

La apropiación del material de archivo y sus implicaciones desde la perspectiva del género en el documental *Con la pata quebrada* (Diego Galán, 2013)

Évelyne Coutel

Escuela Normal Superior de Lyon, Francia,
IHRIM UMR 5317

Resumen

Este artículo analiza la apropiación de los archivos en el documental de compilación *Con la pata quebrada*, el cual permite comprobar las posiciones múltiples que las mujeres han podido ocupar en las películas españolas desde los años 30 hasta el siglo XXI, así como los discursos producidos sobre ellas dentro de esas películas. Se examina cómo el documental cumple, en primera instancia, con su intención manifiesta de dar cuenta del machismo subyacente en ciertas representaciones dominantes de la feminidad, en particular cuando subraya la perpetuación de arquetipos como el de la mujer fatal que se inserta dentro de una visión maniquea de la feminidad. Por otra parte, se estudian también los elementos que contradicen este proyecto de denuncia del machismo ibérico. Así sucede cuando el documental pone de realce la concepción del cuerpo femenino como espectáculo y su instrumentalización con fines políticos que caracterizan numerosas

Palabras clave:

cine español, estudios de género, modelos femeninos, estereotipos, mujer fatal.

producciones de los años 70. A través del análisis de estos aspectos, se evidencia la ambigüedad tendencial del documental y sus efectos contraproducentes.

Abstract

The appropriation of footage and its implications for the perspective of gender in the documentary *Con la pata quebrada* (Diego Galán, 2013)

This paper analyzes the appropriation of archives in the compilation documentary *Con la pataquebrada*, which allows us to see the various positions that women have occupied in Spanish films from the thirties to the dawn of the twenty-first century, as well as the discourses produced about them in these films. This work considers how the film fulfills its manifest intention of showing the underlying chauvinism in some dominating representations of femininity, in particular when it underlines the perpetuation of archetypes such as the *femme fatale* which is part of a Manichaeon vision of femininity. On the other hand, this research also highlights the elements that contradict the project of criticism of Iberian chauvinism, notably when the film reveals the conception of the female body as spectacle and its instrumentalization for political purposes which characterizes many productions of the seventies. Thus, it is possible to show the film's tendency to ambiguity and its counterproductive effects.

Keywords:

Spanish cinema, gender studies, female role models, stereotypes, *femme fatale*.

Resumo

Este artigo analisa a apropriação dos arquivos no documentário de compilação *Con la pata quebrada* (2013) que permite entender as múltiplas posições que as mulheres puderam ocupar nos filmes espanhóis a partir de 1930 até o século XXI, como também os discursos que foram feitos sobre elas nesses filmes. Por um lado, trata-se de estudar em que medida o documentário consegue o objetivo

Palavras-chave:

cinema espanhol, documentário de compilação, arquivos, estudos de gênero, modelos femininos, estereótipos, *femme fatale*.

manifiesto de perceber o machismo subjacente em certas representações dominantes da feminilidade, principalmente salientando a perpetuação de estereótipos como o da *Femme Fatale* que se integra em una visão maniqueísta da feminilidade. Por outro lado, este trabalho examina os elementos que contrariam o projeto de denominação do machismo ibérico, especialmente quando o filme coloca em evidência a concepção do corpo feminino como espetáculo e sua instrumentalização com fins políticos, o que caracteriza um bom número de produções dos anos 70. Assim, procuramos evidenciar as ambiguidades do documentário e seus aspectos contra-produtivos.

Desde finales de los años 20, la prensa cinematográfica española se hizo cada vez más eco de la influencia que el cine ejercía en las relaciones entre hombres y mujeres, desempeñando un papel importante en la evolución de la condición femenina, principalmente a través de la influencia carismática de las actrices. Un periodista de la revista *Popular Film* incluso aludió a la «revolución» del cine (Champín Antolí, 1928), subrayando hasta qué punto esta forma de expresión había tenido efectos positivos para las mujeres. Esta observación se aplicaba de forma general al «cine» como espectáculo y arte. No obstante, es obvio que las relaciones entre el cine —español como extranjero— y la mujer fueron polifacéticas, ambiguas y cambiantes según las películas.

A través de los extractos procedentes de más de 180 películas españolas que pone a la vista del espectador actual, el documental

Con la pata quebrada, realizado por Diego Galán, ofrece una muestra cinematográfica significativa que lo convierte en un soporte de gran interés para aproximarse a esta temática y analizar los vínculos polimorfos que se tejieron entre la gran pantalla y la representación de la feminidad desde los años 30 hasta los albores del siglo XXI, conforme al período que el documental abarca.

Más allá de esto, la categoría genérica dentro de la cual se enmarca esta película implica una cuestión fundamental: la apropiación de las imágenes y sus consecuencias desde el punto de vista del feminismo, que es el que prevalecerá en este trabajo. Se trata en efecto de un documental de compilación o de montaje, en la medida en que su escritura no se basa en el rodaje, sino que se desarrolla en la mesa de montaje. En este tipo de documental, el archivo se utiliza como material

cinematográfico y constituye el motor de un relato que lo descifra e interroga, apropiándose de él para diversos propósitos: reciclarlo, deformarlo, reinterpretarlo, ensalzarlo, etc., lo que puede dar lugar a resultados múltiples y no siempre fáciles de identificar (Weinrichter, 2009:14).

En *Con la pata quebrada*, este proceso de relectura del material de archivo se lleva a cabo, entre otras cosas, a través de una voz en *off*—en este caso masculina— que orienta su lectura, y del montaje que, además de una función narrativa, posee también una sintaxis y una plasticidad que construyen el punto de vista. Desde su título que remite irónicamente a uno de los numerosos refranes del *Quijote*—donde se estipula: «La mujer honrada y casada, en casa con la pata quebrada»—, el documental expresa su proyecto de denunciar el machismo ibérico y de situarse, pues, a contracorriente de una tradición que cultivó el menosprecio por la mujer.

Se estudiarán primero los aspectos que caben dentro de este propósito, a saber cómo el documental destaca con ojo crítico las construcciones sobre lo femenino que fueron alimentadas a través de la pantalla española. El análisis se centrará en particular en una secuencia compuesta por extractos rodados entre 1948 y 1974 que ponen de realce la perpetuación del arquetipo de la mujer fatal según distintas modalidades. Se examinará también una tendencia recurrente que el documental pone de relieve: la instrumentalización

del cuerpo femenino con fines políticos y su concepción espectáculo visual. A este respecto, se mostrará en qué medida el filme rompe su compromiso inicial de adoptar un punto de vista alternativo y distanciado frente al machismo ibérico sobre el cual ironiza desde su título.

