los cuentos y la tradición oral en base a la que intercambian historias personales bajo las que se conocen mejor. Este elemento, por otra parte, nos recuerda de nuevo, al Chora, según Kristeva como la relación que establece la madre con el niño en sus primeros años de vida y donde se genera el lenguaje. La relación entre Hanna y Joseph se va haciendo más cercana a través de las palabras o más bien, mediante el poder de ‘‘tocarse’’ y ‘‘ser tocado’’ por las palabras. En *La comunidad inoperante* (2000), Jean-Luc Nancy arguye precisamente que el tacto es crucial para pensar sobre lo común y lo político y que se conforma en una tensión entre la proximidad y la distancia incluso antes de tocarse físicamente. Y es así como se establece relación de Josef y Hanna divagando entre distancias y acercamientos tanto emocionales como físicos.

Patricia Hart ha notado que a pesar del impedimento auditivo de Hanna, ésta no permanece a la escucha, sino que más bien ‘‘sobre-escucha’’, ya que la información más importante que recibe es porque escucha cosas que no son dirigidas a ella y que no debería estar escuchando (2012: 51). Ella permanece *‘‘entre a l’ecoute’’* (Nancy, 2007), ‘‘a la escucha’’

de confidencias como si de una espía acústica se tratara, robando secretos que no deberían ser descubiertos. A su vez, parece también estar buscando a un sujeto, buscando algo con lo que identificarse, buscándose quizás a ella misma (Nancy, 9). Es mediante la sobre-escucha que consigue su trabajo temporal al escuchar al mánager de una compañía petrolífera que no encontrarán a una enfermera nueva en tan poco tiempo y descubre el secreto de Joseph tras escuchar un mensaje privado de voz en su teléfono.'' Es más, las voces femeninas, provocan en Hanna un placer auditivo y una paz interior que parecen acercarla a la voz maternal, a ese espacio que Doane ha definido como el ''envoltorio acústico''; que envuelve, sostiene y abriga al niño. Cavarero se refiere también al placer hacia el vínculo maternal que corresponde con el placer de la canción poética. Igualmente, para Hanna, la voz femenina se convierte en algo musical, encantador que desde la infancia ansia ese aspecto de lo sónico y lo vocálico que facilita la desorganización de la semántica (Cavarero, 143). Es decir, Hanna sueña con la fantasía de los orígenes, la inauguración de la subjetividad. Ésta escucha a escondidas cada noche en su camarote el mensaje que le dejó la amante de Josef como si se tratara de una nana antes de dormir. Pareciera que Hanna disfrutara más de la propia sonoridad de los mensajes de voz que del mensaje mismo. Por otra parte, Chion denomina este tipo de escucha en el cine como *embedded listening (*2003:472) que para los espectadores tiene un efecto de flashback sin serlo realmente. En varias ocasiones, Hanna llama a su consejera y psicóloga Inge, pero cuando ésta responde, Hanna se muestra reticente a hablar y permanece a la escucha, sin articular palabra, demostrando la imposibilidad, una vez más, de verbalizar su trauma; ''¿Hanna, eres tú? ¿Si no escucho ni gritos ni jadeos, sabré que eres tú?'' mientras, Hanna esboza una sonrisa.

Cuando Hanna decide finalmente abrirse a Joseph contándole su verdadera historia, Coixet otorga a su protagonista un monólogo, en el que Joseph y los espectadores, son todo

oídos, escuchando el testimonio de la protagonista sin interrumpirla en ningún momento. A lo largo de toda su trayectoria, según ha destacado Erin K. Hogan, Coixet parece haber establecido una *política de la escucha*[74] de manera que se refleja en esta escena en particular. Dado que como veníamos arguyendo anteriormente, el silencio de Hanna predomina a lo largo de toda la película presentándose como modo de supervivencia para después estallar en una de las escenas finales con su testimonio:

> ‘‘¿sabes lo que le hacían a las que se atrevían a gritar? Ahora te vamos a dar razones para gritar. E hicieron cientos de cortes en sus cuerpos con una navaja y después echaron sal en las heridas y las cosieron’’…..‘‘ eran nuestros solados, hablaban como yo, mi propia lengua’’… recuerdo que uno de ellos se disculpaba , me pedía perdón mientras se reía….puedes imaginar que te estén violando, una y otra vez, mientras te susurran al odio, para que solo tu puedas oírlo, lo siento, lo siento, perdóname’’- .

Hanna se desnuda en cuerpo y alma, guiando a Joseph por las cicatrices que le dejaron los cortes que recibió mientras era violada. Hanna es finalmente capaz de verbalizar el trauma mientras Joseph escucha al ‘‘*departure*”, la partida, de la experiencia traumática que sucede una vez se recompone y verbaliza el recuerdo. El desnudo aquí es de carácter simbólico ya que Hanna no es expuesta para ser mirada, sino más bien para que su testimonio y también su cuerpo-como lugar de resistencia y memoria- sean finalmente escuchados. Una vez Hanna toma la posición de sujeto agente, deja de ser una imagen fetichizada . En realidad, más que mirado, el cuerpo de Hanna es acariciado y leído como si de un lenguaje descifrado en braille se tratara. Una vez que se ha abierto con Josef respecto a su pasado, puede finalmente salir a la luz con él, y ver y vivir con claridad. Ésta no es, sin embargo, la primera vez que Hanna intenta verbalizar su experiencia. De igual modo, no es casualidad que esta escena venga justo después de la última llamada que realiza a su psicóloga, Inge. Caruth explica que el evento traumático necesita ser

[74] A politics of listening in Isabel Coixet’s Escuchando al juez Garzón (2011) IJIS 29 (1) pp. 65–79 Intellect Limited 2016

revisitado varias veces para poder llegar a completarlo y dejarlo marchar definitivamente. De hecho, con el propósito de evitar que los testimonios de miles de victimas como Hanna fueran olvidados, Inge se propuso grabarlos y es así que se lo explica a Josef cuando llega buscando respuestas sobre Hanna:

> ‘‘¿Sabes por qué los grabamos? Antes del Holocausto, Adolf Hitler reunió a sus colaboradores y para convencerlos de que podría salirse con su plan, les pregunto: ‘‘ ¿quién recuerda la exterminación de los armenios?’’ Treinta años después, nadie se acordaba del millón de armenios exterminados de la manera más cruel. Diez años después, ¿quien recuerda lo que paso en los Balcanes? ‘’Por eso grabamos sus historias para que no se olviden.

En la escena final, mientras Hanna toma un café en la cocina y los niños, que entendemos son sus hijos con Josef, corretean en el jardín, la voz acousmática vuelve para despedirse para des-acusmatizarse (aunque admite que de vez en cuando la sigue visitando: ‘‘y me acuna y me acaricia el pelo y ya nada, nada de lo que ocurrió volverá a interponerse entre nosotros. Pero oigo a los niños volver, me alejo, ya estoy lejos, quizás no vuelva nunca’’.

Figure 43. Hanna antes de que la voz desaparezca para siempre

Al volver al origen de lo vocálico, Coixet nos empuja a desarrollar un punto de escucha basado en el ‘‘vococentrismo’’ privilegiando tanto v*oice-over* y otros sonidos, jerarquizando y aislándolos de la voz femenina. Este enfoque permite que la historia de Hanna puede ser verbalizada y escuchada sin necesidad de que su experiencia forme parte de una representación morbosa de la violencia, sino más bien, tocando a los espectadores a otro nivel. El juego aural compuesto por los silencio, los sonidos y la voz de Hanaa logran establecer un lenguaje fílmico femenino basado en el *parler femme* que sugiere Irigaray (1977) y con el que se consigue liberar del lenguaje hegemónico patriarcal.

Mapa de los Sonidos de Tokio (2009), galardonada con el premio a mejor sonido en el festival de Cannes 2009*, conforma*, tal y como indicaba en el capítulo anterior, un viaje acústico por los sonidos de Tokio; desde el aire, pasando por las calles más transitadas hasta llegar al pequeño mundo que rodea a Ryu (interpretada por Rinko Kikuchi, también en *Nadie quiere la noche*) su protagonista. En realidad, y como ha admitido Fabiola Ordoyo, los sonidos de Tokio fueron una recreación algo exagerada de los sonidos de la ciudad, con el objetivo de provocar una serie de emociones muy particulares en los espectadores:

> ‘‘Los sonidos que salen en la película no son un espejo superrealista. No se plasmaron exactamente, sino que se recrean, son los sonidos reales de Tokio que forman parte de su folclore, de su población, pero rememorados o soñados después, para transmitir emoción de la película’’(Hart, 2011: 14)[75]

Ordoyo añade que, hacer cine es para ella componer una escultura sonora (Hart, 2011)[76] compuesta por una polifonía de sonidos que forman parte del paisaje acústico del filme. En *Mapa de los sonidos de Tokio,* hay un sonido en femenino, ya que como alude la propia Ordoyo,

el ‘‘sonido es lo que es porque soy mujer’’. Asimismo, los sonidos y la tímida voz de Ryu se amplifican e hilan la trama mediante la figura anónima de un ingeniero de sonido que se dedica a seguir a Ryu y a grabar sus sonidos. El paisaje sonoro propone pues un lenguaje cinematográfico que ‘‘expresa los componentes femeninos que escapan a la expresión visual’’(Forcinito, 2013:38).

Algo destacable en las películas de Coixet, como es el caso de *La vida secreta de las palabras*, filmadas en el extranjero y en las que participan actores de distintos países y acentos, es tratar con la versión original de la película para poder captar el paisaje aural que constituye Tokio, en este caso, y las personas que la habitan. En la primera escena del restaurante, a la que se ha hacía referencia en el capítulo anterior en base a sus cualidades hápticas, Coixet introduce el aspecto aural-oral de la película recorriendo una policromía de sonidos que derivan en el clímax de la secuencia, priorizando el sonido ante la imagen. El grupo de hombres al que el señor Nagara ha reunido para hacer negocios come de manera grotesca el sushi expuesto sobre los cuerpos de las mujeres-bandeja desnudas. Mientras tanto, el espectador solo alcanza a escuchar un balbuceo incomprensible por el que resulta inevitable sentirse molesto. El único diálogo comprensible, es el del señor Nagara y su asistente, aunque probablemente tengamos que leer los subtítulos si no hablamos japonés. De fondo, en el plano acousmático y eventualmente superponiéndose al propio campo visual, el espectador escuchar unas campanas acompañadas por el ritmo marcado por un gong japonés que acelera el tempo hasta alcanzar el clímax de la escena, momento en el que Mr. Nagara recibe una llamada de teléfono en el que es informado de la trágica noticia sobre el fallecimiento de su hija, (algo que el espectador no descubrirá hasta más tarde).

Figure 44.Momento en el que Mr. Nagara recibe la noticia

Los gritos de Mr Nagara, sordos para el espectador, quien solo puede escuchar el sonido del gong y el de las campanas, asíncronos con la imagen en cámara lenta, invitan a los demás asistentes al jolgorio provocando que las mujeres-bandeja se levanten y salgan despavoridas. Patricia Hart, ha definido esta escena como la ‘‘sordera cultural’’ que compone el tema central de la película (2011:18)[77] caracterizada por la compresión y comunicación en las relaciones que se presenta. Por una parte, esta escena se compone de un sonido háptico como lo entiende Laura Marks, ya que varios sonidos se presentan a la vez y el espectador debe hacer un gran esfuerzo para poder comprender lo que está pasando. Por otro lado, las alteraciones en el sonido, los gritos y la asincrónica entre el sonido y la imagen, provocan desorientación percibiendo a su vez, la tensión y el desasosiego de este catártico. Esto es lo que Chion entiende como la aglomeración de sensaciones‘‘rendering the use of sound to convey feeling or effects associated with the situation on screen (224)’’. De nuevo, el sonido de Coixet nos hace permanecer a la escucha, alerta, para poder ver a través del oído. Coixet obliga a sus espectadores a como diría

[77] Hart Patricia: Fabiola Ordoyo y la escultura sonora de *Mapa de los sonidos de Tokio*, de Isabel Coixet

Chion, abrir los ojos y afilar nuestro poder de escucha (29). Es más, la transición del espectador a la siguiente escena sucede a través del espacio auditivo. El espectador, que apenas puede avistar una mampara opaca en la pantalla, deduce lo que en ella se representa a través de el sonido del agua y el canto de una mujer, por lo que deducimos que tras la mampara, hay una mujer tomándose un baño. Desde este instante, la voz femenina, y lo aural o pre-verbal en relación con Ryu, la protagonista principal, pasan a guiar el resto de la trama. Igualmente, y como ha notado Zecchi, esta escena hace referencia a la relación entre lo oral y lo aural y la plenitud conseguida por medio de la satisfacción del placer oral de chupar y de mamar, y la estrecha relación establecida entre lo aural, lo oral y lo sexual (2014b: 204).

La historia de Ryu, cuyo silencio parece guardar algún trauma o duelo personal, y de quien sabemos muy poco excepto que es una asesina a sueldo de noche y que trabaja en una lonja de pescado de día, es narrada por un acousmetre (tras su fallecimiento) sin nombre , interpretado por Min Tanaka. Este personaje del acousmetre, se ajusta a la definición de Chion, quien lo clasifica como un personaje invisible que se sitúa comúnmente *off-screen,* pero que aparece las suficientes veces como para constituir un personaje más de la trama (466). En este caso particular, Coixet hace que el acousmetre sea visto también, en la pantalla, aunque desconocemos cualquier información sobre él, excepto que la sigue por la ciudad con su micrófono grabando el sonidos de sus pasos, el de sus botas de goma al caminar, el ruido del agua de la manguera que utiliza para limpiar la lonja, el estridente sonido de la sierra al cortar del atún, el sorber del Ramen o incluso y más bien, su silencio:

> ‘‘no hay un día que no recuerde la respiración de Ryu, ni un día en el que no recuerde su silencio’’…. ‘‘Nos conocimos una tarde de domingo en el museo de Ramen, le dije que me gustaba el ruido que hacía al sorber la sopa, me recordaba al ruido que hacía mi madre. ¿Me dejarías grabar los sonidos que haces?, es a lo que me dedico’’.

Desde este momento, comprobamos como, el acousmetre y narrador persigue a Ryu , documentando la voz y los sonidos que produce la protagonista en su vida diaria. La composición aural de Ryu supone para el acousmetre el principal origen de placer auditivo, pero también, el regreso al espacio de protección representado por el útero materno, el regreso al chora semiótica, perteneciente al envoltorio acústico que defiende Doane (1980: 48) . De alguna manera, la voz maternal pasa a ser el ‘‘objeto perdido’’ y es lo único que puede solventar ‘‘la falta’’ del sujeto y dar una sensación de recuperación. Esto explicaría que el ingeniero de sonido escuche las grabaciones de Ryu incluso tras su muerte, tumbado en posición fetal como si regresase al interior del vientre materno. Es más, la voz de Ryu, como la del narrador, se muestra la mayoría de las veces, desligada del cuerpo, ya que esta existe incluso después de que sea asesinada. Este es un elemento común en Coixet, ya que la protagonista de *Mi vida sin mí* también realiza grabaciones antes de su muerte, lo que de nuevo desliga su voz de la presencia de su cuerpo y, por tanto, de la sincronización de lo aural femenino con su imagen corporal; lugar de opresión y donde debe iniciarse la batalla en contra de la mirada fálica. Silverman también repara en el poder conceptual y discursivo que puede tener la voz de la mujer una vez es liberada del cuerpo ya que pasa a adquirir control de la narración y de la enunciación del relato (1990).

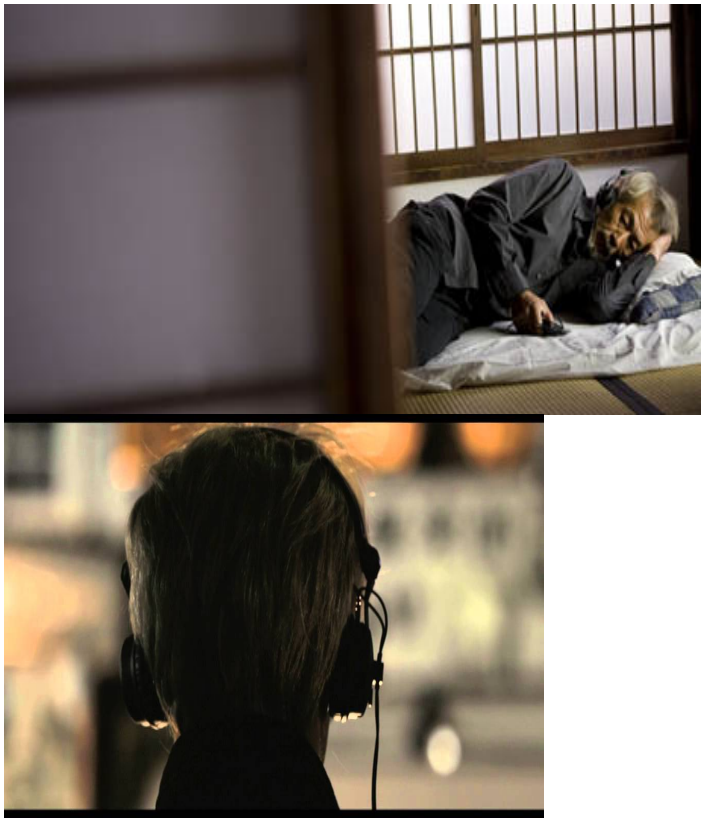

Figure 45.Min Tanaka escuchando las grabaciones de Ryu

El narrador, de modo un tanto obsesivo se dedica a guardar todas las cintas que graba a Ryu y que reproduce compulsivamente. Regresando así al *language milk*, a ese tiempo anterior al lenguaje del padre; al primer amor representado por la madre. Freud también entiende lo acústico, en relación con ‘‘la escena primaria’’, el retorno a los orígenes (Zecchi, 2014b: 203) y, es precisamente en el vientre de la madre que empezamos a estar ‘‘a la escucha’’. El oído se abre a la cueva sonora en la que después nos convertimos (Nancy, 37).

