

LA REPRESENTACIÓN IRREVERENTE DE LA SEXUALIDAD FEMENINA

(Análisis de casos sobre la cuestión de lo explícito en animación)



TFM Realizado por Rosa Torres Pujol.

Codirigido por el Dr. Vicente Ponce y el Dr. Juan Miguel Company

Tipología de trabajo 2

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA

FACULTAD DE BELLAS ARTES

JUNIO 2011

MPA
MÁSTER OFICIAL
EN PRODUCCIÓN
ARTÍSTICA


FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES


UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA

Agradezco, en primer lugar, a mi entorno más cercano la paciencia y comprensión con este trabajo, sobre todo a mi pareja, eterno compañero en las noches en vela y quien siempre me anima a ir más allá. También les doy las gracias a las dos mujeres de las que soy fruto: mi madre y mi tía Carmen, quienes siempre están dispuestas a discutirme y echarme una mano. Y a mi padre y mi hermano por personificar el humor obscuro.

Por supuesto a mis tutores, Juan Miguel Company y Vicente Ponce, que se han coordinado perfectamente entre ellos y conmigo. Les doy las gracias también por su interés en el tema y en mi persona: han sido unos tutores intachables, aportándome mucho sobre el laberinto del deseo y las cuestiones fílmicas.

A todas las animadoras que han prestado su voz, así como a las profesoras María Lorenzo, Sara Álvarez, M^a Susana García Rams y Giuliana Colaizzi: gracias por haber colaborado de manera tan activa y haberme dado sus impresiones conforme avanzaba mi trabajo.

A Marisol Salanova que me mostró que el camino más sencillo es la línea recta mientras reíamos sobre las cuestiones de lo patológico. A Vero, Eva y Gema por su ayuda con todo lo que yo no puedo.

Por último, a todos aquellos interesados en que la animación pueda trascender las pocas fronteras que quedan para liberarnos a través del humor.

ÍNDICE

Introducción.....	5
1. DESARROLLO CONCEPTUAL.....	19
1.1. Las posibilidades de “animar” comportamientos.....	19
1.2. La mujer como objeto de deseo en el imaginario audiovisual.....	29
1.3. La mujer casta y el puritanismo.....	34
1.4. De la confesión del pecado al grito.....	41
1.5. Lo sucio y el sexo en el texto.....	51
1.6. Animar la sexualidad desde el humor.....	62
2. ANIMACIONES IRREVERENTES SOBRE SEXO.....	73
2.1. <i>Teat Beat of Sex</i>	77
2.2. <i>Girl's Night out</i>	91
2.3. <i>El carnaval de los animales</i>	101
2.4. Ejemplos que juegan con la tragicomedia.....	113
2.4.1. <i>Con qué la lavaré</i>	115
2.4.2. <i>La flor carnívora</i>	121
2.4.3. <i>Le Chapeau</i>	126
2.4.4. <i>Una fosa común</i>	132
Conclusiones.....	139
Bibliografía.....	147
Anexos.....	155
1. Glosario de imágenes utilizadas.....	157
2. Desglose de las secuencias significativas.....	159
3. Entrevistas realizadas.....	193
Curriculum.....	265

INTRODUCCIÓN

Las investigaciones sobre el tema animación-sexualidad han dado mucha importancia a la cuestión de la presencia de los personajes femeninos¹ y/o al hecho mismo de ser mujer-autora². En el presente estudio, sin embargo, se ha considerado que no era tan fundamental el hecho del sexo biológico femenino y su especificidad, pues estas autoras beben indudablemente de aportaciones masculinas anteriores, sobre todo del ámbito del cómic y el cine *underground*. Así pues, el tema del género sexual de la autora, al contrario de lo que muestran los estudios hasta la fecha, pretende ser poco importante en este trabajo. La razón es que consideramos que las distinciones de género son cuestiones arbitrarias, culturales y lo que interesa en realidad no es el sexo sino cómo se trata y retrata la mujer lasciva y sexualmente activa.

No es nuestro interés el analizar la particular manera de crear “femenina” sino que estamos más focalizados en cómo se reivindica la libido y otros temas tabúes. Así, nos hemos centrado en los casos femeninos, pero este trabajo pretende ser un apartado de una futura tesis doctoral, por lo que, posteriormente, se tratarán más extensamente otras aportaciones. Por el momento, por ser las más *abyectas* e *irreverentes* que se han descubierto, hemos cerrado el campo con estos ejemplos que se salen de ese público principalmente infantil que tiene la animación. No creemos, de esta manera, que el sentido del humor de la mujer sea divergente al del hombre, aunque sí es cierto que, seguramente por

¹ MARTÍNEZ, Estefanía, *Con A de animación*, “Los mundos [teóricos] de Coraline”, nº1, febrero 2010, pág. 79.

