

Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies

Volume 28 Número 28, Primavera 2014

Article 3

5-2014

La inevitable pareja: Paralelismo y feminidad literaria en el cine español de la democracia

Juan Senís Fernández
Universidad de Zaragoza

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>

 Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

Recommended Citation

Senís Fernández, Juan. (2014) "La inevitable pareja: Paralelismo y feminidad literaria en el cine español de la democracia," Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies: Número 28, pp. 49-70.

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact bpancier@conncoll.edu.

The views expressed in this paper are solely those of the author.

LA INEVITABLE PAREJA: PARALELISMO Y FEMINIDAD LITERARIA EN EL CINE ESPAÑOL DE LA DEMOCRACIA

Juan Senís Fernández

Universidad de Zaragoza

Resumen

En este artículo se estudia cómo el uso del paralelismo contribuye a afianzar ciertas características literarias consideradas típicamente femeninas dentro del imaginario cultural colectivo durante la España de la democracia. Para ello, y después de explicar en qué consiste dicho uso, se realiza el estudio de un corpus de películas españolas estrenadas en dicho periodo que cumplen con las siguientes características: incluir una escritora entre sus personajes y no ser ni adaptaciones de obras literarias ni biografías filmicas. A través de este estudio, se intenta demostrar cómo estas películas tienen un efecto paradójico en el imaginario colectivo, ya que, por un lado, contribuyen a dar visibilidad a las mujeres escritoras, pero, por otro, prolongan cierta visión tradicionalmente peyorativa sobre lo femenino en la literatura.

Palabras clave: mujeres escritoras; cine español; paralelismo; feminidad literaria.

Introducción

Con el presente estudio queremos demostrar cómo el uso del paralelismo, un recurso casi imprescindible a la hora de hacer narrativamente interesante un personaje de escritor en el cine, contribuye a afianzar y prolongar ciertas características literarias consideradas femeninas dentro del imaginario cultural colectivo¹ durante la España de la democracia. Para ello nos valdremos de un corpus de películas que cumplen con las tres siguientes características: haber sido estrenadas durante dicho período; incluir un

JUAN SENÍS FERNÁNDEZ

personaje, principal o secundario, que sea una escritora; y no estar basadas ni en novelas anteriormente publicadas ni en la vida de escritora que existieron realmente.

La elección de esta época en concreto y de películas que parten de guiones originales no es casual, sino consciente, y obedece a varias razones. Por un lado, nos centramos en la España democrática porque este periodo ha sido considerado una época de bum o eclosión de la literatura escrita por mujeres², lo cual coincide con el momento en que empiezan a aparecer con cierta frecuencia personajes de escritoras en el cine español. Y, por otro lado, limitamos nuestro estudio a películas que parten de guiones originales porque nuestro objetivo es hacer una radiografía de ciertas parcelas del imaginario cultural y ver cómo trabaja la imaginación a la hora de construir retratos de escritoras en el cine sin estar directamente condicionada por un material de partida previo. De esta manera, quedan fuera del estudio películas tan significativas como *Teresa de Jesús*, *Remando al viento*, *Soldados de Salamina* o *María querida*, pero, aun así, el corpus es, a nuestro juicio, suficientemente representativo³.

Por tanto, nuestro propósito es, en primer lugar, demostrar cómo funciona el paralelismo en las películas con escritoras y, en segundo lugar, detallar sus consecuencias para el imaginario colectivo. Todo ello quedará reflejado en la propia organización del trabajo, ya que en el primer apartado se explicará en qué consiste el recurso del paralelismo en las películas que cuentan con un escritor como personaje para, a continuación, en los tres siguientes apartados, analizar el uso de dicho recurso en las distintas películas que componen el corpus. Finalmente, en el último apartado se valorarán las consecuencias del uso de este recurso en el imaginario sobre la mujer escritora y, particularmente, en el afianzamiento de la feminidad literaria.

Paralelismo y escritores en el cine.

PARALELISMO Y FEMINIDAD LITERARIA EN EL CINE ESPAÑOL

Es evidente que el proceso de escritura propiamente dicho, con su reescritura constante y sus horas ante el papel, no reviste ningún interés en el cine. Si, según Ellen Moers (185), “book-writing is an anti-novelistic subject”, lo mismo puede decirse del cine. Escribir es un asunto totalmente anti-cinematográfico, pues, como se preguntaba el prestigioso crítico de cine norteamericano Roger Ebert en una reseña sobre *Bright Star*, “How long can we watch someone staring at a blank sheet of paper?”. Solo cuando lo que escribe el escritor está ligado a lo que vive en la pantalla se construye una narración interesante para el espectador. Y, por esta razón, desde el momento en que se otorga el protagonismo a un escritor en una película, y siempre que su oficio tenga cierta relevancia en la trama, la narración cinematográfica suele bifurcarse en dos niveles, que llamaremos, siguiendo la terminología que Gérard Genette usa en *Métalepse*, diegético y metadiegético (26). El primero, asumido como real por el espectador, es la narración protagonizada por el escritor en el que se centra la película. El otro, ficticio y constituido por sus creaciones literarias, puede aparecer en la pantalla esencialmente de tres maneras: verbalmente, bajo la forma de una voz en *off* que lee la obra del escritor; visualmente, como un segundo nivel narrativo propiamente dicho, es decir, en imágenes, las cuales pueden (y suelen) combinarse con una voz en *off*; y visualmente pero en elipsis, cuando el espectador ve la obra literaria, ya sea como manuscrito o como libro publicado, pero no conoce ningún fragmento de la misma.