En *Mapa de los sonidos de Tokio* la voz femenina acaba superponiéndose a la propia diégesis. A pesar de que la voz del narrador es una voz masculina, su presencia, solo existe para enlazar los fragmentos del mapa sonoro de Ryu. Es más, podría decirse incluso que su omnisciencia y sabiduría es cuestionable dado que, a pesar de perseguirla, apenas sabe nada

sobre su vida privada, de hecho, ni siquiera parece estar seguro de que Ryu sea su verdadero nombre ya que ella evita contarle nada sobre su infancia o su pasado. Zecchi arguye además que ‘‘la voz y los ruidos que produce Ryu, se captan y amplifican de forma extrañante, como si se trataran de primeros planos auditivos que la caracterizan’’ (2014:200). La imagen se descentraliza para dar más énfasis al sonido y auralidad de Ryu, desde el sonido de la lluvia hasta el eco producido en el espacio vacío de su casa. Muchos de los planos aéreos o panorámicos incluyen a los personajes entre una multitud de gente en la que el espectador no puede identificarlos a través de la vista sino por el sonido. Eva París-Huesca también ha señalado bajo un registro de cine *noir,* que los silencios y sonidos que emite Ryu ‘‘la sitúan en una posición de poder que desestabiliza y niega el estatuto de autoridad y centralidad propios del discurso *noir* clásico y contemporánea’’ (2017: 280) Coixet otorga a sus protagonistas un silencio que deriva de la elección propia, y que sirve como modo de resistencia contra el discurso del ‘‘otro’’ que busca intermediar sobre ella, y que sus protagonistas deciden romper, empoderando más si cabe su discurso. De igual modo, el silencio es un efecto acústico como tal, ya que, aunque Ryu permanezca en silencio, siempre la rodean los sonidos de Tokio.

Una de las secuencias en concreto, tiene precisamente el sonido como tema principal, ligado a las implicaciones culturales basadas en este sentido. Esta escena, es además la única escena cómica de la película que provoca la risa de Medusa de Ryu. David y Ryu acuden a comer Ramen en su primera cita. David que es incapaz de hacer ruido al sorber Ramen, ya que en España es considerado de mala educación en España, provoca la incontrolable risa de Ryu. Tras cenar, ambos tienen sexo el hotel. Irigaray entiende esta risa, como la primera forma de liberación de la mujer ante la ‘‘seriedad fálica’’ afirmando que la comedia llega a ser, después del drama, el discurso preferido del gynocine (Zecchi, 2014: 193-195).Los espectadores, se

vuelven voyeurs acústicos de la pareja y se rechaza el lenguaje visual escopofílico. El oído, es en este caso, el origen del placer erótico que tal Murray Schafer resume [78] ‘‘Escuchar sonidos agradables, por ejemplo, el sonido de la música, es como tener la lengua de tu amante en la oreja’’ (33). Algo así ha notado Paris-Huesca, quien alude a la obsesión que tiene Ryu por oír su nombre en boca de David.

Figure 46.La extrañeza de Ryu al ver que David no puede hacer ruído al sober ramen

Por último, la joven Ryu simboliza la otredad, lo irrepresentable, esa ‘‘otra parte’’ del discurso que había quedado fuera de plano. La voz escuchada una vez ya muerta, corresponde a ese tiempo ‘‘antes de la ley del padre, antes de que lo simbólico le quitara el aliento para reapropiarlo en el lenguaje bajo la autoridad de la separación’’, (Cixous:1986).[79] Ryu representa una mujer en proceso compuesta de un sin fin de identidades múltiples (la mujer fatal, vulnerable, sensible, fría) que mata para vivir pero que se deja matar para salvar la vida de David. Su voz de dimensión plural y la polifonía aural que la componen, muestran, en efecto, a una mujer difícil de clasificar, una mujer , ‘‘in progress’’ como ha señalado Beatriz Herrero

[78] En *The Sound Studies Reader* edited by Jonathan Sterne
[79] Enfoque de Adriana Cavarero (2005:139).

(2014).

3.2 Elisa K: retratos en blanco y negro y a color del trauma infantil femenino

Judith Colell (Barcelona, 1968) es directora, guionista, productora de cine y profesora de dirección y guion. Sus diversas producciones fílmicas, tanto en catalán como en castellano, incluyen a menudo, como comprobábamos en su corto sobre la vista en *El domini dels sentits* (1997), temáticas relacionadas a la mujer y a sus diversas problemáticas sociales. Licenciada en Historia del Arte en Barcelona es profesora de guion y dirección audiovisual en la Universitat Pompeu Fabra, la Ramon Llull de Barcelona, en la Universitat de Girona, en la escuela "Taller de Guionistas" y en el Institut Politècnic Sant. Colell ha realizado cortometrajes y largometrajes tales como el cortometraje *Clara Foc* (1991) o *Escrito en la piel (1995)*, nominado al Premio Goya al mejor cortometraje de ficción. En 2000 rodó su primer largometraje, *Nosotras* ganadora de varios premios en distintos festivales[80] y al que le sigue; *Fragments (*2003), 53 días de invierno (2006) y Elisa K (2010) entre otros. Además de su producción fílmica, Judith Colell es una de las fundadoras y miembro activa de CIMA junto con Icíar Bollaín, Isabel Coixet, Chus Gutiérrez e Inés París.

En 2010 Colell codirige Elisa K junto a Jordi Cadena; una adaptación de la novela corta Elisa Kiseljak de Lolita Bosch (2005). Elisa K obtuvo el Premio Especial del Jurado del Festival Internacional de Cine de San Sebastián, una nominación a los Goya al mejor guion adaptado en 2011, Mención Especial del Jurado en el Festival de Nantes, y cinco nominaciones en los Premios Gaudí. El filme da voz al trauma femenino de la violación infantil. Es más, existe una

[80] Ganadora del Premio Butaca a la Mejor Película Catalana y el Premio del Público en el Festival de Cine de Mujeres de Torí, Italia, entre otros

estrecha relación con la guerra de los Balcanes ya que la propia escritora, explicó que el nombre de la protagonista, Elisa, se debía a su relación con la canción *Para Elisa* de Beethoven, que por cierto, constituye la sintonía dominante de la banda sonora de la película y que recordemos alude también a la sordera del propio compositor, pero además, su apellido, Kiseljak, se escogió por ser el nombre de una de las ciudades en el Valle de Lašva que estuvo sitiada durante más tiempo durante la guerra de Yugoslavia. Por lo tanto, concluimos que, lo que le pasó a Elisa, igual que a Hanna en *La vida secreta de las palabras*, fue probablemente lo que les pasó a todas las mujeres que estuvieron encerradas en Kiseljak.

El largometraje, compuesto por dos partes, cuenta la historia de Elisa desde dos perspectivas muy distintas. La primera, dirigida por Cadena, se presenta a modo de flashback, en blanco y negro y con una dominante y omnisciente *voz en over* masculina que describe cada escena con detalle al igual que nos adelanta lo que sucederá a continuación, despojando a Elisa, la protagonista, de cualquier autoridad lingüística. Cadena recorre la infancia de Elisa, incluyendo el evento que cambiará su vida; la violación sufrida por el amigo de su padre a los 11 años. La segunda parte, que toma lugar 14 años, cuatro meses y días después de la violación, relata el momento en el que Elisa, ya de adulta y como estudiante en el extranjero sufre un severo episodio de desdoblamiento de personalidad debido al estrés postraumático propiciado por el recuerdo de lo que sucedió aquella tarde de domingo. Elisa K destaca por una composición fílmica fuera de lo habitual, que muestra la intencionalidad de los directores en marcar la diferencia entre la mirada masculina y la femenina detrás de la cámara. En primera instancia, logramos interpretar como la prevalencia de la mirada y la voz masculina dominan toda la primera parte, mientras que, en la segunda parte, dirigida por Colell, se visibiliza el testimonio de Elisa de manera reparadora y esperanzadora. Al igual que en *La vida secreta de*

las palabras, el espectador no tiene acceso a las imágenes explícitas de la violación. Por el contrario, es precisamente el uso disruptivo del cine y el drástico cambio de mirada y del acto de mirar en *Elisa K*, los que invitan al espectador a vivir; a sentir esta traumática experiencia, en lugar de contemplarla. En otras palabras, la composición estética – sonora y visual- de *Elisa K*, nos permite, estar ahí ‘‘emocionalmente, y al mismo tiempo, mantener la distancia cognitiva, un privilegio que no siempre está disponible para las mujeres victimas que sufren de estrés postraumático’’ (Raz, 2017 :5). Colell y Cadena, se aseguran de que el espectador tome la distancia necesaria para poder así, proponer una mirada diferente en cuanto al acto de violación, que tiende a ser un acto público en la pantalla cinematográfica ya que todo el mundo (incluido los espectadores) lo ve. Es más, tal y como lo entiende Susan Sontag; “it seems that the appetite for pictures showing bodies in pain is as keen, almost, as the desire for ones that show bodies naked” (Sontag 2003, 40). En efecto, Alicia Luna corroboraba (26/09/2018) que en sus clases de guion, sus estudiantes tienen cierta obsesión con retratar la violación, y que esta sea siempre, claro, hacia la mujer.

3.2.1 Primera parte. Silencios: ‘‘Óyeme con los ojos, pues me quejo muda’’

Esta parte se enfoca en aspectos concretos del miss-en-scéne, la música y la voz *en over* narrativa, dejando en segundo lugar los diálogos de los protagonistas. Los primeros minutos se limitan a contar la infancia de Elisa y sus hermanos y los viajes que hacían a la casa de su padre: siempre el mismo viaje, el mismo restaurante, el parque de atracciones…. hasta que una tarde de domingo cualquiera, el amigo del padre, la viola, y todo cambia. La voz narrativa omnisciente que domina aquí existe exclusivamente fuera del marco fílmico -recordándonos, ligeramente, a la opción de voz en off que incluyen las películas para ciegos. Ésta describe con

detalle, las escenas, el pensamiento de los personajes y nos adelanta incluso lo que sucederá a continuación. Si recurrimos a la teoría de voz y corporeidad de Silverman, una vez más, la voz masculina incorpórea reitera la trascendencia y el saber al que ésta está ligada en el cine. El narrador llega a exasperar al espectador provocando así una gran irritación y distanciamiento de la trama ya que no hay ningún tipo de acercamiento a los personajes (razón también, por la cual se eligieron actores desconocidos para formar parte del largometraje), ni tampoco intriga de ningún tipo. La ralentización de la primera parte provocada por los silencios, la falta de comunicación y de diálogos entre los personajes, provoca un distanciamiento en el espectador asociado al estado de vacío-olvido de la protagonista, como reacción a la sufrida violación (2016:207[81]). Es importante destacar aquí, que la voz narrativa de la novela original es en realidad, la de una mujer, no obstante, Cadena decide que sea la voz de un hombre. En este respecto, el director explica que ‘‘además de otros problemas, las voces omniscientes, las voces narradoras para el público, lo considerado ‘normal’ es la voz masculina’’, y añade que ‘‘hablando en términos metafísicos, es la voz de Dios, y la voz siempre es masculina, y no femenina’’ (Cami-Vela, 2016: 208). Es decir, se establece un control absoluto sobre la narrativa, dando autoridad y carácter sombrío y abrumador a la trama. Sus personajes, principalmente Elisa, parecen, autómatas muy similares a los del museo que Elisa y sus hermanos van a visitar en Barcelona. Este distanciamiento o vacío está en parte, provocado por el círculo inexorable de rutinas triviales que componen la historia y que no cambian hasta que sucede el evento que lo cambia todo. Como bien ha expuesto Camí- Vela, y volviendo a la idea del ‘‘vacío’’; toda la primera parte se basa en la técnica cinematográfica de ‘‘un filme en vacío’’,

es decir, el director crea un lenguaje cinematográfico que ‘‘intencionadamente busca vaciar del cuerpo fílmico la emoción’’ (2016: 207). En la segunda parte, la imagen de autómata en silencio a la que está condenada Elisa logra romperse para desligarse de la política del silencio y poder así revisitar el trauma y verbalizarlo para finalmente, superarlo.

Tras una copiosa comida de domingo, Elisa y su hermano se dirigen a casa de su padre. Un amigo del padre decide acompañarlos y aprovechando que su padre se queda dormido y su hermano se columpia en la terraza, el *voice over* nos alerta de que Elisa será violada por el amigo del padre: ‘‘el padre que ha bebido más de la cuenta durante la comida se quedará dormido e instantes después, Elisa será violada. Después, perderá la memoria’’. Cadena juega aquí, con la elipsis de la violación. De manera que ha aclara la cineasta: “Para nosotros, lo importante era que no se viera la violación de forma explicita porque no queríamos caer en ningún tipo de morbo o concesión. Que nadie que fuera a ver la película, viera u oyera ni lo más mínimo,’’(2016: 209). Esto irrumpe cualquier expectativa ante el espectador, ya que después del anuncio de la violación espera que sea mostrado ese momento, no obstante, el momento exacto de la violación está compuesto por una composición sonora que, si bien contribuye a la tensión del momento, no se escucha ni se ve la violencia sobre el cuerpo femenino, objeto de la mirada patriarcal; ‘‘Puedo oír lo que veo, pero nunca puedo ver lo que oigo, entre la vista y el oído no hay reciprocidad’’ (Nancy, 26). Un plano aéreo enfoca las tazas de café sobre la mesa mientras describe el resto de la escena; la mesa, los sofás, la lámpara y de fondo, va acelerándose la música del folklore húngaro que está puesto en la televisión. El sonido de la música folclórica y el chirrío del columpio en el que se balancea el hermano de Elisa se aceleran elevando la tensión e incomodidad en el espectador, quien es consciente de que la violación está tomando lugar en ese preciso instante. La técnica del *Shepard’s tone*, es decir, la ilusión auditoria de

que un tono asciende pareciendo más alto de lo que en realidad, es empleado aquí para generar mayor tensión sin auditiva sin necesidad de mostrar la violación.

