

Ander eta Yul. Una anomalía en la producción cinematográfica vasca

(Ander eta Yul. An anomaly in Basque cinematographic production)

Siles Ojeda, Begoña
Univ. Cardenal Herrera-CEU
Dpto. de Comunicación Audiovisual
Luis Vives, 1
46115 Alfara de Patriarca
bsiles@uch.ceu.es

BIBLID [1137-4438 (2001), 5; 65-77]

De manera contundente se podría decir que la película Ander eta Yul de la directora Ana Díez es una anomalía en la producción cinematográfica vasca. Sí, Ander eta Yul es el primer largometraje de ficción dirigido por una directora dentro de la industria cinematográfica vasca, desde sus orígenes. Junto al nombre de esta directora, sólo podemos nombrar a otras dos realizadoras de origen vasco que, a lo largo de la historia del cine vasco, se han colocado detrás de la cámara para dirigir: Arantxa Lazcano, Mirentxu Purroy y Helena Taberna. El relato Ander eta Yul es ante todo una muerte anunciada. Todos los elementos del discurso como de la historia nos hablan tanto de la muerte real de Ander, como de la muerte simbólica de Yul. Y ello, porque Ander eta Yul es un relato sin futuro, sólo el pasado y el presente tienen presencia en este relato donde el 'otro' con su diferencia debe ser anulado.

Palabras Clave: Cine. Análisis fílmico. Teoría feminista.

Modu biribil eta erabatekoaz esan liteke Ana Díez zuzendariaren Ander eta Yul filma anormaltasun bat dela euskal zinematografiaren produkzioan. Izan ere, Ander eta Yul emakume batek zuzenduriko lehen fikziozko film luzea da euskal zinematografia osoan. Zuzendari horren ondoan, euskal zinearen historian zehar kameraren atzean film bat zuzentzeko jarri diren beste bi emakumeren izena eman dezakegu soilki: Arantxa Lazcano, Mirentxu Purroy eta Helena Taberna. Ander eta Yul iragarririko heriotza baten kronika da ezer baino lehen. Bai diskurtsoaren elementuak eta bai narrazioarenak, hala Anderrren benetako heriotzaz nola Yulen heriotza sinbolikoaz mintzo zaizkigu. Eta horregatik, Ander eta Yul etorkizunik gabeko narrazioa delako, soilki iragana eta oraina daude presente narrazio horretan, zeinean 'bestea' eta bere desberdintasuna deuseztu behar diren.

Giltz-Hitzak: Zinea. Film azterketa. Teoría feminista.

Catégoriquement, on pourrait dire que le film Ander eta Yul de la directrice Ana Díez est une anomalie dans la production cinématographique basque. Oui, Ander eta Yul est le premier long-métrage de fiction dirigé par une directrice dans l'industrie cinématographique basque, depuis ses origines. A côté du nom de cette directrice, nous ne pouvons nommer que deux autres réalisatrices d'origine basque qui, tout au long de l'histoire du cinéma basque, se sont retrouvées derrière la caméra en tant que réalisatrices: Arantxa Lazcano, Mirentxu Purroy et Helena Taberna. Le récit Ander eta Yul est avant tout une mort annoncée. Tous les éléments du discours comme de l'histoire nous parlent aussi bien de la mort réelle d'Ander que de la mort symbolique de Yul. Et cela parce qu' Ander eta Yul est un récit sans futur, seulement le passé et le présent ont leur place dans ce récit où l' "autre" avec sa différence doit être annulé.

Mots Clés: Cinéma. Analyse filmique. Théorie féministe.

Parece ser que toda excepción confirma una regla. La presencia de una irregularidad que se evapora de la homogeneidad nos habla de la existencia de una norma, posiblemente privilegiada. Así pues, la excepción es el término que separa unidad de diferencia, la barra entre esos dos conceptos.

Y el hecho excepcional, en este caso, se personifica en la figura de la directora Ana Díez. Ella es la primera directora vasca que realizó un largometraje de ficción, *Ander eta Yul* (1988). Junto al nombre de esta directora podemos nombrar otras tres realizadoras de origen vasco que, a lo largo de la historia del cine vasco, se han colocado detrás de la cámara para dirigir: Arantxa Lazcano (Zarauz, 1950), directora del cortometraje *Maiden* (1989), y del largometraje *Urte ilunak/Los años oscuros*; Mirentxu Purroy (Pamplona, 1949), realizadora de los cortometrajes *Momentos* (1980), de los documentales *Herederos de la calle* (1985), *Violencia oculta* (1985), *Burbujas en los dedos* (1985), y por último, del largometraje *Detrás del tiempo* (*Denboraren gibelean*, 1993); y Helena Taberna (Alsasua), que ha dirigido los cortometrajes *Ochenta y siete cartas de amor* (1992), *Nerabe* (1994), *Herrikolore* (1996), el medimetraje *Alsaua 1936* (1994) y el largometraje *Yoyes* (1999)¹.

