

La concejala antropófaga y otras cuestiones de gusto en la narrativa almodovariana

O de la desregulación social a través de los espacios de placer

Mateo-Cecilia, Carolina¹; Miquel-Bartual, Mijo²

1. Universidad Libre de Bruselas (Bruselas, Bélgica), Instituto Valenciano de la Edificación (Valencia, España) carolinamateocecilia@gmail.com

2. Universidad Politécnica de Valencia (Valencia, España) mijomik@gmail.com

Resumen

"Estoy harta de todo: de los hombres, de las dietas, de los colágenos, de las liposucciones, de la política, de todo menos del sexo, tía. Soy concejala de asuntos sociales y tanto a nivel personal como a nivel profesional, yo creo que el sexo es un asunto profundamente social. El placer sexual es algo a lo que todo el mundo debería tener acceso sin prejuicios ni cortapisas..." La concejala antropófaga (Pedro Almodóvar, 2009)

El imaginario *hipersexualizado* de las mujeres que se difundió en la década de los 90, ha constituido la imagen de una nueva feminidad y se ha impuesto como la construcción mediática en la que la autodisciplina, la diligencia y la exigencia funcionan como nuevas tecnologías de regulación social en consonancia con el proyecto del neoliberalismo. En este contexto, usando la cocina como espacio narrativo, el cortometraje de 2009 de Pedro Almodóvar "La concejala antropófaga" subvierte en un movimiento doble estos principios. Por un lado, evidenciando a través de su uso (o más bien consumo) del espacio los valores antropófagos que van a dar pie a la crisis que se manifiesta abiertamente en España tras 2008, precedida por la crisis del mercado inmobiliario y de la gestión de lo público. Por otro lado, mientras destripa el perfeccionamiento que se espera de la(s) mujer (es), legitimando los espacios del placer y los placeres del cuerpo como motores de una sociedad más feliz.

En este artículo analizaremos cómo nuestra grotesca protagonista desarticula a través de esta doble crítica los tres elementos postfeministas por excelencia según McRobbie: la agencia, el empoderamiento, y la libre elección.

Palabras clave: ecofeminismo, postfeminismo, relato mediático *almodovariano*, espacios del placer, domesticidad.

Abstract

"I'm pissed off. Tired of men, of diets, of collagens, of liposuctions, of politics, of everything but sex, mate. I am councilwoman for social affairs and both at personal level as well as at professional level I think sex is a deeply social issue. Sexual pleasure is something that everyone should have access to, without prejudices or restrictions ... " The Cannibalistic Councillor (Pedro Almodóvar, 2009)

The hyper-sexualized imagery of women spread in the 90s, has formed the image of a new femininity and has emerged as the media construction in which self-discipline, diligence and self-demanding work as new technologies of social regulation in line with the neoliberalism project. In this context, using the kitchen as a narrative space, the 2009 short film of Pedro Almodóvar, "The Cannibalistic Councillor" makes a mockery of all these principles in a double sense. Firstly, evidencing through the use (or rather consumption) of space the cannibals values that will bring Spain to the crisis manifested openly after 2008, preceded by the housing subprime crisis and public sector management crisis. Secondly, while gutting the perfection that is expected from women, legitimizing the spaces of pleasure and the pleasures of body as engines of a happier society.

This article explores how our grotesque protagonist dismantles through this double critique the three post-feminist quintessential elements according to McRobbie: agency, empowerment, and freedom of choice.

Key words: eco-feminism, post-feminism, *almodovarian* narrative, spaces of pleasure, domesticity.

1. Previo.

En este artículo se analiza brevemente la retórica narrativa de *La concejala antropófaga* en tanto relectura de género en clave paródica del sistema de reglas y de recursos pertenecientes al discurso neoliberal y político, en una España pre-crisis en la que prima el culto al consumo y a las instituciones políticas, retórica que se desarrolla no por casualidad en un espacio arquitectónico históricamente femenino, la cocina.

Nuestra protagonista emerge como una *antiheroína* que desearía liberar a las mujeres con su fórmula mágica de la antropofagia – expresión suprema de las dinámicas consumistas – apelando por contra al rechazo de los mecanismos de control interiorizados por toda mujer: las dietas, los colágenos, o la dependencia de los hombres. No obstante, en su reivindicación de un deseo excéntrico que prefiere los pies a la polla, no deja de emular desde su toma de poder como política local un rol colonizador históricamente atribuido al género masculino, en el que la liberación pasa por la *objetualización* de los cuerpos, el fetichismo, o el espíritu de conquista a través del consumo, en un intento de saciar un hambre que no tiene límites y que aspira a devorar al hombre por completo.

En paralelo, haciendo equivalente la promiscuidad sexual al triunfo de la democracia, como si no hubiera algo más antidemocrático que el deseo, muestra cómo el feminismo también puede ser de derechas y neoliberal, conjugando la voracidad de un sistema económico basado en la expansión sin límites con la construcción de un deseo emancipador que también planea sobre un horizonte sin límites, desbloqueando la represión subyacente en toda sociedad disciplinaria para desplegarse en un universo donde caben todos los fantasmas pero ninguna cortapisa moral, ni económica ni corporal. El libertinaje del liberalismo, la revolución sexual que aplacó los deseos de revolución a secas, se combinan perfectamente en esta imagen del consumo gargantuesco como verdadero centro del deseo permanentemente insatisfecho, en un marco de confianza doméstica ante una compañera dormida, enfatizando así lo que su discurso tiene de autismo egocéntrico con total prescindencia de interlocución alguna.