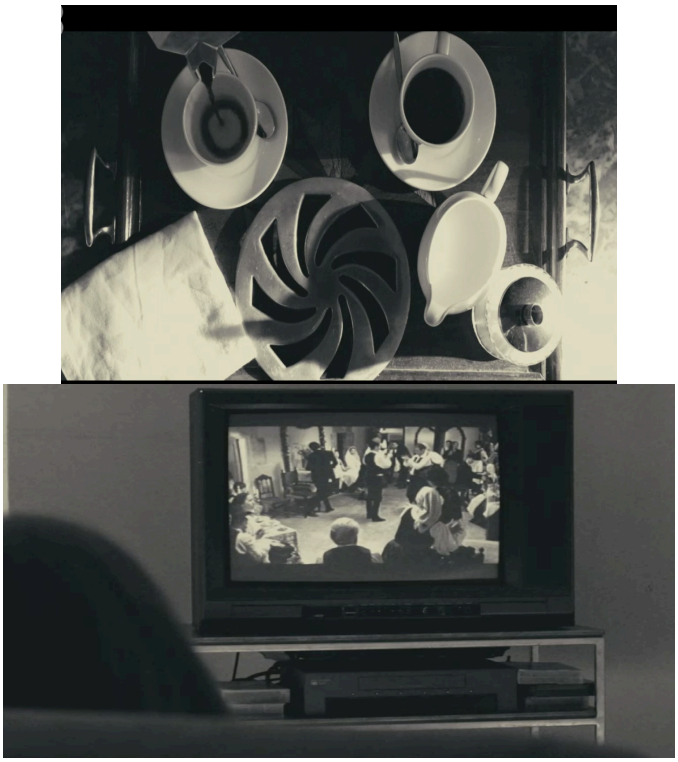

Figure 47.Plano detalle de la mesa de café y el folklore que sonaba en la televisión

Al acelerase el ritmo del sonido pareciera que va en ascenso, aunque en realidad, es un efecto de sonido que tiene como objetivo llevarnos al momento de estallido final de la escena. De acuerdo con Nancy, ‘‘el sonido tiene una capacidad de afectar que no se parece a ninguna otra’’ (27), consiguiendo que el sonido impacte más que la imagen. El columpio termina por romperse en el momento del clímax y el hermano de Elisa cae al suelo. Entendemos que es este el momento en el que cesa también la violación que, al igual que el columpio que el hermano intenta reparar sin éxito, la virginidad e inocencia de Elisa se vuelven también irreparables. En esta escena concreta, los espectadores son puestos a la escucha ya que, según Nancy, ‘‘cuando

estamos a la escucha estamos al acecho de un sujeto, aquello (el) que se identifica al resonar de sí a sí, en sí y para sí, y por consiguiente fuera de sí, a la vez igual a sí y distinto de sí, uno como eco de otro y ese eco como el sonido mismo de su sentido'' (Nancy, 2015:25). Por lo tanto, al escuchar, entramos en una espacialidad que nos penetra, abriéndose en nosotros y entorno a nosotros lo que facilita el afecto y la empatía con el ''Otro''. Instantes después, un primer plano nos descubre el rostro de Elisa, llorando, junto al medio rostro del violador, quien le promete que, si deja de llorar, le regalará una pulsera de plata, momento en el que se seca las lágrimas y olvidará lo sucedido, guardando su silencio hasta 14 años después. La omisión por la que se caracteriza esta escena hace referencia a lo ''irrepresentable'', lo ''indecible''' que, a su vez, guarda una estrecha relación con el trauma femenino que tiende a permanecer en silencio: ''Female voice has no right of speech and that, not being heard, women are enveloped in silence (Khun,1998:97). El primer plano de Elisa, enfoca la lágrima que desciende por su rostro, y que regresando a las contundentes declaraciones de Cadena, en las que se refiere a la voz masculina como la voz de ''la autoridad y la de Dios'', la voz del violador deja a Elisa indefensa y sin voz alguna. Es más, Elisa es representada como si fuera la propia Virgen María. Imagen, que se repetirá, después, con la madre de Elisa, quien es retratada como *Mater dolorosa* incapaz de deducir de dónde proviene el dolor de su hija y por ende, incapaz de poder solventar su dolor.

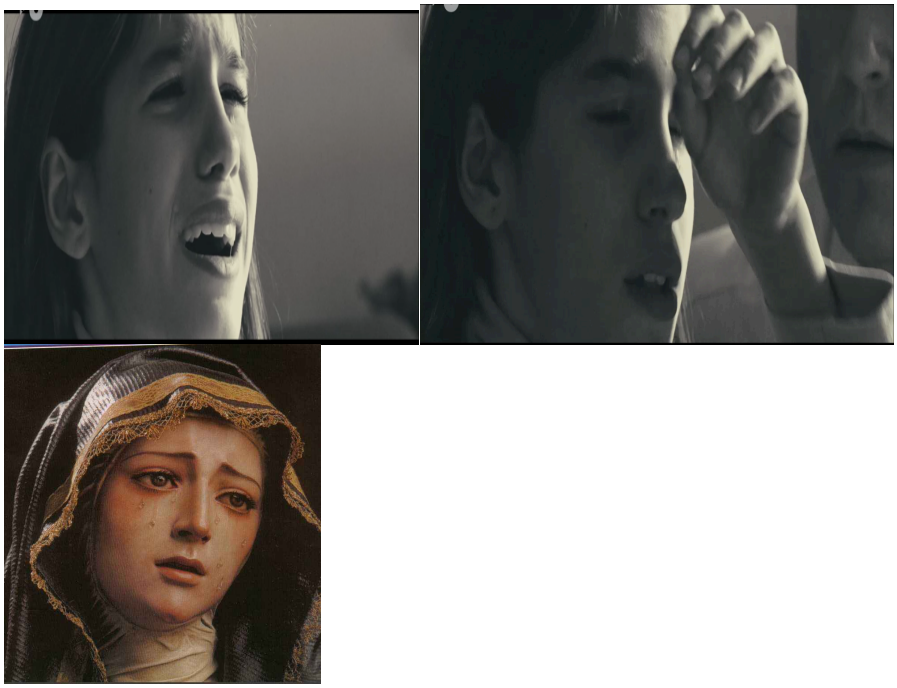

Figure 48.Rostro de Elisa tras ser violada y el medio rostro de su violador. Similitud con el rostro de la Virgen María

Después del evento, y a pesar del silencio de Elisa, su vida quedará truncada para siempre. Cada vez que la madre le pregunta qué le pasó ese fin de semana, ella se limita a responder; ‘‘vi al amigo de papa, me dijo que me regalaría una pulsera de plata’’. Aunque Elisa parece querer decir algo con este mensaje, sus palabras caen en oídos sordos ya que nadie parece comprender su mensaje. Durante 14 años Elisa permanecerá en silencio, provocado, en parte, por la amnesia desecativa derivada del estrés post-traumático, aunque éste se aparezca en recurrentes pesadillas en las que le invaden los sonidos de esa tarde de domingo, así como los jadeos de su violador o el ruido del columpio.

El cuerpo de Elisa, actúa psicosomáticamente mediante la abyección hacia la impureza provocada por la violación y que intenta ser expulsada a través del vómito. Freud, describe precisamente el trauma, como la paradoja de la presencia/ausencia de memorias traumáticas indigeribles y fragmentadas a las que alude como ‘‘cuerpo extranjero’’ (Freud, 1939: 152) o

‘‘incubación’’ (Freud, 1939: 409), y es precisamente este ‘‘cuerpo intruso’’ el que se instalará en Elisa durante su niñez y juventud donde los recuerdos permanecen en estado durmiente, para manifestarse posteriormente en búsqueda de una unión-reconciliación del Ego, dividido por el trauma (Camí- Vela, 2010). La voz en over, nos adelanta que, una vez cumplida la mayoría de edad, Elisa, se marcha finalmente a estudiar al extranjero y una vez allí, ‘‘al cabo de varios meses, Elisa llamará a un día a su madre y le dirá asustada: mamá, ayúdame, acabo de recordar algo horrible’’.

3.2.2 Segunda parte. Gritos: ‘‘Mamá, ayúdame, acabo de recordar algo horrible’’

Más allá de la notable diferencia entre la mirada masculina y autoritaria en la primera parte de Cadena, y la mirada de Elisa (protagonizada por Aina Clotet) a través de Colell, en la segunda, ambas partes constituyen en realidad, miradas simétricas de la misma historia solo que contadas desde perspectivas completamente opuestas. De hecho, las imágenes parecen repetirse, primero en blanco y negro y luego a color, completando el puzle de la identidad de Elisa desde su infancia.

Figure 49. Planos paralelos de Elisa-niña y Elisa-mujer

En la segunda parte, 14 años, cuatro meses y algunos días después, Elisa recordará ‘‘algo terrible’’, aquello que su memoria ha reprimido durante años, para poder desvelar su mayor secreto y superar así, en compañía de su madre y su amiga, el trauma de la violación y el silencio colectivo construido alrededor de ésta. En esta parte, desaparece el lenguaje autoritario paterno y se adopta la perspectiva de Elisa que rompe con la política del silencio para revisitar el trauma y verbalizarlo. La directora afirmó en una entrevista que en esta parte se le da voz a Elisa precisamente porque ‘‘nos dimos cuenta de que distanciaba, que echaba a los espectadores. Es una película sobre el silencio y el estallido de la voz’’ (*El País*, 21/09/ 2010).

Figure 50. Elisa vuelve a ver el mismo programa de folklore y mañana siguiente el olor a café que provoca el recuerdo

La noche anterior a la del momento más desgarrador de la película, Elisa se queda dormida en el sofá, mientras en el televisor se escucha el mismo programa de folklore húngaro que sonaba la tarde en la que fue violada. A la mañana siguiente, una mañana de domingo, a nuestra protagonista le invade un momento un tanto proustiano de memoria involuntaria que le transporta 14 años atrás. El olor a café, el programa de televisión de la noche anterior y el ritmo marcado por las campanadas de la iglesia parecen formular el contexto perfecto para el momento de epifanía en Elisa, cuyo cuerpo reacciona instantáneamente de manera abyecta para expulsar, sin éxito, el cuerpo extranjero que se ha incubado en ella durante más de 14 años:

> ‘‘The more the contextual stimuli resemble conditions prevailing at the time of the original storage, the more retrieval is likely. Thus, memories are reactivated when a person is exposed to a situation, or is in a somatic state, reminiscent of the one when the original memory was stored (Caruth, 1995: 174)

Si bien la primera parte, vacía el texto fílmico por completo con el olvido y el silencio, la segunda ‘‘representa el enfrentamiento de Elisa con su traumática vivencia del pasando llenando la pantalla de un vomitado y visceral recuerdo extranjero’’ (Camí-Vela: 210). Elisa cae al suelo, respira fuerte, grita e incluso intenta autolesionarse, vomita (al igual que le sucedía poco después de la violación) somatizando el dolor, rompe el espejo del baño, pisa el cristal con sus pies desnudos y se mete a bañar para deshacerse del profundo asco que siente tras recordar

que fue violada. La directora argüía que, en realidad, no es que quiera quitarse la ropa, quiere quitarse la piel, si pudiera despellejarse, lo haría, y desaparecer, dejar de ser ella[82]:

> ‘‘Like ingested food that our body fails to digest, traumatic memories physically occupy, obstruct, and exceed the mind from within… When fragmented traumatic memories return, they do so with an intensity and mimetic power that make them dangerously close to the reality of trauma. Indeed, that takes the form of ‘‘sensorial and motoric experiences’ which means that they come back acting like and performing the functions of a ‘‘body’’ (2006, S2,S3; Di Petre).

Además de la somatización del trauma, Elisa sufre un perturbador desdoblamiento de personalidad en el que su propio cuerpo se vuelve extranjero, abyecto y al que, al mirarse al espejo, se dirige en segunda persona, como si Elisa fuera ‘‘Otra’’, no ella. Elisa no puede reconocerse en ese espejo roto, su identidad acaba de quedar completamente fragmentada, a lo que hacen referencia los close-ups de su mirada, perdida, en busca de su voz, de su propio ‘‘yo’’ que no reconoce en la imagen que le devuelve el espejo, la de un objeto roto y usado: ¿Quién es ella? O más bien, ¿Quién ha sido durante todo este tiempo? El espejo, la base de la construcción de la identidad desde una perspectiva psicoanalítica muy relacionada con la pantalla del cine, sirve aquí, para reducir a Elisa a una la exterioridad pura de manera que expone Irigaray (1993: 65): ‘‘el espejo, constituye pantallas entre el otro y el yo mismo…. El espejo es una helada y polémica arma para mantenernos aparte’’.[83] Es la reducción a una mera otredad, y se relaciona también a la abyección y la expulsión de aquello que perturba nuestra identidad, el sistema, el orden, lo que no respeta fronteras y necesita ser extraído de nuestro cuerpo. La ruptura del espejo representa esa búsqueda por una identidad perdida, y entre sus grietas se cuela el grito de Elisa, hacia un discurso que la ignora y la oprime en el ‘‘espacio invivible’’.

[82] En una entrevista con Camí-Vela, 2016: 212

Figure 51.Elisa no logra reconocerse en el espejo que rompe

> ‘‘A look into the mirror necessitates a confrontation with one’s own face and the window to one´s own interior self. Yet this look at oneself in the mirror is also a look from outside, a look that no longer belongs to me, that judges or forgives me, criticizes or flatters me, but it has become the look of another, or ‘the other’ ’’(Elsaesser and Hagener, 2010:56-57)

Cuando su amiga irrumpe en el baño, Elisa se apresura a responder ‘‘quiero que sepas que me llamo Elisa y a mi no me han violado nunca’’. La amiga, como si ella también hubiese sido víctima de algo similar, ayuda a calmarla y le dice con seguridad: ‘‘lo superarás. Todo se supera’’. Elisa decide después llamar a su madre: ‘‘mamá ayúdame, acabo de recordar algo terrible’’. En esta ocasión, Colell también evita la existencia del melodrama y expone a una protagonista que se enfrenta el trauma en colectivo, junto con su madre y su amiga. Tanto la reacción de la amiga como la de la madre apelan a un trauma compartido que se traduce en el apoyo mutuo para superar el trauma en lugar de intensificar lo dramático de la situación. La solidaridad entre mujeres es algo que se repite en varios de sus largometrajes, como *Nosotras*, mostrando la compleja subjetividad femenina y el mundo que las compone con dificultades y contradicciones que resultan en un empoderamiento de su propia voz e identidad femeninas.

Elisa regresa además la protección del vientre materno, para poder recuperar la autoridad de la voz que envuelve al bebé en el útero antes de nacer, como ese espacio de ritmos vocálicos anteriores a la ley del padre.

Es en efecto, la *voz en off* de Elisa, a diferencia de la voz autoritaria que sofocaba toda la primera parte, la que toma control de la situación en esta segunda parte: ‘‘¿Qué es lo que me ha hecho recordar? Todavía no entiendo lo que me ha pasado. Hace mucho que no hablo de eso con nadie, así si no hablo de eso, quizás vuelva a olvidarlo’’. Elisa recupera la voz perdida de la que habla Cavarero y es a través de la mirada y la escucha femenina que la película da nuevo, acceso y visibilidad al trauma femenino proponiendo lo que Jesus M. Sáez ha denominado como una ‘‘retórica audiovisual en la que la responsabilidad de narrar la violencia se convierte en una tarea colectiva’’ (2011: 939). No obstante, lo que pasó aquella tarde de domingo, permanece encubierto, negándose a alimentar las prácticas hegemónicas de representación y negando también el acceso al espectador de los detalles de la violación. La sordera que parece sufrir el padre de Elisa, quien en su día ignoró lo sucedido, demuestra además que como corrobora Cixous lo que nos lleva a un ‘‘Doble desasosiego, pues incluso si transgrede, su palabra casi siempre cae en el sordo oído masculino, que solo entiende la lengua que habla en masculino’’ (1995: 55). Si bien Elisa cita a su padre para contarle lo sucedido, el espectador solo puede ver a los personajes a través del cristal del restaurante, en un ‘‘nested voice-out’’, el audio es innecesario para la compresión de la escena. En ella avistamos a ambos personajes hablando sin poder escucharlos, solo alcanzamos a escuchar el ruido de la calle y los coches al pasar, indicando también, la sordera que ha sufrido su padre durante todo este tiempo. En una escena paralela a la que abre la película y que muestra la circularidad de ésta, en la que Elisa está en una clase en la que el profesor habla de Martin Luther King, Elisa

pregunta a su padre si a veces, él piensa en hombres valientes como Martin Luther King. Insinuando su cobardía al no hacer nada para ayudar a su hija y proteger a su amigo. Finalmente, la película termina con la imagen del padre cabizbajo, lamentándose por lo ocurrido mientras Elisa, mira directamente a la cámara interpelando la mirada del espectador y nos invita a oír con los ojos.

Figure 52. Elisa interpela la mirada del espectador

3.3. Recuperando las voces disidentes en el cine documental de Patricia Ferreira y Helena Taberna

En sus documentales *Señora de* (2010) y *Extranjeras* (2003), Patricia Ferreira y Helena Taberna respectivamente, recuperan las voces acalladas y silenciadas de las mujeres viudas del franquismo al igual que las de las mujeres que sufren una doble alteridad por ser mujeres y extranjeras. Voces que resurgen como víctimas de una violencia social que las ha marginalizado y apartado de la sociedad española. Las directoras recorren esos sujetos que residen en los

espacios invivibles (aunque altamente poblados) de la exclusión y marginalización[84]. Las voces femeninas representadas en ambos documentales provienen además de directoras que, dentro de sus propias identidades como mujer, siempre rozando la exclusión, son además gallega y vasca respectivamente; dos regiones particularmente castigadas en España durante la Guerra Civil y Franquismo. En ambas ocasiones, el *voice over* característico del género documental está completamente ausente y son, por el contrario, las propias subjetividades de las mujeres entrevistadas las que guían la narrativa. Ofreciendo sus testimonios de la manera más directa posible: ofreciendo su versión de la Historia en primera persona. Doane teoriza incluso acerca del poder del *voice-over* en el género documental ya que éste ha sido dominado por voces masculinas estrechamente relacionadas a la sabiduría y la capacidad de interpretación ''As a form of direct address, it speaks without mediation to the audience, bypassing the *characters* and establishing a complicity between itself and the spectator (Doane 1999: 369)''. Las voces que optan por recogen aquí Ferreira y Taberna funcionan por ende, como ese ''intersticio'' al que me refería anteriormente, el tercer espacio dentro de la historia cultural, provocando nuevas reacciones en el espectador y completando imaginarios dominados por el sistema patriarcal que había convertido sus mundos en mundos invisible e intraducibles en la gramática de la masculinidad.