La presencia de la directora, Ana Díez, en el interior de la producción cinematográfica vasca de la década de los ochenta, es un dato anacrónico que resquebraja la uniformidad del conjunto. Ella creó una ruptura por donde se filtró la heterogeneidad. De hecho, las películas –hasta un total de 35– producidas dentro de la industria cinematográfica del País vasco, durante la década de los ochenta, fueron realizadas por directores a excepción de *Ander eta Yul* dirigida por Ana Díez.

Una década, la de los ochenta, que gracias a la política de subvenciones llevada a cabo por la Consejería de Cultura del Gobierno Vasco, como por el Ministerio de Cultura del Gobierno Español, quedó marcada por "un aumento considerable de la producción cinematográfica" en el País Vasco, tal y como señalan los autores del libro *Ilusión y realidad. La aventura del cine vasco en los años 80*². Así pues, 35 largometrajes, realizados por 28 directores diferentes, fueron estrenados y producidos por productoras ubicadas en la Comunidad Autónoma Vasca durante la década de los 80³. Y *Ander eta Yul* de Ana Díez fue una de ellas.

"Con la doble finalidad de incentivar la creatividad y abrir vías de acceso a proyectos novedosos sin desperdiciar la experiencia adquirida en la corta

1. SILES OJEDA, Begoña. *La mirada de la mujer y la mujer mirada. (En torno al cine de Pilar Miró)*, Tesis Doctoral (inédita), Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad, Facultad de Ciencias Sociales y de la Información, Universidad del País Vasco, 1998, Directora, Casilda de Miguel.

2. DE MIGUEL MARTINEZ, Casilda, REBOLLEDO ZABACHE, José Angel, MARIN MURILLO Flora. *Ilusión y realidad. La aventura del cine vasco en los años 80*, San Sebastián: Filmoteca Vasca, 1999; p. 21.

3. *Ibidem* p. 31.

pero productiva vida del llamado cine vasco, el Departamento de Cultura y Turismo del Gobierno Vasco convoca en 1987 un Concurso de Guiones Cinematográficos de Largometraje –orden 14 de octubre, Boletín Oficial del País Vasco–. El guión seleccionado, premiado con un millón y medio de pesetas, fue *Ander eta Yul* de Angel Amigo que será llevado posteriormente a la pantalla por Ana Díez⁴.

De este modo, *Ander eta Yul* se produce por Igeldo Zine Produkzioak (San Sebastián) y se estrena en 1988. Un año después gana el Goya a la mejor dirección novel y el premio a la mejor película en el Festival de Bogotá.

Así pues, Ana Díez, y su película *Ander eta Yul*, significa la diversidad nominal dentro de la producción cinematográfica vasca no sólo de los años ochenta, sino de tiempos anteriores. Ella es la anomalía que corrobora la idea de que el mundo cinematográfico es un espacio compacto por donde retumban, tanto en el ámbito industrial como en el discursivo, las voces masculinas⁵.

Y si Ana Díez significa la diversidad nominal, la lectura de su película *Ander eta Yul* podría ser el lugar donde interrogarnos sobre una "posible" diferencia con respecto al discurso cinematográfico dominante. Un discurso, habrá que subrayar, a través de cuya estructura narrativa y representacional se ha contribuido a la construcción de la diferencia sexual, del sistema sexo-género, representando una imagen de la mujer como espectáculo, objeto de la mirada y sede de la sexualidad.

El cine, por tanto, ha (re)producido ese relato imaginario conocido como "La mujer", donde el papel de ésta queda definido por De Lauretis como "lo-que-no-es-el-hombre (naturaleza y madre, sede de la sexualidad y del deseo masculino, signo y objeto del intercambio social masculino), el término que

4. *Ibidem* p. 27.

5. Durante esta misma década dentro del Estado español realizaron películas las siguientes directoras: Pilar Miró estrenó *Gary Cooper, que estás en los cielos* (1981), *Hablamos esta noche* (1982) y *Werther* (1986); Josefina Molina dirigió *Función de noche* (1981) y *Esquilache* (1988); Cristina Andreu presentó *Brumal* (1988) y *Delirios de amor* (1986); Isabel Mulá realizó *Los nuevos curanderos* (1983); Pilar Tavora llevó a cabo *Nana de espinas* (1984); y, por último, Isabel Coixet creó *Demasiado viejo para morir* (1988). Si comparamos esta década con otras anteriores se puede llegar a la conclusión que esta etapa ha sido la más prolífica junto a la década de los noventa en cuanto al número de directoras que han trabajado dentro de la industria cinematográfica –en esta última década fueron 23 las directoras que dirigieron–. Así, comparando vemos que durante los años veinte sólo cabe nombrar a una pionera Helena Cortesina; en los treinta podemos nombrar sólo a Rosario Pi; en la década de los cuarenta a Margarita Aleixandre; en los sesenta, Ana Mariscal y, por último, en los setenta, además de Pilar Miró y Josefina Molina, nombrar a Cecilia Bartolomé; siguiendo la cronología por décadas sólo nos queda citar a la directoras de los noventa que no han trabajado en otras etapas, Dunia Ayuso, Marta Balletbó-Coll, Ana Belén, Icíar Bollaín, Judith Colell, Cristina Esteban, Yolanda García Serrano, Isabel Gardela, Chus Gutiérrez, Eugenia Kléber, Mónica Laguna, Arantxa Lazcano, Eva Lesmes, María Miró, Nuria Olive-Bellés, Dolors Payés, Teresa de Pelegrí, Mirentxu Purroy, Gracia Querejeta, María Ripoll, Azucena Rodríguez, Manane Rodríguez, Mireia Ros, Maite Ruiz de Austri, Pilar Sueiro, Mar Targarona, Rosa Vergés.