La presentación del cine español como vehículo de estereotipos: entre la «buena» y la «mala mujer»

Desde el punto de vista histórico, el mayor interés del documental estriba sin duda en la labor de recopilación del material de archivo que viene a «resucitar» unas películas olvidadas o desconocidas, posibilitando que el espectador sienta ganas de descubrirlas en su integridad después de ver los fragmentos. Por otra parte, el documental permite vislumbrar el carácter múltiple de las construcciones sobre la feminidad en las películas. Resulta particularmente llamativo el principio de solidaridad femenina que sobresale en varios extractos, como en *Los maridos no cenan en casa* (Jerónimo Mihura, 1957) donde unas mujeres reunidas alrededor de un piano maldicen a los hombres cantando a voz en grito: «El hombre es un ente abominable, el hombre no tiene corazón». Esta solidaridad se expresa también de otra manera en *Calle Mayor* (Juan Antonio Bardem, 1956), donde una criada deplora la «cara de monja» de la heroína treintañera que, por su educación religiosa, nunca ha conocido varón.

No obstante, al hilo de los extractos ensartados y conforme a su propósito inicial, el documental refleja más que nada la dificultad que tuvo el cine para representar a la «mujer real», abordando sus inquietudes y su vida cotidiana. En efecto, la mayoría de los personajes femeninos que aparecen en los extractos seleccionados entroncan significativamente con dos arquetipos presentes en el inconsciente universal. A lo largo del siglo xx, la representación cinematográfica de la feminidad se basó en gran parte en el binomio ángel/demonio, santa/prostituta o, según la terminología usada en el cine hollywoodiense, en el dúo ingenua/vamp, que no es sino una recuperación de la sempiterna visión maniquea que se remonta a los principios de la humanidad. El término «vamp» encuentra su equivalente en la palabra «vampiresa» que aparece en uno de los extractos del documental —aquel que pertenece a la cinta *Nuestro Culpable* (Fernando Mignoni, 1937)—, en el cual unas mujeres que tientan a un hombre se autodesignan como tales en la canción que le dedican. Rodada en medio de la Guerra Civil española, esta comedia musical se enmarca dentro de una producción anarquista que recuerda el estilo de las *screwball comedies* hollywoodenses, cuyo argumento giraba en torno a temas como la ruptura conyugal, las segundas nupcias, etc. La voz en *off* relaciona entonces el proceder de estas mujeres con la reivindicación de una libertad sexual que les lleva a actuar con descaro y a apropiarse del término

«vampiresa» sin considerarlo degradante para el sexo femenino.

Sin embargo, esta dimensión negativa se patentiza en una secuencia que consta de extractos realizados entre 1948 y 1974, y que ponen de manifiesto la perpetuación de ese sistema. En ellos, los personajes femeninos no son sino declinaciones múltiples del arquetipo de la mujer fatal: la prostituta, la bailarina, Fedra, Carmen, o incluso la mujer-espía. Esas «malas mujeres» aparecen a continuación de otra serie de extractos cuyas protagonistas son monjas capaces de obrar milagros. Esta disposición dicotómica refleja la intención de destacar este maniqueísmo a través del montaje anafórico y temático que permite poner de relieve el carácter convencional y estereotipado de estas representaciones. En este sentido, el proceso de apropiación y de revisión de las imágenes sí corresponde a la voluntad de llevar a cabo una lectura crítica de las construcciones sobre lo femenino que imperaron en el cine del periodo aludido. Junto con el homenaje y la parodia, el cuestionamiento crítico forma parte de las distintas actitudes que el documental de compilación puede observar al reescribir los textos previos (Pérez Bowie, 2010:27), y en este caso se nota que el montaje orienta hacia la crítica, conforme a los planteamientos del filme.

Los fundamentos bíblicos que están en el origen de la representación binaria de la feminidad se transparentan a veces dentro de las mismas películas, contribuyendo

a desrealizar los personajes femeninos, como lo ejemplifica el extracto de *Cinco almohadas para una noche* (Pedro Lazaga, 1974), en el cual el personaje interpretado por Sara Montiel se autopresenta como una alegoría: al cerrar la puerta del cuarto donde acaba de recibir a un hombre que le ha dado una buena cantidad de dinero, guarda la llave en su sujetador y canta con orgullo: «yo seré la Tentación». Sin ningún tipo de ambigüedad, la cinta, prohibida para menores de 18 años, iba dirigida a un público masculino.

La selección de los extractos que componen esta secuencia permite comprobar hasta qué punto ciertas actrices se vieron encasilladas en papeles de mujer fatal seductora que reducían de manera significativa su repertorio interpretativo, forzándolas a repetir una y otra vez unos gestos invariables. Su acceso al estatuto de estrella corrió pareja con su consagración como mito erótico: éste es el caso de Sara Montiel que aparece en seis extractos, y también de María Félix, cuya voz grave que se escucha en el extracto de *Mare Nostrum* constituía sin duda una característica ideal para interpretar papeles de mujer fatal.

Entre las características que el documental resalta respecto a los mecanismos que rigen la representación de la mujer fatal cinematográfica, cabe señalar el desenlace aciago que se vincula a un propósito edificante y que, dependiendo de los casos, puede reducirse a una mera convención destinada a soslayar la censura. Según los

códigos cinematográficos vigentes desde el principio del siglo xx, la «mala mujer» debe morir. La sintaxis anafórica del montaje que encadena los extractos en los cuales se escenifica la muerte de la mujer fatal llama la atención en el carácter convencional de estos desenlaces, subrayando la ausencia de innovación o renovación de esos códigos que se perpetúan. Se trata efectivamente de una «escenificación» en la medida en que la muerte de la mujer fatal se basa en procedimientos sonoros y visuales que realzan el castigo y su violencia. Esta crueldad, así como el carácter convencional y repetitivo de la ejecución de la mujer fatal, se ponen de relieve a través del *raccord* de sonido entre el extracto de *Mare Nostrum* y el de *Carmen de la Ronda*: el ruido de los fusiles que matan a la espía de *Mare Nostrum* se repite cuando, en el siguiente extracto, los soldados asesinan de la misma forma a la protagonista de *Carmen de la Ronda*.