² Sobre animación y mujer hemos consultado: *Women in animation* (Pilling: 1992); *Mamá, quiero ser artista Entrevistas a mujeres del cine de animación* (Herguera [et al]:2004); *Joanna Quinn: arts vs. Animación* (García Rams: 2010); *La visión creativa femenina del mundo: la coniunctio alquímica y su canal expresivo en la animación* (García Rams: 2003). En libros de animación sobre propuestas estéticas rupturistas la cuestión sexual se dejaba de lado, aun así consultamos lo que pudimos encontrar: *Animación ilimitada: cortometrajes innovadores desde 1940* (Faber: 2004); *Art in motion: animation aesthetics* (Furniss: 1998).

represivos patrones culturales, la mujer tiene una manera diferente de “animar”³. De todos modos, esta cuestión la dejamos de lado en el presente trabajo ya que lo que concita nuestro interés es lo *irreverente* del sexo explícito, que no busca ser excitante sino más bien caricaturesco y paródico.

El lenguaje nos forma desde que nacemos y la animación está muy presente en nuestra vida representando y presentando códigos que influyen en la educación, mediante la cual incorporamos valores, actitudes y opiniones. Hay que puntualizar, aunque lo recordaremos a lo largo del trabajo, que no se pretende marginar ningún sexo pero, al igual que en el *posporno*, hay más mujeres que hombres abordando estos temas y estos son los casos que se han encontrado. Son los que nos parecen más evidentemente implicados en este *contradiscurso* estético y ético que interesa a nuestra investigación. Además, cabe decir que casi todas las animadoras han subrayado, de una u otra manera, el apoyo que tienen de sus productores, compositores de BSO, guionistas... que son hombres y muchas veces incluso sus parejas.

De esta forma, *no se ha buscado un género femenino autoral de manera intencionada, sino que se han escogido los cortometrajes que resultaban más adecuados para el trabajo*. Resultaba entonces demasiado forzado tener que buscar un ejemplo de autor masculino solo para dejar pruebas de la participación de los dos géneros dentro del trabajo y, dado que la cuestión del autor no es lo fundamental en este proyecto -aunque se han realizado entrevistas a las realizadoras para clarificar cuestiones-, se ha optado por dejar de lado la cuestión del género biológico autoral. Es obvio que hay un nuevo punto de vista, pero

³ GARCÍA RAMS, M^a Susana, *La visión creativa femenina del mundo: la coniunctio alquímica y su canal expresivo en la animación*. Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, 2003.

no creemos que su singularidad derive del hecho genital sino por un contexto social que condiciona una nueva manera de articular y reivindicar el deseo femenino.

El punto de vista que une a las animadoras que hablan en esta investigación sin duda es *contradiscursivo*, reivindicativo, por lo que las reflexiones teóricas tienen su origen en la Teoría Fílmica Feminista como la revisión de los patrones que culturalmente se repiten para crear conciencias afines a lo institucional.

Además, hemos hecho hincapié en que estos ejemplos parten a su vez de un cierto estudio de la estética *feísta* en la representación de los cuerpos y la naturaleza del movimiento. Esto es algo que en animación, al ser un medio que por su enfoque comercial ha evolucionado hacia lo preciosista y aséptico, es difícil encontrar.

Siendo este medio mucho más estereotipado que el cinematográfico por la necesidad de clichés –lo pide su universo inmaterial y su limitación temporal, común a otras artes textuales–, los mensajes sobre lo que es y lo que debe ser una mujer están, aún más que en el cine, homogeneizados y pervertidos, influyendo en la concepción cultural para la construcción de identidades. Como no, la subjetividad relativa de pensamiento y/o acción va unida a éstas.

Considerando, además, que el arte no solo debe ser estética y que por ello debe servir para la crítica y crear así una mejor y mayor ética, se han escogido ejemplos de animación “autoral”. Se trata de propuestas más bien marginales respecto a la dinámica habitual y que tienen en común una voluntad personal de desvirtuar los atributos que tradicionalmente se

ha dado a lo femenino y a lo masculino, de/mostrando que las diferencias se diluyen y son meras convenciones.