designa a la vez el punto de fuga de las ficciones que nuestra cultura se cuenta sobre sí misma y la condición de los discursos en los que están representadas esas ficciones..."⁶. En definitiva, un modelo de representación donde la imagen de la mujer ha sido trazada a modo de silueta vacía, sin identidad como sujeto para crear sentido.

Definidas siempre las mujeres, en todos los artefactos culturales de nuestra sociedad, en función del hombre con respecto a nuestra sexualidad, pululamos entre imágenes ancladas en el juego binario de la representación occidental. Porque la representación de la mujer no podía quedar al margen de ese esquema dual que estructura a la sociedad occidental y, cómo no, a los aparatos culturales que ella genera. El texto fílmico proyecta ese modelo de representación que organiza el mundo en categorías opuestas, según la epistemología de la Ilustración o, más concretamente, el conocimiento que configura la *razón masculina(a/b)*⁷: Bueno/malo, blanco/negro, masculino/femenino, rico/pobre, cultura/naturaleza, ... conceptos que no están sólo separados por una barra que estructura, opone y encorseta, sino que además los términos están dispuestos bajo el orden jerárquico que dota a unos con valores de significancia y a otros de insignificancia.

Así pues, desde esa perspectiva de inclusión/exclusión, que va marcando también los códigos de la diferencia, la mujer queda inscrita en esa dicotomía de naturaleza/cultura, intuición/intelecto, irrationalidad/racionalidad, objeto/sujeto..., como la contigüidad, como la metonimia del primer elemento, dejando al segundo como metáfora del hombre. Por tanto, detrás de cada concepto se acoplan una serie de valores para configurar al hombre y a la mujer dentro del sistema sexo-género (los papeles, en suma, que cada uno debe cumplir dentro de la sociedad).

Si el aparato cinematográfico ancla la imagen de la mujer y de lo femenino en ese modelo de representación hegemónico, la crítica fílmica feminista se ha centrado en el estudio de la obra de las directoras para interrogarse, entre otras cuestiones, si cuando una mujer llega a ser sujeto de la mirada crea un lenguaje alternativo de deseo, de representación... En definitiva, un espacio para una mirada liberada de la dicotomía atrapada en todo sistema de representación occidental, pero especialmente el de sexo-género.

6. DE LAURETIS, Teresa. *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*, Madrid: Cátedra, p. 15.

7. IBAÑEZ, Jesús. *Por una sociología de la vida cotidiana*, Madrid: Siglo XXI, 1994; pp. 64-66. Para este autor la razón masculina está determinada según el modelo (a/b), es decir, una relación entre una mayoría dominante (numerador) y una minoría oprimida (denominador). A lo largo de la historia la razón masculina (a/b) ha transformado los conceptos que forman la división. Así, nos hemos encontrado sucesivamente con los pares: activo/pasivo, en Grecia; divino/demoníaco, en la Edad Media; razonable/irrazonable, en la Edad Moderna. Encarnan la razón las clases dominantes: varones, blancos, propietarios, heterosexuales, adultos, cuerdos, sanos, urbanos... Encarnan la sinrazón las clases dominadas: mujeres, personas de color, proletarios, homosexuales, niños, locos, enfermos, rurales... Como antes lo encarnaban, lo activo y lo pasivo, lo divino y lo demoníaco. Siempre se trata, en esta época histórica, de reducir lo irrazonable, lo que no se somete a razón; y la relación hombre/mujer encarna la razón a/b.

Teniendo en cuenta todo lo anteriormente expuesto, vamos a adentrarnos en el texto fílmico realizado por Ana Díez para interpretar si efectivamente ha creado "otra" forma de mirar la imagen de la mujer en la pantalla; esa otra imagen no sujeta a la representación del deseo masculino.

ANDER ETA YUL: UNA MUERTE ANUNCIADA

Todo en este relato cinematográfico resuena a una muerte anunciada. Un redoble constante de imagen y sonido nos va marcando desde el inicio lo que parece inevitable: la muerte de Ander, uno de los protagonistas.