La condena a muerte de la mujer fatal desemboca, a veces, en unas escenificaciones macabras y truculentas que parecen directamente inspiradas de las películas de terror que, como género cinematográfico, iniciaron su desarrollo precisamente a principios de los años 50. Aquello se nota en el extracto de *Fedra* (Manuel Mur Oti, 1956), donde la «mala mujer» se cae de un acantilado en una escenificación apocalíptica salpicada de truenos y de una música estridente, de modo que su muerte se inserta dentro de un conjunto de procedimientos destinados a proporcionar emociones fuertes.

Al compilar estos extractos, el documental invita a reflexionar sobre el sentido de tales construcciones y, al insistir en la noción de repetición y acumulación de personajes similares de una película a otra, abre algunas pautas de interpretación. Surgidas en un momento en que el régimen franquista era objeto de protestas cada vez más virulentas, estas mujeres fatales pueden interpretarse como la proyección de los miedos masculinos frente a la evolución de la condición femenina en la sociedad y a un cuestionamiento creciente del modelo tradicional del ángel del hogar ensalzado por el primer franquismo, favorecido por el desarrollo económico y la consiguiente incorporación de las mujeres al mundo laboral, la cual, pese a todos sus límites y discriminaciones, significaba definitivamente el comienzo de un cambio. La proliferación de la mujer fatal en el cine es sintomática de esa evolución y de los miedos que provocó entre la gente masculina temerosa de perder sus prerrogativas.

El documental no brinda información en cuanto a la recepción de los estereotipos y de los discursos misóginos producidos dentro de las películas. En *Con la pata quebrada*, el material fílmico exhumado está sacado de su contexto primigenio y queda incorporado a un nuevo discurso, creándose un desfase temporal que invita al espectador actual a otra lectura. En función de sus convicciones personales, este espectador podrá reaccionar frente al grado de misoginia contenido en algunos

extractos. Para ello, los fragmentos seleccionados son también los más «sabrosos» para despertar las emociones y reacciones más diversas, desde la risa a la indignación, pasando por la incompreensión.

Al mismo tiempo, esta labor de extracción y selección plantea el problema de la manipulación de las imágenes que están desconectadas no solo del conjunto de la película, sino también del contexto cinéfilo dentro del cual se proyectaron en las pantallas y del resto de la cultura cinematográfica. Antes y después de la proyección en sala, la recepción de las películas se ve influenciada por otros soportes que pueden poner en entredicho el contenido de la trama y hasta contradecirlo.

A modo de ejemplo, el extracto de *El agua en el suelo* vehicula las concepciones más misóginas y conservadoras por medio del cura que compara a las mujeres con un cataclismo. Sin embargo, esta cinta se estrenó en 1934, o sea en un contexto cinéfilo peculiar dentro del cual la crítica de las películas no se centraba de forma sistemática en el trabajo del director o cineasta: esta tendencia, que empezaba a ganar cada vez más terreno bajo la influencia de la cinefilia francesa y del «cine de autor», acabaría imponiéndose a partir de los años 50, pero en los años 30 aún no era predominante; por lo general, la crítica reparaba tanto, o incluso más, en la labor de los intérpretes que, para el gran público, eran los «autores» de sus películas, tanto más en el caso de las grandes estrellas

que llenaban la pantalla y hundían a los demás agentes del filme en la invisibilidad más absoluta. Dicho de otro modo, aunque las mujeres, y más concretamente la protagonista de la cinta, se vean diabolizadas dentro del relato fílmico, la actriz que interpretó a esta protagonista puede inspirar elogios fuera de él, matizando el contenido negativo de la trama narrativa y encarnando un modelo de mujer creadora que contradice los roles de género. Esto se comprueba en el caso de *El agua en el suelo*, donde el papel principal femenino fue interpretado por Maruchi Fresno cuyo talento fue ampliamente ensalzado en la prensa, lo que se explica también por el empeño de los periodistas y críticos en defender el cine nacional y subrayar sus ventajas, entre las cuales los intérpretes, femeninos como masculinos, ocupan un lugar destacado. El diario *Luz* presentó a Maruchi Fresno como «una revelación» e hizo hincapié en sus dotes interpretativas al describirla en términos sumamente laudatorios: «Toda una mujer y toda una actriz. Esbelta figura, facciones bellas y expresivas, voz agradabilísima y fibra dramática envidiable. Entre las bellezas de la pantalla mundial, Maruchi Fresno debe ocupar un lugar destacado» (Guzmán Merino, 1934).

Estas líneas muestran hasta qué punto el carisma de las actrices puede contraponerse a las ideas contenidas en la narración fílmica. Lo mismo podría decirse a propósito de *Fedra*, que dio pie a varios artículos publicados en *Primer Plano*, la revista

oficial de cinematografía del franquismo. La actriz Emma Penella, quien interpretaba a la «mala mujer», es referida como «la gran actriz madrileña» y el periodista afirma que gracias a esta película,

alcanzará la cima de su personalidad. Y se situará, de golpe, en la cima de las grandes intérpretes europeas. Tales son, no solo su belleza natural y su brío, sino su temperamento, su sensibilidad y su talento expresivo, que van a sorprender, lo mismos a quienes creían en ella, sino a aquellos para quienes el nombre de Emma significaba, hasta ahora, únicamente una promesa. (J., 1956)

En ninguna ocasión se alude al contenido edificante del filme a través de la muerte de la protagonista. Parece poco probable que los públicos de la época acogieran los personajes de mujer fatal sin conciencia de su carácter estereotipado. De hecho, la prensa no dejaba de vincularlos a una edad ya acabada del cine, como lo muestra por ejemplo un artículo de *Primer Plano* publicado en octubre de 1949 y titulado «Pero las vampiresas de antaño, ¿dónde están?». Tras recordar los orígenes de la palabra «vampiresa», el periodista afirma: «parece que esta palabra ya haya pasado de moda», para luego recordar a sus lectores hasta qué punto el cine abusó del estereotipo:

La verdad es que se usó con exceso de los argumentos donde había una vampiresa como elemento de complicación de todo y de

todos. Los ojos desmesuradamente abiertos, bajo los párpados pesados, de la vampiresa distinguida y refinada, tipo Marlène, o la fría mirada de la vampiresa intelectual, han iluminado en los cincuenta primeros años de este siglo no pocas historias cinematográficas. Las variantes eran infinitas (...). Ya no hay vampiresas que levantan suspiros y dramas de amor como en los viejos filmes. Con la segunda mitad de siglo se afirma en la pantalla el tipo de mujer que es reflejo exacto de la mujer de nuestros días. (Anónimo, 1949)

De modo que los públicos de la época podían ser perfectamente conscientes del carácter estereotipado de los personajes de mujer fatal que, a finales de los años 50, seguían protagonizando películas.