En principio, nada impide que estos dos niveles estén completamente separados y bien diferenciados en pantalla, pero no suele ser habitual esta disociación radical entre ambos, pues ¿qué interés tiene mostrar a un escritor en pantalla si no sabemos nada de lo que escribe? La consecuencia es que este recurso paralelístico y metaficticio – en tanto “exploración de las relaciones entre la literatura y la realidad” (Dotras 13) – banaliza el proceso de escritura al reducirlo en muchas ocasiones a un simple juego

JUAN SENÍS FERNÁNDEZ

especular en el que el segundo nivel (el asumido como ficticio) refleja fielmente, sin apenas retoques, el primer nivel (asumido como real por el espectador). Sin embargo, narrativamente resulta mucho más eficaz, sobre todo en el cine destinado a la distribución comercial, donde la combinación de esos dos niveles suele dar lugar a una estructura narrativa muy sencilla a partir de la cual el espectador concluye que el segundo de los niveles está directamente inspirado por lo que sucede en el primero, lo cual solo es posible si al receptor se le deja ver que existe una clara similitud entre ambos, es decir, si las vivencias del escritor que ha ido viendo a lo largo de la película quedan plasmadas en una obra literaria escrita por él. En función de esto, podemos encontrar en las películas de escritores que usan el paralelismo como recurso narrativo tres combinaciones fundamentales.

En la primera, los escritores escriben sobre su propia vida y es esta la que acaba reflejada directamente en el libro que publican o escriben durante la película. En la segunda, los escritores se inspiran directamente en la vida de otros y se aprovechan de ellos para construir sus obras, y, por tanto, necesitan ese contacto con los demás para que su ficción funcione. Y en la tercera, los escritores no escriben ni sobre ellos mismos ni sobre los demás, pero lo que escriben refleja de manera indirecta y más sutil sus vivencias, de manera que el nivel metadieético funciona como eco del diegético, en una relación especular más indirecta que en los otros dos casos y a menudo irónica.

Las películas españolas en las que un personaje femenino escritora tiene peso en la trama, bien como protagonista o secundaria, no son una excepción, y se pueden clasificar también según estas posibilidades, como veremos a continuación.

La propia vida

PARALELISMO Y FEMINIDAD LITERARIA EN EL CINE ESPAÑOL

Según acabamos de decir, las escritoras cinematográficas pueden basarse en su propia vida para escribir una obra literaria que se muestra en pantalla, la cual inaugura un nivel metadieético que puede aparecer como un verdadero segundo nivel narrativo plasmado o como una mínima mención. Esto último sucede, por ejemplo, en uno de los episodios de *Ataque verbal*, de Miguel Albaladejo, donde Elke (Marta Fernández Muro) confiesa a Cari (Lucrecia) haber escrito un cuento y luego una obra de teatro musical sobre el idilio que vivieron en Cuba con hace dos años, aunque no se sepa cuán lejos llega su actividad literaria, ni cuánto se parecen dichas obras literarias a su experiencia real, porque no se ofrece ningún fragmento del texto. Tampoco se hace directamente en *Todo es mentira*, de Álvaro Fernández Armero, aunque aquí se da un paso más porque vemos el manuscrito y lo conocemos por referencias. La escritora en este caso es Lola (Cristina Rosenvinge), definida por el protagonista de la película como una poeta “feminista radical” que “solo come cosas crudas y siempre va de negro”, y que vive con Ariel (Jordi Mollà), un escritor que “nunca duerme, come muy poco y se bebe mil cervezas diarias, pero nunca está borracho”. El paralelismo pasa a un primer plano cuando Lola da a leer a Ariel algunos de sus poemas, y este le pregunta: “¿Por qué siempre escribes sobre embarazadas, abortos, por qué?” Lola responde que es causalidad, pero más tarde se descubre que cree estar embarazada y, en consecuencia, vuelca en su escritura su miedo y dudas ante la maternidad.

Más allá va *Tres días con la familia*, pues, si bien aquí tampoco aparece un nivel metadieético en imágenes, conocemos la única novela que ha escrito Virginia Vich (Amàlia Sancho) por varias vías. Al principio, cuando la protagonista la lee en el tren, vemos la cubierta y el título, *Els ben educats*. Luego, durante buena parte de la película los hermanos de Virginia hablan de si la han leído o no y de sus similitudes con la vida real. Y, finalmente, hay una secuencia en que la cuñada de Virginia le lee en voz alta un

JUAN SENÍS FERNÁNDEZ

pasaje a su hermano, en el que se describe una tierna escena entre dos niños, y concluye que son ellos dos de pequeños. De todo ello se deduce *Els ben educats* tiene un contenido claramente autobiográfico y es un ejercicio de catarsis personal en el que se reflejan las relaciones familiares que se van poniendo de manifiesto durante los tres días en que la familia se reúne por la muerte de su autoritario y longevo patriarca.