Ya desde el prólogo, desde esos segmentos textuales llamados los "títulos de crédito", proyectados antes del inicio de la historia, se predice el destino fatal. Este espacio textual está inundado de elementos significativos y metafóricos que se van a desplegar a lo largo del relato. De este modo, el discurso fílmico se inicia sobre una pantalla en negro, donde se inscriben al ritmo de una música siniestra y tenebrosa el título de la película: *Ander eta Yul*.

No está todavía clausurada la información de los "créditos" cuando la historia irrumpe para presentarnos a Ander, el actor principal, un "camello" que tras cumplir cinco años de condena por tráfico de drogas en la cárcel de Algeciras queda en libertad. A modo de paréntesis, el narrador implícito nos ha pintado con un retazo unidimensional quién es, qué hace, de dónde es Ander. Después de este segmento textual, "los títulos de crédito" continúan fluyendo mientras suena el mismo tema musical que parece provenir de ultratumba. En realidad, estamos oyendo metafóricamente la marcha fúnebre que va a acompañar durante todo el relato a la figura de Ander. Esta composición musical unirá a modo de sutura el prólogo con la parte más significativa de la primera secuencia de la narración. Así, vemos a Ander que no por propio deseo sino por decisión del destino, viaja en autobús hacia Rentería –lugar donde nació, creció y donde se sitúa todo su pasado–. Todo el tiempo del recorrido (del Sur al Norte) transcurre, a través de fundidos encadenados, hasta que en un momento del trayecto, cuando Ander presiente que ha entrado en Euskadi –simbolizada por unas montañas y un tiempo nublado– escuchamos en la banda sonora la misma música tensa y breve del comienzo (probablemente a modo de presagio funesto).

A medida que la narración de *Ander eta Yul* se desliza por la pantalla se va intensificando ese final al que parece estar sujeto todo sujeto –en este caso, Ander–: la muerte. Todos los significantes que conforman el texto fílmico desembocan en ese sentido único que configura la existencia. De este modo, cuando Ander llega a Rentería y, tras mirar todo el entorno, se dirige al Casco Viejo donde se sienta en la acera para comer, detrás de él, justo detrás de él, sólo se puede encontrar su esquela, literalmente la información de su "futura defunción": "Kamellos Ejekución" (Secuencia tercera, plano 32).

El relato continúa funcionando como una profecía hasta llegar a una secuencia clave, impactante para el espectador y tan significativa para el dis-

curso de *Ander eta Yul*. Secuencia en cuyo interior se hace por fin presente la muerte simbólica de *Ander* y donde, además, aparece por primera vez la figura de *Yul*, que hasta ese momento era simplemente una sombra más nombrada en los recuerdos de *Ander*. Veamos, o mejor dicho, leamos, la descripción de los últimos planos que componen esta secuencia, donde la agilidad del montaje produce en el espectador la perplejidad que tiene que sentir el testigo o la víctima de un atentado (trece planos montados en 15 segundos):

1. Plano Conjunto. Por la izquierda del encuadre entra una moto con dos ocupantes. Enfrente, *Ander* y otro hombre, leyendo el periódico, se aproximan al paso de cebra. Todos, los motoristas y los dos peatones se detienen en el paso de cebra.

2. Plano Medio. En campo, la espalda de *Ander* y la cara de los dos motoristas.

3. Plano Medio de *Ander* manifestando en su mirada asombro y alegría.

4. Primer Plano de uno de los motoristas –más tarde sabremos que es *Yul*, el antiguo amigo de *Ander*–. Su rostro está inundado de esa perplejidad que surge cuando has visto algo inesperado. (Hay que recordar que *Ander* llevaba cinco años fuera de *Rentería* y sin comunicarse con nadie).

5. Primer Plano de *Ander* sonriendo.

6. Plano Medio de *Yul* sacando una pistola y apuntando... ¿a *Ander*?, parece mostrar, al menos, este conjunto de planos estructurados desde un punto de vista de campo/contracampo.

7. Plano Medio de *Ander* asombrado y sobresaltado.

8. Plano Medio de *Yul* disparando "directamente" a *Ander*, desde esa mirada subjetiva que muestra el plano.

9. Primer Plano de *Ander* con los ojos cerrados.

10. Plano Conjunto. La moto se aleja a medida que *Yul* se guarda la pistola.

11. Primer Plano de *Ander* mirando a ese contracampo por donde se alejan los dos terroristas. (Como más tarde nos informará el relato) .

12. Plano General de la calle y la moto a lo lejos.

13. Plano Conjunto. A la izquierda un cadáver en el suelo cubierto con una sábana del hombre que, sin lugar a dudas, estaba junto a *Ander* en el paso de cebra. A la derecha, *Ander* sentado en el suelo, probablemente buscando un sentido a lo ocurrido. De fondo, el sonido en off de la sirena de un coche de la policía.

En definitiva, la muerte anunciada de Ander a lo largo del relato queda, por fin, representada como metáfora de una ausencia y presencia de una metonimia. Tanto es así que ese plano en el que Yul apunta y dispara a la cabeza de su amigo o por lo menos eso cree el público, queda anclado en la mirada subjetiva de Ander. Esto es, su muerte está literalmente enunciada por contigüidad en el cuerpo de otro hombre (un comandante de la Guardia Civil retirado).