Huelga enfatizar la importancia mediática y narrativa que para la obra de Pedro Almodóvar ha tenido el proceso de liberación de la mujer, y viceversa. En este artículo se analiza el uso de los espacios domésticos de consumo en la obra de Almodóvar, por considerarse un referente mediático y popular en el proceso de liberación femenina de una España tardofranquista. En concreto, nos centramos en el uso del espacio de la cocina en *La concejala antropófaga* por su carácter rupturista en relación a otros relatos almodovarianos anteriores, como otrora lo hicieran también por su incidencia en un nuevo cambio de rol de la mujer en relación al uso de la cocina *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1989) o *Qué he hecho yo para merecer esto* (1984).

2. El consumo del espacio en algunos relatos almodovarianos

En 2009, durante el rodaje de *Los abrazos rotos*, Pedro Almodóvar dirige un cortometraje cómico, *La concejala antropófaga*, pretexto para un juego de reescritura paródica de las conexiones *transtextuales* que se establecen con otras producciones anteriores y con el momento cultural y político del momento.

Chon es el personaje de la concejala interpretado por Carmen Machi, quien desarrolla un locuaz monólogo ante los espectadores y su interlocutora durmiente, Maribel. El personaje de la concejala golosa, cocainómana y ninfómana se caracteriza por una tendencia al desbordamiento sintomático de la relación que mantiene con el mundo. Su actitud ansiosa de devorar literalmente el mundo se constituye como sátira de la retórica derechista, y de los mecanismos de control de la mujer postfeminista que denuncia Ángela MacRobbie, que curiosamente comulgan con el auge del consumismo exacerbado en el que nos encontrábamos antes de sufrir los efectos de la crisis de las subprime¹.

En este cortometraje se combinan sexo y política con canibalismo, para forjar una figura grotesca propicia a una celebración de la materialidad del cuerpo, como se ha analizado en estudios previos en el ámbito de la producción audiovisual². La escena en la cocina resulta ser un hipertexto de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1989), y una respuesta a otras escenas de cocina anteriores, como la del largometraje *Qué he hecho yo para merecer esto* (1984), o la del episodio del programa televisivo *Con las manos en la masa* (emitido por TVE) en el que se contó con la presencia de Pedro Almodóvar en 1985.

¹ McROBBIE, Angela. *The aftermath of feminism. Gender, culture and social change*, London: SAGE, 2009.

² BRACCO, Diane. "La concejala antropófaga, Pedro Almodóvar. Sexo, política y canibalismo: la puesta en escena del cuerpo grotesco". Revista científica de cine y fotografía nº 5, 2009, pp 94-111.

Chon, concejala en asuntos sociales pertenece al PAP, partido cuyo acrónimo e ideología provocan en la mente del espectador un paralelismo con el Partido Popular español, identificándolo como una proyección paródica del PP. La sátira estriba en el desfase entre los valores conservadores de este partido de derechas y el erotismo liberal y liberado reivindicado por Chon, por añadidura consumidora de cocaína. Ninfomanía y antropofagia conforman una especie de sexualidad alternativa poco compatible con el único modelo avalado por los sectores conservadores de la sociedad.

Nuestra concejala, corpulenta cuarentona, exhibe una feminidad llamativa que se expresa visualmente a través de toda una gama de colores cálidos presentes en su peinado, su vestido y sus barrocos accesorios naranjas y dorados. Además, el escenario arquitectónico donde se desarrolla en su totalidad el cortometraje añade dramatismo al integrar revestimientos y electrodomésticos de color cálido, así como la batidora que contiene un líquido naranja (referencia a *Mujeres al borde de un ataque de nervios* y al gazpacho con orfidales que articula parte de la trama). Por otro lado, en la cocina de Chon encontramos referentes de la cultura pop como cuadros que representan pimientos, o botellas de Coca Cola a la manera de Andy Warhol que se contraponen a la cocina lúgubre y de estética punk de *Qué he hecho yo para merecer esto* (1984) y que a su vez constituyen una hipérbola de los bodegones luminosos que empiezan a cobrar presencia en *Con las manos en la masa* (1985), y que se consolidan en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1989)³ (Imagen 1). Sobra decir que los largometrajes referenciados tienen todos ellos como eje argumental primario el feminismo en sus diferentes acepciones.



3

VIDAL, Nuria. *El cine de Pedro Almodóvar*. Barcelona: Ediciones Destino, 2000.



Figura 1. De izq. a derecha, de arriba abajo, las cocinas de: *Qué he hecho yo para merecer esto* (1984) *Con las manos en la masa* (1985), *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1989) y *La concejala antropófaga* (2009).

Cabe pensar que estas representaciones mediáticas de las cocinas como espacios domésticos y los diferentes meta-espacios de evasión que muestran los diferentes relatos no son casuales, y que presentan un vínculo directo con el proceso de liberación de la mujer almodovariana (y española).