Sin embargo, dentro de este apartado la película más interesante y compleja es sin duda *La mala educación*, de Pedro Almodóvar, *rara avis* masculina en una filmografía dominada por grandes retratos femeninos. El hecho de incluirla en este estudio merece, sin duda, una explicación, ya que aquí la escritora es Ignacio Rodríguez (Francisco Boira), personaje transgénero que no se da a sí mismo un seudónimo femenino cuando escribe, pues firma con su nombre verdadero, pero que habla de sí mismo en femenino (“Soy una yonqui”; “Podría estar muerta”), de manera que su nueva identidad social es femenina, pero su identidad literaria sigue siendo masculina, revelando así un yo fracturado que se bifurca en dos géneros distintos en la vida y en la literatura.

En un principio, la estructura parece muy sencilla. En el nivel diegético, Ignacio es el autor de un relato autobiográfico titulado *La visita*, en el que un trasunto del propio Ignacio llamado Zahara (Gael García Bernal) vuelve a su antiguo colegio de curas para chantajear a su profesor de literatura, el padre Manolo (Daniel Giménez Cacho), con la posible publicación de un relato titulado también *La visita*. Esta es una narración en primera persona con una analepsis que parte del presente de Zahara para explicar su pasado en el colegio, inspirado en la infancia de Ignacio, y que constituiría un segundo nivel metaléptico. Pero *La mala educación* no se queda ahí, sino que lleva más allá ese paralelismo entre la vida de Ignacio y su relato autobiográfico con una duplicación y concatenación de niveles narrativos que desemboca claramente en un sofisticado uso de la metalepsis.

PARALELISMO Y FEMINIDAD LITERARIA EN EL CINE ESPAÑOL

En su sentido estrictamente narratológico, la metalepsis fue definida por primera vez por Gérard Genette en *Figuras III* como “toda intrusión del narrados o del narratario extradiegético en el universo diegético (o de personajes diegéticos en un universo metadiegtico)” (290). Más adelante, Genette completaría esta definición en *Nuevo discurso del relato* al añadirle el personaje como factor de transgresión y describirla como un recurso que se produce “cuando un actor (o su lector) se introduce en la acción ficticia de su relato o un personaje de esa ficción se inmiscuye en la existencia extradiegética del autor o del lector” (60). Estas dos incursiones servirían como preámbulo de su estudio definitivo sobre este recurso, titulado precisamente *Métalepse*, en el que lleva a cabo un repaso de las manifestaciones de este procedimiento de raigambre metaficcional en obras literarias y cinematográficas. Desde entonces, la metalepsis ha despertado bastante interés dentro del campo de la narratología y los estudios cinematográficos, y son muchos los trabajos dedicados a su uso y definición⁴. En todos ellos, no obstante, late la idea de transgresión y de ruptura de las fronteras entre los diversos niveles narrativos de una obra, hasta el punto de que, como sostiene Agnes Pethö, la metalepsis se ha impuesto “with a somewhat simplified meaning referring to a structure o “world within world””, lo cual no es incorrecto del todo pero sí algo inexacto. En cualquier caso, la metalepsis puede ser entendida como un fenómeno de ruptura entre dos niveles narrativos tradicionalmente separados.

En *La mala educación* la primera metalepsis se produce en el momento en que el director de cine Enrique Goded empieza a rodar una película basada en *La visita*, protagonizado por Juan (Gael García Bernal), que se ha hecho pasar por su hermano Ignacio, en el papel de Zahara. Aquí aparece una primera transgresión de niveles paralelos, pues la Zahara del relato imaginado por el director es el mismo actor que interpreta el papel en la película. Pero la verdadera transgresión ocurre cuando el Padre

JUAN SENÍS FERNÁNDEZ

Manolo real (Lluís Homar), ahora convertido en el editor José Manuel Berenguer, se presenta en el despacho del director con estas palabras: “Soy el malo de tu película”. El personaje ficticio del relato autobiográfico de Ignacio, basado en una persona real (el verdadero Padre Manolo), abandona dicha condición cuando el verdadero Padre Manolo se presenta en el rodaje, dejando así el nivel de la ficción (metadieético) para plantarse en lo que el espectador considera real (diegético). Pero, para añadir más confusión a este bucle metaléptico, los actores que interpretan los personajes del padre Manolo y de Zahara en la película son los mismos que hemos visto interpretando esos papeles en el primer nivel metadieético, es decir, mientras Enrique leía por primera vez el relato de Ignacio. Se da aquí un trasvase entre niveles metadieéticos (el relato imaginado por Enrique y el rodaje de la película que pone en imágenes dicha historia), por un lado; y un salto del padre Manolo desde el nivel metadieético (el relato y la película) hasta el nivel diegético, cuando va a visitar a Enrique y le cuenta su historia con Juan y el asesinato de Ignacio, la cual se narra con imágenes e inaugura otro nivel metadieético, si bien no basado en la ficción sino en la analepsis.

