



I Congreso Internacional de
Comunicación y Género
SEVILLA, 5,6 Y 7 DE MARZO DE 2012

LA MIRADA ESPECULAR FEMENINA EN *TE DOY MIS OJOS* (APUNTES SOBRE "CINE DE MUJERES")*

Ituarte, Leire.

Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad
Universidad del País Vasco
leire.ituarte@ehu.es

De Miguel, Casilda

Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad
Universidad del País Vasco
casilda.demiguel@ehu.es

RESUMEN:

El presente ensayo aborda el estudio de *Te doy mis ojos* (2003) de Iciar Bollain desde una perspectiva feminista que enmarca el filme en el contexto genérico del melodrama y el "Cine de mujer(es)" contemporáneo. El trabajo pone el análisis textual al servicio de la Teoría fílmica feminista para perfilar las claves de reescritura ideológica de las convenciones del melodrama tradicional donde la centralidad de la subjetividad y el deseo femeninos así como la problematización de la scopophilia femenina favorecen la trasgresión de los mecanismos tradicionales de la mirada, el placer y la fascinación del espectáculo femenino de la narrativa cinematográfica clásica.

PALABRAS CLAVE:

"Cine de mujer(es)", Melodrama, scopophilia femenina, masoquismo femenino, narcisismo femenino, violencia patriarcal.



I Congreso Internacional de Comunicación y Género SEVILLA, 5,6 Y 7 DE MARZO DE 2012

"...para seducir a la espectadora femenina, el melodrama debe primero proponer la posibilidad del deseo femenino..."

Pam Cook

MELODRAMA Y "CINE DE MUJER (ES)"

La conocida y laureada *Te doy mis ojos* (2003) de Iciar Bollain⁶⁶⁵ es un melodrama familiar que aborda con crudeza la problemática social de la violencia de género a partir de las convenciones del género melodramático denominado "Cine de mujeres". Una modalidad genérica donde la codificación del deseo femenino en clave masoquista -una constante de la narrativa cinematográfica clásica y del "Cine de mujeres" en particular- aparece estrechamente ligada a la centralidad y problematización de la agencia escópica femenina. El propio título del filme anticipa la metáfora visual que actúa como síntoma de la renuncia y la expropiación de la mirada y el deseo femeninos, una metáfora que, significativamente, Pilar -la protagonista del filme- repetirá a modo de mantra precisamente en los momentos climáticos de máxima entrega sexual a su marido Antonio.

Aunque éste no sea lugar para abordar los pormenores y dificultades conceptuales que han acompañado a la catalogación del "Cine de mujeres" como género por derecho propio ni para el

* Este ensayo es resultado de un proyecto de investigación sobre Melodrama y "Cine de mujeres" español contemporáneo que ha contado con la colaboración y financiación del Departamento de Educación, Universidades e Investigación del Gobierno Vasco. También se enmarca dentro del proyecto "El cine español a través de sus directoras: 1995-2005" financiado por la U.P.V.

⁶⁶⁵ El filme ha cosechado los siguientes premios:

51 Festival Internacional de Cine de San Sebastián -- Concha de plata al mejor actor (Luis Tosar), Concha de Plata a la mejor actriz (Laia Marull), Mención especial SIGNIS y Premio Círculo de Escritores Cinematográficos.

48º Premio Sant Jordi de RNE -- Premio Rosa Nacional y Mejor actriz española (Laia Marull).

XVIII Premios Goya 2004 -- Mejor película, Mejor dirección, Mejor actriz protagonista (Laia Marull), Mejor actor protagonista (Luis Tosar), Mejor actriz de reparto (Candela Peña), Mejor guión original y Mejor sonido.

Premios Cien de Cine -- Mejor actriz -- Laia Marull.

Premios del Círculo de Escritores Cinematográficos -- Mejor película española, Mejor actriz (Laia Marull) y Mejor actor (Luis Tosar).

Premios el Mundo al Cine Vasco -- Mejor actor de reparto -- E. Irureta.

Premios Fotogramas de Plata -- Mejor película española, Mejor actriz (Laia Marull) y Mejor actor (Luis Tosar).

Festival de Cine Español de Nantes -- Premio del Público y Mejor actriz (Laia Marull).

Festival Internacional Filmes de Mujeres de Créteil -- Premio del Público a la mejor película y Gran Prix del Jurado.

XIX Muestra de Cine de Guadalajara (México) -- Mayahuel a la Mejor película iberoamericana, Premio FIPRESCI y Premio del Público.

Premios Ondas 2003 -- Mejor película.



I Congreso Internacional de Comunicación y Género

SEVILLA, 5, 6 Y 7 DE MARZO DE 2012

debate en torno a las fugas e intersecciones entre el Melodrama y el "Cine de mujer" o "Cine de mujeres"⁶⁶⁶, sí conviene recordar que su categorización, en palabras de Pam Cook (1983, 20), define tradicionalmente un género "...que demanda una protagonista femenina central que es el sujeto activo del deseo en lugar de objeto del deseo masculino" como suele ser habitual en el cine clásico. Un género, añade esta autora, inherentemente transgresor en la medida en que presenta una dificultad para la narrativa clásica que tan sólo puede contenerse o canalizarse mediante la problematización del punto de vista de la protagonista representado a partir de escenarios femeninos como la paranoia, el masoquismo o la histeria, muy habituales en este tipo de filmes. No debemos olvidar que como Geoffrey Nowell-Smith (1977, 114) señalaría años antes: "*La importancia del melodrama (...) reside precisamente en su fallo ideológico. Puesto que no puede acomodar sus problemas (...) sino que los exhibe abiertamente en su desvergonzada naturaleza contradictoria, abre un espacio que la mayoría de las formas de Hollywood han clausurado estudiosamente*"⁶⁶⁷. Mary Ann Doane (1987, 3), quien por su parte presentaría, años más tarde, una definición más ajustada para la etiqueta de "Cine de mujer" al fundamentar la categorización de este género melodramático en la importancia de la orientación hacia una audiencia femenina⁶⁶⁸, refrendará esta afirmación al referir que, a pesar de la diversidad de los filmes englobados bajo esta etiqueta, estos aparecen caracterizados por un conjunto de constantes comunes entre las que destaca el protagonismo femenino dominante –ya señalado por Cook–, el acceso de la protagonista a ciertos privilegios tradicionalmente masculinos como la enunciación del discurso fílmico y el punto de vista –el ejercicio escópico de la mirada femenina–, la centralidad de la subjetividad femenina así como el tratamiento dramático de problemas y ansiedad culturalmente codificados como propios de las mujeres. A este sucinto recuento tendríamos que añadir que, ya en las últimas décadas de la natural evolución historiográfica de la categorización del "Cine de mujer", se suma otro factor fundamental: la producción fílmica, cada vez más numerosa, realizada por las propias mujeres.