Mientras que *Qué he hecho yo para merecer esto* muestra entre el sarcasmo y la ternura el calvario de una ama de casa subyugada – y liberada a través de un asesinato que ella misma comete - a una situación doméstica profundamente machista, *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, muestra una sociedad moderna, urbana, donde las mujeres son absolutamente independientes y dueñas de sus destinos excepto en un punto débil: la relación con los hombres y el desamor que les puede acarrear, alineándose así con otros relatos postfeministas de la época.

En relación a los espacios de evasión, en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, la protagonista Pepa sueña con salir de su piso para no asfixiarse, con huir a un lugar lejano como mecanismo de defensa ante el sufrimiento. A pesar de ello, será en la cocina, un espacio de intimidad, donde sucedan cosas inesperadas, sinceras y liberadoras, como confesiones o tocamientos indebidos. Sus protagonistas femeninas no se muestran tan seguras como aparentan, sino más bien en crisis. Tienen que romper con las ataduras culturales que durante años las han obligado a mantener su vida supeditada a la del hombre, algo que no será tarea fácil, y que tratarán de lograr a través de la evasión que produce el viaje. De hecho, la terraza del ático que protagoniza muchas de las escenas del largometraje muestra un Madrid de la movida al fondo como escenario de liberación. En todo el relato, sobresale la figura de Pepa, mujer abnegada que piensa que el sufrimiento predomina frente al placer pero que mira hacia la ciudad de Madrid con deseo. En una secuencia en la que se dirige al hijo de su ex-amante advertirá: “Vosotros, los jóvenes, os creéis que la vida es todo placer, pues no, hay que sufrir y mucho”, para concluir con un “Estoy harta de ser buena”.

Nuestra concejala, no obstante, aparentemente superada esta atadura cultural con el hombre, no se plantea la cuestión moral, sino que, bajo una política de corte inclusiva, aboga por el placer como solución colectiva para los diferentes géneros. Ya no se muestra como la “chica buena pero mala” propia de los relatos postfeministas que trata de posicionarse frente al hombre, sino que elude la cuestión moral construida sobre premisas patriarcales y se acerca si cabe a una versión 2.0 de nuestra ama de casa de *Qué he hecho yo para merecer esto*, al plantear el canibalismo - y por tanto la inevitable muerte - como la mejor salida a la situación disciplinaria en la que se encuentran. Nuestra concejala permisiva se muestra autosuficiente y segura de sí al plantear la huida, en este caso del aburrimiento que le produce su vida y los convencionalismos, a través de los excesos de la carne, igualmente sin necesidad de salir del interior de su cocina. Esto le conducirá a una estética grotesca⁴ que se manifiesta en este personaje a través de su propensión a rebasar los límites de su propia humanidad (y la de sus aliados)⁵. Su agitación y sus desbordamientos de energía se ven subrayados por el inmovilismo total de la mujer dormida en la mesa de la cocina, espectadora pasiva e inconsciente de una actuación que se puede calificar de teatral, en la que exhibe desinhibida su drogadicción y su marginalidad erótica (por diversa), como dos formas de excentricidad grotesca.

Estas retóricas narrativas de usos del espacio de acción y de evasión identificadas hasta el momento se ven

⁴ La palabra grotesco viene de la palabra gruta y significa originariamente “adorno caprichoso de bichos, quimeras y follajes”, implica una condición ridícula y extravagante, también cierta animalización.

⁵ BARRIOS, José Luis “El cuerpo grotesco : Desbordamiento y significación” [En línea]. Jornadas de Cuerpo y Cultura de la UNLP, 15 al 17 de mayo de 2008, La Plata. Disponible en Memoria Académica: http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.695/ev.695.pdf

reforzadas si cabe por los carteles publicitarios de los diferentes metrajes⁶ (Figura 2). Si bien en *Que he hecho yo para merecer esto* y en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, las letras opresoras levitan sobre las cabezas de nuestras protagonistas, en *La concejala antropófaga* es ella la que domina la situación, con una gama cromática que – aunque sigue siendo dramática – se aleja de la estética propia del terror para abrazar la psicodelia. Algo que predominará en los tres posters es la presencia del tótem o conejo blanco que las conducirá a la evasión: en *Qué he hecho yo para merecer esto* será la sangre presente su vía de escape, mientras que *Mujeres al borde de un ataque de nervios* la liberación pasará por salir del espacio de la cocina y lanzarse al paisaje nocturno de la ciudad de Madrid. Por su parte, *La concejala antropófaga*, inmersa en un luminoso escenario doméstico, se muestra en una posición de dominio y seguridad, en la parte superior del póster y del texto, extasiada ante el flan y la cocaína dispuestos en simétricos conos, como metáforas del mundo.