Así, pues, *La mala educación* es la película en la que se usa con mayor originalidad este recurso paralelístico, pues lo que parece en principio un relato convencional en el que una escritora se vale de su propia vida para construir una historia ficticia se convierte en un sofisticado juego de superposición y confusión de niveles narrativos que permite al espectador, además, comparar al verdadero Ignacio con sus trasuntos ficticios imaginados por Enrique Goded y conocer el valor de la literatura como constructo y artefacto ficticio, y no como simple trasvase de la realidad, algo que no suele darse con tanta claridad en las películas sobre escritores y que no aparece, desde luego, en la otras cintas comentadas en este apartado.

PARALELISMO Y FEMINIDAD LITERARIA EN EL CINE ESPAÑOL

La vida de los otros

Un uso distinto del paralelismo aparece cuando el personaje de la escritora se basa en la vida de los demás para llevar a cabo su labor creativa, normalmente porque sin esa inspiración se siente incapaz de escribir, como se ve en dos películas muy distintas, *Rosa Rosae*, de Fernando Colomo, y *Entre tinieblas*, de Pedro Almodóvar.

En *Rosa Rosae* el protagonismo absoluto corresponde a una escritora, Rosa Cordón (Ana Belén), novelista de unos treinta años más o menos que ha obtenido un éxito monumental – “veintitrés ediciones, más de un millón de ejemplares vendidos, traducida a varios idiomas peninsulares” – con su primera novela, *Rosa Rosae*. Es la historia de dos niñas que se llaman igual, Rosa, y a las que, para distinguirlas, los demás llaman Rosa y Rosae, y está narrada en forma de un diario que escribe la segunda de ellas. Sin embargo, desde la publicación y el éxito de esta novela han pasado ya cinco años, y Rosa Cordón no ha publicado ni escrito nada, ni ha avanzado en la escritura de su nueva novela, titulado provisionalmente *La isla del tesoro*. Sumida casi en la desesperación, y sin confianza alguna en sí misma, a Rosa le cambia la vida cuando se encuentra a su antigua compañera de colegio y amiga Rosae en el Retiro, donde esta echa las cartas. Al raíz de ese reencuentro, Rosa encuentra un filón narrativo en la vida de Rosae y en las historias que esta le cuenta. Si antes era incapaz de escribir más que el título de su novela, después vemos que lo hace rápido, inspirada, con fluidez, dado que Rosae ha actuado de catalizador. En *Rosa Rosae*, por tanto, aparece el paralelismo de manera ejemplar. El libro con el que Rosa ha triunfado es el diario en el que Rosae refleja su día a día en el colegio, y el nuevo libro de Rosa está basado en lo que Rosae le cuenta, de manera que solo empieza a escribir cuando se encuentra con esta. Rosa escribe lo que Rosae le cuenta, sin que aparentemente modifique nada de ello.

JUAN SENÍS FERNÁNDEZ

Otro tanto hace Sor Rata de Callejón (Chus Lampreave) en *Entre tinieblas*, de Pedro Almodóvar, una monja de la orden de las Redentoras Humilladas que se ha convertido en un “un fenómeno literario” alabado por el mismísimo García Márquez gracias a novelas “sensacionalistas” como *No soy un sueño*, *Perdida en la ciudad*, *La llamada de la carne* o *Las secretarias también lloran*, publicadas bajo el seudónimo de Concha Torres, pero que no lo sabe debido a que su hermana se hace pasar por ella y la engaña. Para escribir estas novelas “rosas como los pañales de un bebé”, según se lee en una reseña que sale brevemente en una secuencia de la película, usa las vidas de las chicas descarriadas refugiadas en el convento. Cuando ya no hay chicas a las que sonsacarles sus historias, Sor Rata de Callejón deja de escribir porque, como le reprocha la madre superiora, nunca ha tenido la menor imaginación, y solo la llegada de la cantante Yolanda (Cristina Sánchez Pascual) al convento hace que vuelva brevemente a intentarlo.

Al margen de estas dos películas en las que la inspiración en la vida de los demás adquiere protagonismo y se conoce con detalle, hay otras en las que dicha inspiración es insinuada en la trama sin que llegue a desarrollarse, lo cual suele suceder cuando la escritora es un personaje más bien secundario o cuando la actividad literaria no tiene mucho peso en la definición del personaje y pasa a un plano secundario. Es lo que sucede, por ejemplo, en *El tiempo de la felicidad*, de Manuel Iborra, donde la condición de escritora de la narradora en *off*, Verónica (Silvia Abascal), no se revela hasta el final, en las palabras que cierran la película: “Y yo no soy cantante, sino escritora, como mamá, y escribo historias pequeñas que hablan de mi padre, mis hermanos y de mi madre, y de gente que busca dónde está la felicidad”. En ellas se insinúa que tal vez Verónica ha escrito la historia familiar en la que se centra la película, pero no existe ninguna confirmación y el paralelismo queda solo insinuado.