⁶⁶⁶ Mercer y Shingler ofrecen un recuento historiográfico de los factores que intervinieron en el proceso de categorización del "Cine de mujer" como género melodramático que se hizo efectiva en los años 80 una vez que el melodrama fue repensado como un género mayormente dirigido a una audiencia femenina. Véase: Mercer, John & Shingler, Martin (2004): *Melodrama, (Genre, Style, Sensibility)*, Short Cuts, Wallflower, London/New York.

⁶⁶⁷ La traducción es nuestra: "*The importance of melodrama (...) lies precisely in its ideological failure. Because it cannot accommodate its problems (...) but lays them open in their shameless contradictoriness, it opens a space which most Hollywood forms have studiously closed off*".

⁶⁶⁸ En su célebre *The Desire to desire*, el "Cine de mujer" aparece categorizado como un género por derecho propio del cine de Hollywood que abarca un arco cronológico que comienza en el cine mudo y termina en los años 60, con su máxima concentración de filmes durante la década de los 30 y 40. La orientación a una audiencia femenina queda resaltada como característica central del género lo cual convierte al "Cine de mujer" en un laboratorio con enormes posibilidades para el estudio feminista de los procesos de inscripción de la subjetividad y el deseo femeninos que configuran los modos de ver de las mujeres en el cine. Véase al respecto: Doane, Mary Ann (1987): *The Desire to Desire (The Woman's Film of the 1940s)*, Indiana University Press, Bloomington&Indianapolis.



I Congreso Internacional de Comunicación y Género

SEVILLA, 5, 6 Y 7 DE MARZO DE 2012

Así la progresiva incorporación de la mujer al ámbito de la producción fílmica se convierte en los años 90 en el fundamento del cambio de énfasis de la recepción femenina y el protagonismo de la mujer como personaje central del "*Woman's film*" a la autoría femenina con la consiguiente bifurcación terminológica que inaugura una nueva categorización anglosajona para un cine realizado por mujeres – "*Women's Cinema*"⁶⁶⁹.

Precisamente en la intersección de estas dos categorías que podríamos aglutinar bajo la denominación de "Cine de mujer(es)" se enmarca *Te doy mis ojos* de Iciar Bollain, una de las realizadoras más representativas de la nueva hornada de mujeres cineastas que han abanderado la renovación del panorama cinematográfico español de los últimos años y cuya aportación al contexto de bonanza para el cine comercial español realizado por mujeres a partir de la segunda mitad de los años 90 es indiscutible⁶⁷⁰. Un cine de mujeres que tratan de abrirse paso en la industria favoreciendo un punto de vista narrativo femenino dominante donde se da voz a las dificultades, problemas y ansiedades colectivas de las mujeres y donde el deseo y la subjetividad femenina son protagonistas; un cine orientado mayoritariamente a una audiencia femenina pero dirigido al gran público (sin exclusión expresa, por tanto, de la facción masculina), un cine que compagina las pretensiones comerciales con el sello de autor y, lo más importante, un cine la referida centralidad de la subjetividad y el deseo femeninos favorecen, como veremos, la trasgresión de los mecanismos tradicionales de la mirada, el placer y la fascinación del espectáculo femenino de la narrativa cinematográfica clásica.

Es preciso puntualizar que en su adscripción al "Cine de mujeres" *Te doy mis ojos* muestra curiosas reminiscencias del subgénero gótico femenino clásico -también conocido como "romance gótico"- una modalidad caracterizada por la tendencia a relacionar a la mujer con los escenarios del masoquismo y la paranoia derivados de la equiparación de la sexualidad legalizada del matrimonio con la violencia patriarcal habitualmente perfilada como consecuencia y efecto de un excesivo activismo escópico femenino asociado con la curiosidad y el deseo de la mujer por investigar algún tipo de secreto o tabú que el régimen patriarcal, léase el marido, le tiene prohibido⁶⁷¹. Salvadas las distancias entre esta subcategoría del "Cine de mujer" y el caso que nos ocupa lo cierto es que algunas de las constantes narrativas más sintomáticas de este subgénero clásico -léase, la representación del matrimonio como institución patriarcal marcada

⁶⁶⁹ Este término, claro está, vendría a marcar una diferencia fundamental respecto al tradicional "Cine de mujer" – "*Woman's film*"- entendido como categoría melodramática referida a aquella producción hollywoodiense, mayormente a cargo de una realización masculina, pero orientada a una audiencia femenina.

⁶⁷⁰ Para una contextualización y un esbozo cartográfico del incremento de la aportación femenina al panorama cinematográfico español del periodo 1995-2005 véase nuestro ensayo: De Miguel, Casilda; Ituarte, Leire, Agirre, Katixa. "Spanish Cinema through its Women Directors: 1995-2005", en Esteban, Mari Luz; Amurrio, Mila (eds) (2010): *Feminist Challenges in the Social Sciences (Gender Studies in the Basque Country)*, Current Research Series, No. 2, Center for Basque Studies, University of Nevada, Reno/UPV/EHU, pp. 101-113.

⁶⁷¹ Para un recuento pormenorizado de este subgénero clásico del "Cine de mujer" véase: Doane, Mary Ann (1987): *The Desire to Desire (The Woman's Film of the 1940s)*, Indiana University Press, Bloomington&Indianapolis, pp. 123-153.



