

*Revista
de Cine
Iberoamericano*

Nº 24
enero-junio 2022



EL OJO QUE PIENSA



El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano, Año 13, Número 24, Enero-Junio 2022, es una publicación semestral editada por la Red de Investigadores de Cine (REDIC) y la Universidad de Guadalajara, a través del Departamento de Historia del Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, y la División de Estudios Históricos y Humanos.

Av. de los Maestros y Mariano Bárcenas,
Col. La Normal, C.P. 44260.
Guadalajara, Jalisco, México.
Tel. 38 19 33 00, ext. 23311, 23358.
www.elojoquepiensa.cucsh.udg.mx
revistaelojoquepiensa@gmail.com

Reserva de Derechos al Uso Exclusivo:
04-2010-012013403000-203,
ISSN: 2007 – 4999
Otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor.

Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos de la publicación sin previa autorización de la Universidad de Guadalajara.

Las opiniones expresadas por los autores no reflejan necesariamente la postura de los editores de la publicación.

Bajo el amparo de la Ley Federal de Derecho de Autor, la publicación de imágenes y fotografías se realiza a título de cita con el propósito de análisis, comentario o juicio crítico, y bajo fines educativos y de investigación.

Los textos académicos y científicos son sometidos a evaluación por medio de un dictamen “doble ciego” (*peer review double blind*), de manera anónima y por evaluadores externos. Los textos de divulgación son sometidos a evaluación por un comité interno.

DIRECTORAS

Yolanda Minerva Campos
Annemarie Meier

ASISTENTES EDITORIALES

Erick Gallo
Alejandra Sañudo

COMITÉ EDITORIAL

Fabiola Alcalá Anguiano
Álvaro A. Fernández
Patricia Torres San Martín
Diego Zavala Scherer

CORRECCIÓN DE ESTILO, DISEÑO EDITORIAL Y MAQUETACIÓN

Hammurabi Hernández
Carlos Armenta
Marco A. Islas Arévalo

Secciones académicas y científicas

EDITORIAL 5

PANORÁMICA

Barcelona en el cine. Una metrópoli en construcción
Fabiola Alcalá Anguiano 11

Resistencia y agencia en personajes femeninos afrodescendientes del nuevo cine caribeño
Patricia Valladares-Ruiz 23

PLANO SECUENCIA

¿Es pecado quererla? Cineastas viajeros y lesbianismo velado en *Muchachas de uniforme* (1951)
Roberto Carlos Ortiz 45

Entrelazamientos cuánticos: *La habitación del niño* (2006) de Álex de la Iglesia y la teoría de los universos paralelos de Erwin Schrödinger
Irene Gómez Castellano 77

ÓPERA PRIMA

La tentación del doctor Antonio: una sátira al estilo Fellini sobre la doble moral y la censura en la Italia de la década de 1960
Perla Annais López Pérez 95

Secciones de divulgación

PANTALLA

La independencia nacional cubana: historia y actualidad. Reseña de *José Martí: el ojo del canario*, de Fernando Pérez Valdés
Ana María López-Aguilera 113

Editorial

Nos complace poder entregar con el número 24 de *El ojo que piensa* una colección de textos con temas y enfoques sumamente diversos. Son, en su mayoría, textos escritos durante los largos meses de la pandemia de la COVID19 que, a nivel mundial, no solo mantuvo a los aficionados del cine lejos de las salas, a los realizadores ocupados en escribir guiones y grabar producciones reducidas, y a los investigadores y docentes a trabajar en soledad o frente a las pantallas de sus casas. A nivel mundial también se frenó el trabajo editorial que, hasta últimas fechas, ha recuperado algo de ritmo.

Los artículos de las secciones académicas tienen varios protagonistas. En “Barcelona en el cine, una metrópoli en construcción” de Fabiola Alcalá, el personaje central es una ciudad y región de la península ibérica conocida por su dinamismo y lucha por la autonomía. El cine producido en esta región da fe de las características lingüísticas, culturales y la riqueza narrativa y estética de sus realizadores. Como la autora afirma, cada película o cada manera de presentar Barcelona abona a entender la complejidad de esta ciudad que por su naturaleza histórica tiene muchos rostros.

El artículo “Resistencia y agencia en personajes femeninos afrodescendientes del nuevo cine caribeño” de Patricia Valladares-Ruiz analiza personajes femeninos afrodescendientes en películas adscritas a latitudes caribeñas para reflexionar sobre el racismo intrafamiliar, el endorracismo y la exaltación de la blancura. Las películas *Miriam miente* (Natalia Cabral y Oriol Estrada, 2018), *Keyla* (Viviana Gómez Echeverry, 2017) y *Angélica* (Marisol Gómez-Mouakad, 2017) son la vía para analizar la contribución de una nueva generación de cineastas para la construcción de nuevos imaginarios culturales que abonen

a la deconstrucción de los tratamientos hipersexualizados y subalternizados de personajes –casi siempre secundarios– de mujeres afrocaribeñas en la tradición cinematográfica regional.

En un segundo artículo dedicado a un tema ligado a la península española la protagonista es una película del realizador vasco Álex de la Iglesia cuyos filmes altamente metafóricos han enriquecido el cine español y mundial. En el artículo “Enlazamientos cuánticos: **La habitación del niño** (2006) de Álex de la Iglesia y la teoría de los universos paralelos de Erwin Schrödinger”, la autora Inés Gómez-Castellano analiza una película hecha para la televisión bajo la óptica de la teoría de los universos paralelos de Erwin Schrödinger y el concepto de multiverso que postula que estamos rodeados de cientos de universos, pero es el observador el que les da una forma particular a cada uno. La autora explora la propuesta de la Iglesia, de quien afirma logra una reflexión profunda y original sobre los peligros de la tecnología, el consumismo, y las tecnologías de hipervigilancia.

La cuarta protagonista del número es una película que en el 2021 cumplió setenta años. El filme mexicano **Muchachas de uniforme** (1951), de Alfredo B. Crevenna, encontró en Roberto Carlos Ortiz a un investigador que no solo se interesó en su historia y su tema sino en el importante contexto transnacional detrás de su producción y la relación con otras realizaciones de la misma época. El artículo “¿Es pecado quererla? Cineastas viajeros y lesbianismo velado en **Muchachas de uniforme**”, el autor sigue una por una las huellas del origen, la producción, el elenco, la narrativa y estética del filme. Los datos, descripciones y citas que comenta tejen un entramado de hilos y e influencias que abonan a uno de los primeros filmes mexicanos que con valor e inteligencia denunciaron la represión contra el deseo amoroso femenil.

En la sección de Ópera prima se incluye el análisis que hace Perla López del medimetroraje **La tentación del doctor Antonio** (*Le tentazioni del dottor Antonio*) de Federico Fellini, que forma parte de la película de autoría colectiva **Boccaccio 70** (Mario Monicelli, Federico Fellini, Luchino Visconti y Vittorio De Sica, 1962). La autora describe y analiza la manera como

Fellini formula una mordaz crítica de la sociedad romana de la época y divierte al espectador. La autora detecta en el medio-metraje protagonistas narrativos y estéticos, como el deseo reprimido de Antonio materializado en la actriz sueca Anita Ekberg, la publicidad y el mosaico social de la ciudad de Roma.

La sección de divulgación presenta el artículo de Ana María López Aguilera “La independencia nacional cubana: historia y actualidad. Reseña de **José Martí: el ojo del canario** de Fernando Pérez Valdés”. En la reseña del filme, realizado en 2010 en el marco de la serie *Libertadores*, la autora analiza el paralelismo entre la estructura familiar patriarcal y la situación sociopolítica que muestra el filme sobre la niñez y juventud de Martí y se pregunta acerca de la actualidad del tema. 🍷

EDITORES DE *EL OJO QUE PIENSA*

SECCIONES ACADÉMICAS Y CIENTÍFICAS

Panorámicas / Plano secuencia / Séptimo arte
Multimedia / Zoom out / Ópera prima

Barcelona en el cine. Una metrópoli en construcción

*Barcelona in Film.
A Metropolis Under Construction*

FABIOLA ALCALÁ ANGUIANO

f.alcala79@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-1200-280X>

*Universidad de Guadalajara,
México.*

FECHA DE RECEPCIÓN
julio 6, 2021

FECHA DE APROBACIÓN
junio 7, 2022

FECHA DE PUBLICACIÓN
junio 30, 2022

[https://doi.org/10.32870/
eloquepiensa.v0i24.382](https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i24.382)

RESUMEN / Las ciudades en el cine no siempre se limitan a ser el escenario en el que suceden las historias, muchas veces inciden en ellas aportando lecturas contextuales y críticas. En este texto se estudia, desde un punto de vista hermenéutico, cómo Barcelona ha sido representada en el cine y qué características se desprenden de estos modos de mostrarla. Se asume, como describe Pierre Sorlin, que el concepto de metrópoli se construye en cada filme. Es decir, cada manera de presentar Barcelona abona a entender la complejidad de esta ciudad que por su naturaleza histórica tiene muchos rostros.

PALABRAS CLAVE / Metrópoli, estudios visuales, Barcelona, cine y ciudad.

ABSTRACT / The cities in the cinema are not always limited to being the stage in which the stories take place, they often affect them by providing contextual and critical readings. This text studies, from a hermeneutic point of view, how Barcelona has been represented in the cinema and what characteristics emerge from these ways of showing it. It is assumed, as Pierre Sorlin describes, that the concept of the metropolis is built in each film. In other words, each way of presenting Barcelona contributes to understanding the complexity of this city which, due to its historical nature, has many faces.

KEYWORDS / Metropolis, Visual Studies, Barcelona, Cinema and City.



Vicky Cristina Barcelona
(Woody Allen, 2008).

INTRODUCCIÓN

Barcelona ha sido escenario de películas de género como *thrillers*, filmes de terror y melodramas históricos. También de historias realistas a modo de ensayo o de cine documental. Cineastas catalanes, españoles y extranjeros han realizado películas en sus calles y en sus monumentos porque su presencia dota de otros sentidos a sus historias. Es una ciudad con muchos rostros que no sólo ha servido como escenario o como motivo, sino como lugar en el que suceden los hechos y, sobre todo, como espacio que los posibilita. En este texto se explorarán las distintas formas en las que esta metrópoli aparece en la pantalla y qué se dice de ella.

El recorrido propuesto es el siguiente: se revisará qué tipo de películas suceden en Barcelona como escenario para luego proponer una serie de categorías que permitan organizar las diferentes maneras de construir este lugar en imágenes. Finalmente se volverá a los ejemplos para ilustrar cada una de ellas y así obtener una primera radiografía de cómo esta ciudad se ha representado en el cine, a manera de filmografía comentada. Cabe señalar que no se pretende hablar de todo el cine filmado en la capital catalana, sino de plantear una primera organización que en sí misma pueda

servir para alimentar la discusión sobre la representación de las ciudades en la pantalla y la relevancia de la urbe en la cultura visual y las imágenes.

MARCO CONCEPTUAL

En *El cine y la ciudad: una relación inquietante*, Pierre Sorlin (2016) explora cómo se ha representado la ciudad en el séptimo arte y explica que desde el cine clásico hasta ahora han reinado dos posturas: por un lado, la que enfatiza las características de la vida urbana y, por otro, la que subraya la función que se atribuye a las ciudades en el cine. Es decir, en la primera postura se suelen mostrar lugares propios de la urbe como bares, tiendas, calles transitadas, etc., para crear un imaginario de “metrópoli” en el que resalta la noción de progreso. En la segunda, la idea es dotar a la ciudad de un componente moral, mostrando que en las ciudades es donde los personajes se corrompen y donde el mal encuentra sus distintas manifestaciones.

Sin embargo, Sorlin (2016) afirma que en ambas posturas la representación de la ciudad en el cine hace evidente que no hay una sola definición de metrópoli. Este concepto se construye cada vez que se filma y se decide qué partes de la urbe mostrar y cómo estas la constituyen. A pesar de que la ciudad se muestre sin aparente relevancia o solo como telón de fondo de las historias que se cuentan, en realidad puede considerarse un personaje que se construye con un objetivo mayor: narrativo, estético, histórico y algunas veces ideológico.

Por su parte, Nicholas Mirzoeff (2016) en *Cómo ver el mundo* explica cómo las urbes contemporáneas pueden dividirse en tres grupos: las *ciudades imperiales*, las *ciudades divididas* y las *ciudades globales*. En esta clasificación explica que las ciudades imperiales son París, Londres o Nueva York, puesto que son espacios históricos que suelen ser recordadas más por lo que eran que por lo que son actualmente. En cuanto a las ciudades divididas (como Berlín, por ejemplo), menciona que son escenarios en los que claramente hay una división en todos los ámbitos de la metrópoli: parecen dos ciudades con realidades

distintas, marcadas por esa distribución. Por último, señala que las ciudades globales son aquellas que se construyeron o reconstruyeron hace poco y en las que lo artificial está por encima de lo histórico. Doha (Qatar) o Abu Dabi (Emiratos Árabes Unidos), podrían ser algunos ejemplos.

La idea de que una metrópoli se construye en cada representación y que el concepto de ciudad algunas veces significa progreso, en otras un espacio destinado a la perdición, resulta muy interesante si se aplica al imaginario sobre Barcelona. La capital catalana pretende ser cosmopolita y tradicional al mismo tiempo, turística y local, autónoma y europea. Es decir, un espacio para las historias diversas y para las contradicciones. En esta misma línea se revisará a qué tipo de urbe, en términos de Mirzoeff, pertenece la representación cinematográfica de Barcelona.

LA CIUDAD DE LA SOLEDAD EN COMPAÑÍA

La soledad es quizá la característica menos explorada del personaje Barcelona, pero la que ha brindado los filmes más íntimos y cercanos. Hay dos ejemplos que ilustran lo anterior: *Noche de vino tinto* (José María Nunes, 1966) y *En la ciudad* (Cesc Gay, 2003). La primera película cuenta la historia de un chico y una chica que pasan una noche tomando vino tinto en los distintos bares de la ciudad, mientras ambos tratan de recuperarse de la pérdida de su pareja anterior. Ella, a lo largo de la noche, descubre que su novio ha muerto en un accidente de tráfico al ir a buscarla. Él quiere encontrar en ella a su compañera anterior y se siente decepcionado porque no logra sustituirla. La noche, las calles, los bares, las copas vacías, posibilitan la añoranza.

El segundo caso, *En la ciudad*, cuenta cómo un grupo de amigos, todos ellos treintañeros profesionistas, viven desencantados y buscando algo más para sus vidas. Se ven frecuentemente, pero no se conocen realmente. Irene está casada, tiene una hija, trabaja en el museo y añora sus años anárquicos en los que disfrutaba del sexo gay y la libertad

FIGURA 1. El hotel en el centro
(*En la ciudad*, Cesc Gay, 2003).



creativa. Sofía trabaja en una librería y se inventa novios falsos porque se siente sola. Sara engaña a su marido con el director de su compañía de teatro. Manu, el esposo de Irene, cree tenerlo todo a pesar de que se siente más comprendido por la hermana de su mujer que por ella. Mario es el esposo de Sara, que se entera de su infidelidad y tiene que hacer algo con eso. Alex es profesor de música, es el divorciado del grupo y se enamora de una alumna de 16 años.

Ambas películas se adentran en las historias de quienes viven y conocen la ciudad. El bar es el punto de encuentro, el confesionario de amigos y conocidos que pretenden entenderse, por lo menos en ese momento de pausa en su rutina. En las dos películas los personajes son paseantes reservados que, a pesar de estar en compañía, guardan sus secretos para ellos. Buscan encontrar con quiénes apaciguar su soledad, pues aunque han cumplido con las normas de tener pareja, empleo y vivir en una ciudad con todos los servicios, hay algo que les falta, pero no pueden hablar de ello. Sus tristezas, sus miedos y sus frustraciones se quedan siempre ocultos, detrás de las sonrisas y los abrazos vacíos.

Estos paseantes se adentran en Barcelona, conocen sus calles y sus significados. Por ejemplo, Sofía visita un hotel de La Rambla para tener un romance con Eric, el gerente francés que conoció en la librería donde trabaja y de quien cree estar enamorada. En ese espacio, la habitación de un hotel destinado a los turistas, ella entiende que está fuera

de lugar, que su amor es principalmente platónico y que el hombre que está ahí con ella no pretende más que un poco de sexo. Incluso está casado, nada tiene que ver con sus fantasías de una posible pareja estable. Dicho espacio de la ciudad está reservado para los que van de paso y tiene sus propias reglas. Ella no pertenece ahí [FIGURA 1].

Una ciudad como Barcelona propicia estas historias de gente solitaria, que a pesar de estar en compañía no puede sino ocultar sus sentimientos. Todo parece tan funcional y tan estético que no vale la pena estropear ese paisaje de progreso con dudas existenciales o anhelos personales. En estos filmes se respira el aire de ciudad imperial, los adoquines viejos son testigo de los pasos de los nuevos transeúntes.

LA CIUDAD COMO POSTAL TURÍSTICA

La ciudad de Nueva York ha sido protagonista de los filmes de Woody Allen. La Gran Manzana se ha convertido en un personaje con características propias a lo largo de su filmografía, pero ¿qué pasa cuando a este cineasta neoyorquino se le pide que filme otras ciudades? En concreto, Barcelona. Allen se muestra respetuoso con la mirada y realiza un guion desde el punto de vista turístico, pues resulta obvio que no conoce Barcelona como conoce Nueva York. Bajo esta premisa realiza *Vicky Cristina Barcelona* (2008), una historia de dos jóvenes norteamericanas que llegan a pasar el

verano en Barcelona. Vicky y Cristina viven la ciudad de los turistas y visitan los lugares que aparecen en las guías, como los edificios modernistas de Gaudí, los vestigios de la ciudad imperial. Ellas pasean por el Parque de la Ciudadela y se alojan en la zona alta de la ciudad. Su contacto con los locales es casi nulo. Ambas se enamoran de un pintor que vive en la ciudad, pero que es originario de Oviedo, por esta razón podría decirse que también es un turista.

En este mismo sentido, de la ciudad contada a través del punto de vista turístico, se encuentra ***El albergue español*** (*L'auberge espagnole*, Cédric Klapisch, 2002), una película que cuenta la historia de Xavier, un estudiante francés que decide ir a Barcelona a través del programa de intercambio Erasmus. Xavier encuentra un piso y lo comparte con una inglesa, una española, un alemán, un holandés, un italiano y una belga. La urbe se convierte en el punto de encuentro para que los estudiantes hagan sus fiestas, se enamoren, hagan nuevos amigos, etc. Visitar y conocer la metrópoli es parte del viaje, pero todos ellos se asumen como gente joven, de origen distinto y de paso.

Barcelona es, por lo tanto, un espacio para turistas y para estudiantes de intercambio, quienes encuentran a otros como ellos y crean comunidades paralelas a la propia vida de la ciudad. Estos personajes son los que piden escuchar flamenco –aunque en Cataluña no se acostumbre– y comer paella con sangría, como si esta combinación fuera la esencia de la gastronomía del lugar. Van a “aprender español”, como Xavier, sin prever que el idioma de la comunidad es el catalán. Lo interesante es que hay lugares para ellos, espacios que forman parte de esta ciudad multifacética que también es un gran escenario turístico, con sus bares, monumentos, plazas y otros espacios destinados solo para los que están de paso [FIGURAS 2 y 3].

LA CIUDAD COMO HUELLA HISTÓRICA

En una estrecha relación entre el cine y la literatura, la pantalla grande también se ha permitido hablar de la

ciudad de Barcelona como testigo de acontecimientos históricos. Por ejemplo, ***La ciudad de los prodigios*** (Mario Camus, 1999) basada en la novela que lleva mismo nombre, escrita por Eduardo Mendoza (1986). Narra la historia de Onofre, un joven de campo que viaja a la ciudad con la intención de hacer fortuna. Su paso por esta urbe se sitúa entre las dos exposiciones universales (1898-1929) y deja a la luz los problemas sociales, políticos y económicos de la época.

Otro ejemplo es ***La plaza del Diamante*** (*La plaça del Diamant*, Francesc Betriu, 1982), fundamentada en la emblemática novela de Mercè Rodoreda (1962). Cuenta la historia de Natalia «la Colometa», una mujer que vivió en la segunda república y en plena guerra civil. Ella tuvo que mantenerse entera en momentos de suma desesperación, soledad y pobreza. Fue víctima de las consecuencias de una guerra que la envolvió como a muchas mujeres, quienes tuvieron que salir adelante solas mientras los hombres luchaban o morían en las batallas.

Del mismo modo, ***El embrujo de Shanghai*** (Fernando Trueba, 2002) adapta la novela de Juan Marsé (1993) en la que cuenta la historia de dos adolescentes: Dany y Susana, quienes en 1948 disfrutaban de los relatos del maquis, en especial de la historia de un camarada que va a Shanghái a vivir una aventura de espionaje y exotismo. Una forma de escapar de la realidad de posguerra que envolvía Barcelona en aquella época. Es una película ambientada en el verano al interior del barrio de Gràcia.

Barcelona ha vivido momentos históricos que la han modificado, algunos de ellos por la necesidad de estar a la altura de las otras grandes metrópolis del mundo, como su participación en las exposiciones universales o la organización de los Juegos Olímpicos de 1992. Cada que un evento así la sacude, la ciudad se transforma. Otros acontecimientos como la guerra civil y sus consecuencias, han teñido de sangre sus calles, resignificado sus barrios y endurecido sus refugios, con todo lo que esto implica. La literatura ha dedicado muchas



FIGURA 2 y 3. Los escenarios de Gaudí
(*Vicky Cristina Barcelona*, Woody Allen, 2008;
El albergue español, Cédric Klapisch, 2002).

páginas a explicar cada episodio y el cine no ha podido más que seguir sus pasos, mostrando la cara madura y adolorida de un sitio que ha vivido mucho sufrimiento y pérdida. Escenario de batallas que han dejado cicatrices y que aún se respiran en su gente, sus historias y sus piedras, como en la mayoría de las ciudades imperiales.

LA OTRA BARCELONA: EL RAVAL

Mientras los turistas pasean por la zona alta de Barcelona o visitan sus museos, otras historias se tejen alrededor del centro, principalmente en el barrio chino o Raval. Desde el registro documental se encuentran dos películas que explican la particularidad de este barrio, el cual permite leer la ciudad como una metrópoli dividida. La primera es **En construcción** (José Luis Guerín, 2001) y la segunda **De niños** (*De nens*, Joaquim Jordà, 2003).

Dentro de **En construcción**, Guerín y su equipo cuentan la historia de un edificio que es demolido en el centro de barrio y cómo en ese mismo espacio construyen uno nuevo con la intención de sanear el lugar. El nuevo edificio ofrecerá viviendas más caras que los habitantes del barrio no se pueden permitir, por lo que se verán obligados a marcharse. La problemática social se revela al demoler y levantar el edificio.

En el caso de **En construcción**, el barrio objeto de representación, El Raval, engloba múltiples marginalidades y condensa la reconstrucción del presente del país. Tanto su localización espacial dentro de un área degradada de la ciudad, como su marginalidad social por las clases que alberga, intensifican la sensación de exclusión. A partir de la demolición/construcción de un edificio en este barrio, Guerín teje el entramado de una realidad híbrida, marcada por el signo de la diversidad y preocupada por cuestiones como el origen racial, clase social, género, sexualidad, limitación física. La marginalidad y la pluralidad vistas desde fuera carecen de interés para el director y en consecuencia se propone narrarlas desde dentro, adoptando una postura empática con los habitantes del barrio (Martínez-Carazo, 2007, p. 5).

Por su parte, **De niños** cuenta la historia de un posible caso de pederastia ocurrido también en el barrio chino. Joaquim Jordà registra el juicio de los posibles implicados, muestra a las asociaciones vecinales a las que se les acusa de participar del delito y a los vecinos que, además de dar su testimonio sobre el caso, muestran su propia realidad marginal.

Se rodaron más de 150 horas de material que han sido reducidas a 188 minutos para su exhibición comercial. Más allá del discutible recurso de teatralización de determinados aspectos de la trama y de unas fallidas (por farragosas) tertulias entre miembros de las asociaciones vecinales implicadas en el conflicto, el resultado no deja de ser apasionante. Junto a este material citado, Jordà rodó varias canciones alusivas al tema interpretadas por Albert Pla en un local del Raval, entrevistas con periodistas que siguieron el caso, con algunos ex acusados que autorizaron la filmación de la entrevista, con gestores de urbanismo, vecinos del Raval y el juicio en sí (Seifert y Castillo, 2010, párr. 5).

La película presenta los datos, pero no emite ningún juicio, pues de lo que se trata es de evidenciar cómo se comporta el sistema judicial, cómo se da el tratamiento mediático y con qué prejuicios se tratan temas tan delicados como el abuso infantil. Debido a lo anterior, esta exposición en su conjunto revela que para el desarrollo de este tipo de historias, el lugar en el que suceden tiene una serie de características: abandono, pobreza, marginalidad, etc. Las dudas sobre el caso están alimentadas por la condición del barrio marginal que no tiene nada que ver con la otra Barcelona.

Ambas piezas retratan el barrio con sus personajes, muchas veces migrantes y otras marginales, que luchan por conservar su lugar y por mantenerse a salvo de las políticas de saneamiento que los desplazan sin más [FIGURAS 4 y 5].

LOS EDIFICIOS DEL TERROR

Los edificios de Barcelona han protagonizado otro tipo de filmes: los de terror. En Rambla Catalunya 34 se rodó **REC** (Jaume Balagueró y Paco Plaza, 2007), una película



FIGURAS 4 y 5. El barrio del Raval
(*En construcción*, José Luis Guerín, 2001;
De niños, Joaquín Jordá, 2003).

FIGURA 6. Edificio La Rambla 34
(*REC*, Jaume Balagueró y Paco Plaza, 2007).



sobre dos reporteros, Ángela y Pablo, que hacen juntos el programa de televisión “Mientras usted duerme”, en el que siguen a distintos personajes que trabajan de noche. En esta ocasión siguen a un grupo de bomberos al rescate de una anciana atrapada en un edificio. Ese es el punto de partida para una noche de horror. Los recursos son los siguientes:

Dado que *REC* (al menos sus dos primeras entregas y el primer tercio de la tercera) emplean la técnica del *found footage* y la cámara subjetiva como único y limitado punto de vista para el espectador, se aprovecha la hiperrealidad inherente a este recurso para materializar lo fantástico, lo que está más allá de la comprensión racional. Por ejemplo, en la segunda entrega los personajes descubren que solo activando la visión nocturna son capaces de ver a la niña Medeiros, es decir, solo este dispositivo convierte lo intangible en tangible. Debido a esto, el cámara (y el espectador, fundido con él) es el único capaz de contemplar al monstruo, capaz de ver «más allá» de lo real. La visión nocturna se convierte así en un medio para acercarse a lo irrepresentable (Sánchez, 2013, p. 302).

Este edificio sirvió para contener la historia, ya que se utilizó su estructura laberíntica y su iluminación tenue como el escenario perfecto para el miedo y la presencia *zombie*. Resulta interesante que posterior a este filme —y a su gran éxito comercial—, otros cineastas se acercaron al género de terror y a rodar en estos inmuebles, como es el caso de *Sweet*

Home (Rafa Martínez, 2015). Barcelona se convierte en estas piezas en una ciudad propicia para el terror y el encierro [FIGURA 6].

APUNTES FINALES

Barcelona es representada en el cine como una ciudad imperial que guarda mucho de su historia en cada espacio, haciendo que los relatos del presente se mezclen con los del pasado. También se muestra como una ciudad dividida, ya que la zona alta es propicia para historias muy diferentes que las que se dan en la zona baja y/o cercana al puerto. Debido a lo anterior y en relación con las categorías propuestas por Mirzoeff (2016), no se encontraron características de la ciudad global en el cine, tal vez porque el pasado pesa más que el artificio y la digitalización en sus historias, al menos hasta ahora.

La ciudad de Barcelona se suele representar en el cine como la urbe cosmopolita en la que sus personajes se reúnen a beber y a disfrutar, pero no necesariamente a hablar de sí mismos. También como la metrópoli de los turistas, en la que los visitantes disfrutaban de la arquitectura modernista o de los museos, viviendo en espacios destinados y fabricados para ellos. Además esta ciudad ha vivido acontecimientos trágicos en pos del progreso, así como una guerra civil que

ha dejado mucho dolor y pérdida; todo ello la ha modificado física y moralmente.

La capital catalana es una ciudad de barrios y cada uno de ellos tiene sus propias características, pero sin duda El Raval se muestra como el ejemplo de lo que hay detrás del progreso y el bienestar: un espacio plural y marginal que invita a pensar la urbe como un edificio en construcción, el cual para ser edificado, necesita la destrucción del anterior. El Raval y sus historias muestran el precio de la urbanización y la vida moderna.

Como escenario, Barcelona también se suma a la tradición española del cine de terror al dejar que sus edificios sean los espacios más propicios para historias claustrofóbicas y monstruosas que se esconden en la ciudad.

Aquí se usaron como ejemplo algunas películas. Por supuesto, no son todas las que cabrían en cada categoría, pero tienen la intención de sugerir o provocar la suma de muchos otros títulos. Por lo cual, en continuación con la idea de Sorlin (2016), esta urbe se construye en cada filme, pero no como una pieza unificada, sino como un conjunto de puntos de vista que muestran de forma precisa cómo una ciudad puede ser muchas realidades y cómo el progreso que se visualiza en los escenarios de la zona alta no puede ser el mismo que el de los barrios más marginales. La cámara ha viajado del puerto a la montaña, del humor al terror, del héroe clásico al autómata moderno, del lugar turístico al espacio histórico y todas esas imágenes son la metrópoli en construcción que se conoce hasta ahora como Barcelona. 🍷

Bibliografía

- MARTÍNEZ-CARAZO, C. (2007). Deconstrucción/Reconstrucción: **En construcción** de José Luis Guerín (2001). *Letras Hispanas*, 4(2), 2-15. Recuperado de: <https://gato-docs.its.txstate.edu/jcr:c2d420e8-c164-4bcb-944f-48565aefe0cb/MartinezF07.pdf>
- MIRZOEFF, N. (2016). *Cómo ver el mundo. Una nueva introducción a la cultura visual*. Barcelona, España: Paidós.
- SÁNCHEZ, R. (2013). Tradición y transnacionalidad en el tratamiento de lo fantástico en la saga **REC** de Jaume Balagueró y Paco Plaza. *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico*, 1(2), 285-307. doi: <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.75>
- SEIFERT, A. y Castillo, A. Entrevista a Joaquim Jordá. *Memoriando*. Recuperado el 16 de mayo de 2022 de <http://memoriadocumental.blogspot.com/2010/09/entrevista-joaquim-jorda.html>
- SORLIN, P. (2016). El cine y la ciudad: una relación inquietante. *Secuencias: Revista de historia del cine*, (13), 21-28. Recuperado de: <https://revistas.uam.es/secuencias/article/view/4386>

Filmografía

- ALLEN, W. (Director) & Aronson, L., Tenenbaum, S. y Wiley, G. (Productores). (2008). **Vicky Cristina Barcelona**. Estados Unidos: The Weinstein Company, Gravier Productions y Mediapro.
- BALAGUERÓ, J. y Plaza, P. (Directores) & Fernández, J. (Productor). (2007). **REC**. España: Filmax.
- BETRIU, F. (Director) & Coromina, P. (Productor). (1982). **La plaza del Diamante** [*La plaça del Diamant*]. España: TVE y Figaro Films.
- CAMUS, M. (Director) & González, J. (Productor). (1999). **La ciudad de los prodigios**. España: France 3 Cinéma, Institut del Cinema Català y Sociétés Française de Production.
- GAY, C. (Director) & Esteban, M. y Herrero, G. (Productores). (2003). **En la ciudad**. España: Messidor Films.
- GUERÍN, J. (Director) & Camín, A. (Productor). (2001). **En construcción**. España: Oviedo.
- JORDÁ, J. (Director) & Passola, I. (Productor). (2003). **De niños** [*De nens*]. España: Massa d'Or Produccions.
- KLAPISCH, C. (Director) & Levy, B. (Productor). (2002). **El albergue español** [*L'alberge espagnole*]. Francia: Ce Qui Me Meut, Mate Production, Castelao Productions, Bac Films, France 2 Cinema, Studiocanal y Vía Digital.

- MARTÍNEZ, R. (Director) & Fernández, L. (Productor). (2015). ***Sweet Home***. España: Castelao Pictures, Filmax y Film Produkcja.
- NUNES, J. M. (Director) & Esteva, J. y Nunes, J. (Productores). (1966). ***Noche de vino tinto***. España: Filmscontacto.
- TRUEBA, F. (Director) & Gómez, A. y Huete, C. (Productores). (2002). ***El embrujo de Shanghai***. España: Lolafilms y Pyramide Productions.

FABIOLA ALCALÁ ANGUIANO es Doctora en Comunicación Audiovisual por la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona. Profesora investigadora del Departamento de Estudios de la Comunicación Social de la Universidad de Guadalajara. Sus principales líneas de investigación son: el análisis cinematográfico, el cine documental y los estudios visuales.

Resistencia y agencia en personajes femeninos afro- descendientes del nuevo cine caribeño

*Resistance and Agency
in Afro-descendant Female Characters
of the New Caribbean Cinema*

PATRICIA VALLADARES-RUIZ

valladpa@uc.edu

<https://orcid.org/0000-0003-4903-1142>

*University of Cincinnati,
EE.UU.*

FECHA DE RECEPCIÓN
septiembre 17, 2021

FECHA DE APROBACIÓN
marzo 14, 2022

FECHA DE PUBLICACIÓN
junio 30, 2022

[https://doi.org/10.32870/
eloquepiensa.v0i24.384](https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i24.384)

RESUMEN / A partir del tratamiento de personajes de mujeres afrodescendientes en tres largometrajes caribeños –*Miriam miente* (Natalia Cabral y Oriol Estrada, 2018), *Angélica* (Marisol Gómez-Mouakad, 2016) y *Keyla* (Viviana Gómez Echeverry, 2017)–, este artículo examina cómo las tensiones raciales, genéricas y sexuales revelan dinámicas relacionales resultantes de la experiencia colonial. Tanto en el ámbito público como en el íntimo, las interacciones de los personajes estudiados denuncian desigualdades y conflictos sociales e inscriben estrategias de agencia y resistencia. Al exponer la prevalencia del régimen patriarcal y pigmentocrático, estas películas se distancian de los tratamientos hipersexualizados y degradantes presentes en la tradición cinematográfica regional, al tiempo que proponen nuevos modelos de representación.