PARALELISMO Y FEMINIDAD LITERARIA EN EL CINE ESPAÑOL

Tampoco se confirma en *Atómica*, donde Victoria (Cayetana Guillén-Cuervo), una escritora que ha tenido éxito en la primera novela pero que está en plena crisis creativa, encuentra la inspiración en una chica desvalida que acaba de llegar a Madrid y que conoce en un bar (María Esteve). Después de hablar con ella, toma notas de lo que le ha contado y luego lo escribe en el ordenador, aunque durante el desarrollo de la cinta no vuelve a aparecer escribiendo y su condición de escritora pierde protagonismo a favor de una trama centrada en el tráfico de drogas.

Y aún es más episódica la actividad literaria de Marga (Anna Lizarán) en *Tacones lejanos*, de Pedro Almodóvar. Marga es la secretaria y asistente personal de Becky del Páramo (Marisa Paredes), y entre sus tareas se encuentra la de escribir la “autobiografía” de la cantante. Así se lo confiesa esta a su hija Rebeca (Victoria Abril) cuando Marga empieza a tomar notas en el coche que las lleva del aeropuerto a Madrid. En esta ocasión, Marga escribe sobre otra persona por encargo, y, como buena y fiel profesional que es, no pierde detalle e un momento tan importante en la vida de Becky como el reencuentro con su hija después de años de separación y falta de entendimiento.

Paralelismo y contraste irónico.

En otras películas, por último, no se puede hablar de paralelismo biográfico propiamente dicho, pero sí de un juego especular de carácter irónico desde el momento en que las escritoras no escriben directamente sobre su propia vida, ni la de los demás, pero usan estas con fines literarios.

Es lo que ocurre con la protagonista de *Escuela de seducción*, Sandra Vega (Victoria Abril), que en realidad no es solo escritora: sus libros, como *El macho castrado*, que denuncia el machismo imperante en la sociedad, complementan su actividad profesional más importante, que consiste en conducir un programa de radio

JUAN SENÍS FERNÁNDEZ

llamado *Confidencias con Sandra*, en el que da consejos amorosos a una audiencia compuesta principalmente por mujeres. Pero la película abusa del contraste paralelístico, pues Sandra es una tirana con sus subordinados, y, cuando es sometida a un constante acoso radiofónico por parte de un tal Dani Danissimo (Javier Veiga), contradice todo lo que defiende en sus libros. Intencionadamente o no, *Escuela de seducción* acaba siendo una parodia de signo antifeminista. Sandra refleja muchas de las creencias y mitos existentes en el imaginario colectivo sobre las feministas: esas mujeres *de rompe y rasga (sic)* que odian a los hombres por una mala experiencia amorosa.

En *Vidas pequeñas*, por su parte, se da una variante irónica pero más lírica de este recurso. En este caso, Celeste Espinosa (Ángela Molina), poeta ya mayor casada con un dramaturgo de renombre cuyos grandes éxitos han sido olvidados, vive con su marido y su madre en una caravana, y se gana un magro sueldo colaborando con una revista de autoayuda llamada *Realízate*. En una secuencia de la película, aparece escribiendo a máquina un texto para dicha revista sobre la felicidad, que dice así:

El secreto de la felicidad consiste ni más ni menos que en querer ser felices.
Planteémonos una pregunta: ¿queremos realmente disfrutar de la vida en toda su plenitud o nuestro instinto de autodestrucción es más fuerte que ese anhelo?

Resulta claramente paradójico que alguien en la situación de Celeste hable de ser feliz y de la posibilidad de alcanzar la felicidad cuando ella misma se encuentra en una situación bastante desesperada, y no solo económica, pues está gravemente enferma. Asimismo, unos versos de Celeste (“Tanto para amar y tan poco tiempo/ Ayer me voy y hoy ya es primavera / Gira la rueda, de nuevo está el invierno / Y así se nos irá la vida entera”) contribuyen a subrayar las relaciones de otros personajes y su propia condición

PARALELISMO Y FEMINIDAD LITERARIA EN EL CINE ESPAÑOL

al final, cuando ya está en el hospital a punto de morir. En ambos casos, más que reflejar de forma directa lo que el personaje vive, se subraya su estado a través de lo que escribe.

Finalmente, otro caso que podría englobarse en esta categoría es *La flor de mi secreto*, de Pedro Almodóvar, dado que tampoco hay aquí paralelismo propiamente dicho. Más bien un contra-paralelismo o un paralelismo de tipo más sutil, ya que Amanda Gris (Marisa Paredes), exitosa escritora de literatura rosa, empieza a escribir novela “negra”, según sus propias palabras, cuando su vida se le ha vuelto negra porque su matrimonio hace agua. Sin embargo, no escribe directamente sobre sí misma, sino que descarga su depresión en su ficción al tiempo que se proyecta en las palabras de otras escritoras que también han vivido sumidas en un estado de desesperación y crisis personal.

Feminidad literaria y paralelismo: la inevitable pareja.