3.3.1 Las viudas del franquismo

---

[84] "The abject designates here precisely those 'unlivable' and 'uninhabitable' zones of social life which are nevertheless densely populated by those who do not enjoy the status of the subject, but whose living under the sign of the 'unlivable' is required to circumscribe the domain of the subject". En Butler, Judith. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex".* New York: Routledge 1993. Énfasis de Ana Forcinito (2013)

Patricia Ferreira se inició en el mundo del cine de manera muy similar a la que lo hizo Coixet; como crítica fotográfica en *Fotogramas* tras haberse licenciado en Ciencias de la imagen y Periodismo. Su filmografía se compone de varios cortos *El secreto mejor guardado* (2004) y *El amanecer Misrak* (2010), y algunos thrillers; *Sé quien eres* (2000), nominada a varios premios Goya y que denuncia la amnesia cultural que supuso la Transición española, y *El alquimista impaciente* (2002) cuyas tramas se desmarcan de los roles de género asignados comúnmente a los *thrillers* y que por el contrartio, retratan a las mujeres como dueñas de sus acciones en lugar de ser salvadas por el hombre- como ocurre comúnmente en el cine dominante. La gran mayoría de sus largometrajes tratan la recuperación de la memoria tanto a un nivel colectivo como individual para evitar la amnesia colectiva. En *Para que no me olvides (2005) y Señora de* la recuperación de la memoria individual y colectiva de la Guerra Civil es en efecto, el eje de su trama. En el caso particular de *Señora de*, Ferreira repara en las victimas de una generación de mujeres del franquismo, precisamente para que no ''las olvidemos'': para que no olvidemos sus voces y se visibilice lo que ha invisibilizado el patriarcado y por ende, por la mirada hegemónica dominante en el cine. Igualmente, en *Para que no me olvides,* Igor Barrenetxea ha destacado la importancia que se da en el filme a ''la necesidad de recordar y de dignificar a quienes hemos perdido de forma traumática'', sea por la causa que sea,'' (2008: 12). La trayectoria de Ferreira destaca principalmente por su mirada periodística y sus continúas alusiones a la Ley de memoria histórica, especialmente en un país que aún hoy parece no haber establecido una reconciliación entre los vencedores y vencidos de la Guerra Civil española. Esta problemática se recoge también de manera inédita en el documental de Almudena Carracedo, *El silencio de otros* (2018), magnifico trabajo testimonial sobre la memoria. Un documental sumamente necesario en los tiempos que corren en la España actual ya que entre otras batallas

políticas, también lidia con el crecimiento de la ultra derecha y la polémica derivada de la orden de exhumación de los restos de Franco por el gobierno del PSOE. *El silencio de los otros,* se asemeja en varios aspectos al documental de Ferreira ya que se propone devolver la voz a los vencidos, tratando temas como la Ley de memoria histórica, las torturas durante el franquismo o la trama de niños robados en España.

Señora de da vida a los testimonios de 13 mujeres gallegas de distintas edades (entre los 60 y los 80), seleccionadas entre entrevistas realizadas a más de 300 mujeres, de diversas clases sociales, nivel educativo, de la costa y el interior de Galicia, viudas, divorciadas etc. pero unidas por una misma experiencia: ‘‘la ausencia y libertad de sus derechos’’ durante el franquismo[85]. Estas voces testimoniales dan luz a una generación de mujeres marginalizadas durante la dictadura, y que como recoge Diego Galán en su documental *Con la pata quebrada* (2013), las mujeres carecían de cualquier derecho o habilidad para poder pensar. En uno de los clips recogidos en el documental de Galán preguntaba a una mujer: ‘‘¿a quién va a votar usted, señora?’’, mientras ella se limitaba a responder con toda naturalidad: ‘‘yo, lo que diga mi marido’’. Tristemente, esta representación es bastante verosímil ya que yo misma he podido comprobar una situación muy similar con mi propia abuela gallega. Instruidas bajo la sección femenina, incluso si no asistían a la sección femenina como tal, o si no habían sido educadas formalmente, ésta estaba presente en todos los ámbitos de la sociedad posibles; ya sea en la radio, en las escuelas, en la televisión, llegando incluso a las zonas más rurales para educar a esas mujeres bajo los ideales femeninos del régimen. De hecho, en octubre de 1941 se promulgó un decreto que establecía la obligación de impartir en todos los centros de enseñanza primaria y secundaria las asignaturas de: Educación Política, Educación Física y deportiva y la

[85] Becerra, Carmen. *La memoria en el cine de Patricia Ferreira*. (Universidad de Vigo)

enseñanza del Hogar para las niñas, bajo la dirección del Frente de Juventudes y la Sección Femenina. Marcadas desde nacimiento con la etiqueta de ‘‘mujeres de’’ (de sus maridos, hermanos, esposos o del dictador mismo) y careciendo de cualquier otra identidad social, la mayoría de estas mujeres fueron condenadas al anonimato en el espacio del hogar:

> ‘‘A la mujer se le pide el sacrificio de consagrarse a esta tarea, hasta dejar caer en el olvido cualquier aspiración personal. La mujer, casada o soltera, joven o mayor, ha de estar recluida en el hogar; éste será el lugar que la alejará de las tentaciones mundanas y podrá resguardarse de la impureza y la inmoralidad. Bañarse en la playa, ir el cine o al teatro, asistir a bailes son actividades en principio pecaminosas, igual que ciertas lecturas. Por todas partes, se recomienda a las mujeres alejarse de todo para centrar su atención en la crianza de los hijos y en el cuidado de la casa. Se las anima a olvidarse de sí mismas, a sacrificarse, a anularse para servir a los demás.[86].(Palacios Bañuelos, 2014 :166)

De igual modo, la ley española entre 1944 y 1963 amparaba incluso que el marido asesinase a su esposa en caso de adulterio o que el padre matase a las hijas menores de 23 años y a sus novios, en caso de haber mantenido relaciones sexuales sin estar casadas[87]. La sección femenina fue crucial en este aspecto ya que las mujeres eran instruidas bajo los principios basados en el nacional catolicismo citados a continuación, y en los que se asumía que la mujer debía cumplir como ‘‘buena española’’ inscrita en los roles de esposa y madre sumisa e ideológicamente inferior al hombre mientras que eran privadas de cualquier otro rol en la sociedad:

> **José Antonio Primo de Rivera**, “el verdadero feminismo no debiera consistir en querer para las mujeres las funciones que hoy se estiman superiores, sino en rodear cada vez de mayor dignidad humana y social a las funciones femeninas” (P. Primo de Rivera, Discursos, circulares, escritos, Sección Femenina de FET y de las JONS, Madrid), **y por la Iglesia**, “el fin esencial de la mujer, en su función humana, es servir de perfecto complemento al hombre, formando con él, individual o colectivamente, una perfecta unidad social”. “A través de toda la vida, la misión de la mujer es servir. Cuando Dios hizo el primer hombre, pensó: No es bueno que el hombre esté solo. Y formó a la mujer para su ayuda y compañía, y para que sirviera de madre. La primera idea de Dios fue el

---

[87] Documetal de Isabel Coixet. *50 años de… La mujer cosa de hombres (2009)*

hombre. Pensó en la mujer después, como un complemento necesario, esto es, como algo útil" (Formación Político-Social del primer curso de Bachillerato, 1963)

Figure 53. Revista para mujeres (1939)

El régimen se valía de instituciones como *La sección femenina* para mantener a las mujeres ocupadas a través de la maternidad o del campo y para que así no se dedicaran a pensar. Una de las protagonistas del documental de Ferreira define muy bien esta situación: ''Me hubiese gustado ser tantas cosas… pero no pude ser ninguna… mi vida ya vino marcada, yo no la pude decidir''. A lo largo del documental se escuchan testimonios de tono similar, aunque también destacan algunos casos más aislados, el de la matrona, la abogada o la profesora, en los que consiguieron, aunque no totalmente, liberarse de las riendas del patriarcado para emprender un camino en busca de la identidad y satisfacción personal.

Las protagonistas gallegas del documental hablan sobre temas ''incomodos'' o más bien de temas, que no tenían ningún valor para ellas ya que debían ser santas y virginales. Una de las entrevistadas hace alusión incluso a la existencia de un ''Patronato de la salud moral de las mujeres'' encargado de proteger su honor en casos de embarazo no deseado. Las entrevistas

abarcan asuntos tales como el sexo, el trabajo, la vida en pareja, el aborto y la clandestinidad a la que esto se llevaba en los conventos, las dificultades de ser mujer en su generación, y, en definitiva, los efectos que una sociedad puramente patriarcal, como fue la franquista, causaron en estas mujeres. En ocasiones, y particularmente en las preguntas relacionadas al sexo, las entrevistadas se asemejan bastante a las personas entrevistadas en del documental *Sexo oral* (1994), de Chus Gutiérrez, en el que varios hombres y mujeres de una edad ya avanzada, hablan de sus primeras experiencias sexuales y de la ignorancia que existía en su tiempo. Ferreira recoge la falta de educación sexual, el desconocimiento absoluto de la existencia del orgasmo y el constante sentimiento de objetivación que cargaban las entrevistadas, siendo consideradas tanto por sus maridos como por la sociedad como una herramienta para el trabajo en el campo y la procreación, ya que como arguye la socióloga que actúa como hilo conductor entre los distintos testimonios ‘‘la mujer carecía de cualquier capacidad para pensar, ya que ésta dios se la había dado a los hombres’’. *Señora de* es pues un retrato de esas protagonistas sin cara que sobrevivieron al final de la Guerra Civil y a la dictadura de Franco desde una perspectiva gynocéntrica que aboga por devolver la voz y la memoria histórica de la que fue borrada la mujer del franquismo pero que según Teresa Vilarós forman parte de: ‘‘lo reprimido, que en algún momento reaparecerá, en un retorno de lo que en un momento dado se hizo impensable para que una nueva identidad pudiera pensarse’’ (1998: 7-8). Esas heroínas son parte de esa contra-historia que no fue contada pero que sin embargo, importa y mucho. Por ello, Ferreira consigue articular la realidad social desde la perspectiva histórica de las mujeres (De Lauretis 1984: 196). Mujeres cuyo presente como muy bien explica Carmen Becerra ‘‘solo puede ser explicado por el pasado, un pasado callado o ignorado por casi todos, suprimidas de la ‘‘historia-oficial’’, relegadas al margen de quienes ocuparon (y todavía ocupan), los márgenes del

sistema'' y siguen siendo sometidas a una violencia institucional. No es tampoco casualidad, que Ferreira eligiera entrevistar a mujeres de su propia tierra natal y también la del caudillo. Mostrando a las hijas sobrevivientes del régimen en una de las regiones que muestra algunas de las mayores consecuencias de la dictadura y que aún hoy, la sociedad ignora por completo.

El enfoque periodístico de Patricia Ferreira nos acerca a las voces e historias en primera persona de estas mujeres. Aunque no escuchamos la voz de la entrevistadora, asumimos que reciben preguntas similares dado que sus respuestas se encuentran en gran sintonía, mostrándonos una realidad compartida sin importar edad, clase o estatus social. Los primeros planos de estas mujeres son retratados conquistando el espacio que mejor conocen, el espacio privado de sus casas, y principalmente el de la cocina - lugar asignado como el lugar ''natural para ellas'' y que, de hecho, se asemeja mucho al de una prisión. Desde la privacidad y la soledad latente de estos espacios, las 13 mujeres reivindican su voz y subjetividad desde las que hoy como abuelas, siguen empeñando una función similar a la de antaño. Los testimonios de las ''señoras de'' filmados en colores vivos, se intercalan con el testimonio de la socióloga, quien relata la perspectiva histórica de los hechos que narran las entrevistadas y cuyas imágenes aparecen en blanco y negro. Estos recursos estéticos elegidos por la directora parecen mostrar que las escenas en blanco y negro. Las imágenes en blanco y negro aluden a un pasado que debe ser dejado atrás, mientras que las escenas en color reflejan a la esperanza hacia las nuevas generaciones de mujeres y sus libertades. Si prestamos atención a otros aspectos que componen la estética fílmica, además de elegir el espacio de Galicia y las zonas mas rurales que la componen, como un recordatorio del pasado, también se muestra como estas zonas van poco a poco quedando deshabitadas y cuya memoria también se va perdiendo, quedando en el olvido. A modo de travelling, la cámara sigue a cada una de estas voces, mientras caminan firmes y

hacia delante, abriendo el paso hacia las mujeres de la generación actual para que éstas si puedan cumplir sus sueños y sean completamente libres.

Figure 54.Figure 55. La cámara sigue a las mujeres que caminan hacia delante

Indicando su avance en el tiempo y dejando el pasado y la memoria que las ha oprimido atrás. Una memoria, a veces, difusa y que duele recordar ya que el recuerdo obsesivo del que habla Jaqueline Cruz, puede también ser contraproducente, provocando un efecto insalubre en estas mujeres y transmitiendo un miedo que pueda prevenir que las demás generaciones avancen. Simone de Beauvoir aseguraba precisamente que los derechos de la mujer siempre estarían en la cuerda floja: ‘‘No olvidéis jamás que bastará una crisis política, económica o religiosa para que los derechos de las mujeres vuelvan a ser cuestionados. Estos derechos nunca se dan por

adquiridos, debéis permanecer vigilantes toda vuestra vida”. Este testimonio, no podría ser de mayor relevancia en la España actual. Siempre y cuando las leyes estén escritas por el patriarcado, los sueños, identidades y derechos de las mujeres estarán también en peligro. Patricia Ferreira trae a colación voces que reflejan el dolor, la soledad y la valentía de mujeres que tuvieron que vivir tiempos muy duros para ocupar el espacio fílmico de historias que resultan demasiado cercanas al espectador.

Figure 55.Mujeres relatan sus historias habitando el espacio del hogar

Ferreira consigue, como señaló Annette Kuhn (1991:87) el objetivo del cine feminista, ‘‘hacer visible, lo invisible’’ refiriéndose tanto a la presencia de directoras detrás de la cámara, ‘‘hacer’’ , como a la representación de esas áreas sombrías a las que la mujer ha sido relegada en la sociedad y por tanto, también en los textos fílmicos para poder finalmente desmontar los discursos establecidos por las tecnologías de género a las que se refiere De Lauretis.

3.2.2 La cara oculta de la inmigración femenina en Madrid

La cineasta vasca, Helena Taberna, reconocida por un cine enfocado hacia el realismo social con un claro compromiso feminista y de conciencia vasca, ha desarrollado una identidad autoral centrado en sus protagonistas femeninas y en la represión que sufren en el orden patriarcal. La diversidad de sus temáticas va desde el terrorismo vasco en su primer largometraje Yoyes (2000) que según Taberna marcó un importante punto de inflexión en el cine relacionado con ETA, dado que, entre otros aspectos, es la única película sobre una terrorista de ETA y que narra las andaduras de una mujer militante que fue asesinada tras salirse de la formación. A este largometraje le siguió su compromiso con los rostros de mujeres inmigrantes en Extranjeras (2003), la Guerra Civil desde la perspectiva de su pueblo natal, Alsasua, con *La buena nueva* (2008), el documental Nagore (2010) sobre el violento asesinato de una joven de 22 años durante las fiestas de San Fermín de 2008 y finalmente su último trabajo cinematográfico, *Acantilado* (2016), que reabre la polémica de las congregaciones sectarias muy poco exploradas y muy difíciles de rastrear pero cada vez más latentes en los tiempos de crisis existencial que atañan a la sociedad. El cine de Taberna se emplea a fondo en trabajos de investigación y denuncia social que nunca parecen envejecer y que mantienen su vigencia incluso 10 o 15 años después de su estreno. Así lo ilustra el documental sobre la joven Nagore Laffage, asesinada

durante las fiestas de San Fermín, y que además de la polémica por la próxima puesta en libertad de su asesino confeso, volvió a renacer junto con el caso de violación en grupo propiciado por los jóvenes de ‘‘la manada’’ en San Fermín de 2016.