Todo el juego de tensiones, de oposiciones que estructura la narración queda reflejado en este enunciado: muerto(Ander)/vivo(Yul), integrado(Yul)/desintegrado(Ander), dentro de la ley(Yul)/fuera de la ley(Ander), pasado(Ander)/presente(Yul)... Se rompe la conjunción copulativa entre los dos protagonistas manifiesta en el título de la película *Ander eta Yul* a través de esa "eta" que fusiona en el pasado, para producirse la disyunción a medida que el relato discurre en la inevitable fisión del presente. Es el propio texto el que va construyendo ese equilibrio de opuestos, hasta que la balanza estalla ante la presencia desestabilizadora del presente: ese espacio temporal que se interpone entre la amistad que se profesan ambos protagonistas y que finalmente dejará pasar lo real, la muerte. Se resquebraja así ese mundo estancado en el pasado, donde la autocomplacencia imaginaria de la amistad no permitía que nada ni nadie entrase.

Totalmente resguardados del exterior por esa relación amistosa que les une, unía, ambos protagonistas se mueven por todo el relato con la sensación de protección mutua. Sólo al final, será Yul quien vacíe a la palabra "amigo" del significado que para ellos evoca: protección. Sucederá que Yul romperá esa etapa donde estaban entrelazados en una mutua identificación, diciendo: "No, tú no eres Ander". Es, entonces, al negar todo reconocimiento de esta persona, su amigo, cuando puede disparar y matarlo. Mientras tanto, Ander sigue reflejándose en Yul y musitando: "Yul, yo soy Ander". Detrás de ese enunciado se esconde el deseo de Ander de ser mirado, de volver a encontrarse fundido en la pupila de Yul, como antaño lo estaban –"Ander eta Yul" o "Yul eta Ander" lo mismo da, ya que la conjunción copulativa une sin importar el orden de los significantes–. Ander mira constantemente a esa figura del pasado, Yul, "padre Yul", tal y como le llamaba en esa época de amistad, y es a través de su punto de vista, subjetivo, como se estructuran los planos de sus dos asesinatos, tanto el simbólico como el real, en la narración. Pero, el tiempo ha transcurrido –cinco años– marcando a cada paso experiencias muy diferentes en cada uno de los miembros de ese tándem. Sólo Ander se niega a ver ese inevitable pasar del tiempo, congelándolo para que no enturbie su relación. Probablemente, porque esa amistad y el amor a su madre son los únicos cordones que le conectan a ese espacio geográfico, Rentería, y evita que se precipite en el sin-sentido del desarraigo.

En cambio, para Yul el tiempo no se ha estancado. Todo lo contrario, ha fluido y en ese fluir ha entrado en fricción con otros espacios con otros sujetos: en concreto, con la organización terrorista ETA. A partir de ahí, Yul se compromete perversamente con la realidad social y política que vive la

sociedad vasca. Y, además, como miembro de ETA se identifica plenamente con los intereses propuestos por ésta (más allá de sus fines nada tiene valor... ni siquiera la amistad).

Así pues, tras el disparo sólo queda la fuerte enunciación de un fuera de campo, donde yace el cadáver de Ander. Esto es: en campo, un primer plano de Yul con una mirada que va más allá de ese cuerpo inerte de Ander situado en el contracampo. Una mirada que está más cerca de la muerte que de la vida, de lo real que de lo simbólico, en definitiva, que traspasa la barrera narrativa y simbólica del campo/contracampo, para situarse en el sin-sentido de toda muerte surgida de la violencia donde no se reconoce a los sujetos.

YUL: ¿Eres tú ese al que llaman "el Flamenco"?

ANDER: Yul, yo soy Ander.

YUL: Tú no eres Ander.

En fin, una mirada que perfora el relato hasta toparse con el fundido en negro del discurso de la muerte. Así que sólo le queda enunciar a modo de epílogo, tal como sucede en la última secuencia, la forma en que Yul, para culminar su rito iniciático dentro de ETA, engulle, literalmente, el cuerpo organizativo de ETA, en un claro acto antropofágico de asimilación.

Nada más puede decir el relato. El conflicto ha acabado con la muerte real de Ander y la muerte simbólica de Yul. Uno, Ander, ha fallecido por inanición, el otro, Yul, por tragonía. Moribundos, agonizantes, sin habla...sin identidad. En definitiva, sujetos sin enunciado.

LAS VOCES ANUNCIADORAS

En ese juego ambivalente de las representaciones culturales occidentales, los conceptos de la vida y de la muerte han tomado generalmente cuerpo de mujer. A este respecto, Simone de Beauvoir señala que uno de los grandes mitos contruidos por occidente es aquél que hace referencia al antropomorfismo de la vida y de la muerte bajo la figura femenina. Es decir, la mujer da la vida –teje el destino– pero a su vez lleva a cabo este acto deshaciendo tramas –corta los hilos–. En realidad, en los mitos antiguos "el culto de la germinación siempre ha estado asociado al culto a los muertos". De este modo, De Beauvoir precisa: "En la mayor parte de las representaciones populares, la muerte es mujer, y a las mujeres corresponde llorar a los muertos, puesto que la muerte es obra suya"⁸.