Como acabamos de ver, en todas las películas comentadas las escritoras que aparecen como personajes escriben sobre sí mismas o sus experiencias, bien sea ajustando cuentas con su vida y su pasado en sus obras literarias, como sucede en *La mala educación*, *Todo es mentira*, *Ataque verbal* o *Tres días con la familia*; basándose en la vida de los demás, como ocurre en *Rosa Rosae*, *Entre tinieblas*, *Atómica* o *El tiempo de la felicidad*; o reflejando sus propias experiencias de manera indirecta, como vemos en *Escuela de seducción*, *Vidas pequeñas* o *La flor de mi secreto*. Por tanto, de las diecisiete que componen el corpus, el paralelismo se da en once, y, cuando no lo hace, se debe normalmente a que el oficio literario del personaje ocupa un lugar secundario en la trama⁵. Por lo tanto, podemos concluir que, en cuanto en la pantalla aparece un personaje femenino cuya condición de escritora es fundamental para su

JUAN SENÍS FERNÁNDEZ

caracterización y para su papel en la trama, el paralelismo surge de manera natural como un recurso casi imprescindible para conferir a la actividad literaria cierto protagonismo y dotarla de interés narrativo.

El uso de las propias vivencias para construir un discurso literario no es una característica solamente femenina, y se da tanto en los personajes de escritoras en el cine como en los de escritores. Sin embargo, de este uso tan evidente de la vida de los demás o la propia para escribir novelas, de este trasvase directo entre la literatura y la vida, se desprenden consecuencias distintas si lo relacionamos con la mujer escritora. Por esta razón, todas las películas analizadas contribuyen sin duda a la consolidación de ciertas ideas sobre la mujer escritora y la literatura femenina que ya están presentes en el imaginario colectivo. En otras palabras, contribuyen a la consolidación de lo que aquí llamaremos *feminidad literaria*, entendida no como lo que es esencialmente propio y característico de la literatura escrita por mujeres, sino como “lo que es con frecuencia visto como propio y característico de la literatura escrita por mujeres” (Senís Fernández 137)⁶.

La feminidad literaria es sobre todo perceptible en los juicios literarios de la crítica literaria española reciente que se ha ocupado de la literatura escrita por mujeres, tanto la periodística como la divulgativa, cuyas visiones de lo femenino en literatura no difieren demasiado en el contenido, aunque sí en la actitud. Mientras que la primera está desprovista de cualquier actitud peyorativa a la hora de juzgar la producción literaria femenina y en cambio siempre encierra en mayor o menor grado cierta carga reivindicativa y compensatoria, la segunda tiende a realizar con cierta frecuencia algunos juicios condenatorios y a identificar la literatura tildada de femenina con literatura de mala calidad⁷. Pero, en líneas generales, ambas coinciden en que la característica más destacada de la literatura escrita por mujeres en España es su

PARALELISMO Y FEMINIDAD LITERARIA EN EL CINE ESPAÑOL

tendencia a reflejar experiencias femeninas. Por lo tanto, el rasgo principal de la feminidad literaria hoy en día es el reflejo de experiencias típicamente femeninas⁸.

Obviamente esta idea está en armonía con los personajes de escritoras que ofrece el cine español de la democracia, no solo porque se use el paralelismo como recurso narrativo, sino también porque en varias de las películas comentadas las escritoras escriben obras claramente *femeninas* según esta concepción. Lo son, por ejemplo, *Els ben educats*, en *Tres días con la familia*, y *La visita*, el relato de *La mala educación*, y ambas encajaría a la perfección con lo que Biruté Ciplijauskaitė llama “novela femenina en primera persona” o “novela femenina autobiográfica”, en la que se entabla una indagación sobre la propia situación de la mujer en una modificación en clave femenina del clásico molde narrativo del *Bildungsroman* (15). También estarían en esta línea, aunque con menos claridad porque se sabe menos de los textos literarios, *Todo es mentira* y *Ataque verbal*, así como la primera novela de Rosa Cordón en *Rosa Rosae*. Un caso más original, pero igualmente anclado en raíces arquetípicas, es el de Sor Rata de Callejón, pues el hecho de que una monja sin aparente formación literaria escriba novela rosa enlaza con esa idea que liga a la mujer más con la naturaleza que con la cultura, con la falta de pretensiones, como ocurría en el Romanticismo, cuando, según ha sacado a la luz de manera certera Susan Kirkpatrick en *Las Románticas*, se toleraba la actividad lírica femenina porque el cantar en ellas era tan natural como en los pájaros y, por tanto, inevitable, pero no por ello de una calidad equiparable a los trinos más sonoros de sus contemporáneos masculinos.

Así, pues, en líneas generales no existe contradicción entre lo que ofrecen estas películas y lo que opina la crítica literaria al respecto, sino una confluencia en el terreno imaginario. Ninguna película española ofrece, por tanto, una versión novedosa del asunto. La preponderancia del paralelismo como recurso narrativo afianza esa idea de la

JUAN SENÍS FERNÁNDEZ

feminidad literaria y refleja al mismo tiempo un imaginario consolidado acerca de la mujer escritora detectable también en la crítica literaria española.