PALABRAS CLAVE / cine caribeño, mujeres afrocaribeñas, República Dominicana, Puerto Rico, Colombia, cultura raizal.

ABSTRACT / This article analyzes the cinematic representation of Afro-Caribbean female characters in three feature films: Natalia Cabral and Oriol Estrada's *Miriam Lies* (2018), Marisol Gómez-Mouakad's *Angélica* (2016), and Viviana Gómez Echeverry's *Keyla* (2017). It examines how the racial, generic, and sexual tensions reveal relational dynamics resulting from the colonial experience. In both public and intimate settings, these characters denounce inequalities and social conflicts, while reasserting resistance and reclaiming agency. By portraying the pervasiveness of patriarchal and pigmentocratic regimes, these films distance themselves from previous hypersexualized and degrading depictions of women of color in Caribbean cinema.

KEYWORDS / Caribbean Cinema, Black Female Characters, Dominican Republic, Puerto Rico, Providence, Colombia, Raizal Culture.



Miriam miente
(Natalia Cabral y Oriol Estrada, 2018).

El cine caribeño revela un reciente auge, aunque todavía marginal, en la representación de subjetividades femeninas afrodescendientes que, hasta la fecha, no ha recibido suficiente atención por parte de la crítica especializada. La creciente participación de mujeres cineastas y guionistas ha sido instrumental en la inscripción de estos personajes en las producciones audiovisuales de la última década¹. Este artículo plantea un acercamiento crítico a tres largometrajes caribeños –*Miriam miente* (Natalia Cabral y Oriol Estrada, 2018), *Angélica* (Marisol Gómez-Mouakad, 2016) y *Keyla* (Viviana

¹Entre las producciones audiovisuales de tema afrocaribeño que han gozado de mayor exposición en el siglo XXI destacan los largometrajes cubanos *Miel para Oshún* (Humberto Solás, 2001) y *El rey de La Habana* (del director español Agustí Villaronga sobre la novela homónima de Pedro Juan Gutiérrez, 2015) y *Sergio y Serguéi* (Ernesto Daranas, 2017). En este catálogo es necesario subrayar producciones de la documentalista afrocubana Gloria Rolando, como el tríptico *1912: Voces para un silencio* (2010–2013) –sobre el levantamiento armado de los miembros del Partido Independiente de Color a principios del siglo XX– y su medimetraje docuficcional *Diálogo con mi abuela* (2016). En el ámbito dominicano descuellan el largometraje de ficción *Dólares de arena* (Laura Guzmán e Israel Cárdenas, 2014) y el documental *Stateless* (Michèle Stephenson, 2020) sobre el legado de las políticas antihaitianistas de la dictadura de Rafael Leónidas Trujillo. En cuanto a las producciones audiovisuales del Caribe continental son de necesaria mención los largometrajes dramáticos *Pelo malo* (Mariana Rondón, Venezuela, 2013), *El Piedra* (Rafael Martínez Moreno, Colombia, 2018) y *Ceniza negra* ambientado en una comunidad afrocostarricense de la costa caribeña (Sofía Quirós, 2019).

Gómez Echeverry, 2017)– con el propósito de explorar cómo el tratamiento creativo de las tensiones raciales, sociales, genéricas y sexuales revelan las dinámicas de poder resultantes de la experiencia colonial. En este artículo presto particular atención a las dinámicas relacionales de las esferas íntimas y públicas en las que intervienen las protagonistas de estas historias; las expresiones de racismo de menor intensidad en el ámbito familiar; los efectos de la discriminación racial en el desarrollo de subjetividades afrodescendientes (la adolescencia de Miriam, la juventud de Keyla y la adultez temprana de Angélica); y las estrategias de empoderamiento y agencia de estos personajes.

Al denunciar un contrato social apuntalado en el orden racial, estas películas se distancian del tratamiento hipersexualizado y degradante de las subjetividades femeninas afrocaribeñas que encontramos en prácticas culturales anteriores. Me refiero aquí a iniciativas como las impulsadas en Puerto Rico por la División de Educación de la Comunidad (DIVEDCO) en las que, de acuerdo con Dania Abreu-Torres (2015), se promueven un ideal nacional y una aparente tolerancia racial que se apoya en “la nostalgia rural y un mestizaje preferiblemente blanqueado” (p. 137). En el caso cubano, los lineamientos ideoestéticos revolucionarios condenaban la representación de discriminaciones raciales contemporáneas, por considerarlas lastres de un sistema burgués y colonial que ya se creía erradicado tras las reformas del nuevo proyecto sociopolítico². En el contexto venezolano, por citar otro ejemplo, a lo largo del siglo XX y hasta principios del XXI, abundaron las representaciones exotizantes de afrodescendientes, indígenas y mestizos –siempre escasas y en contraste con la blancura hegemónica– en las que se normalizaba la percepción social de desigualdades heredadas del período colonial (Valladares-Ruiz, 2013, pp. 249–250).

²Estas prácticas represivas predominaron durante las primeras tres décadas de la Revolución cubana, antes del proceso de aperturismo que impulsó Abel Prieto, tras asumir el Ministerio de la Cultura en 1997.

Las muestras examinadas en este artículo se suman a un corpus de representaciones cinematográficas de mujeres afrodescendientes que denuncian prácticas racistas y sexistas. Tales son los casos de las películas españolas *Cosas que dejé en La Habana* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1997), *Flores de otro mundo* (Icár Bollaín, 1999), *Princesas* (Fernando León de Aranoa, 2005), así como la mencionada coproducción hispanodominicana *El rey de La Habana* y, entre otras, la tragicomedia cubana *Entre ciclones* (Enrique Colina, 2003)³. A diferencia de estos ejemplos, en *Miriam miente*, *Angélica* y *Keyla*, los personajes de mujeres afrodescendientes ocupan un papel protagónico cuyas acciones –además de cuestionar el esencialismo racial– reflexionan sobre el racismo intrafamiliar, el endorracismo y la exaltación de la blancura. En las siguientes intervenciones críticas examino cómo estos personajes denuncian desigualdades y conflictos sociales, inscriben dinámicas de poder y resistencia, al tiempo que proponen nuevos modelos de representación de subjetividades femeninas afrocaribeñas.

MIRIAM MIENTE (2018)

Esta coproducción hispanodominicana es el primer largometraje de ficción de Natalia Cabral (República Dominicana, 1981) y Oriol Estrada (España, 1983). Anteriormente codirigieron *Tú y yo* (2014) y *El sitio de los sitios* (2016), documentales que comparten su interés por explorar conflictos sociales en la República Dominicana, así como el ritmo narrativo lento y la vocación intimista. *Miriam miente* ha sido celebrada tanto por la crítica especializada como en el circuito de festivales. Entre sus reconocimientos destacan el Colón de Oro a la mejor película en el Festival Iberoamericano de Huelva, el Premio Alma del Festival de

³Sobre el tratamiento de estereotipos racistas y sexistas en la representación de subjetividades afrocaribeñas en el cine español contemporáneo pueden consultarse los estudios de Carmen de Urioste (2000), Rosalía Cornejo-Parriego (2002), Isolina Ballesteros (2005), Ana Corbalán (2011) y Cristina Carrasco (2011).

Gijón y el Premio Revelación de la Crítica Francesa en el Festival Latinoamericano de Toulouse (*Miriam miente* suma siete premios más en la República Dominicana, 2017).

Este drama explora la crisis identitaria de Miriam (interpretada por la actriz novel Dulce Rodríguez) y los conflictos sociales de su entorno más cercano. La protagonista es una adolescente mulata, introvertida y de clase media. En contrapartida, Jennifer (Carolina Rohana) –su mejor amiga y confidente– es blanca, extrovertida y de la burguesía dominicana. Ambas se preparan para celebrar sus quince años juntas, un evento que en varios países latinoamericanos simboliza la presentación en sociedad de la cumpleañera y la transición a la vida adulta. Para Tere, la madre de Miriam, la fiesta le ofrece la posibilidad de mostrar su poder adquisitivo a sus allegados y estrechar lazos con el entorno burgués de la otra cumpleañera. Tere embarca así en un pulso con Claudia, la madre de Jennifer, para ver quién alcanza el mayor grado de ostentación en la fiesta [FIGURA 1].

En *Miriam miente*, Cabral y Estrada interpelan la prevalencia del orden colonial pigmentocrático y la discriminación sociorracial en la República Dominicana. La vida de la protagonista transcurre en la casa materna, con valores conservadores y donde abundan los comentarios clasistas y racistas⁴. Miriam también pasa buena parte de su tiempo libre en la casa de Jennifer, disfrutando de su compañía en la piscina y ensayando las coreografías de la fiesta. Ocasionalmente, la joven visita a su padre, Fernando, quien vive con su familia afrodominicana. El contraste entre estos tres mundos alimenta las contradicciones con las que lidia la protagonista y que la llevan a cuestionar su identidad.

Para acentuar estas tensiones, Miriam tiene el encargo de cumplir con el sueño de su madre de tener su propia celebración suntuosa de quinceañera, un plan que en su momento

fue interrumpido por su relación con un hombre afrodescendiente y su consecuente condena familiar. Aunque aquel conflicto aún permea la relación entre Tere y Fernando, ningún miembro de la familia se atreve a señalar el prejuicio racista como la principal causa de sus diferencias. Las escenas en las que participan Tere y su hermano reflejan tanto la normalización de la discriminación como su negación⁵. En cuanto a la abuela materna, a pesar de suscribir el colorismo dominante en las conversaciones con sus hijos, no participa en las microagresiones racistas en contra de Miriam y, en contraste con Tere, es pródiga en cariño y atenciones con su nieta.

En las conversaciones con su padre, la protagonista se interesa en conocer más detalles sobre sus diferencias con su difunto abuelo materno. El secretismo de Fernando sugiere un deseo de proteger a su hija de los prejuicios racistas de la familia de Tere:

MIRIAM. ¿Cómo era mi abuelo?

FERNANDO. ¿Mi papá?

MIRIAM. No, el papá de Mami.

FERNANDO. ¿Y eso?

MIRIAM. No sé... Por saber...

FERNANDO. Gordito, cascarrabias, asparentoso. Él se parecía mucho a tu mamá.

MIRIAM. ¿Por qué? ¿Era bueno?

FERNANDO. A mí nunca me quiso. No quería que tu mamá y yo nos casáramos.

MIRIAM. ¿Por qué?

FERNANDO. Mami, come que se enfriía.

MIRIAM. ¿Por qué no te quería?

[Fernando calla y le entrega a Miriam el dinero para la fiesta] (Cabral y Estrada, 2018).

⁴Recientemente, se ha tendido a clasificar estas expresiones racistas como “microrracismos”, “racismos sutiles” o “racismos cotidianos”; Sara J. Reig (2019) las define como “discriminaciones injustificadas presentes en todos los ámbitos de la sociedad” (párr. 65).

⁵De acuerdo con un informe del Comité de América Latina y el Caribe para la Defensa de los Derechos de la Mujer (2013), uno de los principales impedimentos para la erradicación de la discriminación racista en República Dominicana es “la falta de reconocimiento y la negación por parte... del gobierno de esta cultura discriminatoria, cuya existencia fue constatada [en 2007] por la Relatora Especial de las Naciones Unidas sobre el Racismo, Gay McDougall” (p. 4).



FIGURA 1. *Miriam miente*
(Natalia Cabral y Oriol Estrada, 2018).

La actitud de Fernando se alinea con el recurso discursivo dominante en la narración a través del cual la discriminación racista es silenciada y, sin embargo, se manifiesta constantemente en la exaltación de la herencia europea, en la condena e invisibilización del componente africano. En el marco del colorismo dominante, la negritud solo es tolerada siempre y cuando esté en tránsito hacia la blancura hegemónica. Bien es sabido que la dictadura (1930–1961) de Rafael Leónidas Trujillo promovió la depuración racial de la sociedad dominicana⁶, por medio de políticas a favor de la inmigración caucásica, el rechazo de la herencia africana y el antihaitianismo⁷.

⁶Para un análisis del blanqueamiento institucional durante el régimen trujillista, consúltese *Trujillo y Haití*, de Bernardo Vega (1995).

⁷A propósito del antihaitianismo como rasgo definitorio de la construcción hegemónica de identidades afrodominicanas, resultan esclarecedoras las aportaciones de Silvio Torres-Saillant: “The discourse of black studies on Dominicans focused almost exclusively on the anti-Haitian and Negrophobic pronouncements of the cadre of intellectuals funded by the government of Generalissimo Rafael Leonidas Trujillo, the dictatorship that kept the population under rigid control for three decades (...) As a result of that emphasis, Dominicans entered the discourse of black studies antithetically to Haitians. The white supremacist Eurocentric leanings of the Trujillo intelligentsia came to represent how Dominicans thought, whereas Haitian

La relación de Fernando y Tere escandalizó a la familia de esta por desafiar las expectativas sociales a favor del llamado “mejoramiento de la raza”. En el presente narrativo, este antecedente determina la reacción de Tere ante la apariencia física de su hija y el temor a un posible rechazo de su entorno social. El personaje de la madre hace varias referencias racistas sobre el cabello rizado de Miriam. Es preciso considerar aquí la relevancia del alisado capilar para las mujeres afrodominicanas. En su estudio sobre la relación entre la cultura de los salones de belleza y la producción identitaria en la sociedad dominicana, Ginetta Candelario (2000) advierte lo siguiente:

The importance of hair as a defining race marker highlights the centrality of beauty practices. Hair, after all, is an alterable sign. Hair that is racially compromising can be mitigated with care and styling. Skin color and facial features, conversely, are less pliant or not as easily altered. That Dominicans have

attitudes were evoked via the exalted heroism and racial self-respect of Toussaint Louverture” (2009, p. 22).

equated whiteness both with lo *indio*, an ethno-racial identity based on identification with the decimated Taino natives of the island that now houses the Dominican Republic, and “lo *Hispano*” or Hispanicity (pp. 129-130).

Para Candelario, la hispanidad es un rasgo distintivo que ha sido usado, por una parte, para distanciar las identidades dominicanas de las haitianas y, por la otra, ha sido explotado como un principio organizador de los imaginarios nacionales dominicanos (2000, p. 130). Algunos ejemplos de esto son las escenas en la piscina de la casa de Jennifer –en las que Miriam se preocupa por mantener su cabello seco para evitar que se encrespe más– y los comentarios de Tere: “podrás ir a la peluquería a arreglarte ese pelo” y “al fin te pusieron el pelo bello [alisado]; no cojas mucha brisa para que te dure” (Cabral y Estrada, 2018). De este modo, el blanqueamiento compulsivo como componente esencial de la construcción identitaria de Miriam lacera su ya tambaleante autoestima [FIGURA 2].

En esta línea, las constantes microagresiones de su madre alimentan las inseguridades de la protagonista. Si en la casa de su padre, Miriam comparte con sus familiares afrodescendientes y baila canciones del repertorio afrocaribeño –como “Llorarás”, de *La Dimensión Latina* (1974)–, las conversaciones de sobremesa de su familia materna idealizan la blancura y le atribuyen rasgos asociados al refinamiento y a la alta sociedad. El siguiente diálogo entre Tere y la abuela ilustra esta postura:

ABUELA. Esa mujer tiene un orgullo con esa hija...

TERE. Es que es muy bonita Marisol, muy bonita. Tiene unos ojos azules lindísimos. Eso viene heredado de sus abuelos y tatarabuelos que eran españoles.

ABUELA. De que son finos, son finos
(Cabral y Estrada, 2018).

Desde el espacio íntimo, la madre y la abuela de Miriam contribuyen a la representación positiva de un personaje ausente a partir de rasgos raciales asociados al canon de belleza occidental y aparentemente inalcanzables para la joven protagonista.

Incluso en el ámbito público, Tere es incapaz de controlar sus prejuicios cuando se opone a que su hija ensaye la coreografía de la fiesta con un joven afrodescendiente. La protagonista, carente de agencia, permanece sujeta a la voluntad de su madre, quien le impide expresar cómo desearía presentarse en la fiesta o con quién preferiría bailar [FIGURA 3].

El racismo de Tere resuena en la propia Miriam cuando esta deja plantado a Jean-Louis, su enamorado de Internet, tras descubrir que es negro y de clase baja. En los diálogos virtuales que sostienen Miriam y Jean-Louis no llegan a describirse físicamente; en respuesta, ambos suponen la blancura de su interlocutor/a⁸. Al constatar su error y siendo consciente del racismo familiar, Miriam teme que su madre desaprobe su relación con un chico de tez tan o más oscura que la suya. Para mitigar sus miedos, la joven le pregunta a Jennifer cómo reaccionaría su madre si supiera que “Jean-Louis no es lindo”, es decir, que no es blanco. La manifestación del racismo internalizado de la protagonista marca el punto de quiebre de la narración. A partir de ese momento, Miriam miente a su entorno constantemente para justificar la inesperada ausencia de Jean-Louis en los ensayos de las coreografías para la fiesta.

A pesar de sus temores, Miriam cuestiona y desafía el sistema de valores de su familia materna. Como resultado de su proceso de maduración emocional, Miriam se enfrenta a su tío y a su madre cuando celebran la idea de que Jean-Louis sea “rubio y de ojos azules”, pues así Miriam podría “arreglar la raza”. Ella responde categóricamente que “la apariencia no es lo más importante” ante la reprobación de su tío. Este esfuerzo de afirmación entra en pugna con el prejuicio racista de estos personajes. De nuevo se evidencia que la dinámica familiar está condicionada por la voluntad de blanqueamiento

⁸En el contexto social representado, la normalización de rasgos como la blancura, la delgadez o la heterosexualidad hace que estos se asuman *a priori*. Sin embargo, lo contrario –la no blancura, la gordura, la homosexualidad o la diversidad motriz, por ejemplo– está sujeto a una declaración por parte del individuo en cuestión.



FIGURAS 2 y 3. *Miriam miente*
(Natalia Cabral y Oriol Estrada, 2018).

y, en suma, por las jerarquías sociales y raciales vigentes desde la formación colonial dominicana.

En contrapartida, la promesa de concordia interracial es promovida por el vínculo afectivo entre Miriam y Jennifer. Ambas se apoyan mutuamente para sobreponerse a sus respectivos conflictos familiares, la presión social de sus compañeras y los primeros desengaños amorosos. La relación entre ambas adolescentes apuntala el efecto de circularidad de la narración. Al igual que al inicio de la película, Miriam y Jennifer comparten un momento de complicidad en la última escena. Tras el rechazo de Jean-Louis⁹, Miriam se retira de la fiesta. Jennifer va a su encuentro y terminan cantando socarronamente “Las pequeñas cosas” (“peino mi cabello/aunque no lo crean/veo en el espejo/que no soy tan fea”)¹⁰, un motivo recurrente en *Miriam miente* que opera como una invitación a la autoaceptación.

ANGÉLICA (2016)

Con un tono intimista, la ópera prima de Gómez-Mouakad narra la historia de una joven afincada en Nueva York que regresa a Puerto Rico para acompañar a Wilfredo, su padre convaleciente. El largometraje aborda la relación conflictiva entre Angélica y su madre, Ángeles. El principal combustible de las tensiones entre ambos personajes es el choque entre los prejuicios racistas, clasistas y sexistas de la madre y la defensa apasionada del libre albedrío por parte de la protagonista [FIGURA 4].

A lo largo de la narración se contraponen fragmentos de la cotidianidad de Angélica en Nueva York y en su casa familiar en la isla. Su vida como inmigrante transcurre entre un empleo modesto en un taller de costura y un vínculo sentimental con

José, un hombre sexista y condescendiente. Su convivencia revela papeles tradicionales de género y evidencia maltratos psicológicos y físicos. A su regreso a Puerto Rico, la toxicidad de esta relación encuentra eco en las microagresiones de Ángeles en contra de su hija.

Las discusiones entre ambas son la consecuencia de la reprobación de Ángeles de los proyectos profesionales, el concubinato, la imagen corporal, la indumentaria y los peinados de su hija. Ángeles no acepta que Angélica sea una mujer adulta con agencia y al mando de su propia vida. El retorno de Angélica a la casa familiar exacerba el talante controlador de Ángeles. En respuesta, la protagonista se rebela contra el sistema de valores conservadores, sexistas y racistas de su madre. Sin embargo, entre las expresiones autoritarias se entremezclan muestras ocasionales de afecto por parte de Ángeles. Estos gestos dan cuenta del desamparo de la madre ante la enfermedad de su esposo, el reconocimiento de su propia finitud y la frustración que le supone no poder imponer su voluntad sobre la de su hija.

A semejanza de la protagonista de *Miriam miente*, Angélica se cree portadora de una identidad racial socialmente indeseable, tanto en la esfera pública como en la privada. Al abandonar una mulatez en tránsito hacia la blancura, la protagonista se convierte en un sujeto disidente del paradigma racial dominante. Para Ángeles la renuncia de su hija al proceso de blanqueamiento es una actitud ininteligible que asocia a su abandono del hogar materno como consecuencia de la experiencia migratoria. Las agresiones racistas en contra de Angélica ocurren mayoritariamente en el espacio familiar y exponen esa herida histórica a la que se refiere Alan West-Durán (2005, p. 58)¹¹ [FIGURA 5].

⁹En la secuencia final de la película, Miriam invita Jean-Louis a su fiesta. Al constatar que su enamorada tampoco es blanca, el chico replica el gesto de la protagonista y abandona la fiesta ante la mirada atenta de Miriam.

¹⁰“Las pequeñas cosas”, de la cantautora argentina Amanda Miguel (1984), fue popularizada en la República Dominicana en los años ochenta del siglo pasado por la agrupación merenguera Las Chicas del Can, compuesta en su totalidad por mujeres.

¹¹En su estudio de la representación de personajes racializados en la literatura puertorriqueña, West-Durán sugiere que en la construcción social de la mulatez –como versión blanqueada de la negritud– hay una renuncia al gozo simbólico asociado al componente negro: “Mulatez is a way of keeping enjoyment under the law, under the pleasure principle, under Whiteness. And yet mulatez is always a reminder of how pleasure gave way to jouissance, of the Other, of the presence of trauma (miscegenation as rape), of the return of the wound that we have refused to heal” (2005, p. 58).



FIGURAS 4 y 5. *Angélica*
(Marisol Gómez-Mouakad, 2016).

A su retorno precipitado a Puerto Rico, Ángeles la recibe con comentarios sobre su delgadez y su vestimenta. Para la madre, su hija no es suficientemente hermosa, refinada o blanca. Ángeles insta a su hija a emprender el esfuerzo blanqueador que se espera de ella y que le permita situarse en un lugar más privilegiado en la jerarquía social. Para conformarse con las expectativas sociales predominantes en la isla y presentarse como un sujeto normativo, Angélica debe alisar su cabello, además de llevar atuendos y accesorios que no la destaquen de otras mujeres de su edad¹². Recojo a continuación algunos ejemplos de los comentarios racistas de Ángeles:

ÁNGELES. ¿Y qué es eso que tú tienes ahí?

ANGÉLICA. Un piercing.

ÁNGELES. Ay, nena, eso no me gusta.

CARLOS. Mira, ¿y eso no te molesta pa' comer?

ANGÉLICA. No.

ÁNGELES. ¿Y esas pasiones¹³ que meten miedo?

[Angélica abandona el salón sin responderle a su madre]
(Gómez-Mouakad, 2017).

ÁNGELES. ¿Por qué no vas a que la vecina de la esquina te alise ese pelo? Se te ve mucho mejor lacio.

ANGÉLICA. ¿La vecina que tanto críticas, mamá? A mí me gusta el pelo así (Gómez-Mouakad, 2017).

Aunque el padre —un afrodescendiente de cabello encrespado— le pide a Ángeles que cese los reproches, este cierra

su intervención afirmando que Angélica sería más atractiva si llevara el cabello alisado¹⁴.

Es evidente que el vínculo entre el padre y la hija es muy estrecho y ambos demuestran explícitamente el amor que se profesan. Wilfredo y Angélica construyen una alianza cómplice que los distancia y protege de otros miembros de la familia, como la propia Ángeles y su hermano Carlos. Sin embargo, como consecuencia de su racismo internalizado, para el personaje de Wilfredo la feminidad afrodescendiente debe someterse a un permanente proceso de blanqueamiento para ser tolerada y socialmente aceptada¹⁵. Por su parte, Ángeles intenta proteger a su hija del rechazo social que supone la exposición flagrante de su negritud y, al hacerlo, pretende preservar la jerarquía racial que Angélica desafía. La madre impone insistentemente un modelo de feminidad sustentado en un ideal de mujer blanca como portadora y reproductora de valores hegemónicos. En su defensa de la estética dominante, Ángeles le reclama a su hija que haya regresado de los Estados Unidos con el cabello rizado¹⁶. Tras la muerte del padre —mediador de los conflictos entre Angélica y Ángeles—, madre e hija discuten de nuevo acerca del cabello de la protagonista:

ÁNGELES. Ay, ese pelo. ¿Cuándo te vas a hacer algo con ese pelo?

ANGÉLICA. ¿Es un problema lo que yo haga con mi pelo?

ÁNGELES. No te queda bien.

ANGÉLICA. Es como yo lo quiero. ¿Por qué no lo entiendes? ¡Yo no salí como tú querías!

ÁNGELES. Eso no es verdad
(Gómez-Mouakad, 2017).

¹²En su análisis de la búsqueda del ideal de belleza blanco en el contexto estadounidense, Joy DeGruy asocia estas prácticas de blanqueamiento a la adopción del sistema de valores del amo esclavista, un síntoma de lo que denomina el “síndrome postraumático del esclavo”: “When owners had children by their black mistresses, the owners would allow these offspring to work and sometimes live in their homes. Naturally, these slaves usually had lighter skin and straighter hair; and the lighter and the straighter the better, from the owner’s point of view. Light skin and straight hair rapidly became associated with an improved quality of life” (2017, p. 117).

¹³El eufemismo “pasiones” sustituye a los términos “pasas” o “pasurín”, que Ángeles también emplea para referirse al cabello de su hija. A menudo usado despectivamente, el *Diccionario de americanismo* (2010) define “pasurín” como un “pelo extremadamente rizado, de textura reseca y con tendencia a partirse, asociado a la raza negra”.

¹⁴Los comentarios de la madre —y ocasionalmente del padre— a propósito de la apariencia de Angélica persiguen la imitación de un ideal de belleza apoyado en la supremacía blanca. En su estudio sobre este tema, bell hooks (2001) sostiene que el alisado del cabello persigue convencer a las personas negras de que su físico no es aceptable ni mucho menos hermoso. Para hooks, el alisado del cabello de las mujeres afrodescendientes es un gesto de complicidad con una política lacerante de dominación (p. 115).

¹⁵El personaje de Wilfredo suscribe la idea de que el cabello —para decirlo con Peter Wade (2010)— es uno de los rasgos físicos mutables cuya alteración impacta la construcción social de las subjetividades afrodescendientes (p. 19).

¹⁶En las primeras escenas que tienen lugar en Nueva York y en la primera visita a Puerto Rico, vemos a Angélica con el cabello alisado.



FIGURA 6. *Angélica*
(Marisol Gómez-Mouakad, 2016).

En un arrebato de frustración y rebeldía, Angélica responde al reclamo de su madre rapándose el cabello, un gesto que su madre rechaza alarmada [FIGURA 6]:

ÁNGELES. Angélica, ¿qué hiciste? Tu pelo...

ANGÉLICA. Ya no va a ser un problema, mami
(Gómez-Mouakad, 2017).

Con todo, la reacción de Angélica no consigue amainar las fricciones con su madre. Las expectativas de Ángeles a propósito de los proyectos laborales y, más particularmente, la vida amorosa de su hija también son una fuente de conflicto entre ambas.

En cuanto a esto último, la relación de Angélica con José ilustra el conflicto resultante de opresiones sexistas, clasistas y racistas. José es un hombre blanco de origen puertorriqueño, controlador e inseguro. En una de las primeras interacciones entre ambos, el personaje de José pretende normalizar una agresión sexista y racista ocurrida en el lugar de trabajo de Angélica, apoyándose para ello en los valores patriarcales y en sus prejuicios racistas:

JOSÉ. ¿Cómo te fue?

ANGÉLICA. Hoy en el trabajo...

JOSÉ. ¿Qué fue? ¿Qué fue?

ANGÉLICA. Ese estúpido se atrevió a decir un comentario racista a una modelo negra.

JOSÉ. Ese mundo es así, Angélica. *So...* ¿Qué le dijo?

ANGÉLICA. *Que todas éramos hot blooded.*

JOSÉ. ¿Y qué más? *That's it?* ¿Qué hay de malo con eso, Angélica? *Cool down, negra. ¡Tú eres hot blooded! Eso no es nada. Cool it down, baby. So...* Peores cosas he escuchado yo
(Gómez-Mouakad, 2017).

En el transcurso de la película asistimos a una evolución de los mecanismos de respuesta de la protagonista a los comentarios discriminatorios de su pareja. En una escena posterior, José le reclama a Angélica su cambio de peinado, “sus loqueiras”, que no haya preparado la comida a tiempo, las compras que hace con su salario y que viaje a Puerto Rico a acompañar a su padre enfermo. La actitud de José detona el anhelo emancipador de Angélica, quien decide volver a Puerto Rico y replantearse sus planes laborales. Ante la imposibilidad de hacerla regresar a Nueva York, José se presenta en la casa

familiar. El encuentro culmina en un arrebato violento por parte de José y la ruptura definitiva.

Una incipiente relación de Angélica con Juan –un hombre afrodescendiente y amigo de la juventud– también desata la alarma racista de Ángeles. Hay que tomar en cuenta que su matrimonio interracial con Wilfredo no solo no reprime el impulso racista de Ángeles, sino que lo agrava¹⁷. El conservadurismo de la madre se manifiesta repetidamente en la película. Así lo vemos en su temor a que Angélica se quede “jamona” (soltera), en la desaprobación de su concubinato con José y en el rechazo de la relación con Juan, pues obstruiría los planes de blanqueamiento y ascenso social que tanto desea para su hija.

El recrudecimiento de los conflictos entre ambas acentúa el sentimiento matrofóbico de Angélica. Su progresiva liberación emocional es una reacción al modelo de mujer que representa el personaje de Ángeles. En *Of Woman Born*, Adrienne Rich (1986) parte del concepto de “matrofobia” de Lynn Sukenick (“the fear not of one’s mother or of motherhood but of *becoming one’s mother*” [1973, p. 519]) para analizar el efecto liberador que ejerce en la heroína de *A Proper Marriage*, de Doris Lessing:

Matrophobia can be seen as a womanly splitting of the self, in the desire to become purged once and for all of our mothers’ bondage, to become individuated and free... Our personalities seem dangerously to blur and overlap with our mothers’; and, in a desperate attempt to know where mother ends and daughter begins, we perform radical surgery (Rich, 1986, p. 236).

Tanto en *Angélica* como en *Miriam miente*, los personajes de las madres narcisistas operan como vigilantes y perpetuadoras de la hegemonía racial y patriarcal. La expresión performativa del racismo intrafamiliar se manifiesta como

¹⁷El personaje de Angélica le reprocha a su madre que desconozca los logros deportivos de su padre y que menosprecie a los sujetos afrodescendientes. Su denuncia activa del racismo es proporcional a la creciente articulación performativa de su negritud.

un gesto que busca amparar a las protagonistas de la exclusión social¹⁸. En el largometraje de Gómez-Mouakad (2016), asistimos a la transformación de Angélica –siempre en oposición a la figura materna– a partir de su regreso al hogar familiar. El reencuentro con Ángeles le permite saldar deudas pendientes, afirmar su independencia y distanciarse de una feminidad resignada y sumisa que hasta entonces le había impedido materializar sus proyectos profesionales y, finalmente, terminar su relación enfermiza con José.

Como parte de su búsqueda identitaria, Angélica emprende un viaje largamente postergado a París con el propósito de incursionar en la industria de la moda. Motivada por su egoísmo y temerosa de la soledad, Ángeles intenta disuadir a su hija al compartirle sus propias inseguridades: “¿A París? Pero si tú ni siquiera hablas francés... Tan lejos... Ya no eres tan jovencita como para empezar de nuevo y la vida no es eterna” (Gómez-Mouakad, 2016). Al hacerlo, la madre subestima una vez más la capacidad de Angélica para hacerse cargo de su vida. A pesar del tono esperanzador del final de la narración, para Angélica la única vía para alcanzar su satisfacción personal y profesional es por medio del abandono del hogar materno y Puerto Rico.

KEYLA (2017)

Keyla es el primer largometraje realizado en la isla caribeña de Providencia¹⁹, perteneciente al archipiélago colombiano de San Andrés, Providencia y Santa Catalina²⁰. Dirigida, producida y protagonizada por mujeres, *Keyla* narra la his-

¹⁸Con la imposición de prácticas de blanqueamiento a sus hijas, las madres de *Miriam miente* y *Angélica* también buscan protegerse a sí mismas del rechazo social.

¹⁹A finales de 2020, el paso del huracán Iota arrasó con la isla de Providencia y causó graves daños en el 98% de la infraestructura local.

²⁰En 2017, se estrenó *El día de la cabra*, de Samir Oliveros, también producido en Providencia y el primer largometraje colombiano en criollo isleño, la lengua de los raizales.

toria de una joven raizal²¹ que, poco antes de cumplir dieciocho años, pierde a su padre en alta mar.

Viviana Gómez Echeverry construye una narración intimista en la que los paisajes y actores naturales isleños soporatan la carga dramática. Las imágenes paradisíacas contrastan con la representación de conflictos sociales derivados de la inmigración²², el turismo²³, las tensiones interculturales y el abandono estatal. Según la directora:

Es muy común que haya familias rotas porque los turistas se enamoran de los isleños, tienen niños y después deciden regresar a sus países de origen. Pasa también que en muchas familias hay un hombre que está perdido, muerto o en una cárcel; no solo porque Providencia es un lugar estratégico para la navegación, sino porque históricamente han sido piratas y algunos llevan drogas a Centroamérica (Arcila, 2018, párr. 8).