8. BEAUVOIR, Simone de. *El segundo sexo*, Madrid: Aguilar, 1981; p. 174.

En esta perspectiva, la muerte no sólo es el reverso de la vida, sino que ésta se apoya en ella para adquirir su sentido. Y si hay algo de lo que habla el texto fílmico *Ander eta Yul*, es de la muerte. Una muerte que, en este caso, viene anunciada y enunciada con voz de mujer.

Tres son los personajes femeninos que predicen la muerte. Por una parte, la protagonista femenina, Sara –amante de Ander– al proclamar su muerte mientras que hace un boceto de éste: "... Pareces un muerto"; por otra, la madre de Ander, que en una carta le augura su muerte: "Hay un refrán que tu padre siempre comentaba: "Demek badugu guhaun partida"(Cada uno tiene su propio enemigo); y por último, Izaskun, componente de ETA, al pronunciar a gritos la muerte de uno de sus compañeros: "¡Ataun, Ataun, txakurrak!". (Y detrás de todas estas palabras de advertencia un primer plano de todos ellos difuntos).

En definitiva, tres figuras femeninas con diferente palabra de mujer. Voces que hablan para anunciar un mismo hecho, pero indudablemente marcadas por el eco de sus respectivas experiencias.

Cada una de ellas, al nombrar la muerte, lo hace desde un espacio simbólico que marcará el carácter de su propio discurso.

Así, Sara, la protagonista, alude a la muerte exhalando desde su cuerpo desnudo una aroma de feminidad que inunda todo su cuarto, toda su casa –"Es bonita, ¿verdad?"–. Envuelta en esa esfera privada y viviendo de noche, subraya su rechazo a ese orden social y político que de manera conflictiva estructura la sociedad del País Vasco. Ella proclama su palabra cargada con todos los valores considerados en la sociedad occidental como femeninos. Y dentro del juego de oposiciones binarias que subyace bajo el pensamiento occidental: Público/Privado, Actividad/Pasividad, Sol/Luna, Cultura/Naturaleza, Día/Noche, Cabeza/Corazón, Inteligible/Sensible, Logos/Pathos..., donde el primer término corresponde a los valores masculinos y el segundo a los femeninos. Esta dualidad lleva, además, aparejada una evaluación de positivo-negativo, dentro de la cual la protagonista queda identificada en el relato con todos los valores atribuidos a la mujer en este sistema dual. Porque Sara, desde su discurso indiferente al conflicto social y político vasco, representa la exaltación de la feminidad. Una feminidad marcada por la impotencia, que no puede invertir el discurso dominante simbólicamente masculino.

Con respecto a la madre, representa esa figura doblemente envuelta en la paradoja de la ausencia y la presencia: por una parte, al estar diegéticamente nombrada y visualizada a través de un retrato, pero nunca materializada como un personaje de cuerpo presente, y, por otra, al ser su palabra la que evoca a Tánatos, pero con el discurso del Otro, el de su marido como representante del sistema patriarcal y falocéntrico. Porque la madre, en cuanto mujer, es un objeto para el intercambio dentro del sistema social. Representa a ese grupo de mujeres que son negociables (madres, hijas, esposas.. cuya penetración sería un incesto), es decir aquellas que adquieren un valor de cambio dentro de las relaciones de parentesco –el principio

de la sociedad—. Porque, recordémoslo, es a través de convertir a la mujer en un objeto de intercambio como se pasa de la naturaleza a la cultura. Y todo ello con el único pre-requisito que conforma al orden simbólico o cultural: objetualización de la mujer como signo. De hecho, la mujer se caracteriza por ser "un signo que promueve la comunicación"⁹ entre los hombres. Y en ese contrato socio-simbólico, intercambio de mujeres, son ellos quienes hablan y ellas las habladas. En ese pacto, las mujeres pierden la capacidad de hablar, de nombrar, en definitiva, de ser sujetos. De este modo, la madre sólo puede ser representada como aquélla que nombra a la muerte con la palabra y la voz de otro, su marido y su hijo Ander, respectivamente.

La última voz de mujer proviene de, Izaskun la componente de ETA. Este personaje femenino, inscrito siempre en un espacio público, anuncia la muerte desde un discurso converso¹⁰. Es decir, ella habla con el deseo de ser escuchada dentro del espacio simbólico delimitado por el grupo terrorista. Representa la reivindicación de acceder a un mundo social y político estructurado bajo los parámetros de la razón masculina.

Todas ellas, pues, representan voces de mujer interpelando a una palabra específica con respecto al discurso patriarcal: desde la (in)diferente feminidad al conflicto social y político –Sara–, hasta la mimesis del discurso dominante del Otro –la madre–, pasando por la conversión sin paliativos al logos masculino –Izaskun.