I Congreso Internacional de Comunicación y Género

SEVILLA, 5,6 Y 7 DE MARZO DE 2012

por la violencia y la amenaza del asesinato de la mujer, la agresión masculina derivada de la tendencia a que a la protagonista le sea atribuido el deseo tan irreprimible como prohibido de mirar, la narrativización del deseo y la mirada del sujeto femenino sometidos a las estrategias de contención y disciplina de la violencia simbólica del “padre” (normalmente el marido), la recurrente puesta en escena, propia del melodrama, de un escenario doméstico opresivo que amenaza y minimiza a la mujer, la centralidad y problematización de la scopophilia femenina... etc...- ⁶⁷² se movilizan aquí diseminadas a lo largo del filme para denunciar una realidad muy actual a partir del retrato, en clave realista, de una lacra que en España se sigue cobrando decenas de mujeres víctimas mortales. Hay que puntualizar, no obstante, y ésta es una de las grandes diferencias entre el filme de Bollaín y los filmes clásicos que pertenecen a esta subcategoría, que la escenificación cinematográfica del masoquismo y la paranoia femeninas se alejan aquí del tradicional escenario ilusorio, delirante o fantasmagórico que se atribuye a las “dolencias” femeninas habituales en este tipo de filmes toda vez que el miedo y la ansiedad de la mujer así como la violencia masculina alcanzan una dimensión de visibilidad y denuncia social de un problema sociológico que nos sitúa en un escenario ya no paranoico sino real.

El filme se configura, en efecto, como un retrato psicosocial realista que tipifica la crudeza y las melodramáticas condiciones familiares que padecen las víctimas de la violencia de género a partir de un relato que detalla los pormenores de la historia de amor y violencia entre Pilar y Antonio, un matrimonio común que vive con su hijo en un barrio periférico de Toledo. La historia se abre con una inquietante escena que presenta a Pilar en estado de pánico, abandonando el hogar familiar junto a su hijo Juan para buscar refugio en casa de su hermana Ana. Muy pronto sabremos la causa de su repentina huida: la protagonista vive aterrorizada por los incontrolables ataques de violencia machista de su marido Antonio. Sus escasos recursos obligan a Pilar a instalarse temporalmente en casa de su hermana con el propósito de abrirse camino por su cuenta. Con la incondicional ayuda de Ana pronto consigue trabajo en una antigua iglesia de Toledo, reconvertida en museo, que le irá abriendo un nuevo horizonte de inquietudes y la posibilidad de emanciparse de su marido. Mientras tanto Antonio, consciente de su situación, acudirá a un grupo de terapia con el ánimo de recuperar a Pilar. Su insistencia y sus reiteradas promesas de cambio pronto le permiten volver a cortejar a su mujer y la pareja consigue reconducir su relación. Desoyendo a su hermana, Pilar, persuadida por Antonio, accede a regresar con Juan al hogar familiar pero algo se ha transformado dentro de ella. Su camino de emancipación laboral y social le ha abierto nuevos horizontes y no parece dispuesta a renunciar a ellos. Frente a esta nueva situación Antonio comenzará a sentirse amenazado y minimizado

⁶⁷² Es cierto que, estrictamente hablando, no estamos ante uno de esos filmes típicos del “romance gótico femenino” del “Cine de mujer” de los años 40, género que aglutina películas tan emblemáticas como *Rebeca*, *Sospecha*, *Secreto tras la puerta*, *El castillo de Dragonwyck*, *Las dos señoras Carroll*...etc, enmarcadas en escenarios románticos teñidos de fatalidad, con tormentas, mares embravecidos, habitáculos secretos, mujeres dobles y antiguas esposas espectrales, todas con un formato narrativo bastante similar –mujer inocente e inexperta contrae matrimonio con un misterioso hombre que tras la luna de miel se traslada a la mansión del marido (que empieza a perfilarse como un extraño) donde comienzan las sospechas sobre las intenciones de éste, al tratar de descubrir los pormenores de un misterio relacionado con la muerte o asesinato de su anterior esposa cuyo espectro parece seguir habitando en la casa-...etc. Sin embargo, la reescritura, en clave realista, de algunas de las constantes de este tipo de filmes muestran a las claras las reminiscencias del género en *Te doy mis ojos*.



por la autonomía, las nuevas expectativas y los cambios observados en Pilar. Su irracional miedo al abandono, su dependencia emocional, sus celos patológicos y su complejo de inferioridad pronto se traducirán en un repunte de los brotes de violencia sólo que en esta ocasión la resistencia de su mujer a plegarse a sus demandas se convierte en un escollo insalvable. La reacción de Pilar, frente a los últimos episodios de violencia doméstica, será firme y contundente: *"Ya no te quiero y no te voy a querer nunca más, me da igual lo que hagas"*. Liberada de su dependencia emocional y económica y resuelta a abandonar definitivamente a su marido, en la escena final del filme Pilar regresará a la casa acompañada de dos de sus nuevas amigas para recoger sus enseres e iniciar por su cuenta una nueva vida. Con una actitud y resolución bien distinta a la de su precipitada huida al comienzo del filme, Pilar abandona definitivamente el hogar ante la impotencia y la mirada perpleja de Antonio.