En suma, las películas españolas en las que aparece una escritora como personaje más o menos destacado tienen un efecto paradójico en el imaginario cultural español. Por un lado, contribuyen a dar más visibilidad a las mujeres escritoras y, en este sentido, participan en cierto sentido del llamado bum de las escritoras, es decir, del hecho de poner en el mapa imaginario a la mujer escritora como figura literaria, de normalizarla. Pero, por otro lado, dicha normalización tiene un efecto conservador, porque, debido a la necesidad del cine de hacer interesante la figura de los escritores en el cine a través del recurso del paralelismo, se consolida la idea de que las mujeres escritoras solo saben escribir sobre sus propias experiencias y se afianzan así prejuicios existentes sobre las escritoras desde, al menos, la época del Romanticismo. Por tanto, esta presencia, necesaria y loable, de la mujer escritora en nuestro cine acaba revelándose como un arma de doble filo.

¹ Nuestra concepción del imaginario cultural parte de la poética de lo imaginario, inaugurada en Francia por Gilbert Durand con su libro *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* y difundida en España por Antonio García Berrio en *La construcción imaginaria en "Cántico" y Teoría de la literatura* principalmente. Entendemos el imaginario cultural colectivo como el conjunto de imágenes mentales y visuales, mitos y arquetipos, por las que una sociedad interpreta su legado cultural, entendido este un sentido amplio que abarca todas las manifestaciones artísticas humanas, tanto las de la alta cultura como las de la (mal llamada) baja cultura. De esta manera, el imaginario

cultural confluye también con la concepción de la cultura que defienden los estudios culturales.

² Aunque esta es una idea bastante extendida en la bibliografía que se ocupa de la literatura española escrita por mujeres durante este periodo, tales términos revisten una idea tan extendida como falsa. No se trata tanto de un bum de las mujeres escritoras como de ciertos momentos de concentración editorial que invitan a pensar que las mujeres han copado el mercado editorial y que hay más escritoras que escritores, como proclaman apresuradamente muchos medios. Se produce aquí un fenómeno de mitificación metonímica tal y como lo entiende Roland Barthes en *Mitologías*. Sí es cierto que a partir de entonces existe una mayor visibilidad de las mujeres escritoras, pero no que hayan copado el mercado editorial, como algunos titulares quieren sugerir. En cualquier caso, esta idea está imbricada en el imaginario cultural español de las últimas décadas, durante las cuales el debate sobre lo femenino y la literatura ha llenado muchas páginas y ha suscitado muchas polémicas.

³ *Entre tinieblas* (1983), *Qué he hecho yo para merecer esto* (1984), *Tacones lejanos* (1991), *Rosa Rosae* (1993), *Todo es mentira* (1994), *La flor de mi secreto* (1995), *Los hombres siempre mienten* (1995), *El tiempo de la felicidad* (1997), *Atómica* (1998), *Ataque verbal* (1999), *A mi madre le gustan las mujeres* (2002), *Escuela de seducción* (2004), *La mala educación* (2004), *Tetro* (2009), *Tres días con la familia* (2009), *Vidas pequeñas* (2010) y *Madrid, 1987* (2012).

⁴ Para una visión más profunda de la metalepsis y sus distintas manifestaciones, se puede consultar, aparte de los trabajos de Gérard Genette ya citados, el volumen colectivo *Métalepse* (2005), editado por Pier y y Shaeffer, y los

artículos de Paul Wagner (2002), John Pier (2013), y Jean-Marc Limoges (2012), así como el estudio clásico de Brian McHale *The postmodern fiction*.

⁵ Por ejemplo, en *Los hombres siempre mienten* y *Madrid 1987*, las protagonistas femeninas, interpretadas por Beatriz Rico y María Valverde, respectivamente, apenas son aspirantes a escritoras de cuya actividad literaria poco se dice. En *A mi madre le gustan las mujeres*, por su parte, aparece un manuscrito de Elvira (Leonor Watling), *Los años borrados*, pero no se sabe nada de su argumento, aunque no hay paralelismo con lo que vemos en pantalla porque su escritura es anterior. En *Qué he hecho yo para merecer esto*, el personaje de Amparo Soler Leal apenas es un estrambote grotesco en medio de una trama más bien abigarrada. Y, en *El tiempo de la felicidad*, también Julia (Verónica Forqué), la madre de Verónica, es escritora, y de hecho aparece escribiendo en una secuencia lo que parece ser el comienzo de una reseña, pero no se sabe si ha publicado algo o no. Un personaje distinto, sin embargo, es el de Alone (Carmen Maura) en *Tetro*, de la que se destaca más su faceta de crítica literaria y animadora cultural que la de escritora. En todos estos casos no aparece el paralelismo como recurso narrativo, pero más que nada porque la actividad literaria de la escritora no es relevante. Cuando esto ocurre, en realidad da igual que el personaje sea escritora o cualquier otra cosa, y por eso el paralelismo está fuera de lugar.