EL VACÍO DEL RELATO

Al hablar de la representación de la protagonista femenina en texto *Ander eta Yul*, no se puede evitar traer a colación uno de los relatos literarios de Italo Calvino incluido en su libro *Ciudades invisibles*. En él se nos cuenta la fundación de una ciudad: Zobeida. En realidad, Zobeida es la consecuencia de un sueño tenido por hombres de diferentes puntos del mundo, en el cual veían a una mujer de espaldas y desnuda corriendo por la ciudad. La siguen pero terminan por perderla. Así, después del sueño, decidieron encontrar aquella ciudad, pero sólo toparon unos con otros. Por tanto, iniciaron su construcción. Cada calle se dispuso según el recorrido de la persecución y en el lugar donde desapareció se levantaron muros y trampas para que no volviese a escapar. Cada año llegaban más hombres que modificaban las antiguas calles e izaban nue-

9. LEVI-STRAUSS, Claude. *Las estructuras elementales del parentesco*, Barcelona: Paidós, 1981; p. 574.

10. IBAÑEZ, Jesús. *op. cit.*, p. 66. Para este autor, las mujeres tienen diferentes modos de responder a la razón masculina: Hay un feminismo converso: el de las mujeres que quieren ser iguales a los hombres –como las del PSOE– (acceder al numerador de la razón). Hay un feminismo perverso: el de las mujeres que quieren dar la vuelta a la tortilla –como las reinvidicativas del MC– (invertir el numerador y el denominador). Hay un feminismo subversivo: el de las mujeres que quieren abolir la dominación –como las anarquistas– (borrar la barra que separa el numerador del denominador). Hay un feminismo reversivo: el de las mujeres que hacen girar esa barra hasta hacerla estallar.

vas galerías y escaleras para poder atraparla. Con el tiempo, el sueño se olvidó y las calles de Zobeida sólo fueron zonas de tránsito para ir al trabajo¹¹. En definitiva, un sueño hizo de Zobeida una pesadilla.

Este texto literario es la metáfora perfecta del papel otorgado a la mujer en el mundo de la representación occidental, que ha sido siempre simbolizada como lugar de encuentro entre los términos presencia y ausencia: visible como objeto de deseo masculino, invisible como sujeto creador de sentido. Y es aquí, en esta idea de la representación femenina, donde se establece el parangón entre los dos textos artísticos: el literario de Italo Calvino y el fílmico de Ana Díez. Ahora bien, debemos matizar que, como todo proceso comparativo, este paralelismo está constituido por la existencia inseparable de dos tendencias: a la convergencia o a la divergencia. Es decir, los conceptos que componen el parangón se inclinan hacia la fusión o hacia la fisión.

Por tanto, se hace necesario mostrar primero el momento en que se manifiesta la tendencia a la fusión en ambos relatos (el fílmico de la directora Ana Díez y el literario de Italo Calvino). La protagonista de *Ander eta Yul*, Sara, en franca similitud con la mujer del cuento *Ciudades invisibles* aparece entre el vaho que se forma en los cristales del autobús posterior al sueño tenido por Ander; y desaparece, ante la perplejidad tanto del personaje masculino como del espectador, con el halo de una misteriosa elipsis, como si verdaderamente fuese una figura onírica o, mejor, un espejismo producto de la somnolencia y de la abstinencia sexual (cinco años en la cárcel) de Ander, como parece sugerir el montaje.

Cuando todo parecía ser un juego de prestidigitación, donde era la imagen de la mujer la gran ilusión, vuelve la figura femenina a surgir ante la mirada del protagonista. Sara no es un sueño, aunque viva y exista en la oscuridad de la noche: "Me gusta pasear por la noche hasta que amanece".

Sara pulula por la pantalla como la mujer de Zobeida por las calles de la ciudad, atrapada bajo la mirada del "gran imaginador" y del personaje masculino; porque el cuerpo de Sara, dentro del texto fílmico, detiene el deseo del otro, (de Ander) al tiempo que sostiene la propia lógica del discurso cinematográfico. Mientras la mirada de Sara se dirige a un más allá, a un fuera de campo donde probablemente proyecta su deseo. Un deseo que nunca queda inscrito en campo.

El relato parece sentirse impotente para enunciar otra visión que no sea la de los protagonistas, Ander y Yul. Probablemente, es la misma impotencia que siente Sara para poder vivir de día: en ese espacio diurno que representa la lógica y la razón masculina. Porque, a modo de inciso diremos que todo modelo de representación occidental está construido de manera dual (y los conceptos día/noche forman parte de ello). Además, a cada uno de estos términos se les ha atribuido una serie de valores también atrapados por el

11. CALVINO, Italo. *Las ciudades invisibles*, Barcelona: Minotauro, 1999; p. 57-58.

pensamiento binario. De este modo, nos encontramos inmersos en relaciones tales como: actividad/pasividad, razón/sinrazón, cultura/naturaleza, público/privado..., y la pareja que subyace debajo de todas ellas es la de masculino/femenino. Por tanto, Sara, la protagonista femenina, queda representada bajo aquellos valores que simbolizan a su género y, cómo no, a su sexo dentro de los discursos elaborados por la razón patriarcal (los términos situados a la derecha de la barra serán considerados como negativos).