Con todo, no deja de ser cierto que en esas películas, las «malas mujeres» quedan vinculadas a lo material, lo superfluo, lo venal, en una palabra, a la apariencia, un aspecto que se relaciona con otra dimensión que el documental pone de manifiesto: la concepción de la mujer como espectáculo y fuente de placer visual, para emplear la terminología acuñada por Laura Mulvey en su conocido ensayo *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (Mulvey, 2009:14-27).

La instrumentalización del cuerpo femenino con fines políticos

A través de la muestra de extractos que ofrece, el documental llama la atención en una tendencia que, de una forma muy distinta, se patentiza especialmente en dos

periodos: la década de los 40, y el periodo que abarca los años 70 y la Transición española. Se trata de la instrumentalización del cuerpo femenino con fines ideológicos.

El filme deja bien claro que durante los años 40, la mujer fue representada en la pantalla según distintas modalidades, no solo con los rasgos de la santa o de la esposa sumisa, ya que se puede comprobar la presencia de personajes femeninos carismáticos en películas que tienen como protagonistas a unas mujeres de carácter fuerte, soberanas o guerreras, como en *Agustina de Aragón* (1950) o *La leona de Castilla* (1951), dirigidas ambas por Juan de Orduña. Sin embargo, bien se sabe que esta modalidad de representación de la mujer ha de ponerse en relación con la recuperación de episodios gloriosos de la Historia de España para legitimar al régimen dictatorial situándolo en la prolongación de una Edad de oro que España conoció antaño. En tal sentido, el cuerpo de la mujer queda inserto dentro de una lógica espectacular inherente al cine bélico de los años 40: mediante este cuerpo, se busca representar la fuerza, la grandeza y la brillantez de la nación española. La transmisión de esta imagen saca partido de la capacidad de los personajes femeninos para captar la mirada y la atención de los públicos. La finalidad buscada a través de esta escenificación del cuerpo femenino en películas bélicas puede ir mucho más allá, ya que la presencia de los personajes femeninos dominadores también se ha

podido poner en relación con la voluntad de castrar simbólicamente al espectador masculino que entonces había perdido el derecho al voto, para así controlar sus impulsos de rebeldía (Labanyi, 2009:85–112). En este caso, el cuerpo femenino se utiliza con fines puramente ideológicos, como mero receptáculo llamado a apoyar una causa política. A esto se puede añadir que las espectadoras difícilmente podían identificarse con aquellas heroínas cuya existencia se remontaba a uno o varios siglos atrás, y que resultaban totalmente ajenas a su realidad cotidiana.

De una manera muy distinta, y con una orientación ideológica opuesta, la instrumentalización del cuerpo femenino aparece otra vez en el documental, primero en los extractos que corresponden a los años 60, y luego en los posteriores donde se acentúa el fenómeno. La instrumentalización cobra la forma de una fuerte erotización del cuerpo femenino que se desarrolló en un contexto en que los directores quisieron ir a contracorriente de los códigos impuestos por la censura franquista. Como esta había puesto especial cuidado en medir los escotes y faldas de las actrices —una obsesión que en algunos casos le impidió ver el contenido subversivo de las películas— no es de extrañar que, a partir de los años 60, esos componentes llegasen a constituir la piedra de toque de la transgresión, lo que se comprobó no solo en las películas sino también en los carteles (Collado Alonso, 2011).

Los extractos ensartados en el documental permiten comprobar de forma significativa el anclaje del personaje femenino en el mundo del espectáculo que lo convierte en objeto erótico y fuente de espectáculo visual. Por supuesto, en los albores de los años 60, este mecanismo no constituye ninguna novedad y el mismo documental ofrece buen ejemplo de ello al insertar, al principio de la serie de extractos, una escena de *Carne de fieras* (Armand Guerra, 1936) en la cual una mujer enjaulada recibe latigazos y queda rebajada a la categoría animal de circo. Mediante un montaje paralelo, este extracto se combina con otro, sacado de *El agua en el suelo* (Eusebio Fernández Ardevín, 1934), en el cual un sacerdote afirma que las mujeres son «el cólera, el tifus, el rayo, el terremoto, la peste, la guerra, el diablo», victimizando a su interlocutor que necesita que lo advierten del peligro que corre. Volveremos sobre las implicaciones de este montaje paralelo en la última parte de este trabajo; de momento nos interesa subrayar la combinación de estos dos mecanismos: la espectacularización del cuerpo femenino y la victimización del personaje masculino.

Este dispositivo caracteriza también el extracto de *Noches de Casablanca* (Henri Decoin, 1963) donde la vedette interpretada por Sara Montiel saca, en medio de su show, una llave de su sujetador, y se la da a un hombre presente en la audiencia, el cual se muestra dividido entre la desconfianza y

la tentación y, por lo tanto, ocupa el puesto de víctima frente a esta mujer emprendedora y diabólicamente tentadora.

Sea cual sea su situación profesional —bailarinas, cantadoras, prostitutas—, el punto común de los distintos personajes femeninos que aparecen en los extractos consiste en entretener a un personaje masculino proporcionándole una fuente de recreo basado en el ejercicio de la mirada. El documental indica que semejante concepción cinematográfica de la mujer como recreo o espectáculo no es propia de las películas que tienen como protagonistas a una «mala mujer» desvinculada del matrimonio y del equilibrio conyugal, sino que también puede afectar a la «buena mujer» que anhela este modo de vida. Esto último se comprueba en un extracto de *Sabela de Cambados* (Ramón Torrado, 1949), donde una mujer canta, desde un escenario, «yo quiero un novio, guapo, bueno y fiel», lo que le merece un guiño por parte de uno de los asistentes que también le dirige un piropo. Como lo explica Nerea Aresti, la práctica del piropo constituía entonces un medio de control del acceso de las mujeres a la esfera pública: por medio del mismo, los hombres situaban a las mujeres «en una posición de objeto de valoración [y] reafirmaban una posición de poder» (Aresti Esteban, 2010:155). Si el piropo también podía reforzar la autoestima de las mujeres puesto que les indicaba el interés sexual que eran capaces de despertar en los

hombres, al mismo tiempo las rebajaba a una posición subalterna. Así ocurre en los extractos citados de *Sabela de Cambados* y de *Noches de Casablanca*, a través del dispositivo de *mise en abyme* que reproduce la situación del espectador en la sala de cine, invitándole a identificarse con el personaje–espectador del filme y a considerar al personaje femenino como un objeto que le corresponde evaluar.