La trayectoria de Taberna ha sido, bastante reciente ya que pasó de trabajar para en el departamento de nuevas tecnologías del Gobierno de Navarra a dirigir pequeños cortos y de ahí a escribir y dirigir. En su cine, la propia directora, quien se declara firmemente feminista, ha reivindicado que ‘‘el cambio de sexo detrás de la cámara provoca cambios’’[88] y su cine es pues un claro reflejo de ello. En el documental que repaso a continuación, *Extranjeras* (2003), lejos de los prejuicios y estereotipos que han definido a las mujeres inmigrantes en España, vistas como prostitutas marginales, víctimas, o cuidadoras domésticas; el documental, pone a sus espectadores a la escucha de las voces subalternas, esas voces y experiencias que carecen de representación alguna en las inmediaciones de la ciudad de Madrid. En este sentido, Pilar Rodríguez quien ha basado su acercamiento a la inmigración en España en la teoría de lo subalterno de Spivak (2001), justifica que es en realidad, lo subalterno, lo que representa la nueva forma de esclavitud global:

> Today I say that the word *subaltern* refers to a situation in which someone is isolated from any line of social mobility [...]. Women, men and children who live in certain African countries, who cannot even think about crossing the sea to get to Europe, sentenced to death by a lack of food and medicines – those are subalterns. Needless to say, there are other kinds of subaltern subjects. (Asensi 2006)[89]

La cineasta, quien reside actualmente en el diverso barrio madrileño de Lavapiés, uno de los barrios más céntricos y donde reside además un gran porcentaje de los inmigrantes que llegan a la ciudad, afirmaba durante una entrevista que su reto en este documental fue precisamente “tomar las vidas más pequeñas, las aparentemente menos interesantes, puesto que no son noticia

[88] Camí-Vela, María. Mujeres detrás de la cámara. Entrevistas con cineastas españolas de la década de los 90(2001:170)

nunca y huir de los elementos más dramáticos como son las pateras y la prostitución" (Ballesteros, 2005:9). Taberna decide retratar la autonomía de estas voces que como ellas mismas aluden: salen adelante ''solas. Sin ellos''. Voces que implican el ''act of speech'' que sugiere Butler y que surgen a partir de testimonios subalternos que tienden a ser excluidos de la articulación social. Incluso cuando estos sujetos pueden hablar, pero son, no obstante, ignorados.

Extranjeras, tiene como marco los flujos migratorios en España desde una perspectiva femenina y como ésta fue cambiando con la ley aprobada en el 2000 por el PSOE[90]. En temas relacionados a la inmigración y diversidad cultural a nivel estatal, cabe añadir que España ha sido tradicionalmente un páis emigrante, particularmente durante los años de la Guerra Civil y el Franquismo (1936-1975), y no fue hasta la década de los ochenta que pasó a ser uno de los principales destinos para muchos inmigrantes. Debido a la falta de leyes de regulación hasta el año 2000, muchos de estos inmigrantes fueron perseguidos, lo que derivó en el crecimiento de mafias relacionadas al tráfico de personas y así lo ha reflejado también el cine. En el caso de la mujer inmigrante, los medios han tendido a la no-representación o la generalización de la identidad de la mujer inmigrante en España (como prostituta o cuidadora). Algunas de las películas españolas sobre inmigración abordan y critican la precariedad de sus trabajos al igual que competitividad y xenofobia existentes en la prostitución como podemos identificar en *Princesas* (2005). Una de las prostitutas, se muestra amenazada por la ''Otra'' prostituta extranjera:

"-Mujer tienen que ganarse la vida"

[90] Aunque de nuevo volvieron a abandonar el país durante la crisis económica iniciada en 2008. La ley orgánica de 4/2000 incluía la integración laboral de los inmigrantes o la equiparación de derechos entre españoles y los extranjeros, aunque esto no se cumplió.

> "-Pues que se la ganen allá. ¿Es que en su país no se folla? Desde que están ellas casi no trabajamos. ¡Cómo se pueden poner esos precios!"

En *Flores de otro mundo* (1999), Bollaín con su caravana de mujeres, transita la imagen altamente sexualizada que había adquirido la mujer caribeña en España, particularmente las mulatas, que siguen siendo percibidas como ''jineteras'' que se casan con españoles para conseguir los ''papeles''.

A diferencia de los ejemplos anteriores, *Extranjeras* aboga por deshacerse de todos esos prejuicios impuestos sobre las extranjeras en Madrid, para recoger la memoria colectiva de las mujeres inmigrantes que habitan la ciudad. De manera muy similar a *Señora de*, la voz de las inmigrantes también guía la narrativa sin necesidad de la voz en *off.* El relato se conforma, más bien, partir de las diversas experiencias migratorias de estas mujeres y los obstáculos superados para integrarse en España. Siendo ésta una de las maneras más directas e impactantes de reflejar sus voces ante el espectador. Es decir, a través de la experiencia en primera persona (pasadas y presentes) y la narrativa de movilidad e independencia económica bajo las que se suceden estos testimonios. A diferencia de la estaticidad que caracteriza a las mujeres gallegas de *Señora de*, *Extranjeras* se compone entorno a lo podríamos denominar una narrativa de movilidad entre el espacio privado y el espacio urbano y en las que las mujeres son dueñas de su propio destino. Son ellas quienes han elegido venir a España dejando toda su vida atrás, incluso a sus familias. Es más, en muchas ocasiones como recoge Ballesteros y problematizan películas como *Amador (2012)* de Fernando León de Aranoa, es precisamente gracias al trabajo doméstico que estas mujeres migrantes desarrollan sus economías (2005:8). Estas extranjeras, también pertenecientes a distintas clases sociales (empresarias, profesoras, niñeras, abogadas, dueñas de un locutorio o un bar…etc.) representan una doble alteridad; ya que son discriminadas tanto por

su cultura, raza o étnica como por ser mujeres. Sin embargo, *Extranjera*s prefiere detenerse en los aspectos positivos de la vida, de sus vidas, adentrándose en el mundo más privado de cada una de estas voces disidentes procedentes de Perú, Ecuador, Venezuela, Colombia, China, Argelia, Guinea Ecuatorial, Senegal, Siria, Bangladés, Rumania o Polonia. Desde el espacio de la cocina, el ámbito afectivo-familiar, entretenimiento o sus propios negocios comprobamos como estas mujeres luchan por la importancia de mantener de sus tradiciones, sus valores e idiomas natales a lo largo de las distintas generaciones. Es más, de manera que propone Camí-Vela (2005), son precisamente estas mujeres las que transmiten las costumbres (es un concepto que repiten a menudo) y sobretodo la importancia de que las futuras generaciones mantengan su lengua materna. Aportando de este modo, una perspectiva muy distinta a la representación del *melting pot* que está compuesto por distintas culturas, escuelas, tiendas y en definitiva, *la* multiculturalidad que se vive en barrios como Lavapiés y la periferia madrileña.

Las protagonistas del documental conforman una parte importante de la comunidad inmigrante del paisaje madrileño, aunque éstas sean a menudo excluidas en la representación mediática. A pesar de los conflictos culturales de asimilación, a los que hace referencia la hija de una de las entrevistadas, el documental se enfocar su narrativa por el lado del ‘‘buen’’ migrante que se integra a pesar de las dificultades que afrontan (económicas, sociales emocionales) y que trabajan para ganarse la vida sin ningún tipo de ayuda social como nos recuerda una de ellas. Lavapiés, constituye un personaje más de la trama que el espectador llega a habitar siguiendo los testimonios de cada una de las protagonistas y también adentrándose en los espacios privados de sus cocinas, punto de encuentro de estas mujeres y dónde se reúnen para cocinar planos típicos de su país. Según la propia directora: ‘‘Decidí elegir las vidas más normales, las menos chocantes, las vidas de las mujeres inmigrantes cuya

voz nunca se escucha en los medios''.[6] La voz, la lengua materna y la sonoridad y polifonía de sus voces junto con sus diversos acentos componen el paisaje sonoro del documental. Algunas de las entrevistas, hablan el idioma a la perfección y están completamente asimiladas, otras, acaban de llegar y hacen la entrevista en su lengua natal. De igual modo, todas hablan de la importancia de que las segundas generaciones no solo adopten su cultura de herencia sino también el idioma. Comprobamos como sus hijas (no se entrevista a ningún hijo varón) se han adaptado completamente y han asimilado ambas culturas e idiomas, asegurando la permanencia de su biculturalidad. Esa identidad ''in-between'', tan arraigada a la cultura del inmigrante: Ni de aquí, ni de allí, como asegura una de las protagonistas chinas ''no soy ni china ni española, es muy raro'' La otredad que sufren las mujeres inmigrantes en particular, se relaciona mucho a la falta de identidad y representación la que se refiere de Beauvoir:

> ''Now, what peculiarly signalizes the situation of women is that she- a free and autonomous being like all human creatures- nevertheless finds herself living in a world where men compel her too assume the status of the Other… the dram of woman lies in this conflict between the fundamental aspirations of every subject (ego) - who always regards the self as the essential- and the compulsions of a situation in which she is the inessential'' (de Beauvoir 1972: 29)

Taberna, re-imagina las vidas de estas mujeres (primeras y segundas generaciones), en el espacio de Madrid, adaptándose para ser la ''nueva mujer española''. Curiosamente, la mayoría han llegado a España por sus maridos u esposos, pero han buscado la manera de ser independientes y buscar una vida tanto para ellas como para sus hijas en España alejándose por completo de la parte dramática de sus historias personales.

El objetivo de la cámara se acerca a cada una de estas historias personales, a los elementos que componen sus identidades individuales, múltiples y complejas, y a su propia voz disidente, alejando, a su vez, a los espectadores de las identidades nacionales construidas en

contra de los inmigrantes (Guillen-Marín, 2017), para así reflejar mejor sus propias subjetividades. Subjetividades que según Smelik son a veces imposibles ya que se encuentra en un lugar sin significado en el que las mujeres no se pueden representar a si mismas, ‘‘atrapadas entre la representación masculina y la imagen especular de la feminidad que ésta produce’’ (1995:17). El acercamiento a las mujeres extrajeras que propone Taberna no es solo figurativo acercándonos a esas voces disidentes e invisibilizadas, sino que también se refleja además en la estética fílmica del documental. Cada una de estas mujeres es presentada mediante un primerísimo plano de su rostro, para acercarnos tanto a ellas, que pareciera, que las conociéramos, que se tratara de un miembro de nuestra familia, y para después, una vez presentada, alejar el plano a uno general.

Figure 56.Planos detalle de las entrevistadas

El voyerismo acústico, y la cercanía extrema de las imágenes de sus rostros o sus manos, acercan al espectador hacia una narrativa compuesta por subjetividades invisibles. Subjetividades femeninas que se basan a su vez, en la pluralidad, la diversidad y la heterogeneidad marcada no sólo por su género sino también por la raza o clase social. Conformando una ‘‘des-estetización feminista’’ de la identidad femenina que refleja a una mujer completa y múltiple lejos del voyerismo e idealización del discurso patriarcal que las silencia.

A lo largo de estas películas, he recorrido el cine dirigido por mujeres a partir del paisaje acústico que las componen desde los silencios hasta los excesos aurales que conforman un nuevo discurso alejado de la identificación del espejo y la mirada hegemónica. La prevalencia de la voz de mujeres que cuentan su historia da cuenta de la invisibilización y la marginalización a la que éstas han sido sometidas a lo largo de la historia del cine, y que va de la mano de su falta de presencia en otros aspectos de la sociedad. La prevalencia del aspecto visual, es decir, el espejo y los procesos de identificación relacionados con éste, se fragmenta y entre sus grietas, se cuelan los aspectos aurales femeninos formando una pluralidad de voces compuestas por los gritos, cantos, ruidos, los testimonios y en definitiva esa subjetividad femenina silenciada que irrumpe en los planos, para transformarlos y que traspasan las fronteras del patriarcado para

alcanzar los oídos del espectador que es ‘‘atacado por el sonido’’, sin esperarlo, y que se ve obligado a desarrollar un punto de escucha que le permita entender y disfrutar del placer acústico que nos reconecta a ese lenguaje anterior a orden simbólico.

Conclusiones

En el transcurso de la historia del celuloide español, los tiempos han cambiado, y con ello también la representación de la identidad y subjetividad femenina en él. En lo que respecta al cine dirigido por mujeres, podría decirse que una de las acciones más revolucionaras fue que

una mujer tomara por vez primera una cámara y se mostrara como sujeto de la realidad creada por el cine. Este podría ser el caso en España de Helena Cortesina quien realizó el primer largometraje, hoy en día perdido, dirigido por una mujer en España: *Flor de España o la leyenda de un torero*. En la mayoría de los casos, las mujeres no tenían acceso a las cámaras, por lo que usando la metáfora de Virginia Woolf en cuanto a que todas las mujeres deberían tener una habitación propia, quizás todas las mujeres deberían haber tenido también, una cámara propia mediante la cual hubiesen podido expresarse y reflejar su realidad. Desde las cineastas de *La cinta I* como Rosario Pi o Margarita Alexandre, hasta el auge que ha tomado el cine dirigido por mujeres en la España actual, compuesto por una sororidad indiscutible y sin precedentes, reflejo también de los tiempos en los cuales la revolución feminista ha tomado un nuevo rumbo, surgen ahora, más que nunca, las condiciones de posibilidad para que las mujeres en el cine ya sean cineastas, productoras, guionistas, directoras de fotografía etc. consoliden por fin, un gynocine, que constituya un verdadero reflejo de la sociedad en la cultura, o al menos de esa otra mitad que la compone: la Mujer.

Esta tesis ha trazado un breve recorrido, si bien incompleto, a través de la historia del cine español en cuanto a la representación de género, y más en particular en relación con la mujer, demostrando cómo la cuestión de la diferencia de género está altamente vinculada a la producción fílmica. Igualmente, las diferencias tienden a ser eludidas en las sociedades, y la cultura es un claro reflejo de ello. En este sentido, el cuerpo como lugar donde se sitúa la diferencia sexual, ha sido el lugar de asunciones falocéntricas marcadas por la cultura que el patriarcado ha conectado especialmente al cuerpo de la mujer. La diferencia sexual, y como consecuencia, también los placeres ligados a cada género, es, sin embargo, un concepto móvil, negociable, es decir, 'volátil'' como apunta Elizabeth Grosz. Es por eso, que las cineastas

parecen retomar el cuerpo para recodificarlo a través de los afectos y de los placeres basados en los sentidos. Moviéndose desde la periferia hasta el centro del análisis, sus cuerpos, que habían sido objetivados, privados de la capacidad de hablar y de expresarse, marcados por la ausencia y el silencio, se dejan ver, percibir y escuchar en el la pantalla cinematográfica.

Más allá de determinar la existencia, si la hubiera, de una mirada femenina en los textos fílmicos que han sido objeto de análisis en esta tesis, opino que existen, más bien, perspectivas, y en dado caso, miradas, en plural, que habían quedado en los márgenes y que el gynocine consigue traer al centro de acción. Alejándome de posibles esencialismos que vuelvan a etiquetar y marginalizar el cine dirigido por mujeres, mi acercamiento se ha consolidado en torno a lo que podríamos denominar un pacto invisible del feminismo en cuanto a sus espectadoras, la misión ética y muy necesaria de desvincularse de los imaginarios establecidos por el heteropatriarcado; temática, pero, sobretodo, formalmente, en oposición al poder sádico-escópico. Es más, el hecho mismo de que existan temáticas gynocentricas o que sus protagonistas sean mujeres, no implica que exista una mirada femenina o feminista en la película. Este es, en efecto, un concepto al que se ha referido la crítica en infinidad de ocasiones. Sin embargo, mi interés radica en la posible subversión de la mirada tradicional masculina y universal mediante una estética multisensorial que redescubra los placeres, los sufrimientos y en definitiva, las experiencias femeninas en el celuloide; engendradas en una estética de compresión y de receptividad hacia la ‘‘Otra’’, hacia la diferencia, para establecer una relación de cercanía entre el ‘‘Otro’’ y el ‘‘yo’’.

La mujer, como ente subalterno, que, a menudo, ha sufrido una doble alteridad por ser mujer, pero además extranjera, de clase baja, etc. es ubicada y construida ideológicamente en el cine comercial en la frontera entre de lo humano y lo animal, aquello que perturba, y cuya

contaminación debe ser evitaba. El corpus fílmico de este proyecto complementa las teorías sobre la nueva perspectiva que aportan las cineastas españolas al cine, estableciendo unas claras líneas de interpretación en cuanto a un contra-cine sensorial y corporal que llega a ‘‘contaminar’’ el espacio cinematográfico, reinscribiendo los roles de representación e identificación sobre el ‘‘cuerpo’’ fílmico y abogando por representaciones que sean mas fieles tanto a sus espectadores como sus espectadoras. En realidad, esta es una tendencia, que he notado no solo en cineastas españolas, sino también latinoamericanas como podemos comprobar en Lucrecia Martel o Lucía Puenzo e incluso en directoras europeas como es el caso de Claire Denis o Agnés Varda. Esta corriente fílmica de lo multisensorial, llena de cualidades afectivas la pantalla, y en el centro de su narrativa divagan personajes que aprenden a tocarse, y que también lograr tocar, y por ende, afectar a sus espectadores desde un punto de vista primeramente estético; visceral, y en segunda instancia, narrativo. Los acercamientos y estrategias formales del cine feminista, como se ha podido comprobar aquí, han transformado la relación de los espectadores con el medio, además de incluir nuevos modelos de feminidad como también de masculinidad, que escapan las expectativas clásicas de cada género.