⁶ La feminidad literaria es el lugar donde la identidad de género y los juicios literarios confluyen para configurar el cuerpo femenino en función de atributos culturales y textuales basados en un pensamiento dualista que clasifica la realidad y, por tanto, también la literatura, en femenina y masculina. Pero, sobre todo, en la feminidad literaria se superponen rasgos propios de la

identidad de género y de los géneros literarios. Si, según Judith Butler, “gendered bodies are so many ‘styles of the flesh” (*Gender* 177), los géneros literarios pueden ser vistos como “styles of the text”, porque si las normas de género vienen dictadas el “poder de la autoridad a través de la repetición o cita de un conjunto de prácticas autoritarias precedentes” (“Críticamente” 58), otro tanto sucede con el “poder performativo y explicativo de los géneros [literarios] naturales como *opciones de entrada* en el despliegue lógico de las posibilidades de *expresión* y de *plasmación*” (García Berrio y Huerta Calvo 44). Así, pues, la feminidad literaria aúna atributos derivados de la identidad de género, como la recurrencia de ciertos temas relacionados con la experiencia femenina, con otros ligados a los géneros literarios, como el cultivo de la novela rosa o de su variante urbana actual, el *chick flick*.

⁷ Para un buen repaso de esta tendencia peyorativa de la crítica periodística hispánica, es imprescindible consultar los diversos trabajos que la escritora y crítica literaria Laura Freixas ha dedicado al tema, especialmente los libros *Literatura y mujeres* y *La femenil y sus lectoras*, el artículo “Lo femenino’ en la crítica literaria española”.

⁸ En línea generales, para los críticos (la mayoría, huelga decirlo, son hombres) literarios de la prensa española la literatura española escrita por mujeres se caracteriza por estar centrada en la propia experiencia femenina, por reflejar vivencias que afectan directamente a las mujeres generalmente desde un punto de vista también femenino, con un yo en primera persona femenino o focalizado a través de un personaje femenino. Y, en cuanto a la crítica feminista divulgativa hispánica, la mayoría de sus cultivadoras (casi todas, huelga decirlo, son mujeres) destaca que la literatura española reciente escrita por mujeres da voz

JUAN SENÍS FERNÁNDEZ

por vez primera a temas antes silenciados por la tradición, a experiencias poco o nada tratadas por la tradición masculina dominante que son sacadas de los márgenes de la literatura por toda una nueva generación de escritoras.

Referencias bibliográficas

- Barthes, Roland. *Mythologies*. 1957. París: Seuil, 1970. Impreso.
- Butler, Judith. *Gender Trouble*. 1990. Nueva York/Londres: Routledge, 1999.
- Butler, Judith. "Críticamente subversiva". *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer*. Ed. Mérida Jiménez, Rafael M. Barcelona: Icaria, 2002, 55-79. Impreso.
- Ciplijauskaité, Biruté. 1988. *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona: Anthropos, 1994. Impreso.
- Dotras, Ana M. *La novela española de metaficción*. Madrid: Júcar, 1994. Impreso.
- Durand, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. París: DUNOD. 1992. Impreso.
- Ebert, Roger (2009): "*Bright Star*". *Chicago Sun Times*. Reseña de *Bright Star*, de Jane Campion. 29 de sept. de 2009. Web. 27 de dic. de 2013.
- Freixas, Laura. *Literatura y mujeres*. Barcelona: Destino, 2000. Impreso.
- _____. *La novela femenil y sus lectoras*. Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2009. Impreso.
- _____. "Lo femenino' en la crítica literaria española" *Letra Internacional* 73 (2001): 41-51. Impreso.
- García Berrio, Antonio. *La construcción imaginaria en "Cántico"*. Limoges: Universidad de Limoges, 1985. Impreso.
- _____. *Teoría de la literatura*. Madrid: Cátedra, 1994. Impreso.
- García Berrio, Antonio y Javier Huerta Calvo. *Los géneros literarios: sistema e historia*. Madrid: Cátedra, 1995. Impreso.

JUAN SENÍS FERNÁNDEZ

Genette, Gérard. *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989. Impreso.

_____. *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra, 1998. Impreso.

_____. *Métalepse*. París: Seuil, 2004. Impreso.

Kirkpatrick, Susan. *Las románticas*. Madrid: Cátedra, 1991. Impreso.

Limones, Jean-Marc. “La métalepse au cinema”. *Cinergie* 1 (2012): 126-143.

Web. 26 de dic. de 2013.

McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. Londres: Meuthen, 1987. Impreso.

Moers, Ellen. *Literary Women*. 1976. Londres: The Women’s Press, 1986.

Impreso.

Pethö, Ágnes. “Intermediality as Metalepsis in the “Cinécriture” of Agnès

Varda”. *Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies*, 3 (2010): 69–94.

Impreso.

Pier, John, y Jean-Marie Shaeffer, eds. *Métalepses: entorses au pacte de la représentation*. Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005.

Impreso.

Pier, John. “Metalepsis”. *The living handbook of narratology*. Ed. Hühn, Peter et al. Hamburg: Hamburg University Press. Web. 26 de dic. de 2013.

Senís Fernández, Juan. *Mujeres escritoras y mitos artísticos en la España contemporánea (Carmen Martín Gaité, Espido Freire, Sylvia Plath y Lucía Etxebarria)*. Madrid: Pliegos. Impreso.

Wagner, Frank. “Glissement et déphasages. Notes sur la métalepse narrative”.

Poétique, 130 (2002): 235-253. Impreso.