Aquí también nos encontramos con una familia desestructurada. Tras el abandono de su madre, Keyla encuentra en su padre (Breggie) su principal fuente de afecto y sustento. La joven se niega a aceptar su muerte y lo busca incansablemente. En su infancia, la protagonista enfrenta a la pérdida de una segunda figura materna, Helena, la entonces pareja española de su padre. Como consecuencia de la ruptura, Helena parte a España embarazada del hijo de ambos, Francisco.

Keyla llega a la adolescencia como el único sujeto femenino de su pequeño núcleo familiar, constituido por su padre y su tío Richard. Solo la vemos frecuentar a otros muchachos de

la isla –todos varones– y a su novio, Sony. En este ambiente predominante masculino, Keyla crece como una chica independiente y diligente, que anhela abandonar la isla para estudiar psicología en Cartagena de Indias [FIGURA 7].

En los días que siguen la desaparición de Breggie, nos adentramos tanto en el espacio íntimo de Keyla como en su deambular por Providencia, que introduce elementos de la cultura, economía, religión y política insulares derivadas de las experiencias coloniales y neocoloniales. En este contexto, destacan la representación de subjetividades genéricas y nacionales en conflicto. A través de su proceso de búsqueda y afirmación de su identidad, Keyla hace suya una feminidad protectora que construye en oposición a sus anteriores modelos femeninos (su madre y Helena). En contraste con el abandono de estas mujeres, Keyla se aferra a la idea de conseguir a su padre. En esta empresa, la protagonista acude constantemente a la estación de guardacostas en busca de noticias sobre el paradero de Breggie y rechaza que otros miembros de su entorno no compartan su estado de alarma.

El encuentro con su hermano Francisco abona el terreno para la expresión de su empatía, su afán de protección y su orgullo por el legado cultural raizal. Keyla comparte con Francisco su gusto por la cocina insular, las historias que su padre le contara sobre las invasiones de piratas en Providencia²⁴, los cantos y bailes de su gente, así como su pasión por el mar. Como consecuencia de ello, su hermano desarrolla un vínculo emocional con la imagen de un padre desconocido y un sentido de pertenencia. Asimismo, el chico entra en conflicto con su madre por considerarla un obstáculo para sus planes de quedarse en la isla. Hasta entonces, Helena había evitado el contacto de Francisco con su padre y Providencia para protegerlo de un modo de vida otro que, a su juicio, lo

²¹El etnónimo “raizal” hace referencia a la población afrodescendiente y bautista del Archipiélago de San Andrés, Providencia y Catalina.

²²La declaración de las islas como Puerto Libre impulsó una industria turística depredadora, prácticas extractivistas y la sobrepoblación del archipiélago. Asimismo, la infraestructura precaria y la desasistencia estatal han contribuido a la degradación del ecosistema y han afectado negativamente la agricultura local. Para un análisis detallado de este tema, consúltese el artículo de Johannie L. James Cruz (2013).

²³El estudio de Jesús D. Salas y Caterina Tucci (2020) ofrece un acercamiento panorámico a la explotación turística como dispositivo de ejercicio de la soberanía nacional en el Archipiélago de San Andrés, Providencia y Catalina.

²⁴Richard le dice a su sobrino Francisco orgullosamente que son descendientes de “los piratas más temidos”: “¡Tú también tienes sangre pirata! ¿No ves tu apellido? ¡Hawkins!” (Gómez Echeverry, 2017). Por su parte, Keyla comparte con su hermano el más preciado legado de su padre, un mapa con indicaciones para encontrar un tesoro del pirata galés Henry Morgan (1635–1688).



FIGURA 7 y 8. **Keyla**
(Viviana Gómez Echeverry, 2017).

privaría de la felicidad. Keyla asocia este gesto al rechazo de su etnicidad raizal por parte de una mujer blanca y europea:

KEYLA. Lo peor de todo es que ni le contaste a mi hermano que yo existía. ¿Qué clase de madre hace eso?

HELENA. Una que ama a su hijo y le quiere dar una vida mejor.

KEYLA. ¿Tan malos te parecemos? ¿Porque no somos unos *fucking* pañas²⁵ no valemos la pena?

(Gómez Echeverry, 2017).

El tratamiento creativo de las relaciones heteronormativas también está marcado por las tensiones étnicas y la herencia colonial. Las turistas blancas son el principal objeto de deseo de los personajes de Breggie, Richard y Sony. En su estudio sobre la representación de dinámicas identitarias en Providencia, Adriana Rosas se apoya en Frantz Fanon para explicar la preferencia de los isleños por las mujeres foráneas como “un regreso a la antigua colonia inglesa que alguna vez fueron” (2019, p. 68). Otros factores que influyen en este fenómeno son la erotización de la alteridad europea y la posibilidad de ascenso social que se asocia a la emigración. El personaje de Helena reproduce el estereotipo de los hombres isleños como portadores de una sexualidad compulsiva y culturalmente predispuestos a la promiscuidad. En un diálogo con Helena, la protagonista rechaza esa dinámica relacional y le confiesa que dejará a Sony, tras descubrirlo cortejando a una turista blanca [FIGURA 8].

Otro aspecto relevante en la narración es la representación de una identidad nacional quebradiza y en constante tensión. En varias escenas, los noticieros de la Radio Nacional de Colombia hablan de la disputa territorial entre Nicaragua y Colombia sobre la soberanía de las islas de San Andrés,

²⁵De acuerdo con Raquel Sanmiguel, “se denomina ‘pañá’ al hispanohablante y sus descendientes, en particular a los colombianos provenientes de tierras continentales (frecuentemente llamados simplemente ‘continentales’). Dependiendo del contexto de uso y del tono empleado, el término puede adquirir una función excluyente y despectiva en relación con los derechos especiales que tiene el grupo étnico sobre el territorio insular” (2016, párr. 14).

Providencia y Santa Catalina²⁶. Cada vez que esto sucede, Keyla apaga la radio impulsivamente. De igual manera reacciona cuando suena el himno nacional de Colombia. Al escuchar la noticia sobre el conflicto diplomático, Helena le pregunta a Richard al respecto:

HELENA. Acabo de escuchar que estas islas podrían ser parte de Nicaragua.

RICHARD. Eso siempre ha sido así, pero Colombia no se las va a dejar quitar.

HELENA. Tampoco es que Colombia haga mucho por vosotros ahora... ¿Por qué apagas la radio? [dirigiéndose a Keyla]. Tu tío y yo la estábamos escuchando, además pueden decir algo de Breggie.

KEYLA. ¿Qué van a decir de mi papá en la Radio Nacional? Además, a mí me importan un carajo Colombia y Nicaragua.

HELENA. Pues en algún país tendrán que quedar estas islas. ¿No crees?

RICHARD. O independientes, ¿no?
(Gómez Echeverry, 2017)²⁷.

Al desarraigo con Colombia, se suma el uso de la lengua criolla como herramienta de resistencia de la población raizal ante el dominio neocolonial. Como una estrategia para afianzar la soberanía sobre el territorio insular, el Estado colombiano desarrolló un plan de integración nacional que contempla la imposición de la fe católica sobre la protestante, la lengua española sobre la criolla y una mayor

²⁶En 2001, Nicaragua interpuso una demanda en la que reclamaba el Archipiélago de San Andrés, Providencia y Santa Catalina, además de las islas de Alburquerque, Bajo Nuevo, Quitasueño, Roncador, Serrana, Serranilla y Sureste. En 2012, la Corte de La Haya emitió un fallo en el que confirmaba la soberanía de Colombia sobre estas islas.

²⁷De acuerdo con Dario Rannoichiari y Gloria Calabresi, la comunidad afrodescendiente del archipiélago siguió el modelo de los garífunas para definirse como una población autóctona (raizal) —en lugar de “afrocolombianos”— en reconocimiento a la particularidad de su propio devenir histórico y, para algunos, como un rechazo al proceso de colombianización impulsado por el poder político central: “Assertion of the ethnonym ‘Raizal’ as a means of defining the descendants of settlers prior to Colombianization did not concur with the emergence of social movements that in 2007 went so far as to declare the archipelago’s independence. These movements were characterized by Protestant Christian religiosity as a marker of ‘Raizalness’ and the active role undertaken by certain Baptist pastors within them” (2016, p. 482).

presencia de instituciones gubernamentales (Sánchez Aguirre, 2008, p. 69)²⁸. Gómez Echeverry recoge varios de estos rasgos identitarios en su caracterización de la vida cotidiana de los raizales en Providencia. Sirvan de ejemplo un culto celebrado en inglés en una iglesia protestante (Central Baptist Church) y la participación de músicos y bailarines raizales en varias escenas. Asimismo, el personaje de Breggie articula la crítica al narcotráfico, los naufragios de pescadores y la precariedad económica de los isleños en contraste con la promesa de desarrollo asociada a la industria del turismo.

Como otras protagonistas del corpus estudiado, el personaje de Keyla se construye a partir de su agencia, fortaleza y autodeterminación, rasgos que la convierten en un modelo inspirador para su hermano menor. A lo largo de su incipiente relación, Francisco manifiesta la admiración que siente por Keyla, su deseo de emular su resistencia al dolor físico y emocional, así como su habilidad para navegar, bucear y pescar. En un guiño simbólico, la narración concluye con la expedición de los hermanos en busca del tesoro de Morgan; una aventura que persigue exaltar un pasado colonial turbulento cuyas trazas permanecen en el tejido de la identidad colectiva de los raizales [FIGURA 9].

²⁸Al respecto, Rafael Sánchez Aguirre señala que, si bien la instauración del Puerto Libre en 1953 impulsó la “integración forzada a la nación”, ya en 1902 se había establecido la misión católica como parte del proceso de colombianización del archipiélago (2008, p. 69).

CONCLUSIÓN

A manera de conclusión, la presencia de subjetividades femeninas afrodescendientes en el nuevo cine caribeño –aunque todavía marginal– contribuye a la articulación de nuevos imaginarios culturales. La creciente participación de mujeres directoras y guionistas privilegia el tratamiento creativo de temas menos frecuentados en producciones audiovisuales del siglo pasado. Entre ellos destacan la representación del racismo y sexismo en el entorno familiar y su impronta en las prácticas socialmente aceptadas de represión y control de los cuerpos femeninos negros.

Estas narrativas desestabilizan los tratamientos hipersexualizados y subalternizados de personajes –casi siempre secundarios– de mujeres afrocaribeñas en la tradición cinematográfica regional. El giro temático y estético de las producciones audiovisuales del nuevo milenio sugiere una ruptura con las representaciones del sometimiento y la discriminación de estos sujetos en el contexto colonial y, más particularmente, en las alegorías nacionales. Desde luego, el catálogo de producciones cinematográficas sobre estas subjetividades reclama una mayor participación de creadoras afrodescendientes que aporten novedosos acercamientos a la condición negra desde una singularidad caribeña –para decirlo con Stuart Hall– constituida de rupturas y discontinuidades (2014, p. 351). 🗣️



FIGURA 9. *Keyla*
(Viviana Gómez Echeverry, 2017).

Bibliografía

- ABREU-TORRES, D. (2015). (Des)Articulando la negritud: codificaciones de raza en el cine nacional puertorriqueño. *Centro: Journal of the Center for Puerto Rican Studies*, 27(2), 132–161. Recuperado de: <https://link.gale.com/apps/doc/A607823797/AONE?u=anon~233216af&sid=bookmark-AONE&xid=5232ff682>
- ARCILA Perdomo, P. (2018). **Keyla**, la primera película filmada en el paraíso de Providencia. *SeñalColombia.tv*. Recuperado de <https://www.senalcolombia.tv/cine/keyla-la-primera-pelicula-filmada-en-el-paraiso-de-providencia>.
- ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA. (2010). Pasurín. *Diccionario de americanismos*. Recuperado de <https://www.asale.org/damer/pasurín>
- BALLESTEROS, I. (2005). Embracing the Other: The Feminization of Spanish ‘Immigration Cinema.’ *Studies in Hispanic Cinemas*, 2(1), 3-14. doi: <https://doi.org/10.1386/shci.2.1.3/1>
- CANDELARIO, G. E. B. (2000). Hair Race-Ing: Dominican Beauty Culture and Identity Production. *Meridians: Feminism, Race, Transnationalism*, 1(1), 128–156. Recuperado de https://scholarworks.smith.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1000&context=soc_facpubs.
- CARRASCO, C. (2011). *Agua con sal*: otredad y exotismo caribeño en el cine español contemporáneo. *Romance Notes*, 51(2), 237–246. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/43803489>
- COMITÉ DE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE PARA LA DEFENSA DE LOS DERECHOS DE LA MUJER. (2013). *Informe Alternativo al Comité para Eliminación de la Discriminación Racial (CERD) de las Naciones Unidas*. Recuperado de <https://cladem.org/publicaciones-republica-dominicana/informe-alternativo-al-cerd-republica-dominicana-2013>
- CORBALÁN, A. (2011). Cartografías de la otredad: Nuevo racismo en el cine español. En S. Juan-Navarro y J. Torres-Pou (Eds.), *Nuevas aproximaciones al cine hispánico. Migraciones temporales, textuales y étnicas en el bicentenario de las independencias iberoamericanas (1810–2010)* (pp. 195–211). Barcelona, España: PPU.
- CORNEJO-PARRIEGO, R. (2002). Espacios híbridos, íconos mestizos: imaginando la España global. *Letras peninsulares*, 15(3), 515–531.
- DEGRUY, J. (2017). *Post Traumatic Slave Syndrome: America’s Legacy of Enduring Injury and Healing*. EE.UU.: Amistad.
- DIMENSIÓN LATINA, LA. (1974). Llorarás. En *Dimensión Latina 75* (disco de larga duración). Caracas, Venezuela: Top Hits.
- HALL, S. (2014). Identidad cultural y diáspora. En *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales* (pp. 349–362). Popayán, Colombia: Envión Editores, Instituto Pensar, Universidad Andina Simón Bolívar.

- hooks, b. (2001). Straightening Our Hair. En J. Harris y P. Johnson (Eds.), *Tenderheaded: A Comb-Bending Collection of Hair Stories* (pp. 111–115). Nueva York, EE.UU.: Pocket Books.
- JAMES Cruz, J. L. (2013). El turismo como estrategia de desarrollo económico: El caso de las islas de San Andrés y Providencia. *Cuadernos del Caribe*, 16(1), 37–55. Recuperado de <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/74633>
- LESSING, Doris. (1970). *A Proper Marriage*. Nueva York, EE.UU.: New American Library.
- MIGUEL, A. (1984). Pequeñas cosas (intérp. Las Chicas del Can). En *Somos Candela*. EE. UU.: SG Music.
- Miriam miente** suma siete premios más en la República Dominicana. (2017). *Programa Ibermedia*. Recuperado de <https://www.programaibermedia.com/miriam-miente-suma-siete-premios-mas-en-la-republica-dominicana>
- RANOCCHIARI, D. y Calabresi, G. (2016). Ethnicity and Religion in the Archipelago of San Andrés, Providencia and Santa Catalina. *Bulletin of Latin American Research*, 35(4), 481–495. doi: <https://doi.org/10.1111/blar.12475>
- REIG, S. (2019). ¿Racismos sutiles? *ValUE*. Recuperado de <https://value.universidadeuropea.com/racismos-sutiles>
- RICH, A. (1986). *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. Nueva York, EE. UU.: W. W. Norton & Company.
- ROSAS Consuegra, A. (2019). Resistencia e identidad en la isla de Providencia a través de la literatura y el cine. *Anuari de filologia. Literatures contemporànies*, (9), 63–73. doi: <https://doi.org/10.1344/AFLC2019.9.6>
- SALAS, J. y Tuci, C. (2020). Turismo y soberanía nacional: aproximación comparada a los casos del Archipiélago de San Andrés, Providencia y Santa Catalina (Colombia) y las Islas Galápagos (Ecuador). *Ciencia Política*, 15(29), 53–71. doi: <https://doi.org/10.15446/cp.v15n29.85767>
- SÁNCHEZ Aguirre, R. (2008). El tejido de la identidad colectiva en San Andrés Isla: Colombianos y extraños. *Memorias. Revista digital de Historia y Arqueología desde el Caribe*, (9), 61–85. Recuperado de <https://rcientificas.uninorte.edu.co/index.php/memorias/article/view/437/224>.
- SANMIGUEL, R. (2016). Contexto histórico-cultural y lingüístico del Archipiélago de San Andrés, Providencia y Santa Catalina. *Revista Aleph*, (177). Recuperado de: <https://www.revistaaleph.com.co/index.php/component/k2/item/773-contexto-historico-cultural-linguistico-san-andres-y-providencia>
- SUKENICK, L. (1973). Feeling and Reason in Doris Lessing's Fiction. *Contemporary Literature*, 14(4), 515–535. doi: <https://doi.org/10.2307/1207470>

- TORRES-SAILLANT, S. (2009). One and Divisible: Meditations on Global Blackness. *Small Axe*, 13(2), 4–25. doi: <https://doi.org/10.1215/07990537-3697226>
- URIOSTE, C. (2000). Migración y racismo en el cine español. *Monographic Review/Revista Monográfica*, (15), 44–59.
- VALLADARES-RUIZ, P. (2013). Genealogía de una intermitencia: subjetividades afrodescendientes en la cultura venezolana contemporánea. En P. Valladares-Ruiz y L. Simonovis (Eds.), *El tránsito vacilante: miradas sobre la cultura venezolana contemporánea* (pp. 245–264). Ámsterdam, Países Bajos: Rodopi.
- VEGA, B. (1995). *Trujillo y Haití (1937–1938) Vol. 2*. Santo Domingo, República Dominicana: Fundación Cultural Dominicana.
- WADE, P. (2010). *Race and Ethnicity in Latin America* (2a ed.). Nueva York, EE. UU.: Pluto Press. doi: <https://doi.org/10.2307/j.ctt183p73f>
- WEST-DURÁN, A. (2005). Puerto Rico: The Pleasures and Traumas of Race. *Centro: Journal of the Center for Puerto Rican Studies*, 17(1), 46–69. Recuperado de: <https://link.gale.com/apps/doc/A288979999/IFME?u=anon~60c5bf2b&sid=googleScholar&xid=e4ac18d9>

Filmografía

- CABRAL, N. y Estrada, O. (Directores & Productores). (2018). **Miriam miente**. República Dominicana: Faula Films y Malerich Films.
- GÓMEZ Echeverry, V. (Directora & Productora). (2017). **Keyla**. Colombia: Old Providence School.
- GÓMEZ-MOUAKAD, M. (Directora & Productora). (2016). **Angélica**. República Dominicana: Hormiga Cinema, Séptimo Sello.

PATRICIA VALLADARES-RUIZ (Ph.D. Université de Montréal, M.A. McGill University, Canadá) es profesora titular en la Universidad de Cincinnati de literatura y cine latinoamericanos y caribeños. Actualmente es editora ejecutiva de *Cincinnati Romance Review*. Ha publicado los libros *Narrativas del descalabro: la novela venezolana en tiempos de revolución* (Tamesis Books, 2018), *Sexualidades disidentes en la narrativa cubana contemporánea* (Tamesis Books, 2012), *El tránsito vacilante* (coeditado con Leonora Simonovis, Rodopi, 2013) y la colección de ensayos *Afro-Hispanic Subjectivities* (2011). www.patriciavalladares.com

¿Es pecado quererla? Cineastas viajeros y lesbianismo velado en *Muchachas de uniforme* (1951)

It's A Sin to Love Her? Traveling Filmmakers and Veiled Lesbianism in Girls in Uniform (Muchachas de uniforme, 1951)

ROBERTO CARLOS ORTIZ
ortizrc@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-3860-6270>

Tulane University, EE.UU.

FECHA DE RECEPCIÓN
diciembre 3, 2021

FECHA DE APROBACIÓN
junio 8, 2022

FECHA DE PUBLICACIÓN
junio 30, 2022

<https://doi.org/10.32870/elojoquepiensa.v0i24.379>

RESUMEN / Este estudio ofrece una lectura de *Muchachas de uniforme* (Alfredo B. Crevenna, 1951), la primera película mexicana en abordar el lesbianismo como tema central, desde un punto de vista que privilegia al productor y la estrella “como autores”. El texto inicia con un recorrido por la cobertura de prensa de la producción de *Muchachas de uniforme* y mapea las trayectorias del productor alemán Rodolfo Lowenthal y la estrella polaca Irasema Dilian para considerar su influencia en la producción y recepción de la película. Este enfoque rescata del olvido a dos “realizadores viajeros” ignorados en las historias del cine mexicano y propone un modo alternativo de aproximarse al cine de la Época de Oro. La discusión del *casting* de Irasema Dilian como estrella da pie al análisis de la representación del lesbianismo y discute cómo la película plantea y finalmente niega la posibilidad del deseo lésbico.

PALABRAS CLAVE / transnacionalismo, producción cinematográfica, estrellas de cine, adaptación cinematográfica, *remake*, lesbianismo.

ABSTRACT / This article proposes an analysis of *Girls in Uniform* (*Muchachas de uniforme*, Alfredo B. Crevenna, 1951), the first Mexican film to address lesbianism as a central theme, from a point of view that favors the producer and star “as auteurs”. The study begins with a look at the press coverage of the production and maps the trajectories of German producer Rodolfo Lowenthal and Polish star Irasema Dilian to consider their influence on the film’s production and reception. This perspective draws attention to two “traveling filmmakers” which have been overlooked in histories of Mexican cinema and proposes an alternate way to approach Mexican Golden Age cinema. The discussion of Irasema Dilian’s star casting leads to the analysis of the representation of lesbianism and discusses how the film poses and ultimately negates the possibility of lesbian desire.

KEYWORDS / Transnationalism, Film Production, Film Stardom, Film Adaptation, Remake, Lesbianism.

Muchachas de uniforme
(Alfredo B. Crevenna, 1951).



I. LAS MUCHACHAS OLVIDADAS

M*uchachas de uniforme* (Alfredo B. Crevenna, 1951) es la primera película mexicana que aborda el lesbianismo como tema central y la segunda adaptación cinematográfica de la obra de teatro de la escritora germano-húngara Christa Winsloe¹. Anunciada como una producción ambiciosa, la filmación contó con una notable campaña publicitaria centrada en la contratación de la actriz de origen polaco Irasema Dilian para el papel de Manuela, la colegiala huérfana que se enamora ingenuamente de su maestra con trágicas consecuencias. Tras una premier de gala en el Teatro Metropolitano en abril, *Muchachas de uniforme* se estrenó el 31 de mayo de 1951 en el Cine México. Su competencia en taquilla incluyó a las películas mexicanas *Una gallega baila mambo* (Emilio Gómez Muriel, 1951) y *María Montecristo* (Luis César Amadori, 1951) y la estadounidense *Jóvenes perversas* (*So Young, So Bad*, Bernard Vorhaus, 1950), un drama sobre una escuela para chicas delincuentes que fue publicitado con frases

¹El título original de la obra era *Gestern und Heute* (*Ayer y hoy*, 1930).

sensacionalistas como “¡Estamos enfangadas en el vicio!”. En cambio, los elegantes anuncios de ***Muchachas de uniforme*** la describieron como “Una película sin hombres... pero con los problemas que ellos provocan”, una frase publicitaria que sugiere un melodrama sobre los problemas sentimentales de mujeres heterosexuales (*Novedades*, 1951, p. 4). No obstante, otro eslogan del anuncio insinuaba un pecado innombrable: “Todas ellas lo comentan... Todas ellas lo murmuran... Pero nadie se atreve a confesarlo...” (p. 4). Días después, los anuncios siguieron describiendo a ***Muchachas de uniforme*** como “la película sin hombres”, pero se añadieron frases publicitarias que explotaban más el ángulo pecaminoso de la trama: “¿Cuál fue el pecado de Manuela?” y “¿Es inmoral esta película o no lo es? Véala Ud. y opine por sí misma” (p. 4).

En junio de 1951, ***Muchachas de uniforme*** se exhibió, fuera de concurso, en el primer Festival Internacional de Cine de Berlín, al cual viajaron el productor alemán Rodolfo Lowenthal y la actriz mexicana Rosaura Revueltas. A su proyección asistió la actriz sueca Dorothea Wieck, quien obtuvo fama internacional —y un contrato en Hollywood— tras su interpretación de la maestra en la primera versión de ***Muchachas de uniforme*** (*Mädchen in Uniform*, Leontine Sagan, 1931)². Esa primera adaptación alemana fue distribuida exitosamente en el extranjero como una obra maestra del cine alemán. Los críticos de cine a inicios de la década del treinta alabaron su fotografía, su crítica al régimen autoritario de Prusia y su representación sensible de muchachas adolescentes. Con el paso del tiempo la primera versión de ***Muchachas de uniforme*** se convirtió en una película de culto entre las lesbianas, y los historiadores y académicos pioneros del cine LGBTQ como B. Ruby Rich (1981), Vito Russo (1987) y Richard Dyer (1990) revalorizaron la película

²Se puede ver a Lowenthal, Revueltas y Wieck en un noticiero sobre el Festival de Berlín en <https://www.filmothek.bundesarchiv.de/video/585968>. El dibujante Juan Antonio Vargas Jr. fue premiado en el festival por su cartel para ***Muchachas de uniforme*** y una versión doblada al alemán se exhibió posteriormente como *Mädchen ohne Liebe* (*Muchachas sin amor*).

como un texto lésbico producido durante el florecimiento cultural de la República de Weimar³. En 1958, se realizó un prestigioso *remake* alemán a color, que en México se tituló ***Internado de señoritas*** (*Mädchen in Uniform*, Géza von Radványi), protagonizado por dos estrellas internacionales de ascendencia alemana y austriaca: Romy Schneider y Lilli Palmer⁴. El *remake* de 1958, considerado inferior a la primera adaptación, ha sido revalorizado tras su exhibición y edición en DVD en Estados Unidos (Ehrenstein, 2010)⁵. En cambio, la adaptación mexicana de ***Muchachas de uniforme*** pasó al olvido, como su estrella Irasema Dilian y su productor Rodolfo Lowenthal, hasta que en 2008 se estrenó en México una versión restaurada exhibida en algunos festivales de cine. Sin embargo, ***Muchachas de uniforme*** siguió siendo poco vista hasta que su transmisión en línea, el 28 de febrero de 2021, dio pie a la circulación pirata de WEBRips en redes sociales y la liberó de la burocracia institucional⁶.

Ambientada en un momento impreciso de finales del Porfiriato, ***Muchachas de uniforme*** abre con la famosa cita bíblica en que Jesús defiende a una mujer adúltera y hace un llamado a la empatía ante una pecadora. La película entonces narra la historia de Manuela (Irasema Dilian), una joven huérfana, blanca, rubia y de origen europeo, que llega becada a un colegio de monjas. La Señorita Lucila (Marga López), maestra de literatura (y única profesora laica), se interesa en ella y le enseña a leer y escribir [FIGURA 1]. Manuela desarrolla

³Como forma parte del canon del cine alemán y *queer*, la bibliografía sobre la primera versión de ***Muchachas de uniforme*** es extensa. Para una visión general, véase McCormick (2009).

⁴En España el *remake* de 1958, exhibido mucho tiempo después, recibió el título sensacionalista de *Corrupción en el internado*. En 1967, la BBC produjo una tercera adaptación para la televisión, protagonizada por Francesca Annis y Virginia McKenna.

⁵Es importante reconocer la labor de la historiadora y cineasta Jenni Olson para el “rescate” y la exhibición de los dos *remakes* de ***Muchachas de uniforme*** ante un público estadounidense.

⁶Cuando me interesé en el estudio de ***Muchachas de uniforme*** no había copias de fácil acceso. Le agradezco a Nahún Calleros Carriles, de la Filмотeca UNAM, el facilitarme un *screener* que me permitió iniciar el proceso de investigación hace varios años.



FIGURA 1. Marga López como la Señorita Lucila e Irasema Dilian como Manuela (*Muchachas de uniforme*, Alfredo B. Crevenna, 1951).



FIGURA 2. Manuela está atormentada por su pecado (enamorarse de una mujer). (*Muchachas de uniforme*, Alfredo B. Crevenna, 1951).

un cariño intenso por Lucila que despierta sospechas en la Madre Superiora (Rosaura Revueltas), quien prohíbe cualquier tipo de relación preferencial, en Mère Josephine (María Douglas), quien demuestra un interés especial en Lucila, y en la pretenciosa María Teresa (Patricia Morán), quien menosprecia a Manuela.

En la escuela se lleva a cabo una representación teatral de la novela *Quo Vadis?* en la que Manuela, disfrazada como el soldado romano Virgilio, recita un monólogo romántico mientras mira fijamente y le sonríe a la Señorita Lucila, dejando consternadas a la maestra y las monjas. Tras la función, Manuela celebra en el dormitorio vestida con una camisa de noche que le regaló Lucila. Provocada maliciosamente por María Teresa, Manuela se emborracha, hace un brindis en que declara su amor por Lucila y luego se desmaya. Como castigo, la Madre Superiora prohíbe que le dirijan la palabra, pero Manuela no recuerda qué pasó ni entiende por qué la castigan. Después que Lucila le dice que, por su bien, no pueden volver a verse, Manuela sale al patio del internado y les pide a sus compañeras que le digan cuál fue su pecado. María Teresa manda a la chismosa Blanca (Alicia “Pipa” Rodríguez) a decírselo al oído. Atormentada por la revelación, Manuela se refugia en la capilla y sube al campanario. Al oír las campanas, Lucila, las monjas y las colegialas se congregan en el patio y tratan sin éxito de evitar que Manuela salte. Tras ser absuelta por el sacerdote del internado, Manuela muere y Lucila se inicia como novicia⁷.

No es sorprendente ni revelador señalar que una película mexicana filmada a finales de 1950 aborda el lesbianismo de modo que pueda pasar inadvertido y en última instancia lo niega. No obstante, como señala Richard W. McCormick (2009) sobre la versión de 1931, “aunque la película puede permitir que algunos espectadores ignoren o resten importancia a su lesbianismo (...) la narrativa en realidad no tiene

mucho sentido sin ello” (p. 286)⁸. La lesbofobia impulsa la trama de *Muchachas de uniforme*. El miedo a que el amor de Manuela por la Señorita Lucila signifique que es lesbiana conduce a la duda, el rumor, el aislamiento, el tormento y la muerte [FIGURA 2]. Manuela se suicida para aplacar el tormento que siente al creerse pecadora (lesbiana) y Lucila renuncia a su sexualidad como un acto de redención tras fallar como madre sustituta. Sin embargo, un aspecto fascinante de *Muchachas de uniforme* es el notable forcejeo entre la necesidad de establecer empáticamente el potencial pecaminoso del amor que Manuela siente por su maestra (la base del conflicto narrativo) y dejar claro que ella en realidad no es lesbiana.

Además de analizar su pionera representación del lesbianismo, el presente trabajo explora el proyecto de adaptación de *Muchachas de uniforme* como un episodio dentro de la historia de los “realizadores viajeros” que le dieron una cualidad transnacional al cine latinoamericano desde sus inicios (López, 2012). El siguiente recorrido histórico se aproxima al *remake* mexicano desde la perspectiva del productor y la estrella “como autores”, aunque no en el sentido ortodoxo que solo busca identificar características comunes a través de un conjunto de películas. Más bien, este acercamiento es un lente alterno que se enfoca en otra figura que no es el director como autor y considera la influencia del productor y la estrella en el proceso de creación y recepción. *Muchachas de uniforme* fue la última producción mexicana del alemán Rodolfo Lowenthal y la presentación en el cine nacional de la actriz ítalo-polaca Irasema Dilian⁹. Aunque su estancia en el país fue breve, Lowenthal produjo películas importantes como *La diosa arrodillada* (Roberto Gavaldón, 1947) y *Algo flota sobre el agua* (Alfredo B.

⁸Las traducciones del inglés son mías.

⁹Rodolfo Lowenthal recibió crédito de productor ejecutivo en *Canasta uruguaya* (René Cardona, 1951), filmada después de *Muchachas de uniforme*, una comedia que difiere considerablemente de sus otras producciones y tiene un diferente equipo creativo de director y guionistas (Luis y Raquel Alcoriza, adaptando una historia de Edmundo Báez y Egon Eis).

⁷Para enfocarme en la historia central, la sinopsis no incluye la trama secundaria en torno a Clara (Alicia Caro), una colegiala amiga de Manuela que queda embarazada de su novio.

FIGURA 3. Atormentada por el deseo que inspira, Azalea (Elsa Aguirre) se suicida (*Algo flota sobre el agua*, Alfredo B. Crevenna, 1948).



Crevenna, 1948), las cuales significaron una tentativa de producir cine de calidad siguiendo una “línea internacional” (“Rodolfo Lowenthal celebra su quinto aniversario”, 2 de abril de 1950). Por su parte, Dilian se mantuvo activa en el cine mexicano hasta finales de los años cincuenta junto a su esposo, el guionista italiano Arduino “Dino” Maiuri. Su filmografía mexicana incluye títulos notables como *Abismos de pasión* (Luis Buñuel, 1954) y *Pablo y Carolina* (Mauricio de la Serna, 1957), la popular comedia con Pedro Infante en donde ella se traviste como un hermano inventado. El texto de estrella de Irasema Dilian juega un papel fundamental en *Muchachas de uniforme* como mediador de la información conflictiva sobre Manuela. Este trabajo postula que, cuando miramos más allá del director y lo nacional, y hacemos un detallado análisis textual, *Muchachas de uniforme* no es una película mexicana ni tan “extraña” (TVUNAM, 2018) ni tan “audaz” (Aguilar, 2017; Díaz de la Vega, 2018) como han planteado algunos críticos de cine y los textos de difusión de la Filmoteca UNAM.