OJOS QUE NO VEN

Este esbozo del argumento del filme es suficiente para ilustrar una estructura narrativa de formato circular que comienza con la precipitada huida de Pilar en medio de la noche –aturdida y avergonzada por haber salido de casa con las zapatillas puestas- y termina con el definitivo y contundente abandono del hogar familiar que relata la escena final del filme. Una estructura narrativa en bucle⁶⁷³ punteada por la huida inicial y el abandono final del hogar familiar –reacciones ambas a los episodios de violencia machista- que marcan el antes y el después en el arco de transformación del personaje femenino. Es importante no pasar por alto que dicha transformación, que marca el paulatino proceso de emancipación de Pilar, está estrechamente ligada a la escenificación y problematización de la mirada femenina, esto es, al tratamiento diegético de la agencia escópica femenina que en el filme muestra una evolución punteada a su vez por el simbólico *"Te doy mis ojos"* que da nombre al filme y que Pilar pronuncia como ritual de ofrenda a su marido Antonio y el *"Tengo que verme"* con el que al final del filme la

⁶⁷³ Formato que de algún modo se aviene a la naturaleza cíclica de los episodios de violencia y reconciliación en los procesos de violencia de género. Como refiere Jacqueline Cruz:

"En el ensayo, de significativo título, Mi marido me pega lo normal, Miguel Lorente señala que el proceso se desarrolla normalmente en tres etapas: 1) tensión creciente, manifestada en una agresividad verbal que se va volviendo más intensa y frecuente, hasta desembocar en la agresión física; 2) episodio de violencia aguda; 3) etapa de "amabilidad y afecto," también llamada "luna de miel," en la que el agresor intenta justificar la agresión, expresa arrepentimiento y promete que no lo volverá a hacer. Se trata, sin embargo, de un proceso cíclico, que se seguirá repitiendo con una violencia cada vez mayor y por "motivos" cada vez más insignificantes. En Te doy mis ojos la acción se inicia tras la huida de la mujer, es decir, tras varios de estos ciclos completos, pero igualmente se observan las tres fases del proceso y muchos de los mecanismos habituales en este tipo de situaciones: la constante descalificación de la pareja (violencia psíquica), la multitud de "pretextos" desencadenantes de las palizas (violencia física), las lacrimógenas peticiones de perdón, con regalos incluidos, y las firmes declaraciones de propósito de enmienda, así como las (falsas) amenazas de suicidio. ."

Cfr. Cruz, Jacqueline, "Amores que matan: Dulce Chacón, Iciar Bollain y la violencia de Género", en <http://letrashspanas.unlv.edu/Vol2/JacquelineCruz.htm>



I Congreso Internacional de Comunicación y Género

SEVILLA, 5, 6 Y 7 DE MARZO DE 2012

protagonista reivindica su emancipación y libertad -"tengo que verme, tengo que verme, no sé quién soy, no sé quién soy, hace demasiado tiempo que no me veo, no te lo puedo explicar" le dirá a su hermana-.

Resulta interesante observar el modo en que en la perturbadora escena cargada de erotismo que revela el sentido de esa inquietante ofrenda simbólica ("Te doy mis ojos") que Pilar hace a su marido, el deseo femenino se hace intercambiable con las diferentes partes del cuerpo que Antonio solicita de su mujer. Durante el primer reencuentro sexual de reconciliación de la pareja, en casa de Ana, Antonio le dice: -"Hace mucho que no me regalas nada" a lo que ella responde: -"Dime lo que quieres y yo te lo doy";- "Todo, lo quiero todo";- "Ya lo tienes";- "No, quiero que me lo des";- "Te lo doy todo";- "Lo quiero todo, me lo tienes que dar todo, dámelo", "Los brazos";- "Te doy mis brazos";- "Las piernas";- "Te doy mis piernas";- "Los dedos";- "Te doy mis dedos";- "El cuello";- "Te doy mi cuello";- "Tus pechos";- "Te doy mis pechos";- "Tu espalda";- "Te doy mis espalda";- "Tus hombros";- "Te doy mis hombros" (...) "Te doy mis ojos y mi boca" ⁶⁷⁴. Con la demanda y subsiguiente entrega de cada una de las partes del cuerpo femenino que tiene lugar durante este ritual sexual de intercambio el deseo y la excitación de Pilar irán aumentando gradualmente; con cada ofrenda su voz se hace cada vez más entrecortada, hasta alcanzar el momento climático del goce y entrega total en el preciso instante en que pronuncia "Te doy mis ojos y mi boca" anticipándose, en esta ocasión, a la solicitud de Antonio. En este juego fetichista de transacciones el deseo y el placer femeninos son así proporcionales a la renuncia, la desposesión y la entrega total del cuerpo femenino a merced del hombre. La escena demuestra, en este sentido, que el juego, aparentemente inofensivo, de fragmentación fetichista al que Antonio somete al cuerpo de Pilar corresponde a un ritual sexual perverso y muy familiar fundado en una dinámica sadomasoquista de expropiación, posesión y dominación de la mujer por el hombre donde la ofrenda final -"Te doy mis ojos"-, que significativamente hace alusión a la desposesión de la mirada femenina ⁶⁷⁵, se convierte en cifra última y definitiva de la sumisión femenina y la dominación masculina.

La entrega de "sus ojos", en tanto que corolario final de la fragmentación fetichista del cuerpo femenino, se presenta desde el punto de vista diegético, más allá de como una ofrenda simbólica de la protagonista en respuesta a una perversa demanda patriarcal, como escenificación y cuestionamiento del tradicional privilegio escópico masculino y la desposesión de la mirada femenina en el cine clásico. Pues, como hemos referido, el arco de transformación dramática del personaje de Pilar, apuntalado entre el "Te doy mis ojos" que suscribía su sumisión a Antonio y la confesión final del "Tengo que verme", demuestra que el viaje dramático de emancipación

⁶⁷⁴ Más tarde sabremos que este ritual de ofrendas evoca el juego inaugurado el día en que Antonio le pidió a Pilar que se casara con él. Como relata en una conversación con su hermana Ana, en tono nostálgico, tras la petición "...nos hicimos regalos, entonces yo le regalé mi nariz y mis orejas, decía que eran muy bonitas, y él me regaló sus manos. ¿Qué tontería no?".

⁶⁷⁵ El reverso tenebroso de este ritual fetichista de peticiones y ofrendas que desemboca en la desposesión de la mirada femenina lo encontramos en el reiterado imperativo de Antonio que suele preceder a sus ataques de violencia física: "Mírame cuando te hablo ostias! Te he dicho que me mires cuando te hablo!".



de la protagonista se delinea, simbólicamente, como un recorrido que va de la desposesión a la progresiva reapropiación de la agencia escópica femenina.