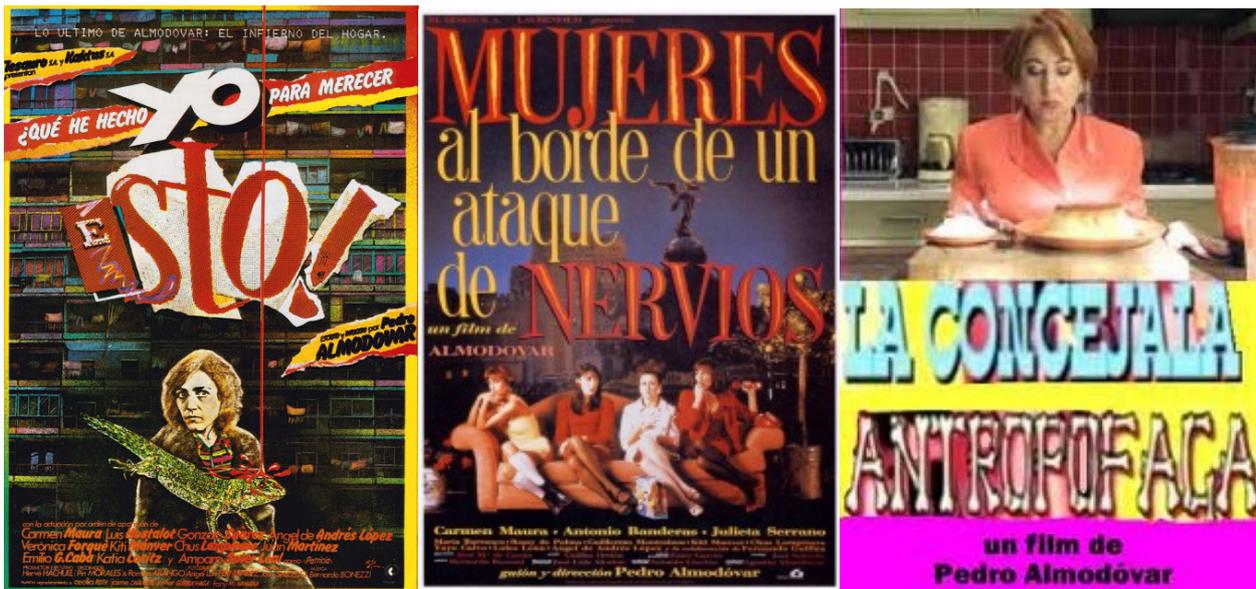


Figura 2. Posters de izquierda a derecha: *Qué he hecho yo para merecer esto* (Zulueta, 1984), *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (Gatti, 1988), y de *La Concejala Antropófaga* (sla, 2009).

3. Prácticas culinarias como centralidades de vida y muerte

El 11 de septiembre de 1985, en una de las emisiones del programa de televisión española *Con las manos en la masa* protagonizado por Elena Santonja, Pedro Almodóvar figura como invitado. En el plató de televisión, unos bodegones y una mesa de cocina en torno a la cual se disponen vasijas y plantas, configuran la centralidad del espacio doméstico en el que se enmarcan relatos de Pedro Almodóvar sobre su infancia y sobre la simbología que atribuye en sus metrajes a los espacios de cocina. El mismo Pedro confiesa que, para él, la cocina y los baños son los lugares más íntimos e intensos de la casa como refleja en sus largometrajes. En una cocina no se puede mentir, lo que explica cómo Carmen Maura armada con una pata de jamón asesta un golpe mortal a su marido, un machista incorregible, en *Qué he hecho yo para merecer esto*, película recién estrenada en el momento de emisión del programa. A su vez, en un momento determinado del programa, Elena explica a Pedro que en la toma de Cholula los indios eran antropófagos, y pensaban usar “carne de extremeño” para hacer un buen gazpacho. Almodóvar, interesado e impactado por esta rocambolesca historia pregunta: “¿tú crees que el canibalismo es una fórmula del amor?”.

No resulta casual que Almodóvar use como escenario de esta voracidad consumista la cocina, espacio que ha sido central también en los debates feministas. Hace ya tiempo que sabemos que la distribución interna de las casas es una magnífica concreción espacial de las jerarquías dentro de la sociedad. Se han realizado numerosos estudios sobre los modelos sociales implícitos que determinan el espacio acordado a los juegos o al estudio, el número de baños y su distribución, el tamaño de la habitación de los progenitores y la propia concepción de una casa como indisolublemente destinada a una familia nuclear clásica. Desde una posición

⁶ TABUENCA, María. “El 'leit motiv' de la estética de Pedro Almodóvar analizado a través de la cartelística de su obra”. Comunicación n.º 1, 2011, pp. 89-144.

central como lugar de almacenamiento y procesado de la sustancia vital, nuestra comida, así como de reunión en torno a la posiblemente única fuente de calor, el hogar; la cocina pasa por un proceso de reducción funcional de sus metros y depuración de sus líneas, transformándose en un espacio industrializado donde todo desaparece tras superficies lisas, sin recovecos, donde no se pueda ocultar la avellana perdida o el trozo de mantequilla, en donde la asepsia y la eficacia son las virtudes a exaltar frente a la anterior calidez y goce ante la presencia física de los alimentos. No en vano nos encontramos en un momento en el que la diligencia, la eficacia y la excelencia son los valores en alza. Así mismo resulta paradójico que en el mismo momento en el que proliferan los programas televisivos de alta cocina, la restauración ha entrado en los imaginarios de todo el mundo como parte de la cultura y la autodisciplina respecto al cuerpo es más acusada, se generalicen simultáneamente la peor alimentación en términos económicos, ecológicos y saludables - los alimentos procesados y precocinados- y la obesidad como epidemia sistémica. Entre estos dos modelos, hubo un cambio de paradigma en la consideración del estatus femenino. El feminismo de los 60 predicó una emancipación de todas las tareas domésticas y llegó a proponer la desaparición del espacio de la cocina dentro de las casas, resolviendo su ausencia mediante la externalización de su función, tal y como se ha hecho con tantas otras actividades relacionadas con el cuidado: la crianza, el lavado de ropas o la limpieza de la vivienda, por ejemplo. Hasta tal punto que relatos como el de la escritora Charlotte Perkins Gilman propone en esas fechas convertir la cocina en una actividad "científica" en vez de doméstica, por lo que debería encargarse su realización a profesionales de la industria alimentaria⁷. De esta manera, a su parecer, se podría eliminar esa estancia dentro de las casas, liberando el espacio para otras actividades.