II. UNA ÍNDOLE INTERNACIONAL

¿Cómo surge el proyecto de adaptar *Muchachas de uniforme* al cine mexicano? Según la revista *Cinema Reporter*, a finales de 1946 Dolores del Río y el productor Mauricio de la Serna se reunieron con Paul Kohner, el agente de Hollywood de origen austriaco y esposo de la actriz mexicana Lupita Tovar, para discutir futuros proyectos para Producciones Mercurio, una efímera compañía productora fundada por Del Río y De la Serna (“‘Mercurio’ y Paul Kohner con asuntos internacionales”, 1946; “Del Río to Produce”, 1946). Mercurio ya había producido la comedia romántica *Su última aventura* (Gilberto Martínez Solares, 1946), con Arturo de Córdova y Esther Fernández, y el drama psicológico *La otra* (Roberto Gavaldón, 1946), con Dolores del Río en un doble papel. El texto de una foto de la estrella indica que Producciones Mercurio buscaba producir “cine de calidad, cine de altura, cine de mérito” y describe a *La otra* como “dura y crispante, realista, profundamente dramática, en cuyo tema Dolores del Río alcanza sitaliaes que solo han logrado alcanzar las mejores actrices extranjeras”

(Centro de Estudios de Historia de México CARSO, 1946). *Su última aventura* y *La otra* no se habían estrenado cuando los socios de Mercurio discutieron la producción de “tres películas de índole internacional y de temas nuevos a los que ahora se agotan con monotonía. Persiguen, naturalmente, los mercados europeos”, incluyendo los *remakes* de *Fanny* (Marcel Pagnol, 1932), con Lupita Tovar, y *Muchachas de uniforme*, con Dolores del Río (“Mercurio’ y Paul Kohner con asuntos internacionales”, 1946).

En sus memorias, el productor húngaro Joseph Pasternak recuerda que vio un avance de *Muchachas de uniforme* junto a Paul Kohner cuando ellos trabajaban para Universal Pictures en Berlín. Aunque a Pasternak no le gustó, decidieron optar por los derechos de distribución cuando la película se convirtió en un gran éxito en Alemania, pero Universal no quiso distribuirla en Estados Unidos (Pasternak, 1956, p. 126). Sin embargo, *Muchachas de uniforme* fue exportada con éxito al extranjero. Los cortes y subtítulos minimizaron las connotaciones lésbicas de la relación amorosa que surge entre la colegiala Manuela y su maestra Fräulein von Bernburge e hicieron “que el lesbianismo fuera una cuestión de interpretación” (Russo, 1987, p. 57). Los críticos explicaron la atracción que Manuela siente por su maestra como una búsqueda de afecto materno malinterpretada por la principal, cuya mente ha sido pervertida por el sistema autoritario que simboliza la escuela: “[la película es] más bien un golpe a los nudillos de las nociones militaristas que la exposición de un afecto contra natura” (Hall, 21 de septiembre de 1932, p. 26). En Ciudad de México, *Muchachas de uniforme* se estrenó en el Cine Regis en septiembre de 1933 con “un corto preámbulo [de] la casa filmadora” indicando que el tema central era la educación: “se trata de corregir ciertos defectos, ciertas corruptelas, que a no dudarlo existen y han existido en los colegios de educandas” (“Estreno de una gran película”, 7 de septiembre de 1933). La publicidad en *Filmográfico* describió a *Muchachas*

de uniforme como un “verdadero monumento de la cinematografía alemana” que vence “la vanidad nacional de los Estados Unidos en su creencia de producir lo mejor en ‘arte y cinematografía’” (“*Muchachas de uniforme* la mejor película del año”, 5 de agosto de 1933).

El éxito de *Muchachas de uniforme* dio lugar a la puesta en escena de la obra de Christa Winsloe, adoptando el título cinematográfico, en Londres (1932, dirigida por Leontine Sagan con éxito de crítica y público), Nueva York (1932), Chicago (1933), Dublín (1934) y Madrid (1934). Según una reseña de la puesta en escena londinense, el amor entre alumna y maestra era “casi un amor entre madre e hija, aunque está abierto a nosotros el asumir, si queremos, que subconscientemente está inflamado en cierto grado por una pasión de origen diferente” (Morgan, 6 de noviembre de 1932, p. XI). En Ciudad de México la obra se montó a finales de 1933 como parte del repertorio de la Compañía de Dramas y Comedias Fernando Soler, cuya hermana Mercedes interpretó a Manuela, y se anunció con la aclaración de que no era “una adaptación de la película del mismo nombre sino de la obra original de donde está sacada” (*El Nacional*, 27 de octubre de 1933, p. 6).

Por lo tanto, cuando en 1946 Producciones Mercurio contempló hacer un *remake* como un vehículo para el lucimiento de Dolores del Río, *Muchachas de uniforme* era considerada como un clásico del cine alemán que se había exhibido en México hacía trece años. Faltaba mucho camino por recorrer antes de que fuera considerada un “clásico duradero del cine lésbico” (Film at Lincoln Center, 2016)¹⁰. En 1946, Dolores del Río cumplió 42 años, *La otra* estaba a punto de estrenar y *Portrait of Maria*, la versión de *María Candelaria* (Emilio Fernández, 1944) doblada al inglés, fue distribuida en Estados Unidos por la

¹⁰En un texto de 1951 sobre Irasema Dilian el autor comenta sobre la primera versión de *Muchachas de uniforme*: “Algunos la recordaban en sus pasajes más importantes, la gran mayoría no la había visto (...) Esta cinta, por su gran calidad, había sido considerada como una de las obras clásicas del Séptimo Arte” (Martínez, 26 de julio de 1951, p. 26).



FIGURA 4. El primer estelar de Irasema Dilian como una colegiala ingenua (*Ore 9: lezione di chimica*, Mario Mattoli, 1941).



FIGURA 5. Irasema como Bianca, la polaca (*Mujeres con pasado*, Géza von Radványi, 1950).

Metro-Goldwyn-Mayer. También había expectativa ante el primer Festival de Cannes, celebrado del 20 de septiembre al 5 de octubre de 1946, como un escaparate para el cine mexicano en los mercados europeos de posguerra. El éxito de *María Candelaria* en Estados Unidos y Cannes encaminó a Dolores del Río por otro rumbo. *El fugitivo* (*The Fugitive*, John Ford, 1947), una producción de Hollywood filmada en México emulando el estilo de *María Candelaria*, fusionó la imagen de Dolores del Río con el personaje de la “mujer india” María Dolores y “santificó” su texto de estrella: “es la Virgen de Guadalupe, la máxima figura de devoción” (López, 2012, p. 192).

Tres años después, varias notas reportaron la reanudación del proyecto de *Muchachas de uniforme*, con Dolores del Río e Isabela Corona (Huerta, 6 de agosto de 1949; “Oh, Dolores”, 30 de octubre de 1949; Viña, 10 de agosto de 1949). Para el papel de Manuela sonaron los nombres de Elsa Aguirre, Marga López y María Elena Marqués (Farfán Cano, 7 de agosto de 1949, p. 5). El texto de estrella de Dolores del Río nos permite imaginar el inicio de la adaptación de *Muchachas de uniforme* transformando a la maestra en una figura materna digna de devoción religiosa. Paramount Pictures hizo una conexión similar cuando lanzó la efímera carrera en Hollywood de Dorothea Wieck. En *Canción de cuna* (*Cradle Song*, Mitchell Leisen, 1933), basada en una obra española de 1911, Wieck interpreta a una monja que cría a una huérfana abandonada en un convento enclaustrado. El texto de una foto de Wieck vestida de monja y mirando con adoración a una bebé vinculó sus roles “maternales”: “la cualidad espiritual que todos amamos [en *Muchachas de uniforme*] parece intensificada diez veces por su atuendo de novicia (...) Ella hermosamente irradia ternura maternal” (*Photoplay*, 1934, p. 19).

III. EL PRODUCTOR VIAJERO

Para 1949, el productor alemán Rodolfo Lowenthal era el motor principal del *remake* mexicano de *Muchachas de uniforme*. Los libros de cine ofrecen pocos datos verifi-

cables sobre su vida y su carrera. Sin embargo, es posible hacer un mapeo básico de su trayectoria antes de su llegada a México. Oriundo de Berlín, Rudi Loewenthal (1908-1982) trabajaba para la productora alemana Terra Film, una subsidiaria de la UFA, cuando los nazis tomaron el poder en 1933 y se despidió a los trabajadores judíos de la industria del cine alemán¹¹. Lowenthal emigró a Viena y, junto a colegas de Terra Film, co-fundó la compañía independiente Wien-Film KG Morawsky & Co., que produjo las comedias *Salto in die Seligkeit* (Fritz Schulz, 1934) y *Letzte Liebe* (Fritz Schulz, 1934) (New Vienna Filmer, 1934). La productora se disolvió, Lowenthal se trasladó a Estocolmo y en 1935 fundó la productora Austrian-Swedish-Danish Production Company. Junto al productor sueco Lorens Marmsted realizó la comedia *Rendezvous im Paradies* (Fritz Schulz, 1936), filmada en alemán y sueco. En 1937, Rodolfo Lowenthal puso la mira en el cine inglés y viajó a Londres para proponer historias de autores alemanes y húngaros (Loacker y Prucha, 1999). Su siguiente parada fue en París, donde trabajó como agente hasta el estallido de la Segunda Guerra Mundial. Con apoyo del European Film Fund, fundado por Paul Kohner, Rodolfo Lowenthal emigró a Cuba (Sauter, 2010). En La Habana escribió reseñas para el semanario del exilio judío *Aufbau* (usando el seudónimo *Rulo*), coincidió con el guionista austriaco Egon Eis y el poeta español Manuel Altolaguirre y “tuvo su primer contacto con el cine nacional mexicano mientras esperaba, meses y meses, hasta convertirse en tres años, que le llegara la ansiada visa para México” (Elba, 11 de octubre de 1947, p. 38).

En mayo de 1945, una breve nota del *Cinema Reporter* informó la llegada a México de “Rudolph Lowenthal, viejo cinematografista europeo con historial como productor en Austria (*‘El último amor’*), en París como productor asociado y que en México se dedica desde su arribo a la

¹¹Según algunas fuentes, Rodolfo Lowenthal trabajó en la primera versión de *Muchachas de uniforme*, un dato crucial que no he podido corroborar (García Duran, 1950; V. V., 1951).



FIGURA 6. Luisa (María Elena Marqués) seduce a su rival haciéndose pasar por hombre (*Me ha besado un hombre*, Julián Soler, 1944).

selección de material para su exhibición en Inglaterra y Checoslovaquia. Por mucho tiempo representante en Francia de Paul Kohner” (“Reporteando”, 12 de mayo de 1945, p. 28). Según las notas de prensa, durante su primer año en México Rodolfo Lowenthal representó los intereses de Kohner en Producciones Mercurio, trabajó en la distribución de películas mexicanas en Europa y consiguió los derechos de tres historias extranjeras que fueron adaptadas con éxito a un contexto mexicano: *La mujer de todos* (Julio Bracho, 1946), con María Félix, *Soy un prófugo* (Miguel M. Delgado, 1946), con Cantinflas, y *La otra*, con Dolores del Río.

Rodolfo Lowenthal debutó como productor de cine mexicano con Panamerican Films, una compañía fundada a finales de 1942 por los hermanos Benito y Samuel Alazraki para distribuir películas, incluyendo *Su última aventura* y *La otra* de Producciones Mercurio. En 1946, Panamerican se convirtió en una de las productoras mexicanas más taquilleras gracias a éxitos como *Enamorada* (Emilio Fernández, 1946), el melodrama revolucionario con elementos de comedia *screwball* que le abriría las puertas de Francia a María Félix (Becerra Celis, 22 de febrero de 1947, p. 50). La primera

producción mexicana de Lowenthal fue *La diosa arrodillada*, un ambicioso vehículo para María Félix en el que hacía pareja por primera vez con Arturo de Córdova, entonces el galán del cine mexicano con mayor proyección internacional gracias a su paso por Hollywood. Según una nota de prensa, el objetivo de Panamerican era “hacer una película que sepa competir con ventaja con esas tremendamente buenas películas extranjeras que han estado llegando en estos últimos meses. Concretamente: las películas inglesas y las norteamericanas” (Browning, 3 de mayo de 1947, p. 10)¹². Basada en un relato del escritor húngaro Ladislav Fodor, *La diosa arrodillada* tuvo una producción accidentada, incluyendo cambios al guion exigidos por María Félix en los que colaboraron dos futuros colaboradores de Lowenthal: Alfredo B. Crevenna y Edmundo Báez¹³. Hoy en día, *La diosa arrodillada* es valorada como una película emblemática del cine

¹²Roberto Browning era un pseudónimo de Efraín Huerta, amigo de Rodolfo Lowenthal.

¹³Alfredo B. Crevenna (1993) no habla de Lowenthal al recordar *La diosa arrodillada*. Según él, Roberto Gavaldón y luego María Félix sugirieron cambios al *script*, acreditado a José Revueltas, Gavaldón, Crevenna y

negro mexicano y ha sido estudiada desde las perspectivas del género cinematográfico (*film noir*), los “autores” (Roberto Gavaldón y el co-guionista José Revueltas) y la estrella (María Félix). ***La diosa arrodillada*** también introdujo algunas características de las producciones mexicanas de Lowenthal: la adaptación de una obra europea a un contexto mexicano, los valores de producción altos y el argumento melodramático con representación “adulta” de la sexualidad.

Después de trabajar (sin figurar en los créditos) en ***La casa de la Troya*** (Carlos Orellana, 1948), Lowenthal pasó a la recién creada Producciones Cinema y produjo ***Algo flota sobre el agua***, para la cual reunió por primera vez a su equipo creativo de cabecera: el director Alfredo B. Crevenna y los guionistas Edmundo Báez y Egon Eis. Basada en otro relato húngaro, ***Algo flota sobre el agua*** gira en torno a los efectos de la llegada de una joven misteriosa (Elsa Aguirre) rescatada del río por un pescador (Arturo de Córdova) quien se queda a vivir con su esposa (Amparo Morillo) y su hijo¹⁴. La belleza de la joven despierta un deseo en el pescador tan intenso que lo lleva a querer matar a su esposa. Cuando la joven se percata que su compromiso de matrimonio con otro hombre no frena el deseo del pescador, ella se sacrifica lanzándose al río [FIGURA 3]. ***Algo flota sobre el agua*** otra vez contrasta a una morena *femme fatale* (Aguirre) y una rubia esposa buena (Morillo) y concluye con un suicidio para aplacar el deseo pecaminoso.

Rodolfo Lowenthal entonces fundó la productora FAMA. Su primera película fue el melodrama ***La dama del velo*** (Alfredo B. Crevenna, 1948), basado en una obra de Egon Eis. La estrella argentina Libertad Lamarque interpreta a Andrea Gómez Peña, una dama de sociedad obligada a

enfrentar un secreto de su pasado como cantante¹⁵. En esta ocasión, la esposa obediente es quien debe resistir la tentación de un “hombre fatal” (el galán español Armando Calvo), un actor alcohólico con problemas mentales mucho más emocionante y viril que su dedicado esposo (Ernesto Alonso). Él chantajea a Andrea, reaviva sus deseos sexuales y amenaza con destruir su hogar. Andrea, Raquel y Azalea tienen en común que son mujeres de trasfondo impreciso que enfrentan un deseo sexual pecaminoso. A las tres las atormenta un pasado que amenaza con destruir una felicidad recién descubierta y al final cada una paga un precio por su transgresión: la soledad (***La diosa arrodillada***), el suicidio (***Algo flota sobre el agua***) o la renunciación sexual (***La dama del velo***). Las heroínas en estas producciones de Lowenthal anticipan el conflicto central de las protagonistas de ***Muchachas de uniforme***.

En 1949, una nota de prensa informó que, tras cuatro años de trámites, Rodolfo Lowenthal por fin había asegurado los derechos de filmación de ***Muchachas de uniforme*** (Radar filmico)¹⁶. El intento de contratar a Dolores del Río fracasó y en marzo de 1950 Lowenthal anunció que contrataría a una estrella de Italia o Argentina (“Oh, Dolores”, 1949; Suárez Valles, 18 de marzo de 1950). Luego se reportó que ***Muchachas de uniforme*** sería filmada en español y francés con Marga López e Isa Miranda, respectivamente (Grahame, 12 de abril de 1950). En mayo de 1950, Lowenthal viajó a París y anunció su intención de contratar actores para la ver-

¹⁵Después de ***La dama del velo***, el productor ruso Óscar Dancigers puso a Crevenna, Báez y Eis a cargo de sus otras películas con Libertad Lamarque y también produjo el melodrama cabaretero ***Angélica*** (Alfredo B. Crevenna, 1951), con Irasema Dilian y un guion co-escrito por Báez.

¹⁶Antes de ***Muchachas de uniforme***, Rodolfo Lowenthal también produjo ***Las joyas del pecado*** (Alfredo B. Crevenna, 1949), basada en un relato de Guy de Maupassant, y ***El rencor de la tierra*** (Alfredo B. Crevenna, 1949), basada en un drama rural de Edmundo Báez. Rita Macedo protagonizó ambas. Otros proyectos anunciados por Lowenthal incluyeron la contratación de la estrella húngara Marta Eggerth, un remake de ***El ángel azul*** (Der Blaue Engel, Josef von Sternberg, 1930) con María Félix y una adaptación de la novela ***El molino silencioso***, de Herman Sudermann, que había sido filmada en Chile como ***La casa está vacía*** (Carlos Schlieper, 1945).

Báez. Tito Davison recibió crédito por el guion técnico. Se cuenta que Félix objetó los cambios de Gavaldón favoreciendo a su novia Charito Granados.

¹⁴La novela había sido llevada al cine por su autor: ***Válamit visz a víz*** (Lajos Zilahy y Gusztáv Oláh, 1943). Según los archivos de Zilahy, Paul Kohner tramitó los derechos para su adaptación.



FIGURAS 7 y 8. ¿"Adultamente niña"?
Irasema Dilian como Manuela
(*Muchachas de uniforme*,
Alfredo B. Crevenna, 1951).

sión francesa, pero la producción multilingüe no se concretó. De vuelta en México, Rodolfo Lowenthal le hizo pruebas a Carmelita González, Magda Guzmán y Alma Rosa Aguirre para el papel de Manuela junto a Marga López, quien ya había sido anunciada para el “personaje central”. Sin embargo, se sospechaba que esas pruebas solo eran un ardid publicitario, pues durante su viaje a Europa Lowenthal ya había contratado a una estrella italiana de nombre Irasema (“Polvo de estrellas”, 1950)¹⁷.

IV. LA INGENUA TRÁGICA

Con un nombre que invoca al Brasil, aspecto nórdico, padres polacos y una carrera previa en el cine italiano y español, Irasema Dilian era una adquisición inusual para la industria del cine mexicano, cuya plantilla de estrellas consistía en artistas mexicanos, latinoamericanos y españoles. La actriz llegó a Ciudad de México a mediados de octubre de 1950 junto a su esposo, el escritor Arduino Maiuri. La pareja fue recibida por Rodolfo Lowenthal, Alfredo B. Crevenna y Roberto Cantú Robert, cuya revista *Cinema Reporter* había presentado a Irasema a sus lectores una semana antes como “la nueva estrella que conquistará a México” (M. A., 1950, p. 9). El artículo ofrece claves sobre el texto de estrella que se va a construir en torno a Irasema en el cine mexicano. Una foto de cuerpo completo muestra a una joven blanca y delgada, con cabello rubio y frente amplia, parada frente al Palacio de las Tullerías de París, sonriéndole a la cámara. Según el artículo, “[l]a fotografía habla por todo. Una criatura desconcertante, de ojos claros y auténtica ingenuidad” (p. 9). El texto al pie de la foto la describe como “Irasema, la ingenua, convertida ya en una actriz dramática de primera categoría” (p. 9). Las cinco fotos que la muestran paseando por atracciones turísticas de París le dan una ima-

¹⁷Al hablar de la contratación de Irasema Dilian para *Muchachas de uniforme*, Alfredo B. Crevenna (1993) no menciona ni a Rodolfo Lowenthal ni el proceso de *casting*. Según él, “la había visto en Roma casualmente y me parecía que era la gente indicada para hacer ese papel”.

gen de sofisticación casual. En otra foto Irasema posa frente a un cuadro en el Museo del Louvre, mirando a su izquierda. El texto al pie de la foto exhorta a contemplar a la nueva estrella como si fuera una obra de arte europeo: “Véanla. La pintura y la realidad. ¡Dos maravillas!” (p. 11). El artículo resume la trayectoria de Irasema Dilian en Italia, España y Francia y dice que esas experiencias la han convertido en algo “poco común”: una ingenua que domina la tragedia.

Tras su llegada a México, Rodolfo Lowenthal puso en marcha la campaña publicitaria en torno a Irasema Dilian. *Cinema Reporter* informó sobre los agasajos en su honor en El Patio y el castillo de Emilio Fernández (Tort, 28 de octubre de 1950). *Novelas de la pantalla* reportó que Irasema le tenía “un poquito de miedo” a su papel y Lowenthal la envió a Cuernavaca para estudiarlo (Suárez Valles, 1 de noviembre de 1950, p. 13). A pesar de la presencia de Marga López, las fotos en *Cinema Reporter* de un almuerzo del elenco describieron a Irasema como la “estrella primerísima de la película” (Tort, 18 de noviembre de 1950). La leyenda de una foto de la filmación en la revista *Mexico Cinema* comentaba que “Irasema está por cierto en una mala situación, de la que no es responsable. El exceso de publicidad la obliga a una actuación extraordinaria” (“Set: *Muchachas de uniforme*”, 15 de noviembre de 1950). Lo que había empezado como un posible proyecto para el lucimiento de Dolores del Río se había transformado en un vehículo para la presentación de Irasema Dilian en el cine mexicano.

Eva Irasema Warschalowska (1924-1996) nació en Río de Janeiro, hija de un diplomático polaco, pero se crió en Polonia. Según un artículo publicado tras su llegada a México, Irasema estudiaba en Varsovia cuando los alemanes invadieron el país y enviaron a su padre a un campo de concentración en Königsberg. Irasema y su madre pasaron por Rumania antes de radicarse en Italia, donde continuaron las gestiones para liberar a su padre (Arenas Aguilar,

FIGURA 9. Fräulein von Bernburg conoce a Manuela
(*Muchachas de uniforme*, *Mädchen in Uniform*,
Leontine Sagan, 1938).



4 de noviembre de 1950, p. 71)¹⁸. Irasema tuvo una primera experiencia en el cine como extra en *Ecco la felicità* (Marcel L'Herbier, 1940), una coproducción con Ramón Novarro, pero su carrera como actriz inició interpretando a muchachas frívolas en *Maddalena... zero in condotta* (1940) y *Teresa Venerdì* (1941), dos emblemáticas comedias italianas “de teléfono blanco” dirigidas y protagonizadas por Vittorio De Sica¹⁹. La personalidad cinematográfica de Irasema durante esta primera etapa en el cine italiano quedó definida por su papel en la película de colegialas *Ore 9: lezione di chimica* (Mario Mattoli, 1941). Dilian interpreta a María, una colegiala ejemplar que es acusada injustamente —y luego salvada de la muerte— por la rica, envidiosa y caprichosa Anna (Alida Valli) [FIGURA 4]. El éxito de *Ore 9: lezione di chimica* dio pie a una serie de papeles estelares como ingenua, con destaque para el drama gótico *Malombra* (Mario Soldati, 1942), pero

el desarrollo de la Segunda Guerra Mundial interrumpió su carrera en Italia. Irasema se trasladó con su familia a España y protagonizó tres películas con el galán español Julio Peña²⁰. Tras finalizar la guerra, Dilian se reintegró al cine italiano en papeles de dama joven en películas de aventuras, pero sus participaciones se redujeron a personajes secundarios a finales de la década. Antes de su llegada, en México solo se había exhibido *Águila negra* (*Aquila nera*, Riccardo Freda, 1946), cuya publicidad anunció a Irasema como: “la encantadora y bellísima estrella que vendrá a México para tomar parte en una gran película” (*El cine gráfico*, 20 de agosto de 1950, p. 8).

Dado que supuestamente determinó su selección para el papel de Manuela, es importante detenerse en la actuación de Irasema Dilian en *Mujeres con pasado* (*Donne senza nome*, Géza von Radványi, 1950), el único ejemplo de neorealismo italiano en su filmografía²¹. La trama de la película

¹⁸Más adelante, el artículo simplemente informa que su padre “por fin, salió sano y salvo del campo de concentración” (Arenas Aguilar, 1950, p. 72).

¹⁹En estas dos primeras películas figura en los créditos como Eva Dilian e Irasema Dilian.

²⁰La única película española de Irasema exhibida en México fue *Un drama nuevo* (Juan de Orduña, 1946), en 1948, pero la publicidad se enfocó en la actuación del mexicano Roberto Font.

²¹Años después, el director húngaro Géza von Radványi dirigió el *remake* alemán de *Muchachas de uniforme*. Después de la llegada de Irasema

está inspirada en “las reclusas de Alberobello”, un grupo de mujeres indocumentadas de diferentes partes de Europa que, entre 1947 y 1949, fueron internadas en La Casa Rossa, una antigua escuela de agricultura convertida en campo de concentración durante la Segunda Guerra Mundial. Filmada en escenarios reales, **Mujeres con pasado** narra la historia de Anna Petrovitch (Valentina Cortese), una yugoslava a quien la policía militar detiene en Trieste después que asesinaron a su novio por cuestiones políticas. Anna les oculta a los oficiales su embarazo y quiere fugarse para que su hijo nazca libre. La francesa Yvonne Dubois (Simone Simon), su compañera de litera, se ofrece a ayudarla después que ella salga del campo casándose con un vendedor albanés. Irasema Dilian interpreta un personaje muy secundario: Bianca Novatska, “una polaca de cabello rubio y ojos azules que no hablaba más y estaba todo el día inmóvil, con los ojos mirando fijamente frente a ella sin ver nada” (Solder, 1951, p. 5). Ella quedó trastornada mentalmente tras ser capturada en Varsovia para la esclavitud sexual. La gran escena dramática de Irasema Dilian es cuando Bianca sufre una crisis al reconocer en la barraca a Hilda (Gilda Falkenberg), una alemana internada por llevar documentos falsos que oculta su pasado como enfermera nazi [FIGURA 5]. Bianca recupera temporalmente la voz y, en un breve *flashback*, narra cuando Hilda la seleccionó para un prostíbulo para oficiales nazi en el frente. Las mujeres enjuician a Hilda por crimen de guerra y le dan veneno para que parezca un suicidio. Bianca no participa del juicio y vuelve a enmudecer, pasando el resto de la película siempre al margen.

La selección de Irasema Dilian a partir de su representación de una interna trastornada mentalmente por abuso sexual sugiere el giro que tomará el personaje de Manuela en la versión mexicana de **Muchachas de uniforme**. En una entrevista antes del estreno, Irasema describió a Manuela

Dilian, **Mujeres con pasado** se exhibió en Ciudad de México en una función de gala. La versión que consulté para este trabajo tiene títulos y subtítulos en inglés.

como: “una chica interna en un colegio de monjas que tiene ciertos desvíos sexuales. Ama a las gentes. Pero no con el sentido limpio que entraña el ejercicio de una amistad, sino de manera más turbia. Ella, regañada por las monjas y por la madre exajera [*sic*] el pecado. Y decide matarse” (Rosales, 20 de mayo de 1951). Tras recibir elogios por su actuación, Irasema comentó su aproximación al personaje: “Quise adentrarme en el alma torturada de ‘Manuela’, estudié los ángulos más difíciles del cerebro y del corazón en aquella mujer fantasmal” (De Cáceres, 16 de junio de 1951). Manuela, como Bianca, es concebida como una joven torturada y fantasmal.

Mujeres con pasado también ofrece un ejemplo de la representación del lesbianismo en el cine de la época a través de una pareja formada por una guardia checoslovaca (Eva Breuer) de aspecto “masculino” (cabello corto y oscuro) y su joven y “femenina” (cabello más largo y rubio) amiga alemana Christina (Betsy Furstenberg). La introducción de la pareja de lesbianas ocurre durante un ensayo de *Romeo y Julieta*²². La checoslovaca se enoja al ver que Christina, como Julieta, está a punto de ensayar un beso en la boca y sube a escena a golpear a la interna vestida de Romeo. Luego se revela que Christina tiene novio y ha pedido ayuda para conseguir un pasaporte falso y reunirse con él. La guardia checoslovaca es la única que es codificada visual y emocionalmente como lesbiana. Ella es masculina, celosa, dominante y vengativa.

V. UNA COLEGIALA RARA

Para Emilio García Riera (1997) la adaptación mexicana de **Muchachas de uniforme** “acentuó la conmisericordia melodramática por una jovencita que solo podía parecer lesbiana a quienes desconocieran sus carencias afectivas” (p. 329). ¿Cómo “podía parecer lesbiana” una actriz o un personaje en el cine clásico mexicano? La representación de las lesbianas se suele pasar por alto en las visiones panorámi-

²²Géza von Radványi recurrió nuevamente a un ensayo de *Romeo y Julieta* como pretexto para el beso entre Manuela y su maestra en su *remake* de **Muchachas de uniforme** de 1958.



FIGURAS 10 y 11. Manuela es la portadora de emociones que Lucila le ordena contener (*Muchachas de uniforme*, Alfredo B. Crevenna, 1951).

cas de la “diversidad sexual” en el cine mexicano y hasta la fecha son muy pocos los trabajos de investigación que proponen reinterpretaciones *queer* del periodo clásico²³. Esto ha contribuido a la falsa impresión de que las lesbianas “han sido invisibles” en el cine mexicano hasta los años 2000s (Castro Ricalde, 2015). Históricamente en el cine mexicano ha habido un número significativamente mayor de imágenes de hombres afeminados y travestis, pero el lesbianismo no ha sido del todo invisible. Otras películas mexicanas del periodo clásico aludieron a un lesbianismo estereotipado a través del travestismo, la insinuación y el voyerismo, como en las comedias sobre un “marimacho” o una joven travestida.

En la muy popular comedia *Me ha besado un hombre* (Julián Soler, 1944), por ejemplo, la adolescente María Elena Marqués interpreta a Luisa, una refugiada de guerra que adopta la identidad de su hermano muerto Luis para poder emigrar y trabajar en México. El travestismo de Luisa sin querer despierta los deseos homoeróticos del galán (Abel Salazar), quien sospecha que el jovencito es homosexual y siente “pánico homosexual” cuando disfruta de un beso suyo²⁴. Las comedias mexicanas sobre marimachos y travestismo femenino jugaban con la posibilidad del deseo sexual entre hombres y mostraban al amor heterosexual “como ruta a la feminidad” (Tuñón, 1998, p. 114). Sin embargo, *Me ha besado un hombre* también plantea la posibilidad del deseo lésbico cuando, por celos heterosexuales, la protagonista usa su travestismo para seducir a su rival [FIGURA 6]. La seducción de su rival a través de un baile es exitosa, hasta que llega el momento del beso y Luisa atraviesa por su momento de pánico homosexual. Es claro que el objetivo

²³Por ejemplo, el lesbianismo de las actrices fuera de la pantalla se presta para una reapreciación *queer* de sus actuaciones en pantalla, como han planteado los estudios recientes sobre el cine de Lucha Reyes (Gaytán y De la Mora, 2016) y Sara García (Baeza Lope, 2018).

²⁴Según Abel Salazar (1993), el guion original de José Díaz Morales se titulaba *No me beses de frac* y estaba “entre el fusile y el no fusile” de *Peter* (Henry Koster, 1934), una producción de Universal con la estrella húngara Franciska Gaal, que también forma parte del cine de exiliados (Salazar recuerda erróneamente el título como *Fruta verde* [Richard Eichberg, 1934]).

de estas escenas de seducción es hacer reír, pero para que las mismas funcionen se tiene que establecer la posibilidad de una atracción sexual entre las mujeres, aunque luego se anule. También es importante notar que las comedias sobre marimachos o jóvenes travestidas se suelen interpretar asumiendo la identificación heterosexual, sin considerar las posibles fantasías de las espectadoras al ver en pantalla grande las glamorosas imágenes masculinizadas de las actrices²⁵.

En la primera versión de *Muchachas de uniforme*, Manuela von Meinhardis es una joven de catorce años, hija de un militar, cuya tía la lleva a un internado tras quedar huérfana de madre. En la adaptación mexicana, Manuela es una joven analfabeta, huérfana de padre y madre, que no tiene una edad o nacionalidad definida. Ella llega sola, viste sencillamente y carga una maleta. La apariencia física y el acento rápidamente la codifican visual y sonoramente como extranjera. María Teresa, la sobrina de su benefactora, informa que Manuela es la hija de una costurera europea que trabajaba en una hacienda mexicana. Sin embargo, Manuela dice más adelante que no recuerda su país de origen, aunque sí recuerda que: “en mi tierra cuando lloraba me pegaban para que me callara”. Esta es una de varias contradicciones en la caracterización de Manuela que le dan mayor peso significativo al texto de estrella de Irasema Dilian. Con su cabello largo hasta el cuello, voz aniñada y mirada ingenua, Manuela no proyecta una imagen masculinizada o de marimacho, que es como entonces se codificaba a una mujer como lesbiana. La imagen de Irasema actúa en contra de esa percepción: “su tipo, dada su belleza serena y de líneas y gestos infantiles, es el de mujer calmada, adultamente niña, y, a veces, tímida” (Búrquez, 23 de mayo de 1956, p. 14) [FIGURAS 7 y 8]. La cobertura mediática de Irasema Dilian resaltó su feminidad y extranjería: “pálida, rubia de ojos claros, fina de cuerpo y ágil

²⁵Una excepción es el texto de B. Ruby Rich (2013) que ofrece una apreciación lésbica del melodrama revolucionario *La negra Angustias* (Matilde Landeta, 1949) en que María Elena Marqués nuevamente es masculinizada, con la agravante racista de también ser caracterizada como negra (*blackface*).