LA MIRADA ESPECULAR FEMENINA

El comienzo de esa paulatina reapropiación de la mirada femenina estará marcado por el revelador encuentro de la protagonista con el cuadro de *La Dolorosa* de Morales (El Divino) en una escena en la que por primera vez se representa a Pilar como espectadora ávida y curiosa a medida que recorre con la mirada los enormes lienzos clásicos que atesora el interior de la iglesia toledana de Santo Tomé. El encuentro con el lienzo de *La Dolorosa* constituye un momento de revelación en la medida en que la identificación especular de la protagonista con la mujer del cuadro determina el instante mismo de la anagnórisis en la que Pilar, conmovida ante su propia imagen, se reconoce a sí misma -"comienza a verse"- y toma consciencia de su dramática situación. Resulta interesante observar de qué modo su recorrido visual por el interior de la iglesia conduce a la protagonista, entre fascinada e intimidada por los enormes retratos de antiguas autoridades eclesiásticas, por una galería de rostros masculinos de mirada inquisitiva y amenazadora hasta llegar al retrato de *La Dolorosa* que, cabizbaja y con la mirada extraviada, representa el vivo retrato de la melancolía femenina. En este momento la perturbadora identificación de Pilar con el retrato femenino será repentinamente desdramatizada por el jocoso comentario de Ana "*Acaba de darse cuenta de que ha salido a la calle en zapatillas*" seguido por la risa cómplice de las dos hermanas.

Precisamente en el *leitmotiv* del cuadro o retrato femenino de un antepasado encontramos uno de los elementos iconográficos típicos de la subcategoría gótica del "Cine de mujer". Elemento de identificación especular que, como recuerda Doane (1987, 143), actúa como "*significante de la repetición y la reduplicación que establece la insistente conexión entre la representación mimética y lo femenino*". A partir de este momento, el creciente interés de la protagonista por el estudio de los cuadros inspirados en la mitología clásica se configurará como síntoma de su creciente deseo escópico, es decir, de la paulatina reapropiación de la mirada femenina. Su posterior fascinación e identificación con el cuadro *Dánae* de Tiziano -"*a quien su padre encerró para que nadie la viera*" como refiere en una de sus visitas guiadas-, un cuadro que representa el triunfo y la libertad del deseo femenino, ilustra bien la gradual transformación de la protagonista en sujeto femenino deseante. Pues aunque Pilar, como *La Dolorosa* de Morales y la *Dánae* de Tiziano, aparece enmarcada en un espacio represivo y claustrofóbico acotado ya no sólo por los límites del tradicional espacio doméstico propio del melodrama sino por las iglesias, murallas y las estrechas callejuelas de la ciudad de Toledo -quintaesencia del peso de la tradición patriarcal simbólicamente representada aquí por la asfixiante arquitectura toledana-, su proyección dramática es, precisamente, la de un sujeto femenino deseante que aspira a salirse del marco que la encuadra. Así, cuando Pilar, tan radiante y vital como la protagonista del cuadro escogido para su visita guiada, relata frente a un auditorio la triunfante historia de Dánae, hija de Acriso -rey de Argos- que fue encerrada bajo llave por su padre para que nadie la viera, la sobreimpresión de su silueta sobre la proyección del cuadro que exhibe el cuerpo desnudo y



I Congreso Internacional de Comunicación y Género

SEVILLA, 5,6 Y 7 DE MARZO DE 2012

deseante de Dánae actuará como resonancia del triunfo del deseo femenino al que ella misma aspira: "*su padre quiso encerrarla pero no lo consiguió y aquí está a la vista de todos*". La silueta del retrato de Dánae comparece aquí como proyección especular del ego-ideal del sujeto femenino, como reduplicación y repetición del narcisismo femenino al que aspira la protagonista pues su deseo, como el de Dánae, es salirse de los márgenes de un cuadro donde la visibilidad de la mujer ha de estar apropiadamente dosificada y enmarcada en los límites que impone la tradición patriarcal que aquí aparece retratada mediante una arquitectura espacial que simbólicamente enclaustra, minimiza y atenaza a la mujer.

Como es sabido, la asfixiante puesta en escena del interior de los espacios domésticos constituye uno de los rasgos más definitorios del melodrama. Como refiere Thomas Elsaesser (1972, 61-62) la presión dramática del melodrama suele quedar confinada en un mundo cerrado y claustrofóbico metaforizado en la decoración y relevancia simbólica de los objetos del interior doméstico. El decorado, por excelencia, del melodrama es el hogar familiar atestado de objetos organizados de acuerdo con un aparente orden que resulta sofocante para la mujer. En *Te doy mis ojos* la relevancia de la opresiva puesta en escena en los interiores domésticos se hace notar especialmente en aquellas escenas que relatan los brotes de violencia de Antonio en el interior de la casa familiar. Aquí, la sensación claustrofóbica del espacio interior doméstico adquiere una densidad hiperbólica y los habitáculos interiores se comprimen como si actuaran con vida propia para reducir la distancia espacial entre la víctima (Pilar) y el agresor (Antonio)⁶⁷⁶. Pero en otra vuelta de tuerca de las convenciones del género, el filme moviliza también un conjunto de escenas en las que el propio Antonio aparece enclaustrado en la tienda de electrodomésticos de su hermano donde trabaja. Una imagen patética y descontextualizada del hombre que aquí se ve sometido al asfixiante espacio doméstico que habitualmente enmarca a la mujer. El reducido espacio interior de la tienda, atestada de electrodomésticos, resultará especialmente atosigante en una de las escenas en las que Antonio, enfurecido porque Pilar no le contesta el teléfono, permanece atrapado en uno de sus ataques de ira, patéticamente rodeado de lavadoras, frigoríficos y módulos de cocinas. También a él se le representa como a un personaje enjaulado⁶⁷⁷.