Podría concluirse que en España se ha pasado de un cine feminista de carácter más militante, como las primeras películas de Pilar Miró, con innovaciones más temáticas que estéticas, algo que es, por cierto, muy común en los países en vías de desarrollo ya que sus diferencias son abismales. Se me ocurre la creciente ola de cine militante feminista en la India, como el documental *Period. End of the sentence* (2018) de Rayka Zehtabchi, por poner un ejemplo reciente, que denuncia el tabú de la menstruación en la India y no solo la inaccesibilidad a las toallas sanitarias, sino el completo desconocimiento de la existencia de las mismas. Por otro lado, en las cineastas de cuarta y quita generación, siempre según la gynealogía de

Gynocine Project, he notado una creciente tendencia a un cine enfocado en las diferencias, más allá de las establecidas por el binarismo. Un cine que busca nuevas estrategias de representación y que experimenta con el lenguaje estético. El sujeto femenino, marginal, maltratado, mal representado, abusado, alienado y discriminado por su diferencia, resurge en la lucha por el reconocimiento como sujeto y como colectivo estableciendo parámetros alternativos de representatividad. La serie de filmes y documentales analizados a lo largo de esta tesis, parecen mostrar que el feminismo toma de nuevo, el cuerpo, sus sensaciones y la capacidad de percepción de sus espectadores para hacerse oír. Partiendo desde la invitación a ver y sentir el erotismo femenino con el cuerpo en *El dominio de los sentidos,* que despierta cada uno de nuestros sentidos, pasando por la sinestesia en Coixet, o por la construcción de imágenes con texturas y una materialidad casi táctil en Ortiz, hasta el poder escuchar la voz femenina tanto desde el silencio como desde una polifonía de paisajes acústicos de placer y deshago entre los que el espectador divaga, dentro y fuera del texto fílmico, siguiendo un itinerario sensorial.

No podemos ignorar, que la visualidad háptica, como tal, ha ganado terreno en los últimos años en el cine en general. Hay una creciente tendencia hacia un cine tridimensional basado en los sentidos, pero creo que las cineastas han visto en este espacio que roza los límites de lo visible, que los excede y transgrede, su propia posibilidad de apertura al lenguaje fílmico mediante el cual puedan establecer un discurso de empatía y entendimiento respecto al ‘‘Otro’’, es decir, en cuanto a la mujer, a lo desconocido, mediante el cuerpo y sus sensaciones en relación con la peceptividad de sus espectadores. En lo que respecta a las directoras en las que me he enfocado aquí, los acercamientos extremos, imágenes borrosas, sonidos hápticos, el juego de luces y en definitiva, los excesos visuales y sonoros, se traducen a otras maneras de relacionarse con el aparato fílmico la imposibilidad de establecer autoridad sobre la imagen, eliminando la

distancia, con ésta, es decir, con la ‘‘Otra’’. El acercamiento que propone la visualidad háptica en cuanto al cuerpo y la perceptividad, hace que el espectador no solo no pueda identificar un ‘‘Otro’’, sino que tampoco pueda ver las diferencias respecto al *nos-otros*. De modo que asegura Ann Kaplan, las diferencias sexuales se han construido alrededor del miedo al ‘‘Otro’’, y necesitamos ‘‘buscar maneras de transcender la polaridad que solo nos ha traído dolor’’ (1997:135). Por ende, las multiplicidad de "Otras" que incluye el corpus de gynocine establecido aquí, una minoría que se define en términos etno-raciales, génerico-sexuales y socio-económicos, se abren camino ganando autoridad desde dentro de las narrativas, y no desde los márgenes. Se expresan en un cine afectivo, cinestético, que negocia con la ‘‘Otredad’’ desde lo sensorial y más cercano al ‘‘yo’’, dado que es la mirada y las implicaciones culturales e ideologías de ésta, las que conllevan a prejuicios y discriminación. El gynocine propone entonces, a mi ver, enfocar a la mujer antes distorsionada, y lo hace mediante diversas estrategias de representación. En este caso, acercando la imagen al cuerpo y generando así un cuerpo colectivo de comprensión y empatía que se aleje de las diferencias. Desde el punto vista de la compresión, Marks arguye que es mediante la memoria sensorial que pueden llegar a representarse muchas culturas ‘‘often the sensorium is the only place where cultural memories are preserved. For intercultural cinema, therefore, sense experience is at the heart of cultural memory (2000: 95)’’. En el caso de la mujer, como esta ‘‘Otra’’ desconocida, llega a reconocerse en representaciones que rozan los límites de lo audiovisual en el cine, haciendo que sus espectadores, cinestéticos activos, acaricien la imagen, que se aproximen a ella y que la sientan, que sean tocados por ella. Pero, a su vez, sin tocarla, sin poder tocar su cuerpo realmente, ya que la visualidad háptica no implica el tacto, simplemente lo evoca, y lo más cercano al tacto sería que los espectadores se conviertan en una especie de piel, como lo es, la

piel del cine. Las directoras se alejan del imaginario de la mujer como objeto carnal para mediante la explotación de las posibilidades del medio cinematográfico, encarnar el cine, llenarlo de una topografía compuesta de una multiplicidad de sensaciones.

Muchas cineastas o incluso sus producciones, reciben demasiado a menudo la etiqueta de filmes con ‘‘mayor sensibilidad’’ por el hecho de estar rodados por una mujer. Sin embargo, me parece que la respuesta está más bien en la perceptividad, en un alejamiento, intencionado, de las políticas de lo visual y el esteticismo con el que se relaciona este último. *Retando los límites de lo visible en el cine español dirigido por mujeres: Hacia un gynocine háptico-sensorial,* aporta, por tanto, otras perspectivas respecto al gynocine desde un ámbito sensorial mediante la presencia de lo háptico-aural. Lo sensorial, más allá de la relación biológica referente a la maternidad, la lactancia o la menstruación, entre otras, que pertenecen únicamente al cuerpo femenino, es adoptado aquí como lugar de posibilidades para crear una nueva corriente de cine que clasifico bajo contra-cine, dado que ejerce un lenguaje distinto al heteronormativo. En un afán por alejarse de las jerarquías y estructuras de poder basadas en el género que se establecen en los medios visuales, y sobretodo en el cine, el cine háptico-aural aboga por ‘‘in-corporar’’ e interpelar a los espectadores mediante en un amplio abanico de sensaciones con las que puedan compartir la humanidad de sus protagonistas en lugar de alcanzarlas con una mirada destructiva o hegemónica. Un sistema de comunicación intersubjetivo, intercultural, intercorporal que, mediante la tactilidad y textura de las imágenes, el sonido, el olfato y el gusto producen un cine sensorial que deconstruye la supremacía del voyerismo para dar acceso a propuestas fílmicas alternativas en cuanto a la mujer detrás de la cámara. Se consolida así el discurso del gynocine cuya mirada feminista se reapropia de la representación fílmica, antes relegada al ‘‘no lugar’’, para ocupar todos los lugares, todos los

sentidos y poner a prueba los límites de la imagen audiovisual consiguiendo romper con los códigos de representación y la complicidad con los modelos ideológicos dominantes existentes.

Existe para mí en el gynocine, la necesidad de ganar visibilidad, ganar ‘‘cuerpo’’, rompiendo ese techo de cristal al que las cineastas se enfrentan a diario. Cuando nuestras cualidades ópticas no nos dejan ver, el cine táctil, sensoria y aural adopta para el feminismo una modalidad de representarse como si estuviéramos viendo algo por primera vez. En mi acercamiento a este corpus, desde una perspectiva feminista, sin importar la intención de la directora, concluyo que el paisaje afectivo-aural que las componen supone una estrategia de resistencia a la identificación con el espejo y la mirada hegemónica heteronomativa. Noto un interés por hacer palpables y visibles aquellos espacios invisibles del placer femenino mediante un lenguaje simbólico alternativo a la ilusión fílmica y que, por el contrario, active a los espectadores, que los obligue a pensar con el cuerpo y desmonte los discursos establecidos por las tecnologías de género. La mujer deja de asumir el espacio de otredad para convertirse en un sujeto agente colectivo: *nos-otras*. Que devuelve la voz a los entes subalternos que encuentran otras formas de revelar el placer, pero también el trauma, el miedo o la risa a través de los sentidos.

Referencias

Alonso Soane, Maria Jesus (2011). Imaginarios sociales del cine español de migraciones. Universidad de la A Coruña . Imagonautas 1 (2) 2012 pp. 41-61 Alonso Seoane, M.J. "Roles femeninos en el cine de migraciones en España". Aposta digital. Revista de Ciencias Sociales, nº 51. Octubre, noviembre, diciembre 2011

Althusser, Louis (1971/2014). *On the Reproduction of Capitalism. Ideology and Ideological State Apparatuses.* London. Verso. Translated by G.M. Goshgarian.

Alvarado, E. (2012). Paisajes desde la ventana. *El Mundo*. 9 de marzo de 2013 http://www.elmundo.es/elmundo/2012/03/08/cultura/1331225104.html

Álvarez, Silvina (2001). *Diferencia y teoría feminista. Feminismos; debates teóricos* contemporáneos. Ed. Elena Beltrán. Madrid: Alianza pp. 243-280

Argote, Isabel (2003), ''La mujer inmigrante en el cine español del inaugurado. siglo XXI'' in P. Amador Carretero (ed.), Imagin/ando a la mujer, Alicante: Universidad de Alicante, pp. 121–138.

Arránz, Fátima (ed.) (2010). *Cine y Género en España: Feminismos. Madrid:* Ediciones Cátedra

Aros, Lucía (2015) *Nadie quiere la noche. El frío polar según Isabel Coixet. En* https://www.blogdecine.com/criticas/nadie-quiere-la-noche-el-frio-polar-segun-isabel-coixet

Asensi, Manuel (2006), Entrevista a Gayatri Spivak. ''Nuevas ropas para el esclavo'', *Clarin*, http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2006/04/08/u-01173250.htm

Barker, Jennifer M (2009). *The tactile eye: Touch and the cinematic experience* (2009). University of California Press

Barthes, Roland (1967). ''The Death of the Author''. Image/Music/Text. Trans. Stephen Heath. New York: Hill and Wang, 1977

Ballesteros Isolina (1999), ''La mirada femenina del cine de la transición: Gary Cooper que estás en los cielos (1980) de Pilar Miró y Función de noche (1981) de Josefina Molina''. *Journal of Iberian and Latin-American Studies*. Vol 5. N1 (1999)

- (2001), Cine (ins)urgente. *Textos Fílmicos y Contextos culturales De la España Postfranquista.* Madrid: Editorial Fundamentos

- (2009), ‘‘Immigration Cinema in/and the European Union’’, in Cultural Studies: Basque/European Perspectives, Reno: Nevada University Press

- (2005). ‘‘Embracing the Other: The feminization of Spanish immigration cinema’’. *Studies in Hispaic Cinemas* 2(1): 3:14. September 2005

Balazs, B. ([1928] 1985), ‘‘The acoustic world’’, in Elisabeth Weis and John, Belton

Barrenetxea Marañan, Igor (2008). ‘‘¡Nada de olvidar! El cine y la memoria histórica’’. Edición digital a partir de *Quaderns de Cine: Cine i memòria històrica,* núm. 3 (2008), [Alicante] : Vicerectorat d'Extensió Universitària, Universitat d'Alacant, D.L. 2007, pp.7-14

Bazin, André (1967), 2005. *What is Cinema?.* London: University of California Press

Beauvoir, Simone de. (1989, c1952) *The second sex /*New York, Vintage Books Readings*.* Seventh edition. New York: Oxford Routledge, 2006

Beck, Jay, and Vicente Rodríguez Ortega, eds. (2008) *Contemporary Spanish Cinema and Genre*. New York: Palgrave Macmillan

Belinchón, Gregorio (2012). Entre Malick y Medem. 8 de marzo de 2012. *El País* http://cultura.elpais.com/cultura/2012/03/08/actualidad/1331240257_326781.htm

Belinchón, Gregorio (2010) E*lisa K, infancia y juventud de una mujer violada. 21 de septiembre de 2010. El País* *https://elpais.com/cultura/2010/09/21/actualidad/1285020007_850215.html*

Benjamin, Walter (1936) *The work of Art in the Age of Mechanical Reproduction (1969),* en Illuminations, New York: Schocken Books, pp. 217- 252. *La obra de arte en la época de su reproducción técnica.* En discursos interrumpidos, trad J.Aguirre, Madrid, Taurus (1973)

Berger, John (1972). *Ways of Seeing*. Penguin Books, Harmondsworth, 1977

Bermúdez, Silvia & Johnson, Roberta Eds. (2018) *A New History of Iberian feminism.* University Bloomington: Indiana University Press

Beugnet, Martine (2007), *Cinema and sensation: French film and the art of transgression*.

Edinburgh: Edinburgh University Press

Bolton, Lucy (2011). *Film and Female Consciousness: Irigaray, Cinema and Thinking Women*. UK: Palgrave Macmillan

Bourdieu, Pierre (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama

Bollaín, Iciar (2003). ‘‘Cine con tetas’’. *DUODA Revista d’Estudis Feministes*24 (2003): 89-91

Bosch, Lolita (2006): *Elisa Kiseljak*, En: *Tres historias europeas*, Barcelona: Mondadori, pp.190-244

Bradiotti, Rosi (1994). *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary feminist theory*. New York: Columbia University Press.

Braudy Leo and Marshall, Cohen (2009). *Film Theory and Criticism: Introductory Readings.* Oxford: Oxford University Press

Brinkema, Eugenie (2014). The *Forms of affect.* Durham: Duke University Press

Bruno, Giuliana (2004), *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*. New York and London: Routlege

Burhard Pohl, Lemgo (2014). ‘‘Protagonismo femenino en el cine sobre la transición: Yoyes (2000) de Helena Taberna’’ . *(Alemania) pp. 273-290.* En *Nuevas voces y miradas (2014)*

Butler, Judith (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York and London: Routlegde 2010

- (1993) *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of “Sex”*. New York: Routledge

Castro García, Amanda (2009), *La representación de la mujer en el cine español de la transición (1973- 1982)*. Oviedo: KRK

Camí-Vela, María (2001). *Mujeres detrás de la cámara. Entrevistas con cineastas españolas de la década de los 90*. Madrid: Ocho y Medio.

- (2016) ‘‘Trauma, memoria y cuerpo: El testimonio femenino en Elisa K (Im)posturas literarias. Un estudio del cuerpo-corpus en el arte Contemporáneo’’ Vol.X,Col. Cuerpos que cuentan. Noemí Acedo Alonso y

Sandra Verdugo Aranda (eds.), Barcelona: Servei de Publicaciones de l'Autónoma, 2016, pp.207-214

Caruth, Cathy (1995). *Trauma: explorations in Memory.* The Johns Hopkins University Press. Baltimore and London

Cavarero, Adriana (2005). Translated and with an introduction by Paul A. Kottman. *For more than one voice: Toward a philosophy of vocal expression.* Stanford: Stanford University Press

Cerón- Gómez, Juan Francisco (2002). *Años de corto: apuntes sobre el cortometraje español desde los noventa*. Murcia: Universidad de Murcia

Cervantes Instituto. *Bodas de Sangre.* Conversación con Paula Ortiz. 12 de enero de 2016 http://videos.cervantes.es/paula-ortiz-directora-de-la-novia/

Chaudhuri, Shohini (2006). *Feminist Film Theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis*. Routlege, New York

Chion, Michel (1982) *The Voice in Cinema.* Translated by Claudia Gorbman New York: Columbia University Press 1999

- (2009). Film, a sound art. Translated by Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press

Cixous, Hélène (1995). *La risa de la medusa: Ensayos sobre la escritura. Prólogo y traducción de Ana Mana Moix.* Traducción revisada por Myriam Diaz-Diocaretz. Barcelona: Anthrophos

Colaizzi, Giulia (2007). *La pasión del significante. Teoría de género y cultura visual*. Madrid: Nueva Biblioteca.

Cook, Palm and Dood Philip ed. (1993) *Women and film: a Sight and sound reader* (Culture and the moving image). Temple University Press

Contreras, Natalia. Universos Cercanos (2016). *Extranjeras de Helena Taberna. Universidad de Alicante.* Narrativas Imagéticas, Diversidade e Tecnologias Digitais 2016 111 -126

Couret, Nilo Fernando (2016) ''El movimiento de los cuerpos: afecto, emoción y cine popular latinoamericano.'' En *Hispanófila* Volume 177, Junio 2016 pp. 155-165

Cruz, Jaqueline y Zecchi, Barbara (2004). *La mujer en la España actual ¿Evolución o involución?* Barcelona: Icaria editorial

Cruz, Jaqueline (2008) ''Mujeres en el ojo de la cámara (de cine)''. En La *historia no contada: Mujeres pioneras* (2008). Albacete: Ayuntamiento de Albacete, pp. 25-52; reproducido En el portal Ciudad de Mujeres.