Trátese de representar a unas mujeres preparadas para ser buenas esposas o, por el contrario, a unas prostitutas, las películas acuden a un procedimiento similar de escenificación de la mujer como objeto de espectáculo. En los fragmentos mencionados, se pueden observar los mecanismos descritos por Laura Mulvey. Su teoría, que se refiere ante todo al cine de Hollywood pero que resulta también muy útil para estudiar otras cinematografías, emprende una crítica de las películas que sitúan a la mujer en posición de objeto pasivo, considerándola como una simple fuente de placer visual y de estímulo sexual, y reservando a los personajes masculinos la posición de sujeto activo, lo que trae a colación la noción de escoptofilia que remite a la excitación sexual proporcionada por la mirada y al hecho de someter al otro a una mirada controladora.

Este mecanismo se patentiza claramente en el dispositivo visual de las películas. A menudo, el cuerpo femenino es fragmentado por la cámara que aísla una de sus partes con el fin de alimentar

el fetichismo del espectador. El extracto de *Noches de Casablanca*, por ejemplo, se abre con un primer plano del escote de Sara Montiel. En el extracto de *Variétés* (Juan Antonio Bardem, 1971), ésta lleva un traje que, como lo dice en su canción, desvela «la mitad de lo que tiene» y que, al jugar con lo escondido y lo mostrado, capta todavía más la mirada.

En un extracto anterior de *El batallón de las sombras* (Manuel Mur Oti, 1957), se aprecian otros procedimientos que caben dentro de la espectacularización del cuerpo femenino: la panorámica vertical, que maneja el suspense mostrando primero los zapatos de tacones del personaje, para luego recorrer su cuerpo de abajo para arriba hasta llegar a su cara que sale poco a poco de la penumbra, revelando un uso del claroscuro que remite al cine negro. La indumentaria del personaje —tacones, abrigo de pieles— así como los objetos que lo rodean —el cigarrillo— forman parte de la panoplia tradicional de la mujer fatal cinematográfica y la encasillan de entrada como tal.

Las distintas tendencias reseñadas —la instrumentalización del cuerpo femenino y su erotización— se acentúan en los extractos realizados a partir de 1975. En ellos, el cuerpo femenino se desnuda todavía más —como en *Zorrita Martínez* (Vicente Escrivá, 1975)—, donde un grupo de mujeres ejecutan un baile frente a una asamblea de frailes—, y hasta completamente en los fragmentos que

ilustran lo que la voz en *off* denomina «la moda de las duchas». Semejantes prácticas refuerzan la instrumentalización del cuerpo femenino, constituyendo éste un medio de expresión de la oposición política al régimen dictatorial. En la época del «destape» —el nombre que se ha dado al cine surgido durante la Transición democrática— se rompieron los códigos impuestos por la moral franquista y esta transgresión radicó en buena medida en el desnudamiento del cuerpo femenino, convertido más que nunca en objeto erótico y fuente de placer visual.

Frente a estos mecanismos, cabe preguntarse qué punto de vista transmite el documental a su público. Los *found footage*, o películas de metraje encontrado, no son una mera recopilación de películas que desempolvan; también implican un posicionamiento frente a estas cintas.

La voz en *off* y el punto de vista

Como se dijo al principio de este trabajo, *Con la pata quebrada* establece, desde su título, un pacto con el espectador y promete dar cuenta, quizás en clave de sátira, de una tradición machista sólidamente anclada en la cultura ibérica y que fue también ampliamente alimentada por el cine. Habida cuenta de que el documental se realizó en 2013, parece obvio que la cita a Cervantes es irónica y que el propósito no consiste —al menos a primera vista— en perpetuar el machismo cervantino, sino en exhibirlo como problema, reflejando a

la vez la evolución de la condición femenina a lo largo del siglo xx. Y, de hecho, ésta es la visión que se transmite en los blogs y páginas de crítica que se le dedica. Valga como ejemplo este comentario publicado en la sección «Somos Documentales» de rtve.es con ocasión de la emisión de la cinta en la cadena 2:

La película desgrana a la perfección el retroceso que la mujer española sufrió desde la II república hasta el franquismo. Una dura época en la que tenían prohibido trabajar sin el permiso del marido, divorciarse o abortar... *Con la pata quebrada* también se hace eco de la reconquista de este terreno perdido, de la lucha por la dignidad y la igualdad. (Anónimo, 24 de julio de 2015)

Cabe preguntarse si, en determinados aspectos, el horizonte de expectativas creado por el título del documental y la crítica acaso no quede defraudado debido a una ambigüedad inherente no solo a los comentarios de la voz en *off* que acompañan el desfile de extractos, sino también a la índole de estos mismos extractos y al tipo de montaje elegido en ciertas ocasiones. Para ver de qué forma se transparenta esta posición ambigua, nos centraremos en algunos ejemplos.

Volvamos, primero, sobre el montaje paralelo que combina varias escenas de dos películas muy distintas, *Carne de fieras* y *El agua en el suelo*, haciendo entrecrozar su contenido respectivo: por una parte,

la visión de la mujer enjaulada, de claras connotaciones sadomasoquistas; por otra, el discurso misógino del sacerdote que demoniza a «la mujer» en general. Esta combinación puede inspirar varios comentarios, según los datos que uno tenga a su alcance.