En el cortometraje que analizamos, la cocina resulta ser la sede de fantasías antropófagas y el lugar de la circulación del deseo, palabra clave en el universo almodovariano. La cocina recoge el verdadero ímpetu vital que la concejala alimenta con flan y cocaína y en el que Almodóvar refleja la pregunta que se hiciera en el plató de *Con las manos en la masa*, dejando que el espectador encuentre la respuesta adecuada. Una casa sin cocina es una casa sin válvula de escape. En la cocina, la protagonista encarna a la perfección la relectura neoliberal de la nueva mujer que se deja guiar por el deseo como único faro, de la misma manera que hace toda la sociedad española en un momento en el que la exhibición desacomplejada de la abundancia y su consumo se generalizan como modelo social y político.

En cierta manera Almodóvar se acerca consciente o inconscientemente a las premisas del ecofeminismo⁸,⁹, reivindicará la cocina como el lugar que simboliza el intercambio de afectos y la preponderancia de las relaciones en una nueva estructura social y económica, en la que cabría imaginar la soberanía alimentaria como revolución, ya introducida desde un enfoque utópico-pragmático por las feministas norteamericanas a inicios del s.XX, lideradas por Charlotte Perkins Gilman bajo lo que Dolores Hayden llama "feminismo material"¹⁰. Por ello, Almodóvar defiende la presencia e incluso la preeminencia de dicho espacio en el hogar, vinculando su representación de la cocina con muchas arquitecturas indígenas en las que este espacio es el centro de las vidas (y de las muertes), y renunciando a la caracterización heredada como elemento de homogeneización y subyugación. Por su parte, el ecofeminismo, asociado a una narrativa opuesta al ideal moderno del progreso como es la del decrecimiento, en su lógica reivindica los alimentos de productores locales como maneras de reinterpretar la autonomía y el empoderamiento de los distintos géneros más allá de los confines de la cocina y de la acepción consumista neoliberal¹¹.

4. Bulimia existencial de fin de ciclo

"Me educaron bajo el grito de ¡eso no se toca! ¡eso no se come! Ay, dios mío, ¡qué tiempos! yo creo que Franco fue un buen gobernante, pero en lo referente al sexo no se enteraba." *La concejala antropófaga* (Almodóvar, 2009)

⁷ LEVENSTEIN, Harvey. *Revolution at the table. The transformation of the American diet*. New York: Oxford University Press, 1988.

⁸ MIES, Maria y VANDANA Shiva *Ecofeminismo*. Madrid: Icaria, 2016.

⁹ FEINBERG, Leslie. *Transgender Warriors*, Boston: Beacon Press, 1996.

¹⁰ HAYDEN, Dolores. *The grand domestic revolution. A history of feminist designs for american homes, neighborhoods, and cities*. Oxford: The MIT Press, 1981.

¹¹ SILIPRANDI, Emma y ZULUAGA, Gloria Patricia (coords.). *Género, agroecología y soberanía alimentaria*. Madrid: Icaria, 2014.

Esta afirmación resulta ejemplificadora de la transformación general que sufre la sociedad occidental que, a partir de mitad del siglo XX, pasa de ejercer un modelo disciplinario de socialización a aplicar un modelo fluctuante de control disciplinario camuflado ejercido de forma desterritorializada, medicalizando la vida y dulcificándola con psicofármacos, contemplándola en la televisión, deseándola a través del marketing, comprándola mediante el endeudamiento privado, en resumen, ejerciendo un consumo activo generalizado del mundo y sus imágenes¹². En esa lógica de cambio, el feminismo también se transforma y pasa de abanderar la lucha contra el patriarcado, confiar en la acción política colectiva, negar los valores domésticos y exaltar el amor romántico, a dar por supuesta la capacidad infinita de elección que proporciona el neoliberalismo como una vía de emancipación a través del mercado capitalista y apoyado en sus teorías posmodernas donde todos podemos ser cualquier cosa en cualquier momento a través de la libertad que proporciona el consumo¹³.

Como consecuencia de esta fluctuación y de sus contradicciones, en la actualidad encontramos la coexistencia de diferentes corrientes denominadas con mayor o menor aceptación postfeministas, ya que a pesar de sus diferencias todas ellas comparten la tendencia a rechazar la lucha feminista y la victimización de la mujer, y reivindican su autonomía y responsabilidad, ejes de la filosofía del humanismo liberal y de la libre elección que podemos relacionar con el libre mercado. Para McRobbie, su lectura postfeminista vinculada al neoliberalismo no es una simple reacción a los avances feministas de las décadas anteriores, sino la consecuencia de la introducción del propio discurso feminista dentro del lenguaje de los media y de las instituciones¹⁴. Para esta autora, los términos feministas “empoderamiento” y “choice” han sido vaciados de todo su poder político debilitando así la fuerza del discurso feminista entendido como poder colectivo, para pasar a ser utilizados por los medios de comunicación y por los gobiernos como atributos individuales y emblemas paradigmáticos de la libertad femenina occidental frente a la feminidad de las otras culturas.