- (2006). *Para que no olvidemos: La propuesta de recuperación de la memoria histórica de Patricia Ferreira.* Letras Hispanas, Volumen 3, Issue Fall 2006

De Lauretis, Teresa (1984). *Alice Doesn't: Feiminims, Semitotics, Cinema*. Bloomingon and Indianapolis: Indiana University Press

- (1989), ''*Technologies of Gender: Essays on theory, film and fiction''* London: Macmillan Press, p. 1-30

Deleuze, Guilles y Guattari, Felix, (1980). *Mil mesetas: Capitalismos y esquizofrenia*. Paris: Les Editions de Minuit, París, 1988

Deleuze, Gilles, Hugh Tomlinson, and Barbara Habberjam (2005). *Cinema 1: The Movement-Image.* London: Continuum print.

Delgado, Ana y Martín, Alba (2016). '*'La mujer en el cine: mejor desnuda que dirigiendo''* http://www.elespanol.com/cultura/cine/20160907/153735526_0.html

De diego, Estrella (2017). Entrevista a Hélène Cixous 23 de Julio 2017 https://elpais.com/elpais/2017/07/24/eps/1500847533_150084.html

Del Río, Elena del Río (2008). *Deleuze and the cinemas of performance: powers of affection.* Edinburgh: Edinburgh University Press.

Doane, Mary Ann (1982). *Film and the Mascarade, theorizing the female spectator.*

- (1988) The desire to Desire: The woman's Film of the 1940's. UK: Macmillan

- (1991) *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. London and New York: Routlegde

- (1999), 'The Voice in the Cinema', in L. Braudy and M. Cohen (eds), Film Theory and Criticism, New York and Oxford: Oxford University Press, pp. 363–375.

Domínguez, Nora (2000), "Diálogos de género o cómo no caerse del mapa''. *Estudios feministas* Vol 8. Issue 2. (2000) pp.113-126

Everly, Kathyrn (2016). ‘‘Acercamientos feministas al cine español y latinoamericano: La mujer como producto y productora de imágenes’’. En *Hispanófila* pp.179-193 Volume177, Junio 2016

Elsaesser, Thomas y Hagener Malte (2010). *Film Theory: An introduction through the senses*. Routlegde

Ferrán Ofelia and M. Glenn Kathleen (2002), *Women's narrative and film in twentieth-century Spain : a world of difference*(s) Psychology Press

Federici, Silvia (2014) ‘‘El cuerpo de la mujer es la última frontera del capitalismo’’. *El Diario* https://www.eldiario.es/norte/euskadi/cuerpo-mujer-ultima-frontera-capitalismo_0_260374735.html, 18/05/2014

Figari, Carlos Eduardo (2009). ‘‘Las emociones de lo abyecto: repugnancia e indignación’’. *En Cuerpo (s), Subjetividad(es) y Conflicto (s).* Hacia una sociología de los cuerpos y las emociones desde Latinoamérica.

Fischer, Lucy (1989). *Shot/Countershot: Film Tradition and Women's Cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1989.

Freud, Sigmund (1939): Moses and Monotheism. Letchworth: Hogarth Press Oufx

Forcinito, Ana. (2013) ‘‘Lo invisible y lo invivible: El nuevo cine argentino de mujeres y sus huellas acústicas’’. Mayo 2013. Chasqui Vo, 42 Issue, 1 p 37-53 University of Minnesota

- (2019)*Óyeme con los ojos: Cine, Mujeres, Visiones y Voces.* Retreived from https://www.elcohetealaluna.com/oyeme-los-ojos-cine-mujeres-visiones-voces/

Gámez Fuentes, María José (2015). ‘‘Women and violence in contemporary Spanish cinema: La vida secreta de las palabras (2005), Mataharis (2007) and Elisa K. (2010)’’ . International Journal of Iberian Studies 28(1) · March 2015

García, Rocío (2015). *Binoche, Juliette y la vida actual en la oscuridad.* 31 de octubre de 2015 http://cultura.elpais.com/cultura/2015/10/31/actualidad/1446305798_544771.html

Garzón, B. (2005), ‘‘Un mundo sin miedo, Barcelona: Random House Mondadori. En el análisis de Hogan, Erin K. Erin K. Hogan. A politics of listening in Isabel Coixet's Escuchando al juez Garzón (2011)’’. IJIS 29 (1) pp. 65–79 Intellect Limited 2016

Goldman, Robert. (1992). *Reading ads socially*. London: New York, Routledge.

Gill, Rosalind (2007), ‘‘Postfeminist media culture: elements of a sensibility’’. *European journal*

of cultural studies, 10 (2). pp. 147-166.SAGE Publications. This version available at:

http://eprints.lse.ac.uk/2449/

- (2008) Empowerment/sexism: Figuring female sexual agency in contemporary advertising. Feminism and Psychology, 18(1), pp. 35-60. doi: 10.1177/0959353507084950

Grosz, Elizabeth (1994). *Volatile bodies: Towards a corporeal feminism*. Bloomington: Indiana

University Press

Guillen, Carla (2017). ‘‘Female migration and multiculturalism in *Extranjeras* (Helena Taberna,
2003). *Journal of Spanish Cultural Studies.* Vol 18, 2017 Issue 1 pp. 37-56

Gimeno Ugalde Esther, Pietsie Feenstra y Kathrin Sartigen (eds) (2014). *Directoras de cine en España y América Latina. Nuevas voces y miradas*. Frankfurt: Peter Lang Edition,

Gunning, Tom (2014) *Cinema of Digits: the elusive touch, the evasive grasp, the open gesture.* Talk at the center of the 21st Century Studies

Hart, Patricia. Entrevista con Ricardo Steinberg (2011) http://docs.lib.purdue.edu/lcwp/10/

- (2011) ‘‘Fabiola Ordoyo y la escultura sonora en *Mapa de los sonidos de Tokio*, de Isabel Coixet’’ . School of Languages and Cultures Working Papers. Paper 24. http://docs.lib.purdue.edu/lcwp/24
- - (2012). ‘‘Sea breezes, synesthesia and the subtle soundscape design in Isabel Coixet’s *The Secret Life of Words’’*. Studies in Hispanic Cinemas, Volume 9 Number 1. pp. 49–62

Herrero, Beatriz (2014). Tesis doctoral por la Universidad Complutense de Madrid *La construcción de las identidades femeninas en el Woman's Film de Isabel Coixet: género, autoría y géneros cinematográficos*

Horton, Justin (2013), ‘‘The unheard Voice in the Sound Film’’. Cinema Journal, Vol. 52, No. 4
(Summer 2013), pp. 3-24‘‘

Hustvedt, Siri (2016) *La mujer que mira a los hombres que miran a las mujeres. Ensayos sobre feminismo, arte y ciencia*. Seix Barral: Barcelona

Illiruika, Minna. Touching Cinema (2017) http://touchingcinema.com/de-tu-ventana-a-la-mia/

Irigaray, Luce. *Speculum of the other woman (1974).* Translated by Gillia C.Gill.Cornell Ithaca New York: University Press. (1985)

- *(1993) Sex and Genealogies.* Trans. By Gillian C.Gill. New York: Columbia University

Johnston, Claire (1972). ''Women's Cinema as a Counter-Cinema'', in Claire Johnston ed. Notes on women's cinema. London: Society for education in Film and Television, 1973

Jones, Amelia (2010). *Feminism and Visual Culture Reader*. London and New York: Routledge

Kaplan, Ann E. (1997). *Looking for the other. Feminism, Film and the Imperial Gaze.* (1997). Routledge: New York.

- (1998) *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*. Madrid: Cátedra.

- (2000) *Feminism and Film.* Oxford: Oxford University Press

Kennedy, M Barbara (2002). *Deleuze and Cinema: The Aesthetics of Sensation.* Edinburgh: Edinburgh University Press

Kristeva, Julia (1982) *Powers of horror. An essay on abjection*. Translated by Leon S. Roudiez. Columbia University Press

Khun, Annette. (*1982). Women's pictures: feminism and cinema.* New York: Verso 1994.

Kofman, Eleonore (1999) "Female 'Birds of Passage' a Decade Later: Gender and Immigration in the European Union." International Migration Review 33.2 (1999): 269–99

Labanyi Jo, Pavlovic Tatjana eds. (2013). *A companion to Spanish Cinema*. Oxford: Wiley-Blackwell

- Labanyi, Jo *(2000)* ''Feminizing the nation: women, subordination, subversion in Post-Civil War Spanish Cinemas' 163-184 en *Heroines without heroes: Reconstructing Female and National Identities in European Cinema 1945-51*. Ed. Ulrike Sieglohr (2000)

Luna, Alicia (2018) ‘‘*Mujeres en la lucha: del maltrato se sale’’*. Ponencia en Dominican University (26/09/2018)

Mazzocut-Mis, Maddalena (2002). *Voyeurismo tattile: un'estetica dei valori tattili e visivi*. Genova: Il nuevo Melangolo.

Martín, Annabel (2005). *La gramática de la felicidad: Relecturas franquistas y posmodernas del melodrama*. Madrid: Ediciones Libertarias.

Martin, Adrian (2014). *Mise en Scène and Film Style: From Classical Hollywood to New Media Art* . Palgrave, Macmillan

Martin-Márquez Susan (1999). *Feminist discourse and Spanish cinema: Sight unseen*. Oxford : University Press.

- (2012). Isabel Coixet’s Engagement with Feminist Film Theory From G (the Gaze) to H (the Haptic). In *A companion to Spanish Cinema*; edited by Jo Labanyi and Tatjana Pavlovic (2012). Wiley pp 545-562

- (2013). ‘‘*Isabel Coixet y la teoría fílmica: De la mirada a lo Háptico’’. En* Gynocine teorías de género, filmología y praxis cinematográfica (pp 48-71). Coord. Zecchi Barbara . University of Massachusetts Amherst/Prensas de la Universidad de Zaragoza

*Maseda, Rebeca (2014) ‘‘*Mood, silence and ghostly words: female trauma in Isabel Coixet’s The Secret life of Words’’ Department of Languages, University of Alaska Anchorage, Pages 48-63 |Published online: 10 Jun 2014. *Studies in European Cinema*

Marsh Steven, Parvati Nair (2004) (eds), *Gender and Spanish Cinema.* Oxford: Berg

Marsh Steven, (2005) ‘‘The haptic in hindsight: neighborhood cinema-going in post-war Spain’’. Studies in Hispanic Cinemas Volume 2 Number 2. Intellect Ltd 2005. Essay. English language. doi: 10.1386/shci.2.2.109/3. Pp 109-115

- (2018) ‘‘Primal Events: The Early Films of Gonzalo Suárez’’. *Revista de Estudios Hispánicos 52* pp. 1-22

Marks. Laura U (2000) *The skin of the film. Intercultural Cinema, Embodiment and the* senses Durham and London: Duke university Press

- (2002) *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis: U of Minnesota Press

Morales, Ángela (2010) La crisis de identidad femenina en el cine posmoderno e independiente realizado por españolas. Mi vida sin mí, de Isabel Coixet. Moenia16 (2010), 473-514. ISSN: 1137-2346.

Mulvey, Laura (1975). *Placer Visual y Cine narrativo* (trad. Santos Zunzunegui) Valencia: episteme

Nair Parvati, Gutiérrez-Albilla Julián Daniel (2013), *Hispanic and Lusophone Women Filmmakers. Theory, Practice and Difference*. Manchester: Manchester University Press

Nancy, Jean-Luc. *A la esucha* (2010). Amorrortu editores. Buenos Aires- Madrid

Nead, Linda (1992), *The female nude*; Art, Obscenity and Sexuality

Orengo, Maria (2015) ''An analysis of BECAUSE WE MUST (1989 Leigh Bowery, Miachel Clarke, Charles Atlas), FOREVER IS ALL (1997 Pipilotti Rist) and DANDYDUST (1998 HansSchierl); Investigating how these three Works challenge social hierarchies of sex, genderand sexuality; drawing on Laura U Marks Theory of haptic visuality, Judith Butlers theory of gender performativity.'' At Academia.edu

Ortiz, Paula (2015) *El día que quise dirigir La Novia. Bazaar.* 14/12/2015 http://www.harpersbazaar.es/cultura/ocio/el-dia-quise-dirigir-la-novia-paula-ortiz

Palacios Bañuelos, Luis (2014) *Mujeres de España: Su labor asistencial, social y cultural* . La Albolafia: Revista de Humanidades y Cultural p166. ISSN: 2386- 2491. 2014

París-Huesca, Eva (2013). ''El *noir*. *Sé quién eres*: Una mirada femenina y feminista al *noir''*. En *Gynocine. Teoría de género, filmología y praxis cinematográfica* pp 201-213

- (2017) ''*Map of the Sounds of Tokyo*. Ryu se viste para matar. El universo Noir de Isabel Coixet'' en *Tras las lentes de Isabel Coixet* pp 267-281

- (2019) ''Género y violencia en la ficción ginocriminal''. Presentado en Cine-Lit 9, 8-11 Marzo, 2019, Portland

Paterson, Mark. *The senses of Touch: haptics, affects and technologies*. New York: Berg editorial

Paszkiewicz, Katarzyna (2017) ''El tacto es discreto o no es nada: La relacionalidad en el cine de Isabel Coixet''. En *Tras las lentes de Isabel Coixet* pp 83-98

Pollock, Grisselda (1987). *Feminism and Modernism. Filming Feminism. Art and the women's movement 1970-1985. New York: Pandora*

- (1988) *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*, London: Routlege.

Rams, Maribel. Biografía de Judith Colell en *Gynocine: https://www.gynocine.com/judith-colell*

Raz, Josef (2017). *Conditions of Visibility: Trauma and Contemporary Israeli Women's Cinema* / 5p 421, Signs: Journal of Women in Culture & SocietyDate: June 1, 2017).

Riaño, Peio. ''El cine español no es capaz de romper con la desigualdad'' *El País* (2 abril, 2019) https://elpais.com/cultura/2019/04/02/actualidad/1554199455_354135.html

Rodriguez, Maria Pilar (2013). ''New documentary productions: A new speaking position for migrants in *Extranjeras* and *Si nos dejan*'' *, University of Deusto*

Rutherford, A. (2003, March). Cinema and Embodied Affect. Senses of Cinema, 25. http://sensesofcinema.com/2003/feature-articles/embodied_affect/

Sánchez, Raúl (2016) ''Los Goya premian lo que escriben los hombres y lo que peinan las mujeres'' Eldiario.es: 05/02/2016 - 20:51h. http://www.eldiario.es/cultura/cine/Goya-premian-escriben-hombre-mujeres_0_480852678.html

Sedon-León, Victoria (2002), *Matria el horizonte de lo posible.* Madrid: Siglo XXI de España

Sieglohr, Ulrike (2000), *Heroines without Heroes. Reconstructing Female and National Identities in European Cinema, 1945- 51.* London and New York : Cassel

Sierra, López Cristina (2016). ''Mujeres y cine, entre el drama y la ciencia ficción''. *El País*

http://elpais.com/elpais/2016/09/12/mujeres/1473698857_413992.html

Silverman Kaja (1988), *The Acoustic Mirror. The female Voice in Psychoanalysis and cinema- Theories of Representation and Difference*- Bloomington: Indiana University Press

Slobodian, Jennifer (2012). Analyzing the Woman Auteur: The Female/Feminist Gazes of Isabel Coixet and Lucrecia Martel. The Comparatist, Volume 36, May 2012, pp. 160-177

(Article). Published by The University of North Carolina Press

Sobchack, Vivian *(2004). Carnal Thoughts; Embodiment and Moving Image Culture.* Berkley, Los Angeles and London: California University Press

Sontag, Susan (2003). Regarding the Pain of Others. New York: Picador.

Stam Robert, Miller Toby (2000), Film *and Theory: An Anthology.* Oxford Wiley-Blackbell

- De Lauretis, Teresa (1985) ''Aesthetics and feminist theory rethinking women's cinema''
- Metz, Christian (1977) ''The imaginary Signifier''
- Mulvey, Laura (1975), ''Visual pleasure and narrative cinema''
- Penley, Constance (1989), ''Feminism, Film Theory, and the Bachelor Machine''

Smelik, Anneke (1998), *And the mirror Cracked: feminist cinema and film theory.* New York: Macmillan Press

Slobodian, Jennifer (2012). ''Analyzing the Woman Auteur: The Female/Feminist Gazes of Isabel Coixet and Lucrecia Martel''. The Comparatist, Volume 36, May 2012, pp. 160-177 (Article). Published by The University of North Carolina Press

Spivak, Gayatri Chakravorty (2001), ''Can the Subaltern Speak?' in P. Cain and M. Harrison (eds), Imperialism''.Critical Concepts in Historical Studies, London: Routledge, pp. 171-219

Tello-Diaz, Lucia (2013). *Con 'C' De Coixet; Etica y compromiso en el cine de Isabel Coixet.* *Barcelona: Panorama*

Torres, Rosario (2018). ''La vida secreta de los Silencios: Silencios Significantes en el cine de Isabel Coixet''. En Tras las lentes *de Isabel Coixet, Cine, compromiso feminismo* pp. 101-127.