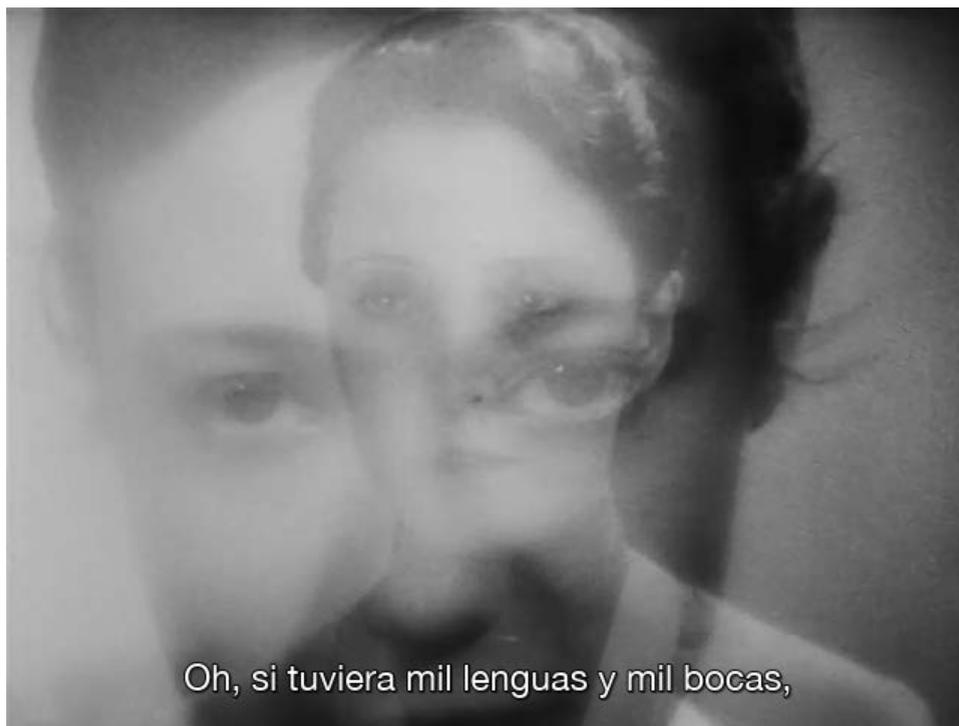


FIGURA 12. Fräulein von Bernburg y Manuela se funden en una sola imagen (*Muchachas de uniforme*, *Mädchen in Uniform*, Leontine Sagan, 1938).

de espíritu (...) con gracia naturalmente juvenil. Europeísimas” (Huerta, 26 de noviembre de 1950). Dentro de un sistema racista que privilegia la blanquitud en las estrellas de cine, la apariencia física de Irasema se vincula con la dulzura, la feminidad y la ingenuidad. El ser rubia con facciones nórdicas también dio lugar a otro estereotipo racial: una supuesta frialdad en comparación con las otras actrices mexicanas e italianas. Una nota de prensa describió a Irasema como “una chica de rostro anguloso, pálido ceroso, ojos inexpresivamente azules y frigidéz de témpano” (“No solo de Manganos vive Italia”, 8 de abril de 1951). Es una percepción que persiste a través de los años, como se ve en el texto de Fernando Muñoz Castillo (30 de mayo de 1998): “Irasema Dilian, esa rubia frialdad”, y que también atempera su representación del deseo lésbico.

Alfredo B. Crevenna (1993) ha descrito a Manuela como una muchacha que “nunca ha conocido un verdadero cariño. La maestra laica, Marga López, que ve el interés de esa muchacha trata de ayudarle, ¿no? Cosa que todo el mundo mal interpreta por una relación lesbiana que no existe”. Manuela es la única que siente un amor que se presta a ser

malinterpretado. Su primer encuentro con Lucila establece la dinámica de su relación. La primera versión alemana crea una expectativa erótica antes de mostrar el primer encuentro entre Manuela y Fräulein von Benburg. Las colegialas le dicen a Manuela que es afortunada porque la asignaron a su dormitorio y Manuela se pone un uniforme que tiene un corazón con las iniciales de la maestra. El primer encuentro entre Fräulein von Bernburg y Manuela ocurre a solas en las escaleras de la escuela. Las miradas de la maestra sugieren un inmediato interés erótico en su nueva alumna [FIGURA 9]. En cambio, el encuentro inicial entre Manuela y Lucila ocurre en el patio del colegio, rodeadas de colegialas y monjas. Lucila es introducida como una voz de autoridad maternal. Cuando la Madre Superiora le pregunta sobre su madre, Manuela responde: “No la conocí. Murió cuando era chica”. La Madre Superiora entonces le pregunta si hubo alguien que la quisiera en lugar de su madre. La cámara hace un acercamiento al rostro lloroso de Manuela cuando grita: “¡Nadie! ¡A mí nunca me ha querido nadie! ¡Nadie!” Entonces se introduce a la Señorita Lucila a través de su voz, cuando le ordena: “No llores Manuela” [FIGURA 10]. Manuela se voltea,

la cámara se mueve a la derecha y ambas comparten un mismo cuadro cuando se muestra a Lucila por primera vez, diciéndole nuevamente: “No llores Manuela” [FIGURA 11].

De ese primer encuentro hay una disolvenca al exterior del salón de clases, donde Lucila le pide a la Madre Superiora que la deje enseñarle a leer y escribir. Dentro del salón, Lucila tiene un breve intercambio que ofrece la primera explicación del tipo de amor que va a sentir Manuela. Las chicas han estado estudiando poesía mística española y la coqueta Lupe (Anabel Gutiérrez) le pregunta a la Señorita Lucila si en su ensayo deben incluir la poesía amorosa. Lucila responde: “Me extraña que tú especialmente incluyas el amor dentro de lo místico. Pero en un punto no te equivocas. Dios es el amor y el verdadero amor nos acerca a Dios”. Esta explicación sienta la base para una escena posterior en que Lucila lee en clase estrofas de las *Canciones entre el alma y el esposo* de San Juan de la Cruz, las cuales están construidas como un diálogo heterosexual entre el alma y Jesús. La escena adapta uno de los momentos más significativos en la primera versión de *Muchachas de uniforme*, cuando se superponen los rostros de Fräulein von Bernburg y Manuela mientras una colegiala declama versos del himno “Oh, si yo tuviera mil lenguas”, de Johann Mentzer, que podrían confundirse como una expresión de amor secular [FIGURA 12]. En cambio, la adaptación mexicana mantiene los rostros de ambas en cuadros separados y las tomas de las reacciones de Lucila muestran su consternación ante la mirada afectiva de Manuela [FIGURAS 13 y 14].

La falta de reciprocidad de Lucila cuando ella nota que Manuela la “quiere demasiado” (confundiendo el amor místico con el secular) es una diferencia fundamental entre *Muchachas de uniforme* y las dos adaptaciones alemanas. El *casting* de Marga López, ganadora del premio Ariel por su actuación como la madre sustituta de su hermana colegiala en *Salón México* (Emilio Fernández, 1949), contribuye a interpretar el interés de Lucila solo en términos

maternales²⁶. Para reforzar la falta de reciprocidad amorosa (en el sentido de un amor secular), la adaptación mexicana le añade a Lucila un novio al que nunca vemos, aunque el uso de la distintiva voz del actor gay Ernesto Alonso le da (¿sin querer?) un nivel de significación *queer*. La adaptación mexicana también añade una trama paralela en la que Mère Josephine (María Douglas) intenta que Lucila descubra que su verdadera vocación es ser monja. Esto refuerza que Lucila no tiene un interés sexual por Manuela. No obstante, las miradas insinuantes que Mère Josephine le dirige a Lucila, en particular al hablar de Manuela, se prestan para una interpretación *queer* de la monja según el estereotipo de la lesbiana depredadora²⁷. Mère Josephine es quien le pide a Lucila que la ayude a poner a dormir a las colegialas, dando pie a la famosa escena en que la maestra besa a Manuela, aunque el beso es en la frente y no en la boca, como en las adaptaciones alemanas. ¿Será que pone a prueba el afecto de Lucila y la desea reclutar como monja para tenerla cerca?

Muchachas de uniforme no presenta a Manuela como marimacho ni siquiera cuando ella se traviste como soldado romano para la representación teatral de *Quo Vadis?*, y mira fijamente a la Señorita Lucila mientras recita la declaración de amor prohibido de Virgilio por la cristiana Ligia [FIGURA 15]²⁸. El aspecto femenino de Irasema/Manuela —junto con las tomas de las reacciones de asombro de Lucila— atenúa una

²⁶En la década del cincuenta López se convirtió en una de las figuras más representativas del melodrama materno mexicano, pero ya en 1951 el *Magacine* del periódico *El Universal* publicaba una columna “Para las madres” por “Marga López, estrella del cine mexicano”. Además, era ampliamente conocido que fuera de pantalla la actriz era madre de dos varones.

²⁷En *Cárcel de mujeres* (Miguel M. Delgado, 1951) María Douglas va a interpretar un personaje similar como la matrona de una cárcel. Ella tiene aspecto masculino (marimacho) y su sádico interés por una reclusa crea la impresión de que es una lesbiana depredadora, aunque luego se revela que sus intenciones son otras. Curiosamente, otro personaje engañosamente lésbico en esa película lo interpreta Mercedes Soler, la Manuela de la puesta en escena mexicana de 1933.

²⁸Cabe notar que la filmación de *Muchachas de uniforme* inició cuando Metro-Goldwyn-Mayer recién terminaba el muy publicitado rodaje en Italia de *Quo Vadis?* (Mervyn LeRoy, 1951).



FIGURAS 13 y 14. Lucila y Manuela permanecen en cuadros separados (*Muchachas de uniforme*, Alfredo B. Crevenna, 1951).

escena que en principio es mucho más osada —y más larga— que su antecesora alemana. En vez de codificarla como marimacho (lesbiana), el aspecto de Manuela vestida de soldado romano trae a la mente las historias de mártires cristianos llevadas recientemente al cine, como la hagiografía **Juana de Arco** (*Joan of Arc*, Victor Fleming, 1948) y el drama histórico **Fabiola, los mártires del cristianismo** (*Fabiola*, Alessandro Blasetti, 1947). Ambas películas se exhibieron con mucho éxito en Ciudad de México a finales de 1949. Irasema Dilian vestida de soldado romano recuerda a Ingrid Bergman en **Juana de Arco**. Es un parecido que no pasó desapercibido y años después Irasema interpretó a una Juana de Arco contemporánea en la comedia **Un minuto de bondad** (Emilio Gómez Muriel, 1954).

VI. LA COLEGIALA CALUMNIADA

Muchachas de uniforme muestra de modo claro y empático que Manuela se enamora de Lucila, pero también establece que el tipo de amor que ella siente no significa que sea lesbiana. Aquí juega un papel fundamental el personaje de María Teresa, la sobrina de la benefactora de Manuela. Ella es quien propaga la idea del lesbianismo entre las colegialas. No hay un personaje con una función narrativa similar en la obra de Christa Winsloe o las adaptaciones al cine alemán. En cambio, el personaje de María Teresa se asemeja a la calumniadora Mary en la otra obra famosa de los años treinta sobre lesbianismo: *Infamia* (*The Children's Hour*, 1934), de Lillian Hellman, que también está ambientada en un internado para señoritas. Como Mary en la obra de Hellman, María Teresa aprende sobre la posibilidad del lesbianismo a través de un libro. Esto se deduce de una toma rápida de María Teresa leyendo *Naná* (1880), de Émile Zola, en la cama, antes de empezar a fastidiar a Manuela sobre el cariño que siente por Lucila [FIGURA 16].

María Teresa es quien alienta a Manuela a emborracharse y declarar su amor en público. Esta escena ilustra nuevamente el forcejeo en **Muchachas de uniforme** entre establecer

y negar el lesbianismo. En las versiones alemanas, Manuela sigue vestida de hombre cuando declara abiertamente su amor por su maestra. En la adaptación mexicana, Manuela lleva puesto un camisón que le regaló Lucila. Esto la feminiza, aunque irónicamente le da una mayor carga erótica a la escena. Sin embargo, el engatusamiento de María Teresa le añade un elemento de venganza a un momento fundamental en las versiones alemanas que representa liberación y rebeldía (la “salida del clóset”). La versión mexicana también añade la presencia de la maestra al final de la declaración de amor y las tomas de su reacción reafirman su falta de reciprocidad.

En la primera versión de **Muchachas de uniforme**, el rechazo de Fräulein von Bernburg (a instancias de la principal) es el detonante del intento de suicidio de Manuela. En la adaptación mexicana, el detonante es la calumnia de María Teresa sobre la relación entre Manuela y Lucila. Después que Lucila se despide de ella (a instancias de la Madre Superiora), Manuela sale triste y confusa al patio del internado. A través de Blanca, la chismosa del colegio, María Teresa ha regado la voz (que no escuchamos) entre las colegialas sobre el pecado de Manuela. En una escena fascinante, Manuela se percata que cuchichean sobre ella y confronta a las colegialas. Manuela se les acerca y les ruega que le digan qué pecado cometió. María Teresa nuevamente recurre a Blanca como transmisora y la envía maliciosamente a decirselo [FIGURAS 17 y 18]. Haciendo eco de la obra de Lillian Hellman, la intervención de María Teresa establece que el amor de Manuela ha sido malinterpretado por las colegialas a partir de la calumnia de una compañera malcriada. Sin embargo, aunque la adaptación recurre a esta estrategia para negar su lesbianismo, la ingenuidad excesiva de Manuela paradójicamente naturaliza su amor por Lucila.

La obra de teatro de Christa Winsloe culmina cuando le avisan a Fräulein von Bernburg y la principal que Manuela se lanzó por una ventana. La maestra sale de escena a verla y la principal decide que dirán que fue un accidente. Por razones comerciales, el productor Carl Froelich exigió un



FIGURA 15. Manuela mantiene su aspecto femenino travestida como soldado (*Muchachas de uniforme*, Alfredo B. Crevenna, 1951).



FIGURA 16. María Teresa aprende sobre el amor entre mujeres a través de Naná (*Muchachas de uniforme*, Alfredo B. Crevenna, 1951).

final feliz para la primera adaptación alemana. El grupo de colegialas impide el suicidio de Manuela y la película concluye con una toma de la principal alejándose sola por el pasillo del internado. Esta imagen da la impresión de que ella ha sido derrotada por la solidaridad entre las colegialas. La adaptación mexicana restablece el suicidio de Manuela, pero el cambio de ambientación al campanario de la escuela le da un simbolismo religioso a su muerte. Más que matarse a propósito, Manuela parece dejarse caer, inconsciente de las colegialas y las monjas congregadas en el patio del internado. Los primeros planos de su rostro lloroso acentúan la caracterización de Manuela como mártir, calumniada como lesbiana²⁹. Tras una escena nada realista de su absolución y muerte, *Muchachas de uniforme* concluye con una toma de la renuncia de Lucila, el objeto de su amor incomprensido (y no reciprocado), a una vida sexual.

VII. LAS MUCHACHAS RESCATADAS

Cuando se estrenó en Ciudad de México, *Muchachas de uniforme* recibió críticas mixtas. Hasta las críticas negativas privilegiaron la actuación de Irasema Dilian como Manuela: “La película es suya por entero. Le basta con entrar a cuadro (...) para robarse la escena sin que importe quién o quiénes actúan delante suyo (...) Irasema opaca por completo a Marga” (V. V., 1951). La falta de datos corroborables impide hacer una valoración apropiada de la recepción de *Muchachas de uniforme* más allá de las reseñas que aparecen en fuentes hemerográficas³⁰. Alfredo B. Cre-

²⁹Los primeros planos del rostro lloroso de Manuela en el campanario remiten nuevamente a Juana de Arco, no solo en la reciente caracterización de Ingrid Bergman, sino también en los famosos *close-ups* de Falconetti en *La pasión de Juana de Arco* (*La Passion de Jeanne d'Arc*, Carl Theodor Dreyer, 1928).

³⁰La falta de datos también impide precisar el historial de exhibición de *Muchachas de uniforme* tras pasar dos semanas (que no era inusual para una película mexicana) en la sala de estreno. Según Marga López, “la película no tuvo el éxito que hubiéramos querido” (De la Vega Alfaro, 1998, p. 70). No obstante, los anuncios en la prensa muestran que la película se exhibió en salas mexicanas de segunda y tercera corrida y en los cines hispanos de Estados Unidos.

venna (1993) se sentía honrado de su supuesta prohibición por la Iglesia católica, que curiosamente él parece atribuirle a la representación del suicidio y no del lesbianismo: “Como usted se imaginará, era una propaganda extraordinaria. Publicidad semejante no se ha vuelto a tener”. La Legión Mexicana de la Decencia clasificó a *Muchachas de uniforme* como “C-1: Desaconsejable”, aunque cabe notar que películas como *Cuando lloran los valientes* (Ismael Rodríguez, 1947), con Pedro Infante, y *Tal para cual* (Rogelio González, 1953), con Jorge Negrete, recibieron esa misma clasificación y había otra más severa (C-2: Prohibida o Proscrita) (“Películas clasificadas por la Legión Mexicana de la Decencia”, 31 de mayo de 1953).

En 2008, se estrenó la versión restaurada de *Muchachas de uniforme* en Ciudad de México como parte de las celebraciones de aniversario de la Filmoteca de la UNAM. Una nota de prensa reflejó prejuicios existentes sobre sus realizadores y sobre el melodrama mexicano en general al describirla como “un filme narrado correctamente, pero sin tocar las filosas aristas de la obra de [Christa] Winsloe: el lesbianismo y el autoritarismo castrante de una educación miope, prevaleciendo el tono melodramático tan característico y difundido en todo el cine mexicano de la época”. Alfredo B. Crevenna, hoy en día menospreciado como un “director de churros”, y el co-guionista Egon Eis fueron descritos como “eficientes artesanos pero de mediana inspiración” (“Proyectarán primera película que abordó en México el lesbianismo”, 30 de junio de 2008). En 2017, la restauración de *Muchachas de uniforme* se estrenó tardíamente en Estados Unidos dentro del festival de cine LGBTQ Outfest en Los Ángeles. Algunos críticos, sin estar bien fundados en la historia del cine mexicano, la describieron como una valiente “historia de amor lésbico” (Aguilar, 2017; Giardina, 2017). Estas proyecciones reflejan los dos modos dominantes en la recepción contemporánea de *Muchachas de uniforme*: en relación a una narrativa institucional sobre la historia del cine mexicano que parte de un concepto ortodoxo de



FIGURAS 17 y 18. ¿Cuál es el pecado de Manuela?
(*Muchachas de uniforme*, Alfredo B. Crevenna, 1951).

lo nacional y en relación a la historia transnacional del cine LGBTQ enfocada en imágenes de diversidad sexual. En su comentario tras la proyección en Los Ángeles, el investigador y archivista Jan-Christopher Horak (2017) sugirió otra línea interpretativa que sitúa a ***Muchachas de uniforme*** en la historia transnacional de los cineastas europeos, en su mayoría judíos, que emigraron tras el ascenso del nazismo³¹. La influencia de Horak fue evidente en la página web de la Filmoteca UNAM que acompañó a la proyección de ***Muchachas de uniforme*** en 2021. Según un texto en la galería de imágenes, los “tres exiliados alemanes” que trabajaron en la película “consideraron pertinente hacer un *remake* para fomentar una revisión de la moral pública en nuestro país” (Filmoteca UNAM, 2021)³². Sin embargo, al querer encajar a los cineastas emigrantes dentro de una narrativa nacional, ese texto de la Filmoteca paradójicamente repite la mirada eurocéntrica de Horak, deja fuera del equipo creativo al guionista mexicano Edmundo Báez y alega sin fundamento que el *remake* mexicano se realizó a partir de una preocupación de los cineastas por “lo nacional” (la moral pública). Ya la Filmoteca UNAM (2019) había circulado en redes sociales un texto promocional que indicaba que ***Muchachas de uniforme*** “muestra una apertura inimaginable para su época en términos de sexualidad, moral pública y educación de las mujeres”, una caracterización errónea que refleja prejuicios sobre el cine clásico mexicano.

Este trabajo ha procurado cuestionar esas diferentes interpretaciones contemporáneas mediante la investigación de la historia de producción de ***Muchachas de uniforme*** y el análisis textual de la representación del lesbianismo, el cual es sugerido de manera empática (como en un melodrama sobre

pecadoras) y lesbofóbica (culminando con negación, suicidio y renunciación). No obstante, la negación final del lesbianismo en ***Muchachas de uniforme*** no impide encontrar “placeres raros” o *queer* desde una mirada que reconozca la lesbofobia que impulsa su trama y la problematice o resignifique. La intensidad emocional de las actuaciones, los diálogos y las situaciones, por ejemplo, pueden prestarse para una interpretación *camp* que se burla o parodia formas estéticas que se consideran anticuadas o pasadas de moda. Marga López reconoció que: “Ahora se muere uno de risa al verla, pero en ese entonces era algo muy fuerte, pese a que... no ocurría nada entre ellas” (De la Vega Alfaro, 1998, p. 70). Otra posibilidad es su revalorización desde miradas críticas lésbicas. En *FALLING: 3 x Girls in Uniform* (2019), por ejemplo, la investigadora inglesa Catherine Grant ofrece un breve y sugerente estudio videográfico de las tres adaptaciones de ***Muchachas de uniforme***. El video consiste en seis cuadros que muestran las escenas del beso que Manuela recibe de su maestra –en la boca en las versiones alemanas, en la frente en la versión mexicana– y el (intento de) suicidio de Manuela [FIGURA 19]. Las escenas aparecen en velocidad reducida y musicalizadas por un tema instrumental minimalista en que destaca el sonido de las campanas. Las repeticiones de escenas y los movimientos lentos de las Manuelas ilustran el doble sentido del verbo *falling* (“cayendo”, en inglés): mientras se enamoran (*fall in love*) ellas también “caen” (*fall*) de la escalera o del campanario. Situadas en el centro, Manuela y Lucila ya no están definidas por la narrativa lesbofóbica de ***Muchachas de uniforme***, sino que “caen” en un imaginario audiovisual que reapropia, reconoce y valida el deseo lésbico. 🍷

³¹Para una visión general de los cineastas judíos en México, véase a Bloch Heschel, 2013.

³²Solamente Alfredo B. Crevenna y Rodolfo Lowenthal eran alemanes. Egon Eis era austriaco.



FIGURA 19. Manuela "cae" en medio de un imaginario cinematográfico lésbico
(*FALLING: 3 x Girls in Uniform*, Catherine Grant, 2019).

Bibliografía

- AGUILAR, C. (2017). This Rarely Seen 1951 Mexican Film Boldly Tells a Lesbian Love Story. *Remezcla*. Recuperado de <http://remezcla.com/features/film/muchachas-de-uniforme-outfest-screening/>
- ARENAS Aguilar, J. (4 de noviembre de 1950). Irasema: La historia de una estrella que de ningún modo quería ser artista de cine... y lo fue. *Impacto*, 71-73.
- BAEZA Lope, I. (2018). *Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano, abuela y lesbiana*. Buenos Aires, Argentina: Argus-a.
- BECERRA Celis, L. (22 de febrero de 1947). *Motion Picture Herald*, 22.
- BLOCH Heschel, C. (2013). El cine de las migraciones judías en México: Una aproximación inicial. En L. Hinojosa Córdova, E. de la Vega Alfaro y T. Ruiz Ojeda (Coords.), *El cine en las regiones de México*. Monterrey, México: Universidad Autónoma de Nuevo León.
- BROWNING, R. (3 de mayo de 1947). ¿Crisis? ¡No Señor!. *Cinema Reporter*, 10.
- BÚRQUEZ, S.A. (23 de mayo de 1956). Mi libro de autógrafos. *Cinema Reporter*, 14-15.
- CASTRO Ricalde, M. (2015). Lesbians Made in Mexico: Sexual Diversity and Transnational Fluxes. En A. Lema-Hincapié y D. A. Castillo (Eds.), *Despite All Adversities: Spanish-American Queer Cinema* (pp. 213-218). Albany, EE.UU.: State University of New York Press.
- CENTRO DE ESTUDIOS DE HISTORIA DE MÉXICO CARSO. (1946). Dolores del Rio [imagen]. Recuperado de <http://www.archivo.cehmcarsos.com.mx/janium/JZD/MXXIV-3/13/1354/MXXIV-3.13.1354.0001.jpg>
- DE CÁCERES, M. (16 de junio de 1951). Irasema en traje de baño no quiere hablar de cine. *Cinema Reporter*.
- DE LA VEGA Alfaro, E. (1998). *El cine de Marga López*. Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara.
- Del Rio to Produce. (8 de abril de 1946). *Motion Picture Daily*, 7.
- DYER, R. (1990). Less and More than Women and Men: Lesbian and Gay Weimar Germany. *New German Critique*, 51, 5-60. doi: <https://doi.org/10.2307/488171>
- EHRENSTEIN, D. (2010). *Mädchen in Uniform*. *Film Comment*, 46(5), 75.
- ELBA, M. (11 de octubre de 1947). “Algo flota sobre el agua” y sus elementos. *Cinema Reporter*, 16-17, 38.
- El cine gráfico*. (20 de agosto de 1950). Águila negra [anuncio], 8.
- El Nacional*. (27 de octubre de 1933). **Muchachas de uniforme** [anuncio], 6.
- Estreno de una gran película. (7 de septiembre de 1933). *Jueves de Excelsior*.
- FARFÁN Cano, I. (7 de agosto de 1949). Escenarios. *El Informador*, 5.

- FILM AT LINCOLN CENTER (2016). *Mädchen in Uniform*. Recuperado de <https://www.filmlinc.org/films/madchen-in-uniform>
- Filmográfico*. (10 de septiembre de 1933). ***Muchachas de uniforme*** [anuncio].
- FILMOTECA UNAM. (8 de junio de 2019). 23 @FESTIVALMIX ‘Muchachas de uniforme’ (1950) puso sobre la mesa el tema de la libertad sexual en los años 50, algo impensable en esa época. ¡Ven a verla este domingo 9 de junio, a las 19:00 h, en la Sala Carlos Monsiváis del CCU! [Tweet]. Recuperado de <https://twitter.com/FilmotecaUNAM/status/1137532832581132289>
- Galería: Muchachas de uniforme. (2021). *Filmoteca UNAM*. Recuperado de https://www.filmoteca.unam.mx/ciclos_en_linea/ciclo-el-amor-y-las-circunstancias/galeria-muchachas-de-uniforme/
- GARCÍA Durán, W. (26 de marzo de 1950). Rodolfo Lowenthal, un productor con abolengo. *Suplemento de El Nacional*, 15.
- GARCÍA Riera, E. (1997). *Historia documental del cine mexicano, Volumen 5 (1949-1950)*. Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara.
- GAYTÁN, M. S. & De la Mora, S. (2016). Queening/Queering Mexicanidad: Lucha Reyes and the Canción Ranchera. *Feminist Formations*, 28(3), 196-221. doi: <https://doi.org/10.1353/ff.2016.0049>
- GIARDINA, H. (2017). This 1951 Lesbian Love Story from Mexico Just Got Its First U.S. Screening. *The Pride LA*. Recuperado de <https://thepridela.com/2017/08/1951-lesbian-love-story-mexico-just-got-first-u-s-screening/>
- GRAHAME, D. L. (12 de abril de 1950). Mexico City. *Variety*, 24.
- HALL, M. (21 de septiembre de 1932). The Screen: *Girls in Uniform*. *The New York Times*, 26.
- HORAK, J. C. (21 de julio de 2017). Muchachas de uniforme (1951). *UCLA Library Film & Television*. Recuperado de <https://www.cinema.ucla.edu/blogs/archival-spaces/2017/07/21/muchachas-de-uniforme-1951>
- HUERTA, E. (6 de agosto de 1949). Llamado a las 7. *Cinema Reporter*, 21.
- HUERTA, E. (26 de noviembre de 1950). Irasema sin uniforme, “Lóvendal” al desnudo. *Suplemento de El Nacional*, 15.
- LAVALLÉE, E. (13 de julio de 2017). Girls Interrupted: Crevenna’s Lost Classic Resurrected in all its Melodramatic Glory. *Ioncinema*. Recuperado de <https://www.ioncinema.com/reviews/muchachas-de-uniforme-1951-review>
- LOACKER, A. y Prucha, M. (1999). Österreichisch-deutsche Filmbeziehungen und die unabhängige Spielfilmproduktion 1933-1937. *Modern Austrian Literature*, 32(4), 87-117. Recuperado de: <https://www.jstor.org/stable/24648888>
- LÓPEZ, A. M. (2012). *Hollywood, nuestra América y los latinos*. La Habana, Cuba: Unión.

- M. A. (7 de octubre de 1950). IRASEINA (sic), la nueva estrella que conquistará a México. *Cinema Reporter*.
- MARTÍNEZ, P. A. (26 de julio de 1951). Irasema, adquisición del cine mexicano. *Jueves de Excelsior*, 26.
- MCCORMICK, R. W. (2009). Coming Out of the Uniform: Political and Sexual Emancipation in Leontine Sagan's *Madchen in Uniform* (1931). En N. Isenberg (Ed.), *Weimar Cinema* (pp. 271-289). Nueva York, EE.UU.: Columbia University Press.
- “Mercurio” y Paul Kohner con asuntos internacionales. (14 de septiembre de 1946). *Cinema Reporter*, 30.
- MORGAN, C. (6 de noviembre de 1932). The ‘Maedchen in Uniform’ Play Scores in London. *The New York Times*, X1.
- “**Muchachas de uniforme**” la mejor película del año. (5 de agosto de 1933). *Filmográfico*.
- MUÑOZ Castillo, F. (30 de mayo de 1998). Irasema Dilian, esa rubia frialdad. *Unomásuno*.
- No solo de Manganos vive Italia. (8 de abril de 1951). *Oiga*.
- Novedades*. (1 de junio de 1951). **Muchachas de uniforme** [anuncio], 4.
- Novedades*. (7 de junio de 1951). **Muchachas de uniforme** [anuncio], 4.
- Novedades*. (8 de junio de 1951). **Muchachas de uniforme** [anuncio], 4.
- Oh, Dolores. (30 de octubre de 1949). *Daily News*, 468.
- PASTERNAK, J. (1956). *Easy the Hard Way*. Nueva York, EE.UU.: Putnam.
- Películas clasificadas por la Legión Mexicana de la Decencia. (31 de mayo de 1953). *El siglo de Torreón*, 6.
- Photoplay*. (1934, enero). Dorothea Wieck en **Canción de Cuna** [imagen], 19.
- Polvo de estrellas (15 de julio de 1950). *Mexico Cinema*, 8-10.
- Polvo de estrellas (30 de julio de 1950). *Mexico Cinema*, 12-13.
- Proyectarán primera película que abordó en México el lesbianismo. (30 de junio de 2008). *Notimex*.
- Radar filmico. (27 de julio de 1949). *El Nacional*, 2a. sección, 4.
- Reporteando. (12 de mayo de 1945). *Cinema Reporter*, 28.
- RICH, B. R. (1981). *Maedchen in Uniform: From Repressive Tolerance to Erotic Liberation*. *Jump Cut*, 24-25. Recuperado de <https://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC24-25folder/MaedchenUniform.html>
- RICH, B. R. (2013). *New Queer Cinema: The Director's Cut*. Durham, Reino Unido: Duke University Press.
- Rodolfo Lowenthal celebra su quinto aniversario. (2 de abril de 1950). *La Prensa*, 10.

- ROSALES, J. N. (20 de mayo de 1951). Irasema Dilian, la belleza polaca del cine mexicano. *El siglo de Torreón*, 19.
- RUSO, V. (1987). *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies* (2a. ed.). Nueva York, EE.UU.: Harper & Row.
- SAUTER, M. (2010). *Liesl Frank, Charlotte Dieterle and the European Film Fund*. University of Warwick.
- Set: “**Muchachas de uniforme**”. (15 de noviembre de 1950). *Mexico Cinema*.
- SOLDER, I. (14 de abril de 1951). Donne Senza Nome. *Novelle Film*, V(173), 5-7. Recuperado de <https://www.fondazionecasarossa.it/wp-content/uploads/2019/10/donne-senza-nome-1951.pdf>
- SUÁREZ Valles, M. (18 de marzo de 1950). Con la mejor intención. *Cinema Reporter*, 32.
- SUÁREZ Valles, M. (1 de noviembre de 1950). Ensalada de estrellas. *Novelas de la pantalla*, 13.
- TORT. (28 de octubre de 1950). De foro en foro. *Cinema Reporter*, 22-23.
- TORT. (18 de noviembre de 1950). De foro en foro. *Cinema Reporter*, 26-27.
- TUÑÓN, J. (1998). *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la construcción de una imagen (1939 -1952)*. México: Colegio de México.
- VIÑA, E. (10 de agosto de 1949). Con su permiso. *El porvenir, segunda sección*, 4.
- V.V. (9 de junio de 1951). Film de la semana. *Mañana*, 59.

Filmografía

- CREVENNA, A. B. (Director) & Lowenthal, R. (Productor). (1948). **Algo flota sobre el agua**. México: Filmex y Producciones Cinema.
- CREVENNA, A. B. (Director) & Lowenthal, R. (Productor). (1949). **La dama del velo**. México: Fama, S. A.
- CREVENNA, A. B. (Director) & Lowenthal, R. (Productor). (1951). **Muchachas de uniforme**. México: Fama, S. A.
- CREVENNA, A. B. (1993). *Memoria del cine mexicano: Alfredo B. Crevenna - Entrevistador: Alfonso Morales*. Recuperado de <https://www.filminlatino.mx/player?type=episode&mediaId=5683>
- GAVALDÓN, R. (Director) & Lowenthal, R. (Productor ejecutivo). (1947). **La diosa arrodillada**. México: Panamerican Films, S. A.
- GRANT, C. (Directora). (2019). *FALLING: 3 x Girls in Uniform*. Inglaterra.

- MATTOLI, M. (Director). (1941). *Ore 9: Lezione di chimica*. Italia: Manenti Film.
- RADVÁNYI, G. (Director & Producer). (1950). ***Mujeres sin pasado*** [*Donne senza nome*]. Italia: Navona Films.
- SAGAN, L. (Director) & Froelich, C. (Producer). (1931). ***Muchachas de uniforme*** [*Mädchen in Uniform*]. Alemania: Deutsche Film-Gemeinschaft.
- SALAZAR, A. (1993). *Memoria del cine mexicano: Abel Salazar - Entrevistador: Alfonso Morales*. Recuperado de: <https://www.filminlatino.mx/player?type=episode&mediaId=5662>
- SOLER, J. (Director). (1944). ***Me ha besado un hombre***. México: Producciones Abel Salazar.

ROBERTO CARLOS ORTIZ es investigador independiente y video-ensayista. Actualmente labora en proyectos de investigación sobre las estrellas del cine clásico mexicano, el “estrellato camp” y el cine negro.