Para esta investigadora, el postfeminismo plantea una doble estrategia en la que el feminismo es calificado como algo obsoleto, como algo perteneciente a otra época, al tiempo que se celebran los logros femeninos dentro de la sociedad neoliberal, sobre todo en los campos de los estudios y del acceso al mundo laboral, estableciéndose entre estos dos presupuestos una relación económica de trueque o una relación gramatical condicional: si renuncias al feminismo obtendrás los privilegios del neoliberalismo. Eso sí, el acceso a los recursos empujó especialmente a las mujeres a auto-aplicarse lógicas disciplinarias:

“Son las mujeres las que son llamadas a participar en la autodisciplina y la autoadministración. En un grado mucho mayor que los hombres, a las mujeres se les requiere que trabajen en y que transformen el yo, para regular cada aspecto de su conducta, y para presentar todas sus acciones como libremente elegidas. Podría ser que el neoliberalismo posee siempre una lectura de género, y que las mujeres están construidas como sus sujetos ideales”¹⁵

En la década de los 80, se habrían producido una serie de discursos mediáticos que señalarían al feminismo como la fuente de toda una serie de males incluso físicos para las mujeres: depresiones, ansiedades, enfermedades asociadas a la ausencia de hijos, e incluso infertilidad, en un discurso que culminaría con la figura egoísta, abyecta y culpable de la soltera trabajadora. Susan Faludi sostiene la tesis de que durante la década de los 80 se vivió un recrudescimiento de la guerra contra el feminismo por medio de la difusión masiva de estereotipos negativos sobre las mujeres independientes y trabajadoras, como de manera almodovariana y por tanto incorporando también los miedos de las protagonistas vemos en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. Según Faludi, los relatos postfeministas americanos se debieron al auge de un nuevo tradicionalismo que convenció al público de que la “liberación” de las mujeres que abogaba el feminismo era el verdadero azote de la América del momento, además de la fuente de una interminable lista de la compra de problemas personales, sociales y económicos¹⁶. Relatos como *Fatal Atraction* (Adrian Lyne, 1987) crearon un nuevo tipo de terror masculino: la yuppie-mantis religiosa contaminada por las

¹² DELEUZE, Gilles. “Post-scriptum sobre las sociedades de control”, Polis [En línea], 13, 2006, Publicado el 14 agosto 2012, consultado el 10 octubre 2016. URL : <http://polis.revues.org/5509>

¹³ *Op Cit.* MCROBBIE, A.: 2009, pp 11.

¹⁴ *Op Cit.* MCROBBIE, A.: 2009.

¹⁵ GILL, Rosalind y SCHARFF, Christina. *New Femininities postfeminism, neoliberalism and subjectivity*, London: Palgrave Macmillan, 2011, pp. 52-68.

¹⁶ FALUDI, Susan (2006). *Backlash, the undeclared war against American women*, Three Rivers Press, New York. Existe versión en castellano: Reacción. La guerra no declarada contra la mujer moderna (1993). Madrid: Anagrama.

reivindicaciones feministas. Sin embargo, en realidad se negaban las reivindicaciones feministas al vender lo que el feminismo consideraba formas de explotación femeninas bajo el envoltorio de libertades personales.

En este contexto, *La concejala antropófaga* constituye un reflejo satírico de la heroína postfeminista, juega con lo grotesco como única salida posible al ideal de mujer posfeminista triunfadora y autorregulada construida por los *media*. Ironiza sobre el inexistente sentido de comunidad política, poniendo en evidencia el desmantelamiento del feminismo y la intención de reconstruirlo basándolo en una elección individualista y ficticia como es el placer. Esta especie de bulimia existencial, voluntad de borrar las fronteras entre el cuerpo y su entorno, deriva en un canibalismo como forma de rechazo a la forma de postfeminismo vinculado a una feminidad basada en dinámicas neoliberales. No obstante, el cortometraje aún está lejos de plantear el posterior giro introducido por el transfeminismo¹⁷ que entiende el género como un sistema de poder que reduce el cuerpo a un sistema social binario. El transfeminismo deconstruye esta visión social y en su planteamiento supera la distribución de roles hombre-mujer, desdibujando estas diferencias e introduciendo identidades múltiples, desmontando de manera radical esta construcción dicotómica propia tanto del primer feminismo como de determinados postfeminismos ya citados. De toda la trayectoria feminista en el Estado español da buena cuenta Silvia L. Gil especificando las particularidades de dicha evolución en nuestro país, que se caracteriza por ir más bien al retortero de procesos similares en otros países europeos durante una primera época, pero que acaba siendo puntero en esta última fase en la que el transfeminismo y la resistencia política ecofeminista van de la mano junto con los movimientos sociales a la hora de plantear una exigencia de cambio¹⁸

5. Desregulaciones deseables y empoderamientos gozosos

A nuestro juicio, *La concejala antropófaga* retoma en clave cómica el estereotipo creado por los *media* de la “feminista radical”, estrategia desacralizadora propia del postfeminismo para descalificar al feminismo como una lucha trasnochada y maliciosa. Sin embargo, esta vez se usa dicha estrategia para descalificar también los relatos postfeministas que evidencian McRobbie y Faludi, al remarcar y ridiculizar las libertades individuales y el teórico empoderamiento que ofrece el neoliberalismo.