Thornham, Sue (2007), *Women, feminism and the media*. Edinburgh: Edinburgh University Press

Vernon, Kathleen M (2016). ‘‘*El sonido cinematográfico*. En Hispanófila Volume 177, Junio 2016 pp. 11-26

Vilarós, Teresa (1998). *El_mono_del_desencanto:Una crítica cultural de la transición española(1973-1993)*. Madrid: Siglo XXI, 1998.

Warner, Michael. El problema de los normales. The Free Press, 1999. p. 205.

Weis, Elizabeth and Belton, John (1985). *Film Sound: Theory and Practice.* Columbia University

Press. New York

White, Patricia (2015). *Women's cinema, world cinema: projecting contemporary feminism.* Durham, NC: Duke University Press

Willemen, Paul (1980). ‘‘Letter to John’’, *Screen*, Volume 21, Issue 2, 1 July 1980, Pages 53–65

Williams, Linda (1991) ‘‘Film Bodies: Gender, Genre, and Excess’’. FILM QUART, Vol. 44 No. 4, Summer, 1991;

Zecchi Barbara (coord) 2013. *Gynocine: Teoria de género, filmología y praxis cinematográfica.*

University of Massachusetts Amherst: Prensas de la Universidad de Zaragoza

- (2014a), *Desenfocadas. Cineastas españolas y discursos de género*. Barcelona: Icaria Mujeres y Culturas
- (2014b), *La pantalla sexuada.* Feminismos. Universitat de Valencia: Ediciones Cátedra
- (2017.) Coord. *Tras las lentes de Isabel Coixet. Cine, compromiso y feminismo. Zaragoza: Prensas de la universidad de Zaragoza.*

Filmografía

50 años: La mujer, cosa de hombres de (Isabel Coixet, 2012)

Carmen y Lola (Arantxa Etxebarria, 2018)

Con Pata Quebrada de Diego Galán (Diego Galán, 2013)

De tu ventana a la mía (Paula Ortiz, 2011)

El amor del capitán Brando (Jaime Armiñan, 1974)

El dominio de los sentidos (Teresa de Pelegrí, Judith Colell, María Ripoll, Nuria Olivé-Bellés, Isabel Gardela 1997)

Elisa K (Judith Colell, Jordi Candena, 2011*)*

Extranjeras (Helena Taberna, 2003)

Flores de otro mundo (Icíar Bollaín 1999)

Función de noche (Josefina Molina 1981)

Gary Cooper que estás en los Cielo (Pilar Miró ,1980)

Jeanne Dielman (Chantal Akerman, 1975)

La Novia (Paula Ortiz, 2016)

La piel que habito (Pedro Almodóvar, 2011)

La trastienda (Jorge Grau, 1975)

La vida secreta de las palabras (Isabel Coixet, 2006)

Mapa de los sonidos de Tokio (Isabel Coixet, 2009)

Mi vida sin mí (Isabel Coixet ,2003)

Nadie quiere la noche (Isabel Coixet, 2015)

*Princesas (*2005, Fernando León de Aranoa)

Period. End of the Sentence. (Rayka Zehtabchi, 2018)

Raza (José Luis Sáenz de Heredia, 1942)

Riddles of the Sphinx (Laura Mulvey, Peter Wollen,1977)

*Sexo oral (*Chus Gutiérrez, 1994)

Señora de (Patricia Ferreira, 2010)

Solas (Benito Zambrano, 1999)

Te doy mis ojos (Icíar Bollaín, 2003)

Truman (Cesc Gay, 2015)

Un Chien Andalou (Luis Buñuel, 1929)

¡*Vámonos Bárbara!* (Cecilia Bartolomé, 1978)

Visages, Villages (Agnés Varda, 2017)

Yo decido: El tren de la libertad (más de 80 cineastas, 2014)

Yanire Márquez-Etxabe, PhD

E-mail: ymarquezetxabe@dom.edu

Telephone: +1 (773) 946-9364

EDUCATION

Ph.D. 2019 Hispanic Literary and Cultural Studies: Concentration in Film Studies and Second Language Acquisition

Advisor: Dr. Steven Marsh

Committee: Dr. Dianna Niebylski, Dr. Tatjana Gajic, Dr. Barbara Zecchi (UMass Amherst), Dr. Eva Paris-Huesca (Wesleyan University)

Dissertation: *Shattering the Limits of Visual Cinema: Haptic and Sensorial Visuality in Spanish Women Filmmakers*

M.A 2012 Hispanic Literary and Cultural Studies: Concentration in Golden Age Literature. University of Illinois at Chicago

B.A 2010 English Philology and The New Technologies of Information. Universidad de Deusto Bilbao (Spain). Third year of bachelor's degree completed at the University of Manchester (England)

OTHER CERTIFICATES

2015	DELE Exam Grader Accreditation: Level A2-B1/ C1-C2
2014	Second Language Acquisition Endorsement by University of Illinois at Chicago
2006	First Certificate in English by The University of Cambridge

AWARDS

2018-2019	Recipient of PRAGDA grant for bringing the Ibero-American Film Festival to Dominican University
2017-2018	Audrey Lumsden-Kouvel Fellowship. This award recognizes student's outstanding dissertation proposal, and provides fellowship funds for one year towards the completion of the dissertation
2016	Graduate Presenters' Award by AILCFH, *Asociación internacional de literatura y cultura femenina hispánica*
2013-2016	LAS PhD Travel Award
2011-2012	Basque Government Award for Studying Abroad in Graduate Studies
2012-2016	Graduate Council Travel Award for presenting
2012-2015	Graduate College Presenter's Award for presenting
2010-2017	Teaching Assistantship and Tuition waiver for MA and PhD completion at University of Illinois at Chicago
2008-2009	European Erasmus Award to complete an academic year at the University of Manchester (England)
2008-2009	Universidad de Deusto Award for Student Excellence. Two semester tuition exemption

PROFESSIONAL AND TEACHING EXPERIENCE

2019- Present	Assistant Professor in Spanish at Dominican University
2018- Present	Member of the Executive Committee at AEGS (*Asociación de Estudios de Género y Sexualidades,* previously, *Asociación Internacional de Literatura y Cultura Femenina Hispánicas)*
2018 - 2019	Spanish Lecturer at Dominican University
2010-2017	Instructor, Beginning and Intermediate Spanish, Literature, Cultural Studies and Composition. University of Illinois at Chicago
2015-2017	Instructor, Beginning, Intermediate and Advanced Spanish. Instituto Cervantes of Chicago

2015-2017	Adjunct Professor, Spanish Language and Culture. North Park University
2012-2017	Summer Faculty Leader at CIDE (Centro Internacional de Español at Universidad de Deusto)
2016-Present	ETS Spanish AP Reader and Table Leader (summer 2019), in both Reading and Listening Tasks (June)
2014-2016	Coordinator, Reading and Writing Track for Heritage and Non-Native Speakers of Spanish. University of Illinois at Chicago
2013	Spanish- English/ English-Spanish interpreter for Heartland Alliance at the Global *Initiative for Sexuality and Human Rights at Chicago*
2012-2015	Faculty Led Instructor, Spanish Language and Culture. Universidad de Deusto

TEACHING EXPERIENCE

Spanish 246. Introduction to Spanish America (Dominican University)

Spanish 231. Spanish Language and Culture for Heritage Speakers (Dominican University)

Spanish 212. Cultural and Literary Studies in Spain and Latin America (UIC)

Spanish 210. Introduction to the Formal Analysis of Hispanic Texts (UIC)

Spanish 203- 204. Extensive Reading and Writing in Spanish for Non- Native (203) and Heritage (204) Speakers of Spanish (UIC)

Spanish 202. Spanish Grammar in Practice (UIC)

Spanish 301. Advanced Grammar and Composition (Dominican University)

Spanish 325. Hispanic Women and Film in the New Global Context (Dominican University)

Basic and Intermediate Spanish 101-104 (NorthPark University, Dominican University, University of Deusto, UIC and Instituto Cervantes)

Teaching Methodologies: Classroom Interaction and Dynamics. (Instituto Cervantes)

Spanish for Business. (Instituto Cervantes)

PUBLICATIONS

Marquez-Etxabe, Yanire. *Voyeurismo y fetichización de Alicia en Hable con ella de Pedro Almodóvar*. Revista de Humanidades del CI-TXT N 5 Año 7. pp 12-16 (2015).

Marquez-Etxabe, Yanire. *Diamela Eltit habla de Fuerzas especiales y su ''política de escritura''*. Interview with Diamela Eltit (with the collaboration of Ethel Barja). Letras Femeninas Vol 41: I(2015): 283-290.

CONFERENCE ORGANIZER AND PRESENTATIONS

CONFERENCE/ PANEL ORGANIZER

2017 Panel chair and organizer for the AILCFH 2017 Conference in Santo Domingo, Dominican Republic, November 9-11, 2017, Panel Title: *Rethinking Gender and Gendered Gaze in Spanish, Latin American and Caribbean feminist Cinema*

2014 Member of the organizing graduate committee at *Legalities and Beyond: (Il)Legitimations of Violence* graduate conference at University of Illinois at Chicago, April 4-5, 2014

2012 Member of the organizing Committee at *Transits, Transitions and Revolution,* Graduate Student's Conference at University of Illinois at Chicago, April 14-15

CONFERENCE PRESENTATIONS

2019 *Retratos en blanco y negro y a color: La (no) representación de la violación y el trauma femenino en ''Elisa K.''* Paper presented at Cine-Lit 9: Mujer y Género, March 9-11, 2019, Portland, Oregon

2018 *Transforming the Curriculum for More Inclusive, Culturally-Responsive Teaching in the Context of a Hispanic-Serving Institution.* Presented at the August Faculty Workshop at Dominican Univesity. August 23, 2018

2018 *Voicing Female Trauma in Isabel Coixet's ''The secret life of words''.* Presented at **28th AEGS Conference Voicing Gender in Hispanic Letters, Film, Theater and Other Media, September 27-29, 2018. University of Illinois at Chicago, Chicago**

2018 *Mapping Female Voices and Aural Pleasure in Isabel Coixet.* Presented at ACLA 2018, March 29-April 1. University of California, Los Angeles

2016 *Superando los límites de la (in)visibilidad femenina. El viaje Háptico y sensorial de Mapa de los Sonidos de Tokio y Nadie quiere la noche*. Presented at XVI Meeting of AILCFH, Houston, November 10- 12, 2016

2016 *Challenging the limits of the visible in the Spanish cinema produced by women filmmakers. From optic to a haptic and multisensory gynofilm.* Proposal project presented at School of Literatures, Cultural Studies, and Linguistics' Summer Seminar at UIC 2016: *Modernities: Old Problems, New Approaches.* May 14-16, 2016

2016 *The aesthetics of the Haptic and Synesthetic in the Cinema Produced by Spanish Women Filmmakers.* Presented at 47th Annual NEMLA (North Eastern Modern Language Association). Hartford, Connecticut, March 17-20, 2016

2015 *Representaciones de lo femenino en el cine español dirigido por mujeres: Hacia una visualidad háptica y sensorial.* Presented at XVII Congreso Internacional de Literatura Hispánica, Mérida, México, March 9-11

2015 *Using films and Wikis to Teach Spanish Writing and Culture.* Presented at 46th Annual *NEMLA*. Toronto, Canada, April 30- May 3, 2015

2015 *Alternative female Bodily Representations Through Aesthetics of the Haptic and the Disembodiment of Female voice in Pillar Miro's ''Gary Cooper que estás en los cielos'' and Isabel Coixet's ''Mi vida sin mí''.* Presented at *In- Between Conference* at University of Illinois at Chicago, March 5-6, 2015

2014 *Using online Tutorials to enhance understanding of disciplinary specific reading, note-taking and writing practices*. Presented in collaboration with Prof. Susanne Rott, Prof. Jeffrey Gore and Prof. David Halsted at UIC Teach Tech Conference**.** University of Illinois at Chicago, October 13-15, 2014

2014 *The Dissolution of Wounded Bodies and Female Subjectivity in Lucrecia Martel's La Ciénaga* (The Swamp). Presented at UIC Graduate Conference: ''Legalities and Beyond. (Il)Legitimations of Violence'', April 4-5, 2014

2013 *Retrato de Identidad Nacional Española; entre el Mito y la Realidad.* Presented at 13th Graduate Annual Colloquium at the University Central Florida (Orlando), February 22-23, 2013 and at *GRAPSHY,* Graduate Portuguese and Hispanic Symposium at Georgetown University Washington DC, March 22-23, 2013

2012 *Objetivación y Fetichización de Alicia en Hable con Ella de Pedro Almodóvar.* Presented at *Transits, Transitions and Revolution,* Graduate Student's Conference at University of Illinois at Chicago, April 14-15, 2012

2011 *La somatización del cuerpo bajo el poder global en Mano de obra* de Diamela Eltit. Presented at *Kentucky Foreign Language Conference, University of Kentucky,* April 14-16, 2011 and at XXVI Annual Graduate Student's Conference at CUNY, NYC, April 8-9, 2011

RESEARCH EXPERIENCE AND OTHER ACTIVITIES

2018 *Mujeres en la lucha, del maltrato se sale*. Organized a workshop against domestic violence at Dominican University and Instituto Cervantes led by Alicia Luna (screenwriter), *Mujeres Latinas en Acción* (Chicago based non-profit) and Mimi Plauché (Artistic director of the Chicago International film festival). September 26, 2018

2018 Presentation and discussion of the film *Voices Beyond the Wall* at Dominican University in collaboration with the Chicago Latino Film Festival (April 30, 2018)

2017 Summer Research Assistant for Professor Steven Marsh. Co-organizing the Workshop: *Critical Theory, Psychoanalysis and the Politics of the Archive in Spanish Cinema.* Event sponsored by the Institute for the Humanities

2017-Present Spanish-English/ English-Spanish Volunteer Interpreter at Chicago Volunteer Legal Services

2017 Presenter and Moderator for Susan Martin-Marquez (Rutgers University) on her presentation "*Which Way to Political Cinema? Colonialist Routes in Film Theory and History*". Sponsored by *Talks in Literature & Culture* (TiLC) at UIC, February 3, 2017

2015 Participant at III Jornadas Internacionales de Asociación Internacional de Literatura y Cine Españoles Siglo XXI (ALCES XXI) Soria, Spain. July 6-10, 2015

2014-2015 Research assistant for Linguistics Professor Susanne Rott. Implementing Second Language Writing in Spanish and developing a Language Studio to improve students' writing skills

2013 Interview to the Chilean writer, Diamela Eltit, on her career and her novel *Fuerzas Especiales,* at the University of Illinois at Chicago. November 21, 2013

2012-2015 Member of the graduate committee for *Talks in Literature & Culture* (TiLC) at UIC

LANGUAGES

- English (Native)
- Spanish (Native)
- Basque (Native)
- Galician (Fluent)
- Portuguese (High Competency)

REFERENCES

Steven Marsh, PhD

Associate Professor of Hispanic Cultural Studies
University of Illinois at Chicago
1709 University Hall, 601.S Morgan St
Chicago, Il 60607
Email: marshws@uic.edu
Phone: 312-996-5845

Elizabeth Aguilar

Coordinator of Basic Language Program
University of Illinois at Chicago
1714 University Hall, 601.S Morgan St
Chicago, Il 60607
Email: aguilar9@uic.edu
Phone (312) 996 - 0491

Rogelia Lily Ibarra, PhD

Associate professor of Spanish
Spanish Discipline Director
Dominican University
7900 West Division Street
River Forest, IL 60305
Email:ribarra@dom.edu
Phone: (708) 524-6866

Dianna Niebylski, PhD
Professor, Latin American & Comparative Literature
University of Illinois at Chicago
1609 University Hall 601 S. Morgan St
Chicago, IL 60607
Email: dcn@uic.edu
Phone: 312-996-4582

Susanne Rott, PhD

Associate Professor of Germanic Studies and Linguistics
University of Illinois at Chicago
1530 University Hall, 601 S Morgan St
Chicago, IL 60607
Email: srott@uic.edu
Phone (312)-996-0935

Alexis Howe, PhD
Assistant Professor of Spanish
Director of Language Learning Center
Dept. of Modern Foreign Languages
Dominican University
7900 West Division Street
River Forest, IL 60305
Email: ahowe@dom.edu
Phone: (708) 524-6853