Entrelazamientos cuánticos: *La habitación del niño* (2006) de Álex de la Iglesia y la teoría de los universos paralelos de Erwin Schrödinger

Quantum Entanglements: Álex de la Iglesia's The Baby's Room (2006) and the Theory of Parallel Universes of Erwin Schrödinger

IRENE GÓMEZ CASTELLANO

igc@email.unc.edu

<https://orcid.org/0000-0001-8461-471X>

*University of North Carolina
at Chapel Hill, EE.UU.*

FECHA DE RECEPCIÓN
julio 25, 2021

FECHA DE APROBACIÓN
junio 21, 2022

FECHA DE PUBLICACIÓN
junio 30, 2022

[https://doi.org/10.32870/
eloquepiensa.v0i24.383](https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i24.383)

RESUMEN / En tanto parte del *revival* de las *Historias para no dormir* en homenaje a Chicho Ibáñez Serrador, la película para televisión *La habitación del niño* (2006) supone un eslabón importante en la filmografía de Álex de la Iglesia, ya que presenta guiños al conjunto de su producción pero adaptados al marco televisivo y reflexiona en sus propios términos sobre el *boom* de películas de horror que viene experimentando el cine español de las últimas décadas. A través del intertexto de la física cuántica y de conceptos como multiverso, De la Iglesia logra con *La habitación del niño* hacer una reflexión profunda y original sobre los peligros de la tecnología, el consumismo, y las tecnologías de hipervigilancia simbolizadas por la tecnología del monitor para bebés, mientras inserta su marca particular en la tradición española de cine de memoria, construyendo otro tipo de dimensión paralela en la que insertarse como autor y enlazándose así a otros grandes directores que han explorado la metáfora cuántica en el plano cinematográfico, como Hitchcock o Tarantino. La omnipresencia de la pantalla en sus distintas variantes es el mecanismo que permite a De la Iglesia crear una película-caja en que nos transformará de vigilantes en vigilados, del observador al gato de Schrödinger.

PALABRAS CLAVE / física cuántica, cine de terror, monitor para bebés.

ABSTRACT / This article analyzes the made-for-TV movie *The Baby's Room* (2006) by Spanish director Álex de la Iglesia. *The Baby's Room* forms part of the revival of the retro series "Stories to Keep You Awake" in homage to his creator, Chicho Ibáñez Serrador. *The Baby's Room* constitutes an important, understudied, and distinct phase in De la Iglesia's filmography, since it combines a parodical revision of his own auteurism together with a reflection on the boom of horror movies and historical memory films in the Iberian audiovisual tradition of the last twenty years. De la Iglesia taps into concepts from quantum physics to build a multi-layered horror film that offers his spectators a profound and unique warning on the dangers of hypervigilance, consumerism, and the impact that technology has in our daily lives. Using as the central symbol a baby monitor with a camera, De la Iglesia establishes a direct dialogue with the work of Hitchcock and Tarantino. The omnipresence of the screen in all its variants is the mechanism that allows De la Iglesia to create a film-within-a-box that transforms its viewers from the seers to the seen, from the observers to the cat inside the box of Schrödinger's experiment.

KEYWORDS / Quantum Physics, Horror Cinema, Baby Monitor.



La habitación del niño
(Álex de la Iglesia, 2006).

UNIVERSOS MÚLTIPLES Y ENTRELAZAMIENTO CUÁNTICO: CONCEPTOS PRELIMINARES

Cuando el premio Nobel Erwin Schrödinger (1887-1961) habló en Dublín en 1952 de la posibilidad de que existieran universos paralelos al nuestro avisó a su público, diciéndoles que lo que iban a escuchar les iba a parecer el producto de la mente de un lunático. Fue la primera vez que se usó el concepto de *multiverse* y el físico austriaco aclaró que sus ecuaciones no trataban de formular una mera posibilidad teórica sino que, por el contrario, todas las posibilidades contempladas ocurrían simultáneamente. Esta es la idea que Domingo, la voz de autoridad científica en la película para televisión *La habitación del niño* (2006) de Álex de la Iglesia (Bilbao, 1965-), propondrá como hipótesis a Juan, el protagonista, cuando este trata de encontrar una explicación a la situación que está viviendo:

Imagínese que el universo no es un mundo sino infinitos mundos, uno al lado del otro. Usted y yo estamos en uno, por eso estamos hablando. Pero a lado nuestro hay miles de mundos en los que no nos conoceremos jamás (...) Lo importante, escúcheme bien, es que no vuelva a abrir la caja. Si Ud. ha entrado, alguien podría salir. Si ha encontrado la manera de abrir ese mundo, tire la maldita llave y olvídense de todo (De la Iglesia, 2006)¹.

¹Todas las citas de la película son mi transcripción del diálogo.

La teoría de los universos paralelos postula que estamos rodeados de cientos de universos, pero es el observador el que les da una forma particular a cada uno de ellos. Esta poética teoría de resonancias borgianas (Mercader Varela, 2015, p. 44) no sólo abre la mente a la noción de realidades paralelas sino que resalta además el impacto del observador sobre la realidad observada, ya que postula que el observador tiene la capacidad de cambiar, al observarla, la realidad que analiza. En *The Physical Principles of Quantum Theory* (1932), Werner Heisenberg define así este efecto: “The interaction between observer and object causes uncontrollable and large changes in the [atomic] system being observed” (s. p.). Domingo hace visible esto en la película al utilizar la imagen de “tirar la llave”, cuando concibe el universo paralelo como un espacio que se abre y se cierra por parte de un observador. Este papel del observador en mecánica cuántica es una buena metáfora de la actividad de un cineasta y sus espectadores, porque postula el impacto del creador sobre lo creado al tiempo que subraya la existencia de universos paralelos, e introduce la cuestión de la agencia –la llave– del espectador sobre lo contemplado.

En tanto parte del *revival* de las *Historias para no dormir* en homenaje a Chicho Ibáñez Serrador, ***La habitación del niño*** supone un eslabón importante en la filmografía de De la Iglesia, ya que presenta guiños al conjunto de su producción pero adaptados al marco televisivo y reflexiona en sus propios términos sobre el *boom* de películas de horror que viene experimentando el cine español de las últimas décadas, enlazándolo de forma paródica a corrientes ya presentes en el cine de horror clásico de la Transición. Argumentaré que la característica más original del filme en su particular contexto es el uso de un marco de horror estrechamente dependiente de una adaptación al lenguaje filmico de los postulados de la física cuántica, especialmente la teoría de los universos paralelos y el experimento del gato de Schrödinger, que forman parte esencial de la trama, dominada por el motivo de la pantalla/membrana en todas sus variantes. Menos grotesca

y friki que sus obras de culto como ***El día de la bestia*** (1995), ***La comunidad*** (2000) o ***Crimen perfecto*** (2004), ***La habitación del niño*** se distingue del resto de sus hermanas filmicas por el humilde marco televisivo en el que se inserta estéticamente y por la ambiciosa apropiación del intertexto cuántico por parte de su director. Nuestro acercamiento a la película intentará contextualizar ***La habitación del niño*** en la estética esperpéntica (Rivero Franco, 2015; Chambolle, 2011) de De la Iglesia y comprender sus conexiones con otras tendencias globales de cine de terror, explorando su originalidad en el uso de la metáfora cuántica como mecanismo para crear el característico coctel de terror y humor que son el sello característico de su filmografía. De la Iglesia logra con ***La habitación del niño*** hacer una reflexión profunda y original sobre los peligros de la tecnología, el consumismo, y las tecnologías de hipervigilancia simbolizadas por la tecnología del monitor para bebés, mientras inserta su marca particular en la tradición española de cine de memoria al hacernos reflexionar sobre fantasmas, la repetición, la violencia (especialmente la xenofobia) y la memoria pero sin recurrir a los ingredientes clásicos del cine de autor sobre memoria histórica, construyendo otro tipo de dimensión paralela en la que insertarse como autor, enlazándose así a otros grandes directores que han explorado la metáfora cuántica en el plano cinematográfico como Alfred Hitchcock (Skerry) o Quentin Tarantino (Brown, 2012). La omnipresencia de la pantalla en sus distintas variantes (monitor para bebés, televisor, pantallas de vigilancia) es el mecanismo que permite a De la Iglesia crear una película-caja en la que nos transformará de los vigilantes en los vigilados, del observador al gato de Schrödinger².

²***La habitación del niño*** comparte técnicas y temas con la filmografía de su autor y anticipa preocupaciones que adquieren más cuerpo en sus películas más recientes. Ya desde el clásico ***El día de la bestia*** (1995), De la Iglesia ofrece un cruce posmoderno de géneros y estilos, y critica el rol de los medios de comunicación y los espectadores simultáneamente mediante una hipervisibilización del motivo de la pantalla de televisión en conexión con el tema del doble y lo fantástico, como se ve en el artículo de Delphine

Según la teoría cuántica estándar, las partículas no tienen un estado definitivo. Es únicamente en el momento en el que son sujetas a observación y medidas cuando dichas partículas adquieren una forma, y dicha forma está sujeta al impacto del observador al medirlas³. Un reciente artículo de Natalie Wolchover (10 de febrero de 2017), titulado “The Universe Is as Spooky as Einstein Thought”, puede servir como base para la comprensión del concepto de entrelazamiento de partículas distantes por efecto de la medición del observador, un efecto que Einstein llamó, no sin cierta ironía, “spooky action at a distance” (como se cita en Wolchover, párr. 1). Einstein expresaba con esta frase genial sus dudas sobre este aspecto de la mecánica cuántica, explicado así por Wolchover:

Esta función [el *entrelazamiento cuántico* de partículas] puede determinar que dos fotones entrelazados se polaricen en dirección perpendicular, con la probabilidad de que el fotón A se polarice verticalmente y que el fotón B lo haga en horizontal, y con alguna probabilidad de que ocurra justo al revés. Estos dos fotones pueden viajar a años luz de distancia, pero permanecen enlazados entre sí: si se mide el fotón A y se determina que este está polarizado verticalmente, entonces el fotón B adquiere esta misma polarización vertical, aun si el estado del fotón B estuviera indeterminado justo un momento antes y no hubiera habido tiempo para que ninguna señal viajara entre los dos (10 de febrero de 2017, párr. 3, mi traducción).

De este entramado teórico, necesario como base del análisis que sigue, quiero subrayar tres conceptos: 1) “multiverse” (los

Chambolle (2011), “*El día de la bestia* de Álex de la Iglesia, comédie *esperpéntica* fantastique”.

³Einstein (y con él, Rosen y Podolsky) se mostraba escéptico con respecto a esta función del entrelazamiento cuántico de las partículas y consideraba que esta “spooky action at a distance” —el principio de no localidad, que contradice el sentido común— era un posible fallo de la teoría. Las partículas tienen abiertas sus posibilidades, “al menos, hasta que son medidas, cuando de repente parecen jugar a los dados y saltar a una forma definida. Y lo que es más extraño, cuando dos partículas interactúan entre sí, pueden entrelazarse, dejando sus probabilidades individuales y convirtiéndose en componentes de una función de probabilidad de un sistema de probabilidad todavía más complejo que describe a ambas partículas juntas” (Wolchover, 10 de febrero de 2017).

universos paralelos); 2) “quantum entanglement” (entrelazamiento cuántico de partículas) y —como consecuencia del 2—; el 3) impacto del observador sobre la realidad que analiza/mide. Estamos ante un mundo que sus propios teóricos califican como “spooky” (Einstein) y “loony” (Schrödinger), y que el común de los mortales debe conformarse con contemplar, sin entender completamente, desde una perplejidad distante, igual que contemplamos las estrellas o los agujeros negros y otros grandes misterios cosmológicos. Y, obviamente, debo señalar que el empleo de estos tres conceptos se hará a un nivel metafórico; así es como los usa Álex de la Iglesia, Borges y muchos otros artistas que han empleado la física cuántica como lenguaje estético, aprovechando el potencial poético y filosófico del lenguaje científico⁴.

DE LO SUBATÓMICO A LO CINEMATOGRAFICO

La habitación del niño es un ejemplo de cine fantástico/de terror situado en un contexto realista (figurativo, como Dalí, otro artista atómico) diseñado a partir de estos conceptos derivados de la física cuántica. El filme cuenta la historia de una pareja joven y exitosa compuesta por Juan (Javier Gutiérrez) y Sofía (Leonor Watling), y sigue sus peripecias como padres primerizos que compran la casa de sus sueños, una imponente torre barcelonesa que necesita muchas reformas. Su vida es tan perfecta que ambos sienten una ligera aprensión por su felicidad: “Qué felices somos, ¿no?... como que da miedo”. Ya desde el comienzo se percibe la presencia de un extraño en la casa, aunque la

⁴La dificultad de la teoría cuántica ayuda y entorpece a la vez la comunicación de mensajes metafísicos. En *Hollyweird Science*, Cass y Grazier (2015) se quejan de la ubicuidad/superficialidad de las referencias cuánticas en las películas comerciales y proponen como centro de estas referencias la teoría de los mundos paralelos desarrollada por Hugh Everett en 1957 a partir de las ideas de Schrödinger, quien fue el primero en utilizar el concepto: “Any plot that features a parallel universe similar to our own, while differing in such matters as how evil, brave, bisexual or wealthy various characters are, is playing out the Many Worlds interpretation of Quantum mechanics, proposed by Hugh Everett in 1957” (p. 170).

novedad relativa es que estas señales llegan hasta nosotros a través de la tecnología poshumana de un monitor para bebés, y de ahí el título.

La habitación del niño presenta muchas de las características típicas del estilo de su director, tal y como las definen sus estudiosos Buse, Triana-Toribio y Willis (2007) en el libro dedicado al cineasta vasco, *The Cinema of Alex de la Iglesia*, en el que no discuten esta película. Encontramos trazas de la iconografía del mundo de los cómics y también concesiones a la puerilidad en muchas partes de la película, en los títulos de crédito, en los clichés que permean la vida de sus protagonistas, o incluso en la superficialidad de las citas filmicas de películas de culto del cine de horror clásico, que parecen copiadas y pegadas en las escenas en un pastiche autoconsciente que no parece preocuparse por adaptar, transicionar o suavizar costuras⁵. También presente en la película está el empleo de personajes planos –lo que llaman Buse, Triana-Toribio y Willis una “two-dimensional characterization” (p. 9)– y la preferencia del director por “building sets over shooting on location” (p. 17), que se lleva al extremo de incluir réplicas de juguete de la propia casa y darle a la casa un sentido artificial de caja, fomentando la sensación de película de serie B, rodada en estudio. Los planos de calle parecen un escenario de zarzuela o de serie de televisión, y es que De la Iglesia –también capaz de rodar las panorámicas urbanas más impresionantes, como se ve en su clásico **El día de la bestia** (1995)– quiere acentuar en **La habitación del niño** el hecho de que esta película está concebida como un

⁵Uno de los momentos más evidentes que resumen el estilo de De la Iglesia es el asesinato (en el pasado) del personaje de Sofía en la bañera, automáticamente reminisciente tanto de **Psicosis** (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960) como de **El resplandor** (*The Shining*, Stanley Kubrick, 1980). El momento, *gore* y lleno de violencia gratuita, aparece claramente sexualizado, y De la Iglesia nos muestra un primer plano desnudo, con los pechos prominentemente resaltados, de Leonor Watling justo en el momento de su agonía. Esta transformación de Sofía en maniquí a través de la violencia sexualizada es un mecanismo distanciador que es típico de otras películas del autor.

guiño a las películas para televisión y al marco de las *Historias para no dormir*⁶.

A través de referencias metaficticias a la teoría cuántica y al experimento del gato de Schrödinger, y aprovechando las tecnologías del horror contemporáneo en la estela de **El aro** (*The Ring*, Gore Verbinski, 2002) o **REC** (Jaume Balagueró y Paco Plaza, 2007), en la que la tecnología de la pantalla es el vehículo que recibe y resucita al monstruo/fantasma central, Álex de la Iglesia ofrece en **La habitación del niño** un giro alternativo en el género del horror, cumpliendo con la expectativa de autor de culto de modificar el género intervenido con una aportación propia y dialogando a su vez con múltiples tradiciones que iré marcando al hilo del análisis.

El monitor para bebés, como una contemporánea psicofonía, capta la presencia no de un psicópata ni de un fantasma en la habitación del bebé; lo que capta la lente infrarroja es la memoria de algo que ocurrió y no ocurrió en una dimensión paralela y que, al observarse, modifica el evento mismo y los eventos futuros, enlazando el mundo de Juan y Sofía al destino de otra pareja que son y no son ellos mismos, un recurso que utilizan películas de terror de distintos tipos como la dirigida a un público infantil, **Coraline y la puerta secreta** (*Coraline*, Henry Selick, 2009), donde la protagonista “visita” un hermoso mundo paralelo al que se accede a través de una puertecita y donde los personajes tienen botones cosidos en lugar de ojos. La protagonista acabará intentando huir de esa dimensión paralela, gobernada por un doble materno que realmente es una bruja, mientras las dimensiones paralelas se ven afectadas por los eventos sucedidos. En el caso de **La habitación del niño**, la película dramatiza el proceso de intervención infinita que es crear e interpretar una obra de arte, pero lo hace mediante un salto conceptual basado en

⁶*Historias para no dormir* es una serie de televisión española ideada por Chicho Ibáñez Serrador, que comenzó a emitirse en Televisión Española en 1966. Telecinco compró los derechos de la serie y en 2005 se rodaron las *Películas para no dormir*, en cuyo *revival* participaron autores de culto en el género del horror ibérico: Mateo Gil, Jaume Balagueró, Paco Plaza, Enrique Urbizu y Álex de la Iglesia, que contribuyó a la serie con **La habitación del niño**.

referencias cuánticas (multiverso/entrelazamiento cuántico/efecto del observador sobre lo observado) que no han sido estudiadas por la crítica y que me propongo amplificar aquí. Habrá por tanto que evadir la tentación de sucumbir al tono irónico y esperpéntico con el que De la Iglesia –igual que Tarantino, un cineasta con el que comparte muchos rasgos de estilo– evoca estas cuestiones, para poder avanzar en la intención central de este artículo: entender la propuesta de ***La habitación del niño*** a través del estudio de las referencias cuánticas en ella sumergidas.

Es importante notar que De la Iglesia espera hasta el último cuarto de la película para ofrecer la posibilidad cuántica para explicar la situación terrorífica que viven sus protagonistas, Juan y Sofía. Al principio De la Iglesia nos sitúa en otras dimensiones cinematográficas y en otras explicaciones más comunes, pero estas son descartadas cuando Domingo, la voz autorial del filme, introduce la referencia al experimento del gato de Schrödinger, creada para facilitar la comprensión “popular” de conceptos cuánticos como multiverso y entrelazamiento cuántico. Es por ello que he decidido seguir también este orden en mi análisis, ofreciendo “pruebas” en el mismo orden que De la Iglesia las va presentando, y espero hasta el último cuarto para enlazarlas a través de la ampliación de las referencias cuánticas.

A LA SOMBRA DEL DOPPELGÄNGER: INTERTEXTOS INICIALES

En la primera parte de la película, Álex de la Iglesia parece apoyarse en la tradición del *doppelgänger*, literalmente “el que camina dos veces”⁷. Cuando son empleados para iluminar

⁷El uso del doble, en un contexto global, es típico en las películas de *suspense* y horror y aparece en autores como Roman Polanski, Ingmar Bergman, Alfred Hitchcock o Stanley Kubrick. Aunque no es un *auteur* clásico, Álex de la Iglesia es conocido por imbuir sus filmes populistas con referencias a estas tradiciones. El doble, normalmente representado por un gemelo o una imagen/espejo del protagonista (*doppelgängers*) aparece normalmente conectado con “the psychomachia, originated by the Greek poet Prudentius to depict ‘conflict within the soul’ or the struggle between virtue and vice

nociones como la de identidad, principios como el entrelazamiento cuántico o la idea de superposición tienden a enlazarse con nociones previas prominentes en la literatura de terror: así, el *doppelgänger* y con él, la noción del *Unheimliche* freudiano (el doble es precisamente lo que provoca esta sensación de extraña familiaridad terrorífica) pueden servir para iluminar varios aspectos importantes de la filiación del terror de Álex de la Iglesia⁸. Con ellos, De la Iglesia va preparando el terreno para este salto conceptual desde el comienzo: la doblez precede la conceptualización de la historia a través de la metáfora cuántica de los universos paralelos.

En ***La habitación del niño***, De la Iglesia establece un diálogo con su propio trabajo pero también con los clásicos de las películas de autor populares en los años setenta⁹. En un contraste muy marcado con respecto a sus películas anteriores, protagonizadas por “perdedores (...) ¡físicamente

within an individual (...) In recent examples influenced by Freudianism, the Doppelgänger represents hidden or repressed aspects of the protagonist’s personality. In Freudian terms, the arrival of the double represents the ‘return of the repressed’” (Johnson, n. p.).

⁸En ***La habitación del niño*** aparecen, como en otras obras de su autor, muchos maniqués, muñecos y payasos. Por ejemplo, la película, naturalmente, está llena de dobles de las voces humanas enmascaradas en sonido sintético y estático (radio antigua, escudador, televisor, monitor para bebés, cámaras del sistema de seguridad para el hogar, etc.). Visualmente, aparecen sombras, literalmente, de los protagonistas; Juan tiene un doble en la película e igualmente sucede con Sofía y el bebé. La casa donde viven también tiene un doble en la maqueta, una réplica exacta o simulacro de su propia casa escondida dentro de la habitación cerrada que Juan descubre hacia el final del filme. En la caja en la que les regalan el fatídico escudador aparece también un juguete mecánico y muñecas. El monitor para bebés (primero habrá uno y luego su presencia se multiplica) ofrece a su vez un doble audiovisual de la realidad (ya un doble) presentada en la película, al igual que las cámaras de vigilancia del sistema de seguridad que Juan hace instalar a una compañía para proteger (inútilmente) su casa y su familia.

⁹Los ya mencionados Peter Buse, Nuria Triana-Toribio y Andy Willis, en *The Cinema of Alex de la Iglesia*, ven así al director: “Alex de la Iglesia represents a special phenomenon in Spanish cinema. He is what we might call a ‘popular auteur’, a term we use with the understanding that for many it is an oxymoron (...) Since the 1990s particularly, Spanish cinema has witnessed the emergence and consolidation of film-makers who, like De la Iglesia, have achieved considerable box-office success by appropriating Hollywood formulae and mixing them with the autochthonous non-art-house traditions, whilst not relinquishing their status as auteurs” (2007, p. 4).

repulsivos!” (Buse, Triana-Toribio y Willis, 2007, p. 17, mi traducción) que habitan en espacios cutres, los protagonistas de esta película son guapos y relativamente normales. Es el mundo paralelo, un “doble” de su presente en el pasado, perceptible únicamente a través de tecnologías como el monitor infrarrojo o la antigua radio del comienzo de la película, el que poco a poco va ocupando –estilo *Casa tomada*, de Julio Cortázar– el espacio habitable de los protagonistas.

La habitación del niño se apoya en esta tradición del retorno de lo reprimido a través del doble, pero también se sitúa a la sombra del personaje de Norman Bates en **Psicosis** (*Psycho*, 1960) de Hitchcock¹⁰ y en **El resplandor** (*The Shining*, 1980) de Stanley Kubrick, ya que en ambos clásicos del cine de terror psicológico se trazan uniones entre distintas dimensiones (especialmente en **El resplandor**) a través de la visión distorsionada por la enfermedad mental que causa la disociación psicológica (psicosis) de sus protagonistas, tradición que recoge **Guasón** (*Joker*, 2019) de Todd Phillips. A través de citas explícitas, tanto visuales como aurales, de Hitchcock y Kubrick, De la Iglesia nos ofrece un guion inicial del cine de terror clásico para interpretar a Juan, su protagonista, en un mismo esquema. Nos invita asimismo a entender el conflicto como causado, en términos freudianos que dan un aire retro a la película, por el conflicto de Juan, que se supone está celoso de su propio hijo y se siente culpable por ello, y entonces su parte inaceptable se disocia de su parte consciente y quiere dañar a su hijo y a su

¹⁰Dona Kercher (2015) estudia las conexiones entre Hitchcock y De la Iglesia en el capítulo tercero de su libro *Latin Hitchcock: How Almodóvar, Amenábar, De la Iglesia, Del Toro and Campanella Became Notorious*. La comparación se centra en las películas **El día de la bestia** (1995), **Crimen ferpecto** (2004), **Los crímenes de Oxford** (*The Oxford Murders*, 2008) y **Balada triste de trompeta** (2010). Kercher menciona **La habitación del niño** en el contexto del trabajo para televisión de Hitchcock: “For many decades Hitchcock was known to more people from his TV series *Alfred Hitchcock Presents* than his movies. In a similar manner De la Iglesia’s many television projects, *Plutón B. R. B. Nero* (2008-9), a 24-episode-long sci-fi series and a made-for-TV horror film full of monitoring devices, **La habitación del niño**, part of a series ‘*Historias para no dormir*’, have bolstered his cultural profile or ‘Q score’” (2015, p. 177).

mujer. Esta posibilidad, novedosa en la época de Hitchcock pero agotada como esquema en el siglo XXI, es típica del estilo voluntariamente cutre de su director, y más teniendo en cuenta que está jugando con el modelo del cine para la televisión y haciendo guiños al marco en el que se estrenó la película, el *revival* de la serie de Chicho Ibáñez Serrador de las *Historias para no dormir*. De la Iglesia parece querer darnos un filme de serie B de domingo por la tarde pero, cuando nos confiamos con cierta complacencia en el gusto de sentirnos los dueños del argumento, De la Iglesia nos golpea, por así decirlo, con el salto cuántico que reescribe en otra clave toda la película pero que no la soluciona, dejando el final abierto y angustioso e impidiendo que cerremos nuestros afectos y sigamos tranquilamente con nuestra vida. No solo nos invade sino que nos deja colgados y nos hace responsables, agentes en todo lo observado, enfrentándonos a los placeres y peligros de querer ver/vigilar demasiado. Las implicaciones sociológicas (el mensaje) de la película irán revelándose en diálogo con una especie de arqueología mediática de la (auto)vigilancia.

ARQUEOLOGÍAS MEDIÁTICAS: LA TECNOLOGÍA AUDIOVISUAL Y EL HORROR

La película se estrenó en un momento, el 2006, en el que las pantallas comienzan a invadir la vida cotidiana, anticipando de algún modo preocupaciones de índole muy actual más de una década después. Hoy la hipervigilancia de las redes sociales y los *smartphones* y relojes inteligentes a los que estamos perpetuamente conectados convierten a **La habitación del niño** en una película profética en muchos aspectos. Una pantalla es una membrana que separa pero a la vez nos permite acceder a universos paralelos a los nuestros. Al observar estos simulacros de realidad/universos paralelos, la realidad del observador se entrelaza y modifica lo observado a través de la pantalla. Se establece así esta “spooky action at a distance” de la que hablaba Einstein que repercute también en el mismo observador. De la Iglesia

ofrece en su película una reflexión sobre las pantallas como puertas a universos paralelos y apunta a las consecuencias éticas de su experimento ya que, ¿hubiera pasado lo que pasó en la película si los protagonistas no hubieran intervenido en su realidad, observándola/midiéndola a través de monitores y otros instrumentos de autovigilancia múltiple? ¿Qué papel cumple el observador (por ejemplo, la prensa –el protagonista es periodista–) en la creación de una nueva realidad, o “posverdad”? Cuando observamos una pantalla nos creemos dueños y observadores del mundo; en realidad, nosotros somos observados y vivimos dentro de infinitas cajas observadas por infinitos ojos cibernéticos; tenemos el mundo en nuestras manos pero realmente formamos parte del juego de otros. Creemos que somos investigadores pero somos simplemente gatos encerrados en una caja.

Contemplemos varias hipótesis al hilo del análisis.

Hipótesis A: La disolución del pasado en el presente en los planos iniciales

La habitación del niño abre con un *flashback* que nos lleva a un mundo teñido en sepia que parece ser el de la década de los años treinta, aunque la película evita usar marcadores temporales específicos. Una niña aparece jugando sola al escondite mientras cuenta números en un sistema extraño de pares desordenados aparentemente: 2... 8... 6... Una furgoneta se acerca, un grupo de niños sale del vehículo, y la cuenta se desordena, como en un *reversal* imperfecto: 50... 2... 4... 6... Un cuervo grazna y la cámara sigue a dos niños mientras se paran en el umbral de la puerta de una casa abandonada (la misma casa a la que se mudarán Sofía y Juan), llena de restos de lo que parece una explosión de bomba. La casa está cerrada y uno de los niños dice: “Yo ahí no entro”, mientras su compañero se dispone a entrar. Dentro, el niño encuentra un antiguo receptor de radio en el suelo y escucha el sonido estático en el que se pueden detectar algunas voces. El chico asciende por la imponente escalera cuadrada, adornada con diseños reticulares en madera

de caoba, y en uno de los cuartos encuentra un agujero en el techo por el que gotea agua, haciendo que se forme en el suelo un charco –de algún modo, una líquida pantalla/membrana entre mundos–. En un momento de ecos narcisistas obvios, el chico ve, fascinado, su propio reflejo/doble en el charco del suelo –hoy este momento nos hace reflexionar sobre los encantos y peligros de la cultura de los *selfies*, aún no existente en el momento de creación de la película–. Una mano emerge del charco (membrana, pantalla líquida entre mundos) y, como no podía ser de otra manera, empuja al chico al charco, sumergiéndolo en los anillos de agua.

Este momento típico de película de terror se vuelve cómico en las manos de Álex de la Iglesia, pues está haciéndose eco visual del esperpéntico marco de la serie de *Historias para no dormir*, en cuya sombra se sitúa el film y que consiste en una mano expresionista estilo zombi saliendo del suelo mientras busca, palpando, un ojo saltarín y procede a aplastarlo entre el índice y el pulgar, en tonos de rojo chillón y negro y con letras también marcadamente retro, y acompañada de sonidos estereotípicamente terroríficos. Aparece entonces el título de la película siguiendo el estilo de letras de esta serie, desautomatizando la escena de terror, a la que se regresa momentos más tarde. Ahora es de noche y la niña aparece esperando a que salgan los niños de la casa sentada sola en un banco de la calle. El chico sale de la casa, caminando de forma rígida, como si estuviera sonámbulo. Ella lo llama y él no responde: “El juego se acabó”, dice la niña, visiblemente angustiada. Con todo ello De la Iglesia parece evocar de forma paródica todo el cine de fantasmas interactuando con niños tipo **Los otros** (*The Others*, 2001) de Alejandro Amenábar y que crecerá en tanto tendencia en las décadas posteriores, adquiriendo incluso su propia teorización de manos de críticos como Jo Labanyi o José Colmeiro, siguiendo la estela comenzada por Marsha Kinder o Teresa Vilarós.

El filme hace entonces una transición a un plano frontal de una señora mayor sentada en el mismo banco, que

suponemos que es la misma niña de los planos en sepia pero en la actualidad, en una bonita calle que parece de Barcelona. La mujer tiene la misma radio antigua junto a ella, e irá apareciendo en distintos momentos en la película como un puente a la dimensión pasada con una tecnología también pasada que parece haberse enlazado, por virtud de teleportación cuántica, con el presente de los protagonistas, situándolos en una misma *onda*. Recordemos que las radios fueron creadas para canalizar/atrapar/transmitir ondas sonoras (no perceptibles de otro modo) y por lo tanto constituyen un tipo de arqueología mediática que se compara con el monitor para bebés, centro de la película, pantalla de pantallas, membrana cuántica en el multiverso que es el filme.

Contemplamos un momento de distensión cómica cuando vemos a Juan y Sofía instalarse con su precioso bebé en la casa-torre a la que se acaban de mudar. Sus cuñados les regalan una caja con juguetes viejos y ropa y un antiguo *escuchador*, es decir, una radio para escuchar al bebé en la distancia. Hay que notar que en España los bebés suelen dormir en la habitación de sus padres, así que este hecho constituye una anomalía cultural que apunta a una crítica por parte de De la Iglesia de los valores distanciadores/deshumanizadores que vienen de la mano de la tecnología, la modernidad y el impacto cultural de filosofías capitalistas en la crianza de los niños. Esta opción permite, sin embargo, a De la Iglesia, crear una situación bastante aterradora para Sofía y Juan. Cuando están a punto de tener relaciones sexuales, el escuchador capta voces estáticas, y se escucha a través del monitor una risa mecánica de juguete antiguo seguida del sonido de la risa del bebé, que –según piensa Sofía– parece estar con alguien: “es como si estuviera con alguien”. El efecto es poderoso, y De la Iglesia se sitúa como alguien capaz de burlarse del género y momentos más tarde poner los pelos de punta de toda su audiencia. Inmediatamente después, escuchamos la voz violenta de un hombre diciendo claramente: “No soporto” en tono de amenaza.

*Hipótesis B: “Así además de oírlo puede verlo”:
del escuchador al monitor con infrarrojos*

Desde este momento en el que escuchador capta estas voces, entra el miedo en la vida de sus protagonistas –con excepción del bebé, que aparece claramente feliz en todas estas las escenas y acentúa la sensación de disonancia con la situación, como si él mismo no fuera sino otro juguete con pilas o una adquisición burguesa más dentro del sistema de consumo que aparece criticado en tantas películas de De la Iglesia que tienen lugar en centros comerciales. Sofía y Juan contemplan la posibilidad de que la casa tenga fantasmas y Juan decide que “se acabaron las psicofonías”. Para aliviar el problema del escuchador, que por ser antiguo parece captar sonidos que no corresponden, Juan acude a un moderno centro comercial y, tras tratar de ligar –al más puro estilo De la Iglesia– con la vendedora, acaba comprando “un monitor con cámara infrarrojos (*sic*) (...) y así además de oírlo puede verlo”. Cuando la pareja usa el monitor por primera vez, ven al bebé riéndose y moviéndose en la oscuridad, y sus ojos aparecen blancos por el efecto de la cámara. Sofía reconoce que “los ojos (...) dan miedo”, pero se animan entre sí reconceptualizando lo que ven en términos positivos: lo que están viendo desde su cuarto es “una peli de nuestro hijo (...) de prota total”. Entonces ambos ven un hombre vestido con un traje negro sentado junto a la cuna, de espaldas a la cámara, observando al bebé. Juan entra en pánico, coge un cuchillo, y con él en mano, se sitúa bajo la sombra de Jack Nicholson en *El resplandor*. Por error, aunque al igual que el protagonista de la película de Kubrick, Juan casi mata realmente con el cuchillo a su mujer y a su hijo al intentar defenderlo de un fantasma.