Pero, como ya hemos dicho anteriormente, toda analogía se establece bajo las coordenadas de la convergencia y la divergencia. Así, cuando Sara es representada en el interior de ese espacio considerado íntimamente femenino, su casa, es cuando se produce la escisión entre ambas imágenes de mujer. En ese lugar privado es cuando la voz de la protagonista adquiere un sentido. Entonces, su palabra emerge no para excluir o negar al otro masculino –"¿Servirá de algo que diga que no?"–sino para hablar sobre sí misma, porque, en definitiva, la voz de Sara representa a la feminidad –"Me enviaron a un médico, (a causa de su imposibilidad para dormir de noche) pero no sirvió de nada, porque yo no estaba enferma. Así que me fui". Entonces, la cámara se acerca con un zoom hasta un primerísimo primer plano de ella, para terminar con un fundido en negro. Toda una incapacidad por parte de la enunciación para mostrar lo que la mirada de Sara ve.

El mecanismo del cine, como dice Teresa de Lauretis, es incapaz de contestar a la pregunta: ¿Qué pasa con el tiempo de deseo de la mujer?". Porque, continúa la autora, "(...) tanto el cine narrativo clásico como el cine de vanguardia se han desarrollado en una cultura basada en la exclusión de todo discurso que pueda plantearse esa pregunta"¹².

Y lo cierto es que todo discurso elaborado desde una razón patriarcal y androcéntrica se siente impotente para poder contestar a esa pregunta. Ello supondría sumergirse en el tiempo y en el espacio que traza Penélope en ese tejer y destejer mientras espera la vuelta de Ulises. Un tiempo y un espacio llenos de nudos, de catástrofes que conectan lo desconectado, que circula cíclicamente sin importarle el final. Y si esto no es posible es porque nos movemos a través de un espacio y un tiempo edípico, logocéntrico, continuo, sin obstáculos, sin límites. Como la propia narración cinematográfica, que lleva a cabo un recorrido lineal de principio a fin, por donde avanza el héroe –el sujeto edípico– hacia su destino, para poder de este modo hallar el significado y desvelar el sentido o, probablemente, el sin-sentido de la historia...de la vida.

El discurso de la protagonista de *Ander eta Yul* está así ubicado en un tiempo y un espacio inverso al masculino, donde la feminidad queda enaltecida no rechazando su organización falogocentrista, sino mostrando su total indiferencia. Una indiferencia hacia el orden simbólico mostrada, por una

12. DE LAURETIS, Teresa. *op. cit.*, p. 98.

parte, mediante su marcha de Rentería en el interior de la diégesis y , por otra, de su huida del desarrollo del propio relato.

Por eso todas aquellas imágenes donde queda inscrita Sara, como todo su discurso, no representan nada para el relato. Situadas al inicio de la trama del relato, carecen de significado en el nudo y en el desenlace de la historia. Un relato que perfectamente desvela su sentido sin la necesidad de la presencia de la protagonista, cuya figura se limita a sostener el deseo masculino. Ella está en el vacío del relato: presente pero ausente.

TRAZOS UNIDIMENSIONALES PARA UN RETRATO DE ANA DÍEZ

Para John Lennon "la vida es aquello que te va pasando mientras te empeñas en hacer otros planes". Y, probablemente, esta directora navarra –Tudela 1955–, sabe mucho acerca de esta reflexión, porque esa parte de su vida relacionada con el cine está basada en la experiencia que surge del azar, obviamente fuera de toda lógica premeditada.

Licenciada en Medicina por la Universidad de Zaragoza, Ana Díez decide ir a México a hacer el doctorado en salud pública. Allí es cuando siente que el azar, ese espacio carente de sentido, irrumpe en ella: se matricula en el Centro de Estudios Cinematográficos presidido por Luis Buñuel, donde adquiere su formación como cineasta durante tres años. A partir de aquí, todo rueda entre metros de celuloide, quedando materializadas dos obras: *Elvira Luz Cruz: Pena Máxima*, documental ganador del premio de la Academia Mexicana de Ciencias Cinematográficas y de la Asociación de Críticos Cinematográficos Mexicanos, además de ser el film que representó a México en el Congreso Internacional de Mujeres en Nairobi (Kenia), y *Ander eta Yul*, largometraje de ficción galardonado con el "Goya" al Mejor director novel y representante del Estado español en los festivales internacionales de cine de mujeres de Creteil (Francia) y de Mar de Plata (Argentina). Su filmografía se completa con *Todo está oscuro* (1996), *La Mafia en La Habana* (2000), *Galíndez* (2001) y *Algunas chicas doblan las piernas cuando hablan* (2001).