Sin embargo, reproduce algunos patrones postfeministas al inspirarse en las doctrinas de Camille Paglia, como el miedo a ser abroncada¹⁹ por pensar solo en el placer y el sexo teniendo que taparse con unas gafas de sol para mirar donde le interesa; o a través de sus dramáticas poses que responden al patrón de “feminista radical”, al mostrar metafóricamente cómo el postfeminismo posiciona a las feministas: en una posición de ataque (en este caso frente a la comida, como sublimación del género masculino). A su vez, usa estrategias postfeministas, como el humorismo. Por ejemplo, la feminidad no sólo se transluce a través de los cuerpos *sexys* sino a través de su reflejo inverso: el personaje femenino físicamente no agraciado que aspira a los beneficios que le brinda el neoliberalismo en relación al amor o al sexo (como nuestra concejala). Chon se comporta como una belleza consciente de su poder, pero sustituyendo el poder otorgado por la belleza física por el poder político, capitalizando así las herramientas masculinas, y llevando el discurso al terreno del postfeminismo, al hacer uso del “choice”.

Pero a diferencia de los relatos postfeministas que fomentaban la despolitización de las mujeres para imponer la ética de la elección personal o del neoliberalismo²⁰, nuestra concejala aboga por un cuerpo político unificado y socialdemócrata, eso sí, basado en el placer individual. La concejala eleva a cuestión política su antropofagia, por lo que pasa de ser algo singular a algo político y colectivo, bajo la afirmación “Hay que incentivar la cultura de la promiscuidad”. En su relato, el cuerpo masculino se ve cosificado, desmembrado, reducido a un ensamblaje de zonas erógenas, imitando la cosificación machista. Sin

¹⁷ BUTLER, Judith (2007). *El género en disputa*. Madrid: Paidós.

¹⁸ GIL, Silvia L. (2011). *Nuevos feminismos. Sentidos comunes en la dispersión. Una historia de trayectorias y rupturas en el Estado español*. Madrid: Traficantes de sueños.

¹⁹ La escritora Marian Keyes quien, en el programa de radio de la BBC4, *Start the week* calificó al feminismo como una hermana mayor (del posfeminismo) vigilante cuando afirmó que “ella creció con el miedo de ser ‘abroncada’ por las feministas y ‘que le quitaran todo lo rosa de su casa’” (citada por GILL, Rosalind, *Gender and the media*, Polity Press, London. 2007. pp. 147-166).

²⁰ GENZ, Stéphanie y BRABON, Benjamin A. *Postfeminism, cultural texts and theories*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009.

embargo, considera el sexo como un “asunto social” y cualquier individuo debe poder acceder al placer físico “sin prejuicios ni cortapisas”, en nombre de un principio “democrático”.

Por tanto, con esta construcción tanto visual como textual, Almodóvar está evidenciando y subrayando que ha elaborado conscientemente una construcción polisémica aparentemente postfeminista de la mujer, aunque distanciándose de la misma en una clara estrategia de invocar las críticas postfeministas al tiempo que las desarma: en primer lugar, al invocar los valores que el postfeminismo no contempla (confianza en las instituciones políticas como ejes transformadores y en la acción colectiva así como sustitución de belleza física por poder político), y en segundo, a través de la mediación grotesca y la exageración al expandir la lógica consumista al consumo de carne humana como celebración del cuerpo (antropofagia).

El disfrute neoliberal y el atributo de ciudadano consumista obligan a rechazar explícitamente el feminismo en lo que McRobbie llama “Nuevo contrato sexual”. Un nuevo contrato en el que las formas de atención mediática y política presionan a las mujeres jóvenes con un discurso basado en sus capacidades en base a conceptos como “éxito”, “gozo”, “participación”, “movilidad social” o “compromiso” para incitarles a mejorar como sujetos individuales (no colectivos) con autonomía y capacidad económica (mecanismos de autorregulación).

La mezcla de atributos feministas y postfeministas, combinados en *La Concejala Antropófaga* con un efecto cómico, nos hace plantearnos la problemática de fomentar el empoderamiento individual de la mujer basado en las dinámicas económicas y en una huida (por evasión o implosión) del espacio físico de la cocina. Tampoco parece que sea cuestión de perpetuar el imaginario *hipersexualizado* de la mujer que nuestra concejala destripa, ni de reelaborar nuevas y sofisticadas tecnologías de regulación social como la liberalización de los espacios del placer y los placeres del cuerpo como motores de una sociedad más feliz. Se trataría de otorgarle un valor también material a la economía reproductiva e incidir en la necesidad de una transformación política y económica distante del modelo neoliberal, planteada como un reconocimiento de la interdependencia que supone el mantenimiento de la vida y sus necesidades experimentadas y administradas por todos los géneros. El feminismo en su acepción más contemporánea no versa únicamente de la relación entre hombres y mujeres, sino que plantea una relación con el mundo diferente desde una multiplicidad de géneros, cambiando un relato de acción y conquista (del otro, del territorio, del planeta entero) por un relato de colaboración e interdependencia.