Como su nombre indica, el montaje paralelo consiste en la alternancia de varias escenas y establece una sutil relación entre éstas, transmitiendo diferentes puntos de vista y permitiendo que el espectador tenga una visión más amplia en torno a una determinada situación. En este caso concreto, el espectador que no tenga más información que la proporcionada por el documental podrá interpretar esta combinación de varias maneras. En primer lugar, es posible considerar que la elección del montaje paralelo permite establecer, con una buena dosis de ironía y sarcasmo, una relación de causa–efecto entre ambos extractos: según las convenciones vigentes, ya que la mujer es mala y constituye un peligro, se la castiga. Otra interpretación, ya más sutil y pertinente desde la perspectiva del feminismo, sería que el montaje pone de manifiesto la paradoja entre, por un lado, la representación cinematográfica de la mujer–círculo como espectáculo hecho por y para una mirada masculina y, por otro lado, la victimización, por parte del sacerdote, de un personaje masculino supuestamente «amenazado» y la adjudicación de la culpa a la mujer según la tradición bíblica. Al superponer estos extractos de

contenido tan distinto, el documental subrayaría así las contradicciones y la hipocresía que sustentan estas representaciones masculinas de la feminidad.

Sin embargo, estas interpretaciones más bien positivas con respecto a las intenciones del documental pueden resultar totalmente erróneas si entran en juego algunos datos contextuales que no constan en el documental pero que sin duda eran conocidos del realizador. Se trata, por ejemplo, del hecho de que *Carne de fieras* fue dirigida por el anarquista Armand Guerra y se estaba rodando cuando tuvo lugar la sublevación militar del 18 de julio. En este caso, la exhibición erótica de la mujer enjaulada en esta película ha de interpretarse como un ingrediente subversivo, elegido para expresar una oposición política frente al conservadurismo autoritario de derechas que daría paso, pocos años después, a una dictadura. Habida cuenta de este dato, el montaje paralelo adoptado en el documental aparece ante todo como un homenaje a la obra iconoclasta y desafiante del cineasta anarquista. Se establece así una relación de connivencia entre el documental y *Carne de fieras*, cuyo cinismo frente a los discursos tradicionalistas se aprueba y admira, pese a que se apoye en la animalización y el maltrato de una mujer enjaulada.

Si el fenómeno de instrumentalización del cuerpo de la mujer con fines políticos puede ser identificado como problema adoptando una perspectiva de género,

el documental de por sí no predispone particularmente a ello en la medida en que la presentación —o, mejor dicho, la exhibición— de los cuerpos femeninos desnudos se relaciona ante todo con un «progreso» para el cine que así se libera de las convenciones y se quita su propio corsé representando a la mujer como nunca pudo hacerlo. La voz en *off* anuncia el fenómeno de la forma siguiente: «pero desde la muerte de Franco e incluso desde unos años antes, muchas cosas fueron cambiando en el cine español. Las antiguas folclóricas, por ejemplo, cristianas y decentes según la canción, se habían adaptado a los nuevos tiempos del destape». Por cierto, parece poco probable que las actrices que intervinieron en dichas películas hubieran desarrollado por entonces una conciencia feminista. Según afirma la voz en *off*, estas nuevas imágenes femeninas «fueron recibidas con entusiasmo». Queda claro que esta recepción positiva solo toma en cuenta al público masculino y, para ilustrarla, el documental inserta un extracto de *Polvo eres* (Vicente Escrivá, 1974) que forma parte de la pesadilla de Camilo, el protagonista que estaba a punto de ser ordenado sacerdote, pero durante la ceremonia se sintió mal y le diagnosticaron una enfermedad incurable. Se casó con Rocío —«La Noda», interpretada por Nadiuska, el mito erótico del momento— que más le atraía físicamente pero que, al ser el objeto de deseo de

todos los hombres, le acabó provocando una terrible angustia. En su pesadilla, Camila imagina a su mujer con otros hombres y, en el pasaje incluido en el documental, ella desfila en bañador por una playa, lo que le vale ser celebrada por una multitud de hombres que asisten al «evento» con banderas en la mano, al tiempo que se oyen unas trompetas. El documental recupera el fragmento para ilustrar únicamente el carácter «benéfico» de este modelo femenino y el entusiasmo que suscitó en el público masculino, callando totalmente sus efectos nefastos que sí muestra la película, dentro de un esquema en que el personaje femenino funciona como proyección de las fantasías y de los miedos masculinos. Para el espectador actual, dicho personaje resulta estereotipado y amanerado a ultranza, en particular si se ve la película entera, pero esta dimensión permanece oculta en el documental que insiste ante todo en el «himno» del que fue objeto y en la satisfacción que trajo a los espectadores, aunque la pesadilla del protagonista ilustre también la otra cara de la medalla, con una intención claramente edificante.

Además, si la primera mitad del fragmento se incluye sin modificaciones, la segunda mitad se inserta dentro de una construcción tripartita: las extremidades de la izquierda y de la derecha son celuloides colocados verticalmente, en los cuales se ven cuerpos femeninos desnudos o desnudándose, mientras en la parte del

medio, entre ambas bandas de celuloide, aparecen las imágenes correspondientes a *Polvo eres*. Este dispositivo es sumamente revelador del predominio de una mirada masculina que es a la vez la de los espectadores de los '70 y la que se impone en el documental mediante la reelaboración de las imágenes conducida a través del montaje y la voz en *off*. A la vez que se subraya la obsesión que representó el cuerpo femenino de medidas perfectas para el espectador masculino de entonces, se expresa también cierta nostalgia y admiración por aquel cine que rompió con toda una tradición de censura de los contenidos eróticos. *Polvo eres* es un ejemplo emblemático de la posición que se atribuyó a la mujer en muchas películas del «destape», en las cuales esta «no es más que un objeto de deseo dentro de una comedia picante o verde dirigida a hombres» (Guarinos, 2008:57).