⁶⁷⁶ El contrapunto de esta tendencia lo encontramos en la escena en que Pilar, su hermana y la madre de ambas conversan en la azotea de la casa mientras Ana tiende la ropa en el tendedero. La firme negativa de Ana a llevar el vestido de novia que Pilar lució el día de su boda frente a la insistencia de la madre desembocará en un enfrentamiento entre ambas respecto a la situación de Pilar con Antonio. El creciente tono de denuncia de Ana, su reprobación frente a la actitud conservadora de la madre y la pasividad de su hermana y su discurso liberal sintonizan aquí con un espacio doméstico al aire libre, un espacio simbólico de apertura que parece querer exteriorizar y liberarse de las constricciones que el espacio doméstico tradicional impone a la mujer. Al final de la escena Pilar lanzará desde la azotea el vestido de la discordia que quedará suspendido sobre un tendido eléctrico.

⁶⁷⁷ De hecho, uno de los méritos más notables de este filme, dada la crudeza de la realidad que retrata, es el esfuerzo por evitar una representación satánica y maniquea de "Lo otro" masculino como responsable único de la violencia patriarcal que retrata la historia para buscar el origen contextual y ahondar en la complejidad de un problema sociocultural que en esta ocasión también aborda los efectos y pormenores de una psicología masculina atenazada por la debilidad, la inseguridad y el miedo a la pérdida y el abandono. En este sentido, la responsabilidad del personaje de Antonio ante sus brotes de violencia queda contextualizada en un marco social y cultural de hábitos adquiridos que no le exime de culpa pero que sí retrata y considera el origen contextual y la complejidad del problema y los esfuerzos y dificultades del protagonista por enmendar su comportamiento Como refiere la propia Bollaín



I Congreso Internacional de Comunicación y Género

SEVILLA, 5,6 Y 7 DE MARZO DE 2012

Como referíamos más arriba, la opresiva puesta en escena del espacio doméstico típica del melodrama adquiere en *Te doy mis ojos* una magnitud aún mayor al extrapolarse hiperbólicamente a la claustrofóbica arquitectura toledana, con sus estrechas callejuelas, sus murallas defensivas, su catedral e iglesias atestadas de galerías repletas de retratos de antiguas autoridades eclesiásticas, un marco si cabe más asfixiante que sugiere que la opresión de la institución patriarcal del matrimonio pertenece a un contexto que extiende sus tentáculos mucho más allá de la esfera familiar. Atrapados en este escenario asfixiante Pilar y Antonio tratarán de escapar de su cárcel amurallada. En una de las escenas de reencuentro de la pareja al borde del río, un espacio íntimo y alejado del claustrofóbico escenario de la ciudad que les devuelve al momento en que se prometieron, Antonio le confesará a Pilar su firme voluntad de cambiar pero le pide ayuda: *"Si estamos juntos yo puedo con todo, caní, pero yo solo no puedo hacer nada"*. Pilar a su vez le propondrá a Antonio marcharse a Madrid –como promesa de una ciudad más aperturista y modernizada alejada del peso de la tradición de una ciudad de provincias como Toledo- y *"mandar todo a tomar por culo: la tienda, Toledo, y mi madre..."*. Al fondo, el plano del puente que atraviesa el río se alza como espacio simbólico de reencuentro, comunicación y reconciliación de la pareja y sobre todo, como posible punto de fuga y esperanza de un futuro en común⁶⁷⁸.

Narcisismo, paranoia, violencia

Precisamente la progresiva frustración de esa esperanza a lo largo de la diégesis será correlativa a la gradual trasgresión femenina del régimen escópico tradicional del cine encargado de que la

respecto a lo problemático que resultó hablar de su película como de "una historia de amor": *"Un acto en Toledo el Día de la Mujer me demostró que andábamos sobre un campo de minas. Dado que la Junta de Castilla-La Mancha había decidido apoyar la película como parte de su política contra el maltrato, acudí junto con algunos políticos y artistas comprometidas con el tema. Ante un auditorio de mujeres, después de la denuncia encendida de los políticos y de la lectura de unos monólogos teatralizados de varias víctimas de maltrato, en un ambiente de tolerancia cero hacia esos hombres y simpatía mil hacia sus víctimas, se me hizo un nudo en la garganta cuando me invitaron a explicar qué iba a contar nuestra película. "Es una historia de am...". Todos los ojos sobre mí. Me matan, pensé. No me atreví a terminar la frase y me salí por la tangente. A la vuelta de Toledo hicimos gabinete de crisis. Concluimos que, por más que nos lapidaran, teníamos que correr ese riesgo sencillamente porque no era ni cierto ni interesante dramáticamente hacerle a él malo malísimo y a ella pobre pobrísima. Como nos dijo una de las mujeres de la terapia, los maltratadores no lo son 24 horas al día. Y nosotras no somos tontas, añadía, no estamos con alguien que sólo da leña. Seguimos adelante, aunque el sentimiento de ir sobre un campo de minas no nos abandonó nunca, ni siquiera en el rodaje, ni aun en el montaje, porque una cosa era entender al personaje de Antonio y otra muy distinta justificarle."*

Tomado de *El País semanal*, Nº 1410, 5/10/03

⁶⁷⁸ El puente será también el escenario de fondo en el que Pilar tratará de hacer comprender a Antonio que también él es víctima del miedo recitándole las notas escritas por él mismo en su cuaderno: *"El corazón se acelera, se nubla la cabeza, te ahogas, te parece que se te llena el cuello y la garganta de hormigas, se seca todo (...) el miedo es así, Antonio, no tengas miedo"*.



I Congreso Internacional de Comunicación y Género

SEVILLA, 5, 6 Y 7 DE MARZO DE 2012

visibilidad de la mujer y la mirada femenina queden apropiadamente enmarcadas en los límites impuestos por la ley patriarcal. Como señala a Mary Ann Doane (1987, 128-129) el "Cine de mujeres" se caracteriza por un empobrecimiento del mecanismo que en el cine tradicional de Hollywood organiza la visión en relación al espectáculo, el placer y la fascinación que ofrece la representación de la mujer codificada como objeto de contemplación al servicio de la mirada del "otro" masculino y como objeto desposeído de una mirada propia. Como recuerda esta autora, en esta modalidad del melodrama –y más específicamente en la subcategoría del género gótico-femenino- no suele ser extraño que la agencia de la mirada femenina desemboque en una fractura del tradicional paradigma escópico del cine denunciado por Laura Mulvey. Como consecuencia de esta subversión, es habitual que la mirada femenina aparezca dotada de un componente de terror y ansiedad que puede transformarse en una paranoia narrativizada: "*El "Cine de mujeres" en general precipita un narcisismo de la mirada (de mujer a mujer) que es el dilema del género que debe de ser mitigado o ocultado (...) el narcisismo se recubre, desviado por el énfasis sobre la violencia que habita la relación heterosexual institucionalizada del matrimonio*"⁶⁷⁹.