A través de este monitor de infrarrojos, Juan (y nosotros) seremos capaces de acceder a lo que parece una realidad pasada en la casa, donde un hombre muy similar físicamente a Juan, vestido de traje negro, aparece matando a su mujer y a su hijo, iguales –aunque en el pasado– a Sofía y al bebé. Es decir, que podremos, gracias a la tecnología del monitor

(conectado a una cámara para ver en la oscuridad) observar algo que no deberíamos haber visto nunca (igual que sucede en **REC**); lo que vemos, en una dimensión paralela que parece corresponder al pasado, cambiará permanentemente a los observadores en su presente, que se convertirán de observadores en observados en una productiva reformulación de las tecnologías de vigilancia siguiendo la estela de Foucault. La intervención por medio de la observación les enlazarán cuánticamente al destino de la partícula/película observada. El giro está en la conceptualización de este universo del pasado no en términos de fantasma o de disociación psicológica sino de entrelazamiento cuántico de un universo con otro universo paralelo. Es la cámara (el observador), la que hace que, como el fotón A y el fotón B, una realidad —el presente de la narración— se entrelace a otra realidad, el pasado de la narración y así, al enlazarse ambos destinos, el presente (llamémosle fotón A) quedará determinado por su acoplamiento con el fotón B. Y lo más curioso de todo es que nosotros hemos causado, al observarlo, dicho acoplamiento entre universos paralelos.

Hipótesis C: El experimento del gato de Schrödinger

Y llegamos a la última matrioska; al experimento central. Para resumir las coordenadas donde he situado la película hasta ahora, podemos ver que **La habitación del niño** comienza en la tradición de las películas de terror sobre una casa embrujada, con *flashback* incluido, para inmediatamente llevarnos a otra dimensión un poco más compleja, la de las películas con *doppelgängers* y la tradición del protagonista psíquicamente disociado con ecos de drama familiar freudiano. He argumentado que esta disociación/doble prepara el terreno para el salto cuántico del argumento al apuntar a una noción primera de *multiverso*. La película coquetea con el topos de la casa encantada hasta que se abre una suerte de tercera vía; esta vía depende de la aceptación de la premisa expuesta por Domingo, la voz científica de la película, a través del cual se presenta la hipótesis cuántica,

en la que se subsumen las posibilidades e intertextos filmicos anteriormente citados. A partir de este momento de revelación teórica, se reinterpreta lo ya visto y las escenas por venir en un marco que replantea cómo pensamos/interactuamos con el pasado, representado en la casa y en las cajas que reticulan cada centímetro de la pantalla de modo cada vez más intenso. Ahí está el paso de De la Iglesia de autor popular/populista a *auteur* culto/de culto.

El experimento del gato de Schrödinger fue creado por el físico austriaco que le dio su nombre, el mismo año que Einstein, Podolsky y Rosen publicaron su ensayo criticando lo que veían como ciertos aspectos absurdos de la mecánica cuántica, en concreto criticando el indeterminismo y el principio de “nonlocality”. Erwin Schrödinger reaccionó ideando el problema de la medición al proponer el que es ahora uno de los experimentos más famosos en el mundo de la física (Al-Khalili, 2004, s. p.). M. R. Franks explica que se trata de un experimento imaginario, que nunca se ha llevado a cabo en la práctica, en el que un gato se encierra en una caja junto a un vial de veneno. Dependiendo de un evento aleatorio a nivel cuántico, un martillo romperá o no el vial de veneno. La física cuántica —explica Franks— requiere que el gato se conceptualice como situado en dos estados a la vez. En uno, el gato está medio vivo, y en el otro, está medio muerto. Solo cuando se abre la caja la realidad “entra” y determina finalmente los eventos y el destino del gato: “It may be counterintuitive to accept that two cats, one alive and the other dead, can simultaneously exist within the same box. Yet an understanding of Schrödinger’s Cat is essential to the comprehension of parallel universes, multiple realities or a ‘many worlds’ interpretation of reality” (2004, s. p.).

El dilema de Juan hacia el centro de la película es que no ha podido comprender todavía bien lo que está pasando en su casa. Lo que Juan ve a través del monitor para bebés es a su doble, vestido en traje negro, matando a Sofia (a su doble en el pasado) y a punto de matar a su bebé (igualmente el

doble del bebé sin nombre de la pareja). Juan contempla el asesinato –en el pasado– de Sofía y está convencido de que “el asesino del cuchillo” es él mismo: “He estado allí (...) el asesino era yo, ¿entiende? Era yo”. De la Iglesia ofrece una hipótesis que explicaría esto en términos parapsicológicos de inmanencia, la persistencia de un evento traumático reverberando en el espacio de la casa donde ocurrió, siguiendo la estela de películas sobre una casa embrujada. Cuando Juan visita al agente inmobiliario que les vendió su casa, descubre que esta ha sido vendida cinco veces en los últimos tres años. La cabeza de ajos y el rosario colgados en la puerta parecen confirmar esta interpretación y darle el toque cutre/irónico al asunto y enlazando con la estética esperpéntica característica de su autor y estudiada por Marta Rivero Franco (2015) en un artículo que, aunque excelente, no menciona **La habitación del niño**. La señora del banco que se sienta a escuchar la antigua radio explica que “de pequeña jugaba allí. Todos los que entran en esa casa están perdidos para siempre”. Pero no es una simple cuestión de fantasmas, porque Juan empieza a ser capaz de habitar de forma progresiva el espacio que observa a través de la cámara. Juan camina por su propia casa con una cámara, incapaz de percibir el pasado o de habitarlo sin ese elemento de transición entre mundos. Es fundamental entender que, sin la *prosthesis* visual que es la cámara, que permite a Juan ver ese otro universo paralelo, ese mundo sería inaccesible. La cámara se convierte así en la membrana entre el presente de la narración y el universo del pasado, y la casa cuadrada empieza a adquirir todo su sentido como réplica de la caja del experimento del gato de Schrödinger, y Juan empieza a conceptualizar sus preguntas usando metáforas de superimposición cuántica: “¿Y si lo que viera el protagonista no fuera el pasado? (...) le estoy diciendo que he abierto la caja y el gato soy yo. No es el pasado, es el futuro”.

La clave para esta lectura está en el personaje de Domingo (interpretado por Sancho Gracia), un periodista agorafóbico especializado en parapsicología y ciencia al que Juan visita

en un intento desesperado de comprender su situación. La recientemente fallecida Terele Pávez, actriz también clásica del repertorio de Álex de la Iglesia, le abre la puerta y vemos a Domingo en la cama de un sencillo cuarto de piso de barrio, conectado al mundo exterior a través de Internet y a la vida con un tubo de oxígeno, otra prótesis poshumana a la que De la Iglesia, director con vocación friki, roba de cualquier sentido de *glamour* posmoderno. La teoría es vocalizada entre ataques de tos, en una manera seria y cómica; esperpéntica. El *core* de la película es clásicamente de De la Iglesia. La seriedad de las referencias cuánticas de la discusión está filmada usando mecanismos irónicos y deformadores que provocan distancia: la fealdad/suciedad del cuarto, la voz declamadora pero de fumador empedernido y la tos de Domingo, disertando en pijama, el obvio mentir de Juan, que finge que está ahí para recopilar materiales para escribir “una novela de ciencia ficción... para leer en la playa... un suplemento de verano” y las referencias paródicas a las “psicoimágenes” usadas por la prensa en la década de los sesenta y etiquetadas como meros “trucos de cámara” o “chorradas para ganar dinero”. El retorno de **La habitación del niño** al estilismo cutre y al tono esperpéntico introduce, sin embargo, el intertexto más serio de la película y nos da la clave/conceptos para comprender en profundidad la propuesta teórica de la película y su aportación filmica al campo.

Entre estos conceptos, destaca el ya mencionado de “inmanencia”, que Domingo describe como “escenas que se repiten una y otra vez en un mismo espacio (...) pasa mucho. Se supone que los actos que generan una gran energía, tal como la rabia y el dolor, traspasan con facilidad la barrera [Juan: ¿Qué barrera?] Entre mundos. Ya, ya sé que suena fatal pero... ¿has oído alguna vez hablar de la paradoja de Schrödinger? ¿No?”. En otro momento de distanciamiento esperpéntico, Domingo le tira a la cabeza [a Juan y a nosotros] un libro titulado *Física cuántica* y este “golpe” precede al resumen del experimento en sí:

En una caja hay un gato y una partícula que en un cincuenta por ciento de probabilidades matará al gato en una hora. Hasta que alguien no abra la caja, ¿el gato está vivo o muerto? [Juan: No sé]. Nadie lo sabe. En realidad, el gato está vivo y está muerto al mismo tiempo y depende de quién abra la caja que la realidad se decida por una opción u otra. [Juan: No entiendo nada]. Nadie entiende nada. Solo son especulaciones, pero la física cuántica ha hecho que un hombre vaya a la luna, chaval. Eso es incuestionable. Como tú y como yo. O como este güisqui. [Juan: O sea, que se puede creer en realidades paralelas]. En los cincuenta la gente creía en eso, ahora ya nadie cree en nada (...) pero supongo que lo que te diría un parapsicólogo de esos es que lo que ocurre en esa casa es que hay una fractura entre dos posibilidades; una de ellas es la que ocurre incesantemente, que un hombre mata a su mujer y a su hijo todos los días a la misma hora y para siempre. [Juan: ¿Y qué se puede hacer para que eso desaparezca?]. Nada. Puedes observarlo pero no puedes cambiarlo. Si intentas salvar al gato, a lo mejor eres tú el que acaba metido en la caja (De la Iglesia, 2006).

*Hipótesis D: Cajas, cajas, y más cajas:
el observador observado*

Poco a poco vamos percibiendo junto a Juan que hemos dejado de ser “masters of the narrative”, y que lo que pensábamos que podíamos comprender con las narrativas heredadas de otras películas de terror no funciona aquí. Dejamos de ser el científico y empezamos a ser las ratas. Nos sentimos atrapados dentro de una caja en un experimento indefinido, en un estado medio-vivo medio-muerto, como el gato de Schrödinger. La caja se convierte en *leitmotiv*: todo aparece reticulado, cuadrado, encajado. El alineamiento de monitores formando una retícula de vigilancia dentro del salón parece comentar irónicamente sobre proyectos de vigilancia capitalista a los que nos sometemos voluntariamente en tanto consumidores. Aunque no es un director típico de cine social, De la Iglesia comparte su preocupación por los mecanismos de supuesta protección y vigilancia y su efecto de paranoia¹¹. Juan busca en la compra de múltiples monito-

¹¹En este sentido, es muy útil tener en cuenta los comentarios acerca de la dimensión social de la estética esperpéntica de *El día de la bestia* que

res una sensación de control sobre su ambiente, pero acaba logrando lo contrario. La angustia posmoderna capitalista puede verse con la angustia que causan estos mecanismos. Por ejemplo, cuando Juan contrata un sistema de vigilancia del hogar, el sistema salta al detectar el movimiento del propio Juan, así que es un sistema que se vuelve contra su propio dueño. A medida que va aumentando el sonido de la alarma y la paranoia de Juan va en aumento, Sofía grita: “No hay nadie, Juan. Eres tú, sólo tú”. De la Iglesia también parece sugerir que las ventajas de la vigilancia promovidas por el acceso barato a estas tecnologías en el mundo capitalista no ofrecen siempre un sentido de protección sino que fomentan la sensación de inseguridad y así generan aún más la sed de adquirir un sentido de seguridad que nunca llega, mientras va rompiendo lazos familiares y comunitarios, alejando al bebé de sus padres y a los vecinos de su propia comunidad, y sustituyendo la piel y el lazo humano por la falsa sensación de vigilancia de la pantalla¹².

La reflexión se vuelve una crítica contra los medios de comunicación de masas (la televisión y las noticias de la prensa periódica, en concreto), cuando notamos el desarrollo de una parte del argumento, en la que accedemos al mundo profesional de Juan, periodista deportivo. Las conversaciones con sus compañeros de oficio sirven para denunciar los trucos del oficio, las falsas verdades inventadas por la prensa

expone Marta Rivero Franco: “advertimos la imagen de un Madrid distópico, en el que la moderna apariencia de símbolos emblemáticos de la ciudad como la Puerta de Europa (Torres Kio) contrasta con los indigentes que pueblan sus calles, así como con la xenofobia que se materializa en sus vías (...) El consumismo es otra lacra de la sociedad que se ve reflejada (...) también con una crítica a la programación televisiva, hecho que se percibe en los monitores para televisión que se observan desde uno de los escaparates en los que repara el padre Ángel” (2015, p. 365).

¹²Del mismo modo, De la Iglesia cuestiona el uso de otros tipos de supuesta protección cuando grupos neonazis como *Limpia Madrid* asesinan a los mendigos en las calles en *El día de la bestia* mientras la policía propina palizas a inmigrantes (Rivero Franco, 2015, p. 365). Igualmente, películas como *La comunidad* o la más reciente *El bar* (2017) sirven de comentario social sobre la supuesta ayuda que las comunidades de vecinos deben prestar a los demás, revelando espacios comunales como trampas que ocultan a duras penas un mundo de darwinismo brutal.

para crear lectores/consumidores de noticias por medio de la cultura del miedo y la paranoia (el “amarillismo”). El personaje secundario de “el moldavo” sirve para mostrar el papel que tiene el chivo expiatorio en una cultura orientada hacia la xenofobia y la desconfianza. Juan acaba creyendo que “el moldavo” está espionando su casa para entrar a robar; animado por las falsas noticias de sus compañeros y vecinos y las historias sobre mafias de Europa del Este y por los mismos que venden sistemas de seguridad para el hogar, Juan acaba dando una paliza al anónimo “moldavo”, que en realidad es un repartidor de propaganda sin papeles. De la Iglesia hace así una crítica de la xenofobia y denuncia el papel de la prensa en la creación de una cultura de violencia obsesionada por la vigilancia.

Es fácil trasponer la idea de la microvigilancia ejercida sobre el niño en su habitación a la macrovigilancia social. La caja se convierte en símbolo principal junto a las pantallas. Por ejemplo, tras hablar con Domingo, y en una escena en la que la banda sonora tiene ecos aurales a la de **El resplandor**, entramos en el estrecho pasillo de un oscuro archivo de la propiedad, lleno de cajas en infinitas filas. El efecto es claustrofóbico y sirve para subrayar todas las retículas anteriores que quizá habíamos observado pero de forma inconsciente; ahora se vuelve un patrón, una llave interpretativa para las distintas capas de la película, conectando estos archivos (arqueología de otro tipo de medio más antiguo) con los monitores para bebés, dispuestos en una retícula similar.

Con la ayuda de la pantalla (film, membrana) que es el monitor para bebés (igual que sucederá con la cámara en **REC**), Juan encuentra una puerta tapiada invisible desde el exterior y cuando la abre vemos una especie de despacho/cuarto de juegos donde, en lugar de juguetes, hay maquetas en miniatura, réplicas perfectas de la casa-torre donde viven. El *mise-en-abyme* extiende claramente el efecto de lo que vemos a los espectadores, porque nos sitúa en el mismo continuo que Juan, en la confusa situación de observador/observado. Esta maqueta a escala está colocada junto a un espejo y es

parte de una colección más amplia de monumentos en miniatura, todos organizados en estantes cuadrados que siguen dando énfasis al motivo de la caja como *leitmotiv*. Son una extensión de la casa/caja con la planta cuadrada y motivos cuadrados en las paredes. Hasta el suelo de ajedrez es parte de otros guiños, igual que la colcha a cuadros. Para subrayar el efecto de encajamiento espacial, De la Iglesia ha elegido un tipo de casa cuadrada típica de Barcelona: una torre. Esto se aprecia aún mejor cuando vemos la maqueta de la casa. Juan, Sofía y su bebé están viviendo dentro de una caja. Lo grande y lo pequeño son conectados mediante este diseño infinito siguiendo el diseño de cajas chinas. Cuánticamente, esta cuadrícula facilita la visualización de algo tan abstracto como el universo paralelo y el entrelazamiento de ambas dimensiones por la membrana que es la pantalla. Juan ocupa ahora la posición del gato en la caja de Schrödinger.

Hipótesis final: Una transposición hipotética al terreno de la memoria histórica

Aunque es cierto que De la Iglesia no hace referencias históricas concretas, evadiendo marcadores temporales y espaciales específicos, sí es cierto que la casa en ruinas, los archivos de propiedad y la hemeroteca, o la tecnología obsoleta de la radio sin pilas que todavía funciona, nos invitan a pensar en un pasado marcado como violento, no solo en el de los personajes (el hombre del traje negro, doble de Juan, y su familia asesinada) sino el de España. No se trata de una memoria de la Guerra Civil, pues la película parece situarse en los años 20-30, pero sí se trata de cómo se accede al pasado (conceptualizado como un universo paralelo) mediante tecnologías diversas, antenas y membranas a otras posibilidades sucediendo en un mismo espacio.

Si ponemos **La habitación del niño** junto a clásicos del cine de terror (estudiados por Marsha Kinder, Jo Labanyi, Paul Julian Smith, José Colmeiro o, más recientemente, Antonio Lázaro Reboll en el fascinante *Spanish Horror Film*), entendemos que se mueve más en la estela de las películas

de zombis y de hombres lobo de los años setenta que en el cine de autor que trae el pasado traumático al presente. Es en esa tradición en la que se debe estudiar **La habitación del niño**, junto a propuestas como **REC**, que están construyendo un nuevo lenguaje y una nueva tradición de cine de autor de terror cuyos precedentes necesitan de aproximaciones críticas alternativas.

La dualidad presente/pasado se difumina cuánticamente al eliminar tiempo y causalidad y acudir al concepto de universos paralelos. La agencia se convierte en algo terrorífico cuando la vemos a través del efecto del observador en el entrelazamiento cuántico. ¿Qué mejor modo de hablar de la desaparición de la identidad individual que disolverla en múltiples planos? Ubicuidad, inmanencia, incertidumbre y simultaneidad, principios que los físicos usan para describir el comportamiento casi errático de las partículas, parecen buenas metáforas para aproximarse a este tipo de propuestas cinematográficas como la de De la Iglesia con *un pasado que no es pasado* (por usar la acertada formulación de Labanyi en otro contexto), no porque retorne en forma de fantasma para asustarnos o para que lo recordemos, sino porque trae la posibilidad aterradora de que existan simultáneas acciones sucediendo en un mismo espacio. Cuando la película llega a su clímax (Juan se enfrenta a su doble, el “asesino del cuchillo”, y parece ganarle la batalla), la pareja decide “Tirar la llave. Así de sencillo”, tal y como les recomendó Domingo en su discurso central, un gesto que tiene resonancias del “Pacto del olvido”. Juan rompe todos los monitores para bebés que había comprado y afirma aliviado que “se acabó todo por fin (...) Vamos a borrar estos días como si no hubieran existido nunca (...) Borrón y cuenta nueva”. La pareja disfruta de unos momentos breves de su antigua felicidad; Juan vuelve al trabajo con nuevos chistes, la relación de la pareja vuelve a ser distendida. Sin embargo, cuando la pareja está dando un baño al bebé, Juan ve a su doble en el espejo del cuarto de baño a punto de degollar a su hijo y casi lo deja caer al suelo por el shock. Esto desvela el verdadero

segundo clímax de la película: Juan piensa que ha estado en el trabajo todo el día (y nosotros, que compartimos su perspectiva/focalización, pensamos lo mismo), pero descubrimos que no, que había pasado el día en casa con Sofía y el bebé. Su doble ha escapado su dimensión temporal, su universo paralelo, y ha traspasado la barrera, ocupando su lugar, enlazando su destino con el suyo. Al observar la realidad pasada, el observador ha determinado también el destino de su presente en una aplicación de la idea de enlazamiento de partículas. Cuando Juan intenta avisar a Sofía de que un impostor está ocupando su lugar –“Está en este lado. Ha conseguido avanzar (...) quiere que creas que él soy yo pero no es verdad. Él te odia, Sonia. Te odia a muerte”–, Sofía intenta escapar y marca la mano de Juan con un corte de cuchillo.

El “buen” Juan entra en la dimensión pasada, asumimos, para encontrar al bebé que el otro Juan (el “malo”) ha raptado, y cuando vuelve con el niño al presente de la narración, Sofía y Juan aparecen rodeados por la policía. Sofía, que está herida, entrega el bebé a Juan; mientras se la lleva la ambulancia, Sofía ve que en la mano de Juan no está la marca del cuchillo que ella le hizo. Entendemos entonces que Sofía ha dejado a su niño con el Juan malo, con el hombre del cuchillo, no con el Juan protagonista. Mientras escuchamos los gritos desesperados de Sofía en la ambulancia, De la Iglesia nos muestra una imagen del “buen” Juan atrapado con el bebé en otra temporalidad distinta. Han cambiado su posición; y el cambio no puede ser revertido tal y como Domingo predijo: “Si intentas salvar al gato, a lo mejor eres tú el que acaba metido en la caja”. En un director que es conocido por “el carácter demiúrgico que adopta con respecto a sus personajes” (Rivero Franco, 2015, p. 363), **La habitación del niño** supone una reflexión teórica consciente sobre los efectos de la realidad creada sobre sus propios creadores que apunta más al miedo por perder el control que al placer de crear mundos en miniatura que se percibe en las maquetas escondidas en la casa.

Borrando los contornos de pasado y presente, y jugando (de forma poética) con las figuras de pensamiento y las paradojas de la física cuántica, Álex de la Iglesia ofrece un modo de acercarse al pasado que evade las etiquetas teóricas que normalmente utilizamos como críticos del cine español de fantasmas, así que nos obliga a pensar en otros modos alternativos de acercarnos a su propuesta filmica; en este caso, los conceptos de universos paralelos, entrelazamiento y el experimento del gato de Schrödinger han servido para resaltar los mensajes y el diseño de la historia y su representación a todos los niveles.

A través de este entrelazamiento cuántico y al situar a sus personajes bajo la estela del experimento del gato de Schrödinger, Álex de la Iglesia ofrece a los estudiosos del cine español en su contexto global un nuevo modo de enfrentarse a la archiconocida cuestión de la memoria histórica, superando

los términos del debate mediante un diálogo con los postulados de la física cuántica. Al usar referencias al pasado en un universo paralelo, su propuesta evade los términos mismos del debate olvido/memoria/historia al poner el foco en el observador como generador de cambios en la realidad que observa, dándole una agencia terrorífica y haciéndole abandonar la posición pasiva que favorecen otras perspectivas teóricas, marcando la violencia inherente que subyace en los protagonistas pero dando a su agencia una dimensión destructiva. Y además, al implicar a los espectadores (nosotros también somos observadores del experimento que es la película) en el resultado del experimento observado por ellos mismos, Álex de la Iglesia hace un comentario social sobre la deshumanización y el impacto de la invasión tecnológica de la vigilancia, devolviéndonos un angustiante sentido de desprotección y responsabilidad social simultáneas. 🧠

La habitación del niño
(Álex de la Iglesia, 2006).



Bibliografía

- AL-KHALILI, J. (2004). *Quantum: A Guide for the Perplexed*. Londres, Reino Unido: Phoenix.
- BRÉMARD, B. (2011). Un inconnu dans la maison: l'enfant dans ¿Quién puede matar a un niño? (Narciso Ibáñez Serrador, 1974). En M. S. Rodríguez (Dir.), *Le fantastique dans le cinéma espagnol contemporain* (pp. 51-61). París, Francia: Presses Sorbonne Nouvelle.
- BROWN, W. (2012). Counterfactuals, Quantum Physics, and Cruel Monsters in Quentin Tarantino's *Inglourious Basterds*. En R. von Dassanowsky (Ed.), *Quentin Tarantino's Inglourious Basterds: A Manipulation of Metacinema* (pp. 247-270). Nueva York, EE.UU.: Continuum Books.
- BUSE, P., Triana-Toribio, N. & Willis, A. (2007). *The Cinema of Álex de la Iglesia*. Manchester, Reino Unido: Manchester University Press.
- CASS, S. & Grazier, K. (2015). *Hollyweird Science: From Quantum Quirks to the Multiverse*. Nueva York, EE.UU.: Springer.
- CHAMBOLLE, D. (2011). **El día de la bestia** de Álex de la Iglesia, comédie esperpéntica fantastique. En M. S. Rodríguez (Dir.), *Le fantastique dans le cinéma espagnol contemporain* (pp. 89-99). París, Francia: Presses Sorbonne Nouvelle.
- DEVENY, T. G. (1999). *Cain on Screen: Contemporary Spanish Cinema*. Lanham, EE.UU.: Scarecrow Press.
- FRANKS, M. R. (2015). What is Schrodinger's Cat? *The Universe and Multiple Reality*. Recuperado de <http://www.manyuniverses.com/schrodingerscat.htm>
- KERCHER, D. (2015). *Latin Hitchcock: How Almodóvar, Amenábar, De la Iglesia, Del Toro and Campanella Became Notorious*. Londres, Reino Unido: Wallflower Press.
- LÁZARO-REBOLL, A. (2012). *Spanish Horror Film*. Edimburgo, Reino Unido: Edinburgh University Press.
- MERCADER Varela, M. M. (2015). A Glimpse at Paul Auster and Jorge L. Borges through the Tinted Glass of Quantum Theory. *Blue Gum*, 2, 43-54. Recuperado de http://www.ub.edu/dpfilsa/Blue_Gum/BlueGum_Vol2/5.%20myriam%20mercader.pdf
- RIVERO Franco, M. (2015). El esperpento en el cine de Álex de la Iglesia. *Fonseca: Journal of Communication*, 10, 360-392. Recuperado de <https://revistas.usal.es/index.php/2172-9077/article/view/12921>
- WOLCHOVER, N. (10 de febrero de 2017). The Universe Is as Spooky as Einstein Thought. *The Atlantic*. Recuperado de <https://www.theatlantic.com/science/archive/2017/02/spooky-action-at-a-distance/516201/>

Filmografía

- DE LA IGLESIA, A. (Director) & Agustín, A. y Fernández, J. (Productores). (2006). **La habitación del niño**. España: Filmmax.

IRENE GÓMEZ CASTELLANO es Associate Professor of Spanish en la Universidad de Carolina del Norte en Chapel Hill, EE.UU., y editora de la revista académica *Romance Notes*. Ha publicado numerosos artículos críticos sobre cultura ibérica, especialmente sobre poesía, literatura del siglo XVIII al siglo XXI, y estudios interdisciplinarios. Es autora del libro *La cultura de las máscaras* y co-editora de *Dissonances of Modernity*, un volumen sobre música y literatura en la España moderna y contemporánea. Su libro de poemas *Natación (Swimming)* recibió el Premio Victoria Urbano de Creación y su poesía ha aparecido en varias antologías y festivales.

La tentación del doctor Antonio: una sátira al estilo Fellini sobre la doble moral y la cen- sura en la Italia de la década de 1960

The Temptation of Dr. Antonio:
A Satire by Fellini on Double Standards
and Censorship in the Decade
of the 60's in Italy.

PERLA ANNAIS LÓPEZ PÉREZ

perlis.lopez@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-5006-3478>

*Universidad de Guadalajara,
México.*

FECHA DE RECEPCIÓN
enero 17, 2022

FECHA DE APROBACIÓN
junio 12, 2022

FECHA DE PUBLICACIÓN
junio 30, 2022

[https://doi.org/10.32870/
eloquepiensa.v0i24.389](https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i24.389)

RESUMEN / En el análisis del medimetraje **La tentación del doctor Antonio** (*Le tentazioni del dottor Antonio*) del maestro del cine Federico Fellini, el segundo episodio de la película **Boccaccio 70** (Mario Monicelli, Federico Fellini, Luchino Visconti y Vittorio De Sica, 1962), se pretende demostrar cómo varios de los aspectos estilísticos más característicos del cine de Fellini son exagerados por medio de la forma retórica de la hipérbole para reforzar la crítica que hace el director a la doble moral y la censura del pensamiento conservador y religioso de la sociedad italiana en los años sesenta. La interpretación está sujeta al modelo neoformalista propuesto por David Bordwell y Kristin Thompson en *El arte cinematográfico*, en el cual se propone un análisis que relacione los componentes filmicos con el contexto histórico y las condiciones de producción y económicas de la sociedad de la época.

PALABRAS CLAVE / formas retóricas, censura, sociedad romana, estilo filmico.

ABSTRACT / The analysis of the medium-length feature *The Temptation of Doctor Antonio* (*Le tentazioni del dottor Anonio*) by the master Federico Fellini, which belong to the episodic film *Boccaccio 70* (Mario Monicelli, Federico Fellini, Luchino Visconti and Vittorio De Sica, 1962), is trying to demonstrate how several of the most characteristic stylistic aspects of Fellini's cinema are exaggerated through the rhetorical form of hyperbole to reinforce the criticism of the double standard and censorship of conservative and religious thought in the Italian society in the sixties. The interpretation is supported by the neo formalist model proposed by David Bordwell and Kristin Thompson in *Film Art*, which proposes an analysis that relates the film components with the historical context and the production and economic conditions.

KEYWORDS / Rhetorical Forms, Censorship, Roman Society, Film Style.



INTRODUCCIÓN

Federico Fellini es un nombre que se encuentra escrito en cualquier libro de la historia del cine. Según su amigo y biógrafo Tullio Kezich: “El director más importante de Italia” (2007, p. 439). Un genio en su totalidad que se caracterizó por la enorme originalidad de narrar a través de la forma tan personal que tenía de ejecutar elementos discursivos, estéticos y narrativos para construir universos y personajes tan peculiares y que indudablemente repercutían en las emociones del espectador y en una reflexión profunda.

Fellini cuenta con un estilo que ha sido irreplicable. Pese a que muchos han querido imitarlo, jamás ha sido igualado. Un narrador de historias, desde sus inicios neorrealistas a las fábulas circenses con personajes que parecen marionetas humanas del espectáculo, en su carrera se visualizan universos oníricos en donde los personajes se enfrentan a luchas internas.

A más de un biógrafo, Fellini narró que de niño huyó de su casa y se unió al circo, razón de su obsesión con el espectáculo de carpa que siempre reflejó en sus películas. Pese a que nadie puede comprobar el cuento del niño en el circo, lo anterior prueba su habilidad como cuentacuentos de fábulas surrealistas.

Antes de su encuentro con el cine, Fellini ilustraba caricaturas de sátira política para el periódico *La Domenica del Corriere* bajo el seudónimo de “Fellas”. Posteriormente,

su familia y él se mudaron a Roma con la intención de que estudiara derecho penal, carrera que, por cierto, no concluiría por dedicarse al arte.

En sus inicios como artista se dedicó a pintar retratos en “The Fun Shop”, tienda y taller de pintura donde “sería encontrado por Roberto Rossellini” (Kezich, 2007, p. 86), y en la que Fellini se divertía pintando caricaturas exageradas de algunos soldados caídos del fascismo.

Se abrió camino en el cine como guionista y posteriormente construiría una lista de películas, que ha inspirado a lo largo del tiempo a cineastas como Woody Allen, y que lo han convertido en uno de los directores más relevantes en la historia del cine. Podemos encontrar muchos textos que nos hablen de su vida, obra y premios. Pero la mejor forma de entender y conocer a Fellini, evidentemente además de ver sus películas, es leyendo y escuchando las entrevistas que quedaron perpetuadas en libros y material audiovisual. En ellas, se aprecia su forma coloquial de hablar, su despreocupado y poco intelectualizado discurso, congruente con su aspecto e histrionismo, que lo convertían en casi una caricatura dibujada por él mismo.

En una entrevista que le realizó el crítico de cine italiano Giovanni Grazzini (2006), Fellini habla de las grandes cualidades que él veía en el cine: “El cine es una forma de competir con Dios” (p. 39). Un cineasta remarcable, único y necesario en su época.

Sin duda alguna la obra de Federico Fellini refleja el genio de un hombre que se alimentó del imaginario surreal, satírico y vehemente. El imaginario *fellinesco*. Aunque todos los que conocemos su cine nos hemos referido con ese término, no solo a películas, sino a cualquier situación que requiere una descripción que se explicaría de forma larga, compleja, casi inexplicable. Pero ahora podemos entender que lo utilizamos cuando se hace alusión a paralelismos que reflejan cómo era, no solo su cine, sino sus personajes. Una situación fellinesca probablemente va a implicar una mezcla de la cruda realidad que se entreteje con lo onírico y mágico, disfrazado con

toques estrambóticos y llamativos. Quizá la forma más sencilla de explicarlo es a través de las palabras de Martin Scorsese escritas en su ensayo “Il Maestro”: “Fellini se convirtió en ese adjetivo, supongamos que deseas describir el ambiente surrealista en una cena, una boda o un funeral, o una convención política, o para el caso, la locura de todo el planeta, todo lo que tenías que hacer era decir la palabra ‘fellinesco’ y la gente sabía exactamente lo que querías decir” (Scorsese, 2021, p. 7). Es preciso plantear el término o adjetivo fellinesco porque lo utilizaremos en repetidas ocasiones a lo largo de este ensayo para referirnos o puntualizar situaciones específicas de su estilo.

UN DISCURSO EN OPOSICIÓN A LA DOBLE MORAL Y LA CENSURA

Por medio de un análisis de los aspectos formales más representativos del medimetraje *La tentación del doctor Antonio* (*Le tentazioni del dottor Antonio*, 1962), este ensayo intenta argumentar cómo Federico Fellini utiliza el recurso retórico de la hipérbole para representar la frustración sexual y la doble moral del doctor Antonio Mazzuolo, que concluye en una deliberada crítica a la censura de la Iglesia católica y la sociedad conservadora romana de inicios de la década de los sesenta del siglo XX.

Estipulemos con claridad que una hipérbole es una figura retórica del pensamiento que consiste en acentuar, ocultar o bien desdibujar de forma exagerada lo que se dice. En el caso de la película a analizar, la tendencia de Fellini es hacia la exageración en el acento.