Este análisis queda reforzado por la siguiente serie de extractos que ilustran la «moda de las duchas». Incluye películas como *Las mujeres de Jeremías* (Ramón Fernández, 1981), *La muerte ronda a Mónica* (Ramón Fernández, 1976), *Dos hombres y, en medio, dos mujeres* (Rafael Gil, 1977), etc. Se nota la ligereza con la que la introduce la voz en *off* al presentarla como «la etapa más aseada del cine español». Se acumulan las escenas con personajes femeninos desnudos y, dentro de la serie, destaca el extracto sacado de *Historia de «S»* (Francisco Lara Polop,

1979) que representa la posición voyeurista del espectador masculino. El fragmento se abre con un televisor sobreencuadrado en el cual aparece una presentadora de telediario con las tetas descubiertas. Luego, por medio de un primer plano, se ve al televidente, un cincuentón que se deleita contemplando el espectáculo que le ofrece la pequeña pantalla, la cual, en el plano siguiente, mediante un *raccord* de mirada, enseña una escena de sadomasoquismo protagonizada por dos mujeres. Si se toma en cuenta la película en su conjunto, se sabe que dicho personaje es Sebastián, el protagonista que, al sentir insatisfacción con la vida sexual que tiene con su mujer, empieza a buscar información sobre prácticas menos «rutinarias». Sin embargo, al final se acabará reconciliando con su mujer. De hecho, la película lo presenta como un personaje equivocado, casi enfermo y de algún modo víctima del despliegue de erotismo propio del destape. Al presentar solo un fragmento del filme y al sacarlo de su contexto global, el documental oculta esos elementos y hace hincapié en el placer del personaje, sin cuestionar nunca su búsqueda frenética de erotismo. Antes al contrario, parece aprobarla y transmitir un mensaje de comprensión, apoyando la idea de que tras tantos años de represión sexual era normal que los hombres adoptaran esta posición.

A continuación, empieza otra secuencia que muestra, igualmente a través de una

sintaxis basada en la repetición de escenas similares, la violencia de género representada en películas como *Los violadores del amanecer* (Ignacion F. Iquino, 1978), *No es bueno que el hombre esté solo* (Pedro Olea, 1973), *Marcada por los hombres* (José Luis Merino, 1977) o *Aborto criminal* (Ignacio F. Iquino, 1973). Al inicio de esta secuencia, la voz en *off* añade un comentario que parece más bien referido a la anterior: «Aunque hubo protestas por parte de los sectores más conservadores, muchos espectadores masculinos apoyaron este cine». Si no fuera por la conjunción «aunque», se podría establecer una relación entre la instrumentalización del cuerpo femenino ilustrada por la secuencia anterior y la violencia sufrida por los personajes femeninos como consecuencia de la consideración de la mujer como objeto erótico. Sin embargo, la formulación empleada por la voz en *off* resulta demasiado ambigua para que esta lectura funcione. Sigue prevaleciendo, por encima de otro significado, la ecuación cuerpo femenino desnudo/progresismo = cuerpo femenino oculto/conservadurismo.

Pese a sus buenas intenciones, *Con la pata quebrada* acaba perpetuando a su modo la tradición machista contra la que arremete desde su título. Frente a los fragmentos en los cuales las mujeres están —por fin— totalmente desnudas, el discurso de la voz en *off* no queda exento de cierta complacencia que incita ante todo al voyeurismo, cuando el espectador podría esperar, tratándose

de un documental que se posiciona en contra del machismo, que el narrador subrayase las reservas que el desnudamiento supone desde el punto de vista del feminismo. Se observa, pues, una discrepancia entre, por un lado, las expectativas creadas por el título y la fecha de creación del documental, y, por otro lado, la mirada masculina que se va imponiendo.

A este respecto, es muy reveladora la selección e inserción de extractos que reflejan la satisfacción del hombre frente a la liberación sexual de la mujer, no tanto para ella sino para regocijo del hombre cansado del modelo de la beata puritana. Es lo que sugiere la inserción de una escena de *El fascista, la beata y su hija desvirgada* (Joaquín Coll Espoña, 1978), donde una hija confiesa a su madre que ya perdió su virginidad. Esta, tras santiguarse y fingir estar al borde del desmayo, le pregunta:

- ¿Te la metió?
- Sí.
- ¿Mucho?
- Sí, mucho. Entera.

Tras lo cual le recuerda que hubiera podido quedarse embarazada. Este intercambio, que corresponde al propósito de mostrar hasta qué punto las mujeres se han liberado sexualmente y, bien es cierto, de introducir luego el tema de la contracepción enfocado por el cine, muestra la complacencia que el documental mantiene con el público masculino, una

posición que se comprueba aún más con la inclusión de tres extractos que se relacionan abiertamente con la práctica del sexo oral. Tras una serie de fragmentos que plantean el vacío existencial de unas mujeres que, a pesar de su éxito profesional, aún no se sienten realizadas, la voz en *off* anuncia entonces el paso a otra serie que ilustra la aparición, ya por los años 90, de «nuevas muchachas con ideas más rotundas y un sorprendente desparpajo».

¿En qué consisten, pues, estas «ideas más rotundas»? El primer extracto, sacado de *Atómica* (Alfonso Albacete, David Menkes, 1997), brinda la respuesta, un tanto sorprendente, a través de la conversación que mantienen tres amigas. Frente a la resistencia de una de ellas a practicar el sexo oral, otra afirma: «Chupar es lo fundamental. Un tío no es tuyo hasta que no se la chupas». El extracto de *Familia* (Fernando León de Aranoa, 1996) reitera la temática con el intercambio entre Santiago y su hija Luna:

- Santiago (*haciéndole preguntas sobre su novio*) —¿Se la chupas?
- Luna (*enfadándose*) —¡Pues sí! ¡Se la chupo!
- Santiago —¿Y a los anteriores también?
- Luna (*enfadándose aún más*) —¡A todos! ¡Se la chupo a todo el mundo!
- Santiago —Pero ¿qué pasa? ¿Que no puedo enterarme de a quién se la chupa mi hija?

La serie de extractos termina con una escena de *Todo sobre mi madre* (Pedro

Almodóvar, 1999) en la que el personaje interpretado por Marisa Paredes exclama: «¡El tiempo que hace que no me como yo una polla!», provocando la carcajada unánime de sus interlocutoras.

Queda claro que, dentro de esas películas, al menos en parte de ellas, semejantes afirmaciones pueden corresponder a una demostración de audacia por parte de los personajes femeninos que se sitúan en las antípodas de la mojigatería y del puritanismo que durante siglos fueron parte de la condición femenina. Lo que resulta problemático, en la economía del documental, es la sintaxis metafórica del montaje que ensarta voluntariamente estos extractos que remiten al sexo oral hecho al hombre y que la voz en *off* pone en relación con una mejora de la condición existencial de las mujeres, una maduración de sus ideas y, ni más ni menos, con la aparición de una «nueva muchacha». De forma evidente, se eligieron los extractos más «sabrosos» según un criterio masculino, con el fin de escuchar con satisfacción a estos personajes que proclaman, cada uno a su modo, su «afición» a esta práctica.