En el caso de *Te doy mis ojos*, el violento recubrimiento de ese narcisismo femenino adquiere, a nivel diegético, una dimensión hiperbólica precisamente por la extremada proximidad de la paranoia femenina con la violencia "real" masculina. Es cierto que el activismo de la mirada femenina al que venimos aludiendo es paralelo a una representación de la protagonista que se aleja visiblemente de la imagen cinematográfica clásica de la mujer como espectáculo erótico para la contemplación masculina -Pilar aparece inicialmente caracterizada como una mujer de apariencia "normal", casi siempre enfundada en su característico abrigo gris o con el uniforme rojo de trabajo del museo y el pelo recogido en un moño, en ocasiones, con algunos signos de desgaste físico ocasionados por la tortuosa relación con su marido-. Sin embargo, esta imagen inicial irá alterándose progresivamente a medida que la protagonista comienza a rendirse a sus nuevos deseos e inquietudes de emancipación, crecimiento, libertad y aprendizaje personal. La transformación interior de Pilar muy pronto se hará notar también en su apariencia física. El propio Antonio relatará a su psicólogo que "*está distinta coño, se lo veo en los ojos, en la cara, (...) está más guapa, más arreglada, habla de amores y chorradas todo el rato*". Curiosamente, la progresiva transformación de Pilar en virtual objeto de contemplación erótica a los ojos de Antonio será directamente proporcional a la narrativización de una paranoia que en el subgénero gótico clásico suele codificarse como una dolencia femenina resultante de la trasgresión del tradicional régimen escópico del cine clásico pero que aquí, contra las convenciones del género, aparece codificada como masculina y que actuará como reacción frente al narcisismo femenino, esto es, contra la paulatina visibilidad de la mujer y la gradual reactivación del deseo femenino. La dinámica habitual del subgénero gótico entre la posición de la heroína como sujeto activo de la mirada y la simultánea ansiedad y sospecha de saberse objeto del escrutinio de la "otra" mirada masculina (Doane, 1987, 127) encuentra aquí, por tanto,

⁶⁷⁹ La traducción es nuestra: "*The women's films as a whole precipitate a narcissism of looking (woman at woman) which is the dilemma of the genre and must be mitigated or concealed (...) the narcissism is overlaid, deflected by the stress on a violence inhabiting the institutionalized heterosexual relation of marriage*" (Doane, 1987, 147).



I Congreso Internacional de Comunicación y Género

SEVILLA, 5,6 Y 7 DE MARZO DE 2012

una curiosa variación que proyecta esta tradicional ansiedad femenina en los delirios paranoicos de Antonio.

Como consecuencia de su irracional miedo al abandono, los brotes paranoicos de Antonio se perfilan, en esta ocasión, como resultado de una psicopatología masculina cuyo síntoma más visible son los delirios de observación⁶⁸⁰ que Antonio proyecta sobre su mujer. El fantasma del abandono se convierte así en motor de una actitud paranoica frente a la progresiva visibilidad social de Pilar -su nuevo trabajo, su creciente emancipación, sus ansias de aprendizaje, sus inquietudes, la mejora de su aspecto físico, la activación de su deseo...- que Antonio interpretará como un narcisismo-exhibicionismo femenino excesivo, expuesto a "otras" miradas masculinas. Ninguna escena del filme encarna mejor esta narrativización de la violencia paranoica masculina que aquella en la que Antonio, víctima de un ataque irrefrenable de celos e impotencia ante la resuelta decisión de Pilar de acudir a una prueba de trabajo en Madrid, arremete sádicamente contra su mujer; primero con violencia verbal: "*Mírame cuando te hablo, vuélvete, vaya pinta*", y Pilar -"*Quiero estar presentable*", -"*Sí que te miren ¿no?, eso es lo que te enrolla, ¿no?, que te vean. Eso es lo que haces cuando hablas de tus cuadros, pasearte de arriba abajo mientras te siguen, eso es lo que te enrolla ¿no?, que vean lo guapa que eres, que te miren las piernas y el culo...*". Seguida de la agresión física en la espeluznante escena en la que Antonio despoja a Pilar de su uniforme y la encierra en el balcón de casa, exponiéndola desnuda a la vista de todos: "*...lo que te enrolla es que te miren, el culo y las tetas, es lo que te enrolla, ¿No hay público suficiente?, te está viendo todo dios, ¿Estás contenta? Ya te han visto los vecinos*". Y, por último, de nuevo, dentro de la casa, la mano ceñida sobre el cuello de la víctima aterrorizada que se orina encima hasta que el agresor afloja la mano y ordena: "*Anda, lávate*".