6. Bibliografía

- BRACCO, Diane. “La concejala antropófaga, Pedro Almodóvar. Sexo, política y canibalismo: la puesta en escena del cuerpo grotesco”. Revista científica de cine y fotografía nº 5, 2009, pp 94-111.
- BARRIOS, José Luis “El cuerpo grotesco: Desbordamiento y significación” [En línea]. Jornadas de Cuerpo y Cultura de la UNLP, 15 al 17 de mayo de 2008, La Plata. Disponible en Memoria Académica: http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.695/ev.695.pdf
- BUTLER, Judith (2007). *El género en disputa*. Madrid: Paidós.
- BUONANNO, M. (2014). “Gender and media studies: progress and challenge in a vibrant research field”. Anàlisi. Quaderns de Comunicació i Cultura, 2014, nº 50, p. 2.
- DELEUZE, G. “Post-scriptum sobre las sociedades de control”, Polis [En línea], 13, 2006, Publicado el 14 agosto 2012, consultado el 10 octubre 2016. URL : <http://polis.revues.org/5509>
- FALUDI, Susan *Backlash, the undeclared war against American women*, Three Rivers Press, New York, 2006. Existe versión en castellano: *Reacción. La guerra no declarada contra la mujer moderna*. Madrid: Anagrama, 1993.
- GENZ, Stéphanie y BRABON, Benjamin A. *Postfeminism, cultural texts and theories*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009.
- GIL, Silvia L. (2011). *Nuevos feminismos. Sentidos comunes en la dispersión. Una historia de trayectorias y rupturas en el Estado español*. Madrid: Traficantes de sueños.
- GILL, Rosalind. *Gender and the media*. London: Polity Press, 2007.
- GILL, Rosalind y SCHARFF, Christina. *New Femininities postfeminism, neoliberalism and subjectivity*, London: Palgrave Macmillan, 2011, pp. 52-68.
- HAYDEN, Dolores. *The grand domestic revolution. A history of feminist designs for american homes, neighborhoods, and cities*. Oxford: The MIT Press, 1981.

LEVENSTEIN, Harvey. *Revolution at the table. The transformation of the American diet*. New York: Oxford University Press, 1988.

MCROBBIE, Angela. *The aftermath of feminism. Gender, culture and social change*, London: SAGE, 2009.

MATEO, Carolina. "Domesticidades disidentes en la ficción televisiva", en REIA N.1 Madrid: Universidad Europea, 2009

MIES, Maria y VANDANA Shiva *Ecofeminismo*. Madrid: Icaria, 2016.

PULEO, Alicia. "Ecofeminismo: La perspectiva de género en la conciencia feminista", en VV.AA, Claves del Ecologismo Social. Madrid: Libros en Acción, 2009.

SEN, Amartya "Gender Inequality and Theories of Justice", en: Nussbaum M, Glover J Women, Culture and Development. Oxford: Clarendon Press, 1995.

SILIPRANDI, Emma y ZULUAGA, Gloria Patricia (coords.). *Género, agroecología y soberanía alimentaria*. Madrid: Icaria, 2014.

TABUENCA, María. "El 'leit motiv' de la estética de Pedro Almodóvar analizado a través de la cartelística de su obra". Comunicación n.º 1, 2011, pp. 89-144.

VIDAL, Nuria. *El cine de Pedro Almodóvar*. Barcelona: Ediciones Destino, 2000.

Biografía

Carolina Mateo-Cecilia

Arquitecta y doctora acreditada por la ANECA como “profesor contratado doctor” (2015). Actualmente coordina el área de proyectos de I+D+i internacionales en el Instituto Valenciano de la Edificación y es investigadora invitada de la Universidad Libre de Bruselas. Ha sido por cinco años profesora de Grado de Arquitectura en la Universidad Europea de Madrid - Valencia (2010-2015) y durante esos años ha organizado diferentes tipos de eventos culturales independiente a escala nacional. Es autora y editora de numerosas publicaciones de divulgación científica, así como con ponencias en diferentes países, en el marco de Masters universitarios, estancias de investigación en el extranjero y proyectos competitivos de investigación e innovación de ámbito europeo.

Mijo Miquel Bartual

Licenciada en Filología y Bellas Artes, doctora en Arte Público y colaboradora del grupo de Historia y Filosofía de la Experiencia del Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC (2014-2016). A partir de 2003, se dedica a la enseñanza de la Escultura en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos así como a la gestión cultural independiente. En esta última faceta, se ha especializado en la coordinación de eventos relacionados con la creación de esfera crítica. Como investigadora, podemos citar su constante implicación en seminarios y encuentros varios en calidad tanto de organizadora como de ponente, además de ser autora de numerosas publicaciones de divulgación científica y colaborar con diferentes másters universitarios reconocidos (Ecología, Regeneración Urbana o Arteterapia) así como en proyectos de investigación e innovación a nivel europeo.