La tentación del doctor Antonio es el segundo de cuatro medimetrajes de la película *Boccaccio '70* (*Boccaccio '70*, 1962). Cada acto es dirigido por un director diferente. El primero, *Renzo y Luciana* (*Renzo e Luciana*) lo dirige Mario Monicelli. El tercer capítulo *El trabajo* (*Il lavoro*) y el cuarto, *La rifa* (*La riffa*) son dirigidos por dos de los directores más brillantes del neorrealismo italiano: Luchino Visconti y Vittorio De Sica. Cada uno de los cineastas que



FIGURAS 1 y 2. *La tentación del doctor Antonio* (Federico Fellini, 1962).

estuvieron involucrados en este filme, con su propio estilo, trataron de reflejar el cambio del pensamiento moral que se estaban viviendo durante los inicios de la década de los sesenta. Inspirado en los cuentos de Giovanni Boccaccio, el guionista Cesare Zavattini concibió la idea general de la película y tuvo la suerte de que la realizaran cuatro de los directores italianos más aclamados de la época.

En *La tentación del doctor Antonio* tenemos como protagonista al beato, puritano y exageradamente católico, Dr. Antonio Mazzuolo, interpretado por Peppino De Filippo, quien va por la vida luchando contra la inmoralidad que “acecha a la Roma”. La narración de la película está a cargo de un personaje casi omnisciente en la historia. Una niña, vestida de cupido, que explica cómo su deber es hacer feliz a la gente, pues de no hacerlo sería una catástrofe. Solo hay un pesado que se lo impide lograr, y ese es el Dr. Antonio,

a quien presentan claramente en un par de fotos: en una está gritando en una especie de convención de beatos, y en la otra está besando el anillo del mismísimo papa. Antonio Mazzuolo, que lucha contra la inmoralidad, va molestando a las parejas que ve en sus carros en la calle en busca de intimidad e improvisa sermones para aleccionarlos. El doctor llega hasta abofetear a una mujer que lleva un escote prominente, mientras sus compañeros beatos aplauden la hazaña. En los puestos de periódicos rompe los afiches donde posan mujeres que muestran su cuerpo.

Para su mala suerte, un día colocan un enorme anuncio espectacular frente a su departamento, donde aparece una imagen de Anita Ekberg recostada sobre un sillón con un vestido negro de terciopelo que tiene un despampanante escote. La mujer, sonriente y espléndidamente sensual, sostiene un vaso de leche a la altura del busto y sobre ella, en luces de

neón, se lee *Bevete più latte*, que significa “Toma más leche”. Evidentemente, Antonio pierde el juicio y protesta a toda costa para que lo quiten. Primero, demanda ante el capataz que lo instaló “que lo cubran, que lo enmascaren, pero que no sea visto por nadie”. Después con la policía, cuestiona la idea de que las autoridades “estén permitiendo un monumento a la obscenidad”. Posteriormente, acude a la iglesia, donde va y busca a monseñor para que vea cómo la turbación y el veneno del cartel se apoderan de los transeúntes [FIGURAS 1 y 2].

En su desesperación, Antonio decide destruirlo, arrojando botellas y pintura. Finalmente lo logra y el espectacular es sometido a la censura y cubierto con mantas de papel. Sin embargo, esa misma noche llega una tormenta que destapa de nuevo el cartel de la sensual rubia. Cuando va a querer corregir el asunto, de nuevo, Antonio se da cuenta que Anita Ekberg ha escapado del cartel [FIGURA 3], el diván está vacío, y de repente, su gigantesca figura camina por la Roma

nocturna, susurrando: “Antonio, Antonio”. Anita provoca y cuestiona al doctor por qué es tan malo con ella, si ella no le ha hecho nada. El doctor, por más que lucha “contra la tentación”, termina por obsesionarse con ella, hasta convertir a la actriz en parte de sus ocultas fantasías, que al parecer tenía reprimidas desde su enamoramiento pueril con una tía, a la cual vio desnuda cuando era niño. Anita Ekberg se ha apoderado ahora de sus fantasías sexuales llevándolo hasta la locura.

No podemos iniciar la argumentación de este análisis, sin antes describir brevemente los parámetros contextuales que Bordwell y Thompson plantean desde su postura neo-formalista del análisis para dar sustento a la interpretación.

Debemos tener en cuenta que la producción de significado no es independiente de su sistema económico de producción ni de los instrumentos y las técnicas de las que se sirven las individualidades para elaborar materiales de modo que se produzca un



FIGURA 3. *La tentación del doctor Antonio*
(Federico Fellini, 1962).



FIGURAS 4, 5 y 6. *La tentación del doctor Antonio* (Federico Fellini, 1962).

significado. Además, la producción del significado tiene lugar dentro de la historia; no se lleva a cabo sin que tengan lugar cambios reales en el tiempo. Esto nos indica que debemos establecer las condiciones de existencia de esta práctica cinematográfica, las relaciones entre las diferentes condiciones y una explicación de sus cambios (Bordwell y Thompson, 1995, pp. 64).

Como Bordwell y Thompson afirman en su modelo de análisis, las condiciones y el contexto en el que se hizo la película, inminentemente, influirán en la interpretación del significado. Dicho lo anterior, analizaremos algunos aspectos formales del estilo fellinesco, que fueron exagerados en la película ***La tentación del doctor Antonio*** para reforzar el discurso, el cual, obedece a una crítica por parte de Federico Fellini a la doble moral y censura de la sociedad romana de inicios de la década de los sesenta del siglo pasado que, se rehusaba a aceptar las nuevas formas de pensamiento liberal. Por lo anterior, la postura de Bordwell y Thompson ante los parámetros contextuales, principalmente la económica-político-social de la Italia de los inicios de la década, es de suma importancia.

Dentro del estudio sobre las condiciones de producción del filme, es preciso decir que ***La tentación del doctor Antonio*** es la primera película en colores que realizó el director italiano, aunque regresó a filmar en blanco y negro en ***8½*** (*Otto e mezzo*, 1964). Fellini logra en el medimetro una clara experimentación formal y narrativa con el color, que retomaremos como argumentación más adelante.

Respecto al contexto histórico en el que se desarrolló la producción de la película, pese a la derrota en la Segunda Guerra Mundial, Italia tuvo una década de opulencia económica y apertura cultural. La nación se abrió a otro pensamiento e influencias extranjeras, que además repercutieron en el entretenimiento y la cultura, como la música, la televisión y el cine. Una nueva Italia que iniciaba un periodo de modernidad. Sin embargo, algunas instituciones, como la Iglesia, seguían teniendo vestigios de los remanentes del pensamiento fascista.

Uno de los principios incorporados que tienen que ver con el *star-system*, sin duda alguna, es Anita Ekberg, quien tiene el personaje más sobresaliente. Tras haber realizado ***La dolce vita*** (1960), Anita aparece de nueva cuenta en el cine para representarse a sí misma. Sí, la encantadora actriz que dio vida a Sylvia en una de las obras maestras del director regresa para protagonizar la hermosísima y sensual mujer del espectacular que nos persuade a “tomar más leche” [FIGURAS 4, 5 y 6].

Cuando Ekberg leyó el guion, se sorprendió mucho de saber que solo estaría referenciada en un espectacular, ya que la parte de la fantasía del doctor no quedaba tan clara. Sin embargo, tras una plática con el propio Fellini, Anita, descubrió que su personaje sería más grande (literalmente) de lo que pensó, eso sí, aunque nunca tan maravilloso como la Sylvia de ***La dolce vita*** bañándose en la fuente de Trevi.

La recepción de la película en aquel momento seguía arrasando las censuras con las que combatió Fellini desde antes de ***La dolce vita***. En Italia la censura llegó al cine a principios del siglo XX, para defender a “la moral y a las instituciones religiosas y políticas” del país. “Fue el comienzo de un molesto sistema que se extendió a lo largo de todo un siglo, destacando principalmente durante la dictadura fascista (1922-1943), que lo usó como arma propagandística, y empezó a perder fuerza con la Constitución Republicana de 1948, que reconocía la libertad de expresión” (Prieto Arciniega, 2010, p. 89).

No obstante, pese a la caída del régimen fascista posterior a la Segunda Guerra Mundial, el gobierno e Iglesia de la Italia en ruinas siguió dictaminando lo que se podía ver o no en las películas. Uno de los ministros más impetuosos fue Giulio Andreotti, siete veces primer ministro con la Democracia Cristiana.

Fellini eludió y peleó por años con la censura de sus obras como ***La dolce vita*** y ***La tentación del doctor Antonio***. Algunas batallas las perdió, como fue el caso que se dio en el afiche promocional de ***Los inútiles*** (*I Vitelloni*, 1953) donde había una mujer que aparecía en primer plano y el ministro solicitó que fuera alejada debido a que su pose sensual suponía un “ultraje al pudor”. ***La tentación del doctor***



FIGURA 7. *La tentación del doctor Antonio*
(Federico Fellini, 1962).



FIGURA 8 y 9. *La tentación del doctor Antonio*
(Federico Fellini, 1962).

Antonio es el resultado de todas las contiendas con la que lidió Fellini en oposición a la censura de la Iglesia que resistía con fuerza, pese a que la modernidad y el liberalismo eran inminentes. En su película emplea la hipérbole en los aspectos formales de su estilo: la música, el color, el tono y sus característicos personajes, para subrayar una incisiva burla y crítica hacia la censura causada por el pensamiento católico que obedece a una doble moral.

LA MÚSICA DE NINO ROTA

Hablemos de la música de Nino Rota. Para este punto de la trayectoria de Fellini, ya es una clara y constante presencia la música de este compositor romano, quien fue una suerte de alter ego musical, desde **El jeque blanco** (*Lo sceicco bianco*, 1952) hasta **La voce della luna** (1990), último filme del realizador. Por ello, el universo poético de Federico Fellini es inseparable de la música de Nino Rota. El mismo Fellini se expresa del compositor como un ente tranquilizante para el ambiente laboral: “Apenas él (Nino Rota) llegaba, el estrés desaparecía; todo cobraba una atmósfera de fiesta, la película entraba en un periodo gozoso, sereno, fantástico” (Grazzini, 2006, p. 77). Dicho lo anterior, podemos determinar que la música de Nino Rota es una de las principales características estilísticas de la obra de Fellini.

Al inicio de la película **La tentación del doctor Antonio**, Rota y Fellini no parecen proponer algo distinto a la música orquestal con estilo circense que ya habíamos escuchado desde **El jeque blanco**. Sin embargo, a lo largo de las escenas de la película podemos escuchar aspectos diegéticos musicales, como el canto militar de una banda de guerra de los *scouts*, pasando por la música sacra dentro de la catedral, que por lo general suele ser interrumpida por el *leitmotiv* que acompañará toda la película. Consecuentemente, existirá también una variación musical estilística con el propio tema del *jingle* del comercial de Anita Ekberg, *Bevete più latte*, “Toma más leche”, lo único en la letra del *jingle*, repitiéndose una

y otra vez al unísono un coro de voces infantiles al final de cada compás.

En el *leitmotiv* del *jingle* encontramos la hipérbole. Desde que colocan el espectacular de Anita en el campo frente al departamento de Antonio, el tema se repite una y otra vez cada que Antonio fracasa en sus intentos de quitar el espectacular a base de histerias y berrinches. Se repite tantas veces que, al terminar la película, es muy factible que sin darte cuenta se empiece a tararear el *jingle* cantando *Bevete più latte*.

La forma en la que se introduce el *jingle* es muy curiosa. Un grupo de boleros cubanos, de esos que migraron a Miami, entran a musicalizar de forma diegética el mismo *leitmotiv* circense, pero con la variación del bolero con maracas y trompetas que, además, representa la apertura en cultura, música y entretenimiento al que se abría Italia en señal de modernidad, pese a las oposiciones eclesiásticas. Un autobús lleno de hombres afroamericanos llega a la escena donde están poniendo el cartel, celebran y fanfarrean la belleza del cartel, con excepción de Antonio [FIGURA 7].

La constante de la hipérbole también está en el color, en la iluminación y la composición de los planos. Pese a que el color, en ese momento, todavía no puede denominarse claramente como parte de su estilo, en retrospectiva fue dicha experimentación la que se propagó en el resto de las películas que filmó a color. Desde **Julietta de los espíritus** (*Giulietta degli spiriti*, 1965), hasta el sobresaliente uso del color y la iluminación en **Amarcord** (1973), los colores “despiertan nuestro sentido visual, pero sin verse chirriantes ya que no están especialmente saturados. No es un esquema muy empleado y es especialmente difícil de recrear, pero en **Amarcord**, Fellini lo hace con soltura” (Miguel Trula, 2019, p. 8).

Por su parte, en **La tentación del doctor Antonio** los colores en varias de las escenas son completamente chirriantes, exagerados y obedeciendo a la figura de la hipérbole. Por ejemplo, el primer plano de la película es un *travelling out* que inicia en primer plano que encuadra desde la espalda a dos monjas. El plano se aleja hasta convertirse en plano abierto



FIGURA 10 y 11. *La tentación del doctor Antonio* (Federico Fellini, 1962).

en donde podemos ver, además de las monjas, a un grupo de niñas brincando y mirando hacia la ciudad desde lo alto. Los uniformes de las niñas son de color dorado y blanco, una alusión, podemos intuir, hacia las vestiduras de los santos y del mismo papa. Mientras que las monjas visten el blanco de la pureza y los monjes el rojo de la pasión que estará por desbordarse y quienes, además, estarán absurdamente pululando por el lugar donde colocan el espectacular, todos aplauden menos los frailes de rojo [FIGURAS 8 y 9].

También podemos destacar la secuencia de la noche de tormenta en la que Anita sale del afiche para enfrentarse al doctor. Iluminado por el neón en un profundo azul marino que acompañan el delirio del personaje, así como la extrema sobriedad de la iglesia que visita constantemente el doctor, llena de gris y sin imágenes de vírgenes o santos, esto un poco anormal a cómo suelen estar las iglesias barrocas de Roma, en este caso, la hipérbole se inclinó hacia lo sutil y no hacia lo exagerado buscando otra vez dejar claro el discurso y la opinión de Fellini en contra de la iglesia.

EL PERSONAJE ONÍRICO DE ANITA EKBERG

Otro de los elementos característicos del estilo de las películas de Federico Fellini son sus personajes. Por lo general, se tratan de personajes de singulares características físicas y psicológicas que obedecen a la vulnerabilidad, como bien apunta el crítico de cine Rafael Aviña:

Los personajes perdedores son los que definen sus historias. Él rinde homenaje a los cómicos callejeros, desde los payasos hasta comediantes que andaban en las calles como cirqueros (...) En el cine de Fellini siempre hay elementos eróticos que rompen incluso con lo cotidiano. Podemos ver a mujeres curvilíneas con senos desbordantes, situaciones sociales que salen del esquema tradicional (citado en López, 2020).

En el caso de *La tentación del doctor Antonio*, la hipérbole es representada por la mismísima Anita Ekberg que, no siendo suficiente la exuberancia de su belleza, en esta película Fellini la vuelve una presencia gigantesca que



FIGURAS 12, 13 y 14. *La tentación del doctor Antonio* (Federico Fellini, 1962).



FIGURAS 15, 16 y 17. *La tentación del doctor Antonio* (Federico Fellini, 1962).

persigue al diminuto doctor Antonio por las calles de Roma. Anita representa la enorme amenaza del “demonio dentro de la mujer, que también representa a Eva, la mujer incitadora de la tentación y el pecado” [FIGURAS 10 y 11].

En el caso de Antonio, quien funge como representación exagerada de cómo lo inmoral y lo promiscuo, por más que se reprima, cada vez incrementará más y más y aunque trate de huir, Anita (la gigantesca tentación) logrará atraparlo. Una lucha entre una persona “devota y pura” contra “la tentación” [FIGURA 12].

EL ÉNFASIS EN EL TONO FARSESCO

Finalmente, el tono cómico-trágico con el que Fellini devana sus historias, el tratamiento es sarcástico y farsesco en esta película, y está potenciado en los diálogos y en el exagerado histrionismo del doctor Antonio y sus sermones sobre la moral.

El momento más característico de este tono que acompaña al protagonista sucede poco después de que haya cedido ante la tentación. Antonio renuncia a esa salvación con tal de que Anita se quede con él. Pero Anita no va a quedarse con un solo hombre toda su vida. Qué aburrido. Lo anterior, hace que Antonio regrese a “la razón” y avergonzado, la vuelve a empezar a ofender a la par que reza a todos sus santos. Con esto, Fellini representa la doble moral de la que habla el discurso. Anita, molesta, por fin le grita: “¡Eres tú quien ve con ojos malos, me das pena!”. Entonces, Anita comienza a desnudarse, un guante a la vez. Antonio corre contra la pared y grita que no quiere verla. Entonces la hipérbole es representada a través de una ruptura, incluso brechtiana, donde el doctor Antonio voltea a la cámara y nos mira directamente, gritándonos, sí gritándonos a nosotros espectadores, que no la miremos. Después de ver cómo sermoneaba a todos en Roma llega nuestro momento de ser juzgados por querer ver a Anita terminar lo que está haciendo. Históricamente recoge el gigantesco guante para cubrir la cámara y censurarnos [FIGURAS 13 y 14].

Lo anterior obedece a un extremo del adoctrinamiento del doctor Antonio. Y si eso no era suficiente, de la nada uno de

los elementos oníricos o surreales característicos de Fellini, sucede. El doctor Antonio aparece portando una armadura de caballero y lanza, reforzando el tono farsesco y absurdo [FIGURA 15]. Finalmente, Antonio clava la lanza en uno de los senos de la Anita del cartel, quien ya no es una gigante. La actriz ha vuelto a su afiche en la misma postura que estaba antes, pero ahora está con los ojos cerrados y la lanza clavada en su pecho. Por medio de este recurso de exageración, Fellini demuestra que el escándalo está en la actitud excesiva del beato y no en el gigantesco anuncio en sí [FIGURAS 16 y 17].

CONCLUSIÓN

En conclusión, podemos decir que *La tentación del doctor Antonio*, el segundo medimetro de *Boccaccio 70*, es un parteaguas en una nueva etapa de la reformulación estilística de Federico Fellini, ahora con el color como medio narrativo y expresivo que supo usar a su favor. Un estilo que siempre ha correspondido con el discurso del director.

Esta película de Fellini se estrenó un par de años después de la que se considera la gran obra maestra del director, *La dolce vita*, así como un año antes de su siguiente obra maestra, *8½*.

Pese a que *La tentación del doctor Antonio* fue parte de una antología, Fellini no pierde su esencia. La temática de la censura y la doble moral de la Iglesia siguieron siendo parte de su cuestionamiento y discurso, así como la repetición del personaje inadaptado melancólico que quiere sobrevivir pero se rehúsa a aceptar su entorno y a adaptarse y la neurosis masculina en relación con la feminidad. Este discurso será recurrente en sus trabajos posteriores.

Que en este filme Fellini le haya dado rienda suelta a la exageración de aspectos formales como el tono, la música o los personajes, obedecen a un asunto del cómo la película es parte de algo más grande. *La tentación de doctor Antonio* es el medio en el ocho de su obra hasta ese momento y una forma muy favorable de perpetuar la película como el punto medio en una larga y maravillosa carrera, no solo como cineasta, sino como artista. 🍷

Bibliografía

- BORDWELL, D. y Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico*. Barcelona, España: Paidós.
- GRAZZINI, G. (2006). *Conversaciones con Fellini. Algún día haré una bella historia de amor*. Barcelona, España: Gedisa.
- KEZICH, T. (2007). *Fellini: la vida y las obras*. Barcelona, España: Tusquest.
- LÓPEZ, A. (7 de diciembre de 2020). El legado fellinesco. *El Sol de México*. Recuperado de: <https://www.elsoldemexico.com.mx/cultura/cine/federico-fellini-legado-caracteristicas-cine-italia-peliculas-natalicio-centenario-4715014.html>
- MIGUEL Trula, E. (5 de mayo de 2019). El esquema de color en el cine: una pequeña guía para no perderse. *Fotogramas*. Recuperado de <https://www.fotogramas.es/noticias-cine/g9915239/el-esquema-de-color-en-el-cine-una-pequena-guia-para-no-perderse/?slide=8>
- PRIETO Arciniega, A. (2010). *La antigüedad a través del cine*. Barcelona, España: Universidad de Barcelona.
- SCORSESE, M. (2021). Il maestro. Federico Fellini and the Lost Magic of Cinema. *Harper's*. Recuperado de <https://harpers.org/archive/2021/03/il-maestro-federico-fellini-martin-scorsese>

Filmografía

- FELLINI, F. (Director) & Rovere, L. (Productor). (1952). *El jeque blanco* [*Lo sceicco bianco*]. Italia: American International Pictures.
- FELLINI, F. (Director) & Amato, G. y Rizzoli A. (Productores). (1960). *La dolce vita* [*La dolce vita*]. Italia: Riama Film, Pathé, Gray Films.
- FELLINI, F. (Director) & Ponti, C. y Cervi A. (Productores). (1962). *La tentación del doctor Antonio* [*La tentazioni del Dottor Antonio*]. Italia: Concordia Compagnia Cinematografica, Francinex-Gray Film.
- FELLINI, F. (Director) & Rizzoli, A. (Productor). (1964). *8½* [*Otto e mezzo*]. Italia: Cine-riz, Francinex.
- FELLINI, F. (Director) & Rizzoli, A. (Productor). (1965). *Julietta de los espíritus* [*Giulietta degli spiriti*]. Italia: Rizzoli Film, Francoriz Production.
- FELLINI, F. (Director) & Cristaldi, F. (Productor). (1973). *Amarcord* [*Amarcord*]. Italia: F.C. Produzioni.
- FELLINI, F. (Director) & Cecchi Gori, V. y Cecchi Gori M. (Productores). (1990). La voce della luna. Italia: Cecchi Gori Group Tiger Cinematografica, Films A2, La Sept Cinéma.
- MONICELLI et al. (Director) & Ponti, C. y Cervi A. (Productores). (1962). *Boccaccio 70* [*Boccaccio '70*]. Italia: Concordia Compagnia Cinematografica, Francinex-Gray Film.

PERLA ANNAIS LÓPEZ PÉREZ es licenciada en Artes audiovisuales y maestrante en Estudios cinematográficos por la Universidad de Guadalajara, en la cual también se desempeña como profesora. Actualmente, colabora como montajista y posproductora en proyectos cinematográficos en colaboración con Brujazul y Cebolla Films.

SECCIONES DE DIVULGACIÓN

Contracampo / Travelling / Pantalla
En locación / Enfoques



La independencia nacional cubana: historia y actualidad. Reseña de *José Martí: el ojo del canario*, de Fernando Pérez Valdés

ANA MARÍA LÓPEZ-AGUILERA
ana.lopezaguilera@bemidjistate.edu

Bemidji State University, EE.UU.

<https://doi.org/10.32870/elojoquepiensa.v0i24.393>

José Martí: el ojo del canario (Cuba, 2010) es una recreación filmica de la infancia y adolescencia del político y escritor José Martí, figura fundamental en la independencia de Cuba de España. El filme presenta el proceso de formación y de concienciación política del joven Martí a través de sus relaciones familiares y de amistad, su contacto con la naturaleza, así como sus experiencias con la esclavitud y otras formas de opresión presentes en la Cuba colonial de la segunda mitad del siglo XIX.

La película fue escrita y dirigida por Fernando Pérez Valdés (*La Habana*, 1944), uno de los más reconocidos directores cubanos. Tras una fase dedicada al cine documental, Pérez Valdés se enfoca en el cine de ficción con filmes como *Clandestinos* (1988), *Madagascar* (1994), *Suite Habana* (2003), *José Martí: el ojo del canario* (2010) o *Últimos días en la Habana* (2016), entre otros. La realidad social cubana contemporánea, así como cuestiones de identidad nacional, racial y generacional constituyen temas principales en la filmografía de Pérez Valdés; temas que suelen presentarse en dichas películas a través de personajes jóvenes, ejemplo de lo cual sería el filme reseñado.

José Martí: el ojo del canario forma parte de la serie *Libertadores*, una colección de películas dedicadas a los líderes de las guerras de independencia latinoamericana contra España. La serie fue resultado de la colaboración entre Radio Televisión Española y varias instituciones cinematográficas latinoamericanas y su objetivo era conmemorar el bicentenario de la independencia de los países latinoamericanos de España. Durante los años de la década de 2010 se produjeron siete filmes para la colección: ***Hidalgo, la historia jamás contada*** (Antonio Serrano, 2010); ***José Martí: el ojo del canario*** (2010); ***San Martín: el cruce de los Andes*** (Leandro Ipiña, 2011); ***Artigas: La Redota*** (César Charlone, 2011); ***Bolívar, el hombre de las dificultades*** (Luis Alberto Lamata, 2013); ***El niño rojo*** (Ricardo Larrain, 2014); y ***Joaquim*** (Marcelo Gomes, 2017). Las dificultades económicas de Radio Televisión Española impidieron que se completara el proyecto original que preveía dos películas más para completar la colección: un filme dedicado a Tupac Amaru, y otro a la elaboración de la primera constitución liberal española, la Constitución de 1812¹.

Junto al objetivo explícito de la colección, conmemorar las independencias latinoamericanas, esta colección propicia una lectura del presente de dichas sociedades a partir de la representación filmica y el visionado del pasado histórico. En el caso de ***José Martí: el ojo del canario***, la inclusión de una serie de signos y temas permite leer esta película histórica como una reflexión sobre la sociedad y la historia cubanas contemporáneas. Primero, la elección de la figura de José Martí, el libertador de Cuba, y del momento histórico de la independencia de Cuba con respecto a España, remiten a un proyecto nacional común que reúne a todos los cubanos sin excepción. En otras palabras, este filme participa en la (re)creación de una comunidad imaginada (en el sentido que le da Benedict Anderson): la nación cubana. Segundo, aun cuando los temas de la injerencia extranjera, la emancipación y la libertad se plantean en el filme en el contexto de la colonia y de lucha por la independencia de la metrópolis, estos temas continúan siendo relevantes en la Cuba de principios del siglo XXI. El filme da pie a repensarlos en el contexto de la globalización neoliberal,

¹Más información sobre la colección en Lavín y Jiménez Sánchez (2019).



FIGURA 1. *José Martí: el ojo del canario*
(Fernando Pérez Valdés, 2010).

devenida en el único modelo de organización de las relaciones internacionales tras la desaparición de la Unión Soviética y del bloque socialista de naciones liderado por la misma. Finalmente, el recurso al tropo familia-nación, así como la equiparación de conflictos sociales e individuales facilitan la identificación del espectador con el proyecto de comunidad nacional y con los presupuestos sobre emancipación y libertad planteados por el filme [FIGURA 1]².

José Martí: el ojo del canario recrea una serie de conflictos que subyacen al proyecto nacional común propuesto por el filme. Analicemos dichos conflictos y el modo en que son presentados y resueltos en el filme. En primer lugar, destaca el conflicto familiar de Martí que encuentra su reflejo en el conflicto político por la independencia nacional. Los miembros de la familia de Martí están sujetos a la autoridad del padre de familia. Sin embargo, este padre de familia resulta un fracaso pues no puede proveer económicamente para su familia ni puede mantener o defender los valores que dice profesar. En la película, la raíz de la incapacidad de este padre de familia para cumplir con su deber se halla en la administración colonial y en aquellos que sostienen dicha estructura colonial, a quienes se caracteriza como arrogantes, arbitrarios e interesados. Por ejemplo, en las ocasiones en que el padre de Martí pierde su puesto de funcionario, esto ocurre porque ha intentado hacer respetar la ley pero personas con influencia en la administración colonial intervienen para que sea destituido, ocasionando con ello apuros económicos y la frustración del padre que torna en despotismo dentro de la casa familiar, igual que existe el despotismo fuera. Frente al padre frustrado y déspota, la figura del joven Martí va adquiriendo cualidades cada vez más nobles, como la capacidad de sacrificio, la templanza, la generosidad, la valentía y la inteligencia. Cualidades que en la película se asocian con el grupo de personajes que defienden la independencia y, de las cuales, José Martí aparece como epítome.

En la familia Martí se presenta la misma disputa por la autonomía entre padre e hijos que, en ese mismo momento, toma lugar en la sociedad cubana entre el poder colonial y los independentistas. El final de la película muestra el reconocimiento por parte del padre de la

²Las imágenes son escenas de la película y provienen de la página web *Cubacine*, portal del Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficas.



FIGURA 2. *José Martí: el ojo del canario*
(Fernando Pérez Valdés, 2010).

mayoría de edad (la autonomía) de su hijo, capaz de defender y luchar por sus ideas y de afrontar las consecuencias por ello. Reconocimiento que se manifiesta al arrodillarse ante su hijo cuando le visita en la cantera donde cumple la condena de trabajos forzados impuesta por la autoridad colonial. Teniendo en cuenta el uso que la película hace de la familia como tropo para presentar la problemática social por la independencia, ese reconocimiento de igualdad (se podría argumentar que incluso superioridad) hacia su hijo por parte de Mariano Martí se traslada a las ideas que representa el joven. En este caso, Mariano Martí, español de nacimiento, acaba optando por el bando de la independencia al reconocer su superioridad moral y política frente a una autoridad colonial que solo ofrece arbitrariedad y violencia, manifiestas a través de sus leyes y ejército [FIGURA 2].

Otros conflictos presentes en el filme refieren a la discriminación racial (al incluir el tema del tráfico de esclavos africanos) y a la discriminación por cuestión de sexo (a través del personaje de Chata, una de las hermanas de Martí). La cuestión racial se presenta como una diferencia abismal entre quienes apoyan la colonia y quienes buscan la independencia. A pesar de que el tráfico de esclavos desde África había sido prohibido en el Código penal español de 1822, la práctica persistía para proveer mano de obra esclava a las plantaciones de azúcar de la isla. Esta situación es la que se recoge en el filme: las autoridades coloniales, terratenientes y traficantes a favor del lucrativo negocio (apelando a la tradición para justificarlo) y los independentistas en contra del tráfico (asociando el fin del mismo con la idea de modernidad).

Asimismo, las dicotomías tradición-modernidad y libertad-autonomía se hallan tras la rebeldía de Chata, hermana de Martí, quien abandona la casa familiar para huir con su enamorado, desobedeciendo la autoridad paterna. La joven argumenta su decisión exponiendo a su hermano el paralelismo entre él, que busca la libertad de la isla, y ella, que busca su propia libertad para amar a quien quiera. El paralelismo planteado constituye un eficaz recurso retórico para acercar el ámbito de la discusión política y social al espectador.

Si, como señalábamos, *José Martí: el ojo del canario* ofrece una lectura del presente a través de la recreación del pasado histórico, cabe preguntarse cuáles serían los conflictos contemporáneos con que



FIGURA 3. Cartel de *José Martí: el ojo del canario* (Fernando Pérez Valdés, 2010).

interacciona este filme. Podemos aventurar la amenaza a la independencia de la nación como uno de esos conflictos, puesto que la película otorga una posición preeminente a dicho valor (la independencia, la autonomía). En la actualidad, ese peligro ya no provendría del extinto imperio español, pues hace bastante que Cuba no es colonia española. La película no se pronuncia expresamente sobre cuál pudiera ser la amenaza contemporánea a la independencia de la comunidad nacional cubana. Así, el espectador queda libre de identificarla. Podemos aventurar algunos ejemplos: la amenaza de injerencia por parte de una potencia extranjera, la injerencia de los capitales extranjeros y el turismo, la creciente desigualdad en una sociedad que defiende la igualdad como principio básico, la falta de libertades individuales, disputas entre grupos dentro del gobierno, etc. Aun cuando el filme no señala cuál sea esa amenaza, sí que plantea un modo concreto de enfrentarla: a través de la unidad de la comunidad nacional y de su apoyo al proyecto nacional de la Cuba de principios del siglo XXI. Ejemplo revelador de este mecanismo retórico es el discurso sobre la libertad con que un joven Martí zanja una discusión sobre la libertad en clase. La discusión y el discurso de Martí ponen en juego una serie de principios políticos del siglo XIX que, en el contexto de la Cuba socialista y la globalización neoliberal, funcionan de manera muy distinta [FIGURA 3].

En conclusión, *José Martí: el ojo del canario*, es una película que conmemora la independencia de la nación cubana de España en el siglo XIX al tiempo que permite reflexionar sobre qué significan esos dos conceptos (la nación y la independencia) en el contexto de la Cuba contemporánea. La figura del libertador José Martí y el momento histórico de la independencia cubana recreados en el filme se convierten en símbolos de la lucha por la autonomía, el compromiso por la igualdad o la capacidad de sacrificio de la nación cubana en el presente. Cual sea la amenaza para la nación a principios del siglo XXI es algo que queda abierto a la interpretación del público. 🍷

Bibliografía

LAVÍN, J. y Jiménez Sánchez, Á. (2019). Saga Libertadores: independencia iberoamericana en el cine. *Fonseca, Journal of Communication*, (18), 167-184. doi: <https://doi.org/10.14201/fjc201918167184>

Ficha técnica

JOSÉ MARTÍ: EL OJO EL CANARIO

Dirección

Fernando Pérez Valdés

Producción

Rafael Rey Rodríguez,
Camilo Vives,
José María Morales,
Sancho Gracia

Guión

Fernando Pérez Valdés

Música

Edesio Alejandro

Fotografía

Raúl Pérez Ureta

Montaje

Julia Yip

Intérpretes

Daniel Romero Bildaín,
Damián Rodríguez,
Broselianda Hernández,
Rolando Brito,
Manuel Porto,
Julio César Ramírez,
Enrique Lázaro Piedra,
Francisco López-Ruíz,
Eugenio Torroella,
Carlos Enrique Almirante

Cuba, España (2010)

120 minutos

ANA MARÍA LÓPEZ-AGUILERA estudió Traducción, interpretación y pedagogía del español en la Universidad de Málaga y Literatura española en la Universidad de Lincoln, Nebraska (EE.UU.). Actualmente trabaja en el Departamento de Lenguas y Estudios Indígenas de Bemidji State University (Minnesota, EE.UU.). Sus áreas de enseñanza e investigación se centran en la literatura y cine de los siglos XX y XXI, las humanidades medioambientales y la traducción e interpretación comunitaria.