Esta durísima secuencia final escenifica las terribles represalias por el excesivo narcisismo femenino exhibido en la escena del cuadro de Dánae donde la sobreimpresión de la silueta de Pilar sobre la proyección de la figura mitológica del lienzo actuaba como reduplicación y resonancia del excesivo deseo femenino ante la mirada oculta de Antonio, agazapado entre el público. En contraste con aquella escena, ahora, la patética imagen de Pilar semidesnuda y con el rostro desencajado por el terror aparece encuadrada, como resonancia paródica de aquel narcisismo femenino, en el escaparate de cristal del balcón de la casa familiar nuevamente transformada en un espacio desfamiliarizado y represivo que amenaza a la mujer. Aquí, la dialéctica cruel entre la exhibición y contención del cuerpo femenino, descompuesto por la humillación y el miedo, ilustra, en sintonía con lo que refiere Doane (1987, 134) respecto al subgénero gótico del "Cine de mujer", que en la topografía espacial del interior doméstico -el espacio paradigmático que confina a la mujer- el drama de la visión se tiñe de terror al proyectar una perversión especular que ahora devuelve a la mujer una imagen distorsionada y grotesca de sí misma. Pues en este tipo de filmes el ejercicio activo de la mirada femenina suele ser el preludio de la propia victimización de la mujer que aquí se produce en un marco doméstico y

⁶⁸⁰ Como es sabido Freud se refiere al delirio de creerse objeto de una mirada ajena como uno de los síntomas más reconocibles de la psicopatología paranoica. Véase al respecto, Freud, Sigmund (1915) "Comunicación de un caso de Paranoia contrario a la teoría psicoanalítica", en *Obras Completas*, Vol. I, Biblioteca nueva de Madrid, 1967, pp. 994-999.



I Congreso Internacional de Comunicación y Género

SEVILLA, 5,6 Y 7 DE MARZO DE 2012

especular, la ventana-escaparate de la casa familiar, que transforma el exhibicionismo femenino en un escenario visual de violencia y el hogar, de nuevo, en un espacio hostil para la mujer.

Dentro del inventario topográfico de elementos que componen la puesta en escena del espacio doméstico en el melodrama, un espacio que en el "Cine de mujeres" comparece como excesivamente próximo al cuerpo femenino⁶⁸¹, la ventana suele jugar un papel esencial en relación a los procesos especulares que afectan a la heroína. Doane (1987, 138-139) recuerda que en estos filmes "...la ventana tiene una relevancia especial en términos de la posición simbólica y social de la mujer –la ventana es la interfaz entre el interior y el exterior, el espacio femenino de la familia y la reproducción y el espacio masculino de la producción. Facilita la comunicación, mediante la mirada, entre dos espacios sexualmente diferenciados. Esta interfaz se convierte en un potencial punto de violencia, intrusión y agresión en los filmes góticos..."⁶⁸².

Lejos de facilitar la comunicación entre los dos espacios sexualmente diferenciados esa interfaz especular teñida de violencia se convertirá, finalmente, en un lugar imposible para la interlocución entre Antonio y Pilar. En la escena final del filme, dicha interfaz se revelará como una pantalla ilusoria para un reencuentro ya imposible, un muro transparente que ahora delimita con rotundidad el espacio exterior del interior doméstico. De este lado de la interfaz, desde el interior del hogar –el emplazamiento tradicionalmente reservado a la mujer-, Antonio seguirá ahora con la mirada a través de la ventana a su mujer mientras ésta se aleja, en el último plano del filme, hacia el punto de fuga que se pierde en el horizonte.

BIBLIOGRAFÍA

Butler, Alison (2002): *Women's Cinema (The contested screen)*, Short cuts, Wallflower, London/New York.

Cook, Pam (1983): "Melodrama and the Women's Picture", en Aspinall, Sue & Murphy, Robert (eds): *Gainsborough Melodrama*, BFI Dossier, N° 18, British Film Institute, pp. 14-27.

Cruz, Jacqueline: "Amores que matan: Dulce Chacón, Icíar Bollaín y la violencia de Género", en <http://letrashispanas.unlv.edu/Vol2/JacquelineCruz.htm>

⁶⁸¹ Así, cuando al comienzo del filme Ana acude a casa de Pilar para recoger sus cosas se muestra perpleja frente a los innumerables destrozos y el desorden caótico del interior de la casa. La expresión de su rostro denota que la hermana en realidad está cartografiando el destrozo del cuerpo malherido de Pilar tras uno de los episodios de agresión de Antonio. En el interior de uno de los cajones del dormitorio de su hermana el informe detallado de un parte médico de urgencia confirmará sus peores sospechas.

⁶⁸² La traducción es nuestra: "The window has special import in terms of the social and symbolic positioning of the woman- the window is the interface between inside and outside, the feminine space of the family and reproduction and the masculine space of production. It facilitates a communication by means of the look between the two sexually differentiated spaces. That interface becomes a potential point of violence, intrusion, and aggression en los filmes góticos".



De Miguel, Casilda; Ituarte, Leire, Agirre, Katixa (2010): "Spanish Cinema through its Women Directors: 1995-2005", en Esteban, Mari Luz; Amurrio, Mila (eds): *Feminist Challenges in the Social Sciences (Gender Studies in the Basque Country)*, Current Research Series, No. 2, Center for Basque Studies, University of Nevada, Reno/UPV/EHU, pp. 101-113.

Doane, Mary Ann (1984): "The Woman's Film (Possession and Address)", en Gledhill, Christine (ed) (1987): *Home is Where the Heart is (Studies in Melodrama an the Woman's Film)*, BFI, London, pp. 283-298.

Doane, Mary Ann (1987): *The Desire to Desire (The Woman's Film of the 1940s)*, Indiana University Press, Bloomington&Indianapolis.

Elsaesser, Thomas (1972): "Tales of Sound and Fury (Observations on the Family Melodrama)", Monogram, nº 4, pp.2-15.

Freud, Sigmund (1915): "Comunicación de un caso de Paranoia contrario a la teoría psicoanalítica", en *Obras Completas*, Vol. I, Biblioteca Nueva de Madrid, 1967, pp. 994-999.

Gledhill, Christine(ed) (1987): *Home is Where the Heart is (Studies in Melodrama an the Woman's Film)*, BFI, London.

Kuhn, Annete (1987): "Women's Genres (Melodrama, Soap Opera and Theory)", en Gledhill, Christine (ed). *Home is Where the Heart is (Studies in Melodrama an the Woman's Film)*, BFI, London, pp. 339-349.

Mercer, John & Shingler, Martin (2004): *Melodrama, (Genre, Style, Sensibility, Short Cuts*, Wallflower, London/New York.

Nowell-Smith, Geoffrey (1977): "Minelli and Melodrama", *Screen*, 18, 2, pp. 113-119.