Como lo dice muy bien la voz en *off* en la secuencia donde desfilan los personajes interpretados por Sara Montiel y otros que transmiten un modelo de mujer indecente y en ruptura con los códigos tradicionales, «la libertad sexual tenía mala fama y a cualquier mujer que la ejerciera, se la podía considerar simplemente puta». Este comentario sirve el proyecto

inicial del documental —desvelar los clichés que perjudicaron a las mujeres y condenarlos— y señala a la vez su punto flaco: al deplorar que la mujer sexualmente libre sea objeto de estigmatización, el filme acaba convirtiéndose en un acto de rebeldía contra la moral conservadora y eclesiástica y, para reivindicar esta libertad —quizás no tanto para la mujer como para el hombre—, ofrece un compendio de los extractos que mejor la ejemplifican, y en los cuales las mujeres no son otra cosa que un cuerpo desnudado.

Por la selección de los extractos que lo componen, el documental *Con la pata quebrada* pone de manifiesto, muchas veces mediante la sintaxis anafórica a la cual obedece el montaje, los mecanismos que consisten en representar a la mujer de una manera binaria y estereotipada, presentándola como problema o peligro que hay que controlar. Con todo, cabe recordar que, pese a sus límites respectivos, todos los extractos enfocan, cada uno a su modo, las relaciones entre hombres y mujeres, alimentando el debate en torno a esta cuestión y despertando sin duda reacciones diversas e inesperadas en los(as) espectadores(as) que, en función de sus opiniones, pueden rebelarse contra los clichés y la misoginia, tanto más cuanto que las películas son solo una vertiente de la cultura cinematográfica y su recepción depende también de otros soportes, en particular de la prensa y de la iconografía que se desarrolla fuera de las salas oscuras.

A través de los ejemplos analizados, se ha podido ver que el documental no escapa del voyeurismo y de la concepción del cuerpo femenino como objeto erótico, lo que queda bien patente a través de la presencia significativa de extractos donde este cuerpo se desnuda sin que la voz en *off* cumpla con su papel y subraye, con ojos analíticos, la dimensión problemática de dicha tendencia. *Con la pata quebrada* apoya claramente el desnudamiento del cuerpo femenino que alcanzó su clímax en el cine del destape, llevando a cabo su propio combate contra la gazmoñería y el pudor que acataron las mujeres debido a su educación religiosa, causando la frustración de los hombres. De ahí los límites de este documental que perpetúa los mecanismos adoptados por los cineastas que utilizaron el cuerpo de la mujer para expresar su afán de liberación e hicieron de su cuerpo un utensilio de expresión política.

La doble dimensión del documental, que critica ciertas construcciones sobre lo femenino a la vez que aprueba otras, se debe en parte a la ontología del documental de compilación que traduce, con respecto al material de archivo, una «mezcla de fascinación y deconstrucción, de admiración por el metraje recuperado y de intención crítica en su re-ubicación» (García Martínez, 2006:72). En el caso del documental de Diego Galán, se percibe muy bien la tensión entre, por una parte, la voluntad de rendir homenaje al material de archivo a través de su exhumación y relectura, y, por otra parte, la intención de criticarlo que se ve perjudicada por la admiración de los extractos que constan, quizás, entre los más criticables. La admiración debida al carácter subversivo que tuvieron en el momento de su aparición sigue prevaleciendo por encima de una relectura crítica y actualizada de las imágenes.

Referencias bibliográficas

- ANÓNIMO (16 de octubre de 1949). Pero las vampiras de antaño, ¿dónde están?. *Primer Plano: revista española de cinematografía*, 470.
- ANÓNIMO (24 de julio de 2015). El machismo a través de nuestro cine. El documental *Con la pata quebrada* se emite en La 2. Recuperado de: <http://blog.rtve.es/somosdocumentales/2015/07/documaster-y-con-la-pata-quebrada-nos-muestran-a-la-mujer-espa%C3%B1ola-a-trav%C3%A9s-de-nuestro-cine.html> (consultado el 15 de febrero de 2017).

- ARESTI ESTEBAN, N. (2010). *Masculinidades en tela de juicio*. Madrid: Cátedra.
- CHAMPÍN ANTOLÍ, L. (18 de octubre de 1928). El cine revolucionario al mundo. *Popular Film*, 116.
- COLLADO ALONSO, R. (2011). El destape del cartel de cine español: la nueva libertad sexual en la transición española. *Icono14*, 9(3), 194–220. Recuperado de: <http://www.icono14.net/ojs/index.php/icono14/article/view/103/58> (consultado el 15 de junio de 2017).
- GALÁN, D. (2013). *Con la pata quebrada* [DVD]. Cameo Media.
- GARCÍA MARTÍNEZ, A.N. (2006). El film de montaje. Una propuesta tipológica. *Secuencias: revista de historia del cine*, Universidad Autónoma de Madrid, (23), 67–83.
- GUARINOS, V. (2008). Mujer en Constitución: la mujer española en el cine de la Transición. *Quaderns de cine*, (2), 51–62. Alicante: Universidad de Alicante.
- GUZMÁN MERINO, A. (17 de abril de 1934). El cine español obtiene grandes éxitos. Callao: *El agua en el suelo. Luz: Diario de la República*, 712.
- J. (19 de febrero de 1956). Terminó el rodaje de *Fedra*. *Primer Plano: revista española de cinematografía*, 801.
- LABANYI, J. (2009). Historia y mujer en el cine del primer franquismo. En Gómez Vaquero, L., Sánchez Salas, D. (Eds.). *El espíritu del caos: representación y recepción de las imágenes durante el franquismo: (Una recopilación de secuencias. Revista de Historia del Cine)* (pp. 85–112). Madrid: Ocho y Medio.
- MULVEY, L. (2009). Visual Pleasure and Narrative Cinema [1975]. En Mulvey, L. *Visual and other pleasures* [1989] (pp. 14–27). Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- PÉREZ BOWIE, J.A. (2010). Sobre reescritura y nociones conexas: un estado de la cuestión. En Pérez Bowie, J.A. (Ed.). *Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación* (pp. 21–43). Salamanca: Universidad de Salamanca.
- WEINRICHTER, A. (2009). *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental*. Gobierno de Navarra, Departamento de Cultura y Turismo–Institución Príncipe de Viana.