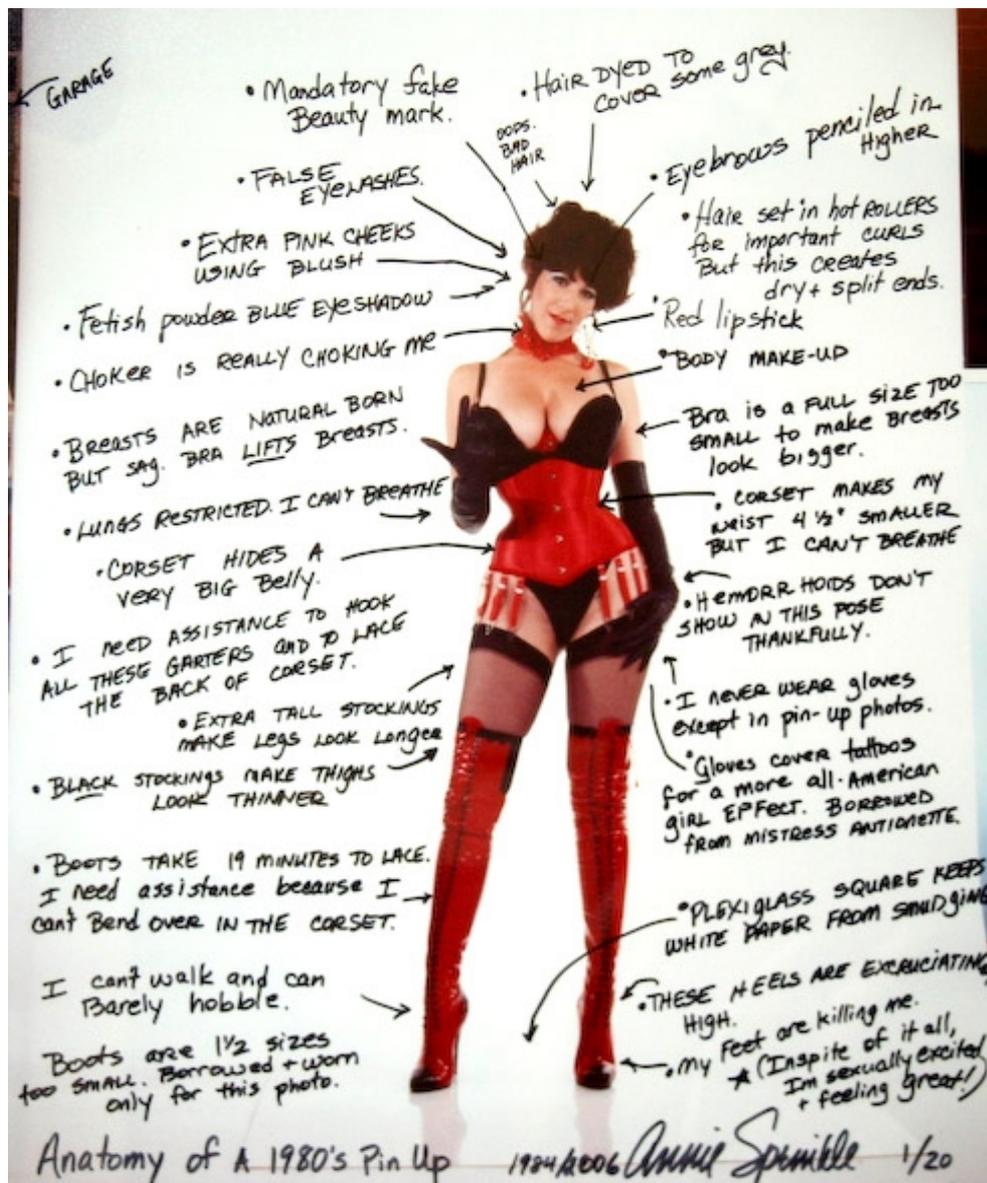
No obstante, dado que el movimiento feminista ya está mucho más asumido en la sociedad y a que las mujeres se van apropiando del medio como autoras, se están empezando a mostrar otras visiones, riéndose de los arquetipos e incluso del uso también estereotipado del mismo dispositivo, reinventando lo que se cuenta y cómo se cuenta.

Sobre todo nos centraremos en la sexualidad como algo *abyecto*, grotesco, *irreverente*, en contra de la tendencia general que dulcifica y/o evita el tema directo. De esta manera, el posporno ha de estar necesariamente presente en esta investigación en cuanto al posicionamiento ideológico que plantea. Por otro lado, también nos resulta de interés el punto de vista humorístico al tratar el sexo que, según la producción de la que estamos hablando, se hace de una manera más *irreverente* o *abyecta* -estableceremos una especie de gradación en cuanto al carácter humorístico en su representación-, aunque todos los cortometrajes parten de un cierto revisionismo cómico sobre el sexo. Como se ve en la imagen de la página siguiente, Annie Sprinkle, ex-actriz porno comercial y casi garante y pionera del movimiento posporno, enumera toda la clase de artificios que son necesarios para la imaginería de la creación de una *pin-up*⁴.

Describe así su malestar general: no puede apenas respirar, lleva relleno, maquillaje, no puede caminar porque le han puesto botas más pequeñas que su pie, no puede respirar con el corsé -y para ponérselo necesita ayuda-... Desvela pues una actriz porno toda la parafernalia

⁴ Ilustración de una chica bonita en actitud sugerente que suele figurar en las portadas de diversas publicaciones impresas.

ridícula necesaria para adecuar los cuerpos a lo estandarizado, cuando en realidad todos estos artificios son más bien una suerte de tortura, sobre todo para las mujeres, aún hoy las más presionadas en la sociedad de la imagen y el espectáculo.



Cabe decir que la investigación que estamos abordando, el sexo *irreverente* en animación, está muy poco estudiada. Sobre mujer y animación existen numerosos estudios, pero casi no se ha encontrado bibliografía *específica* sobre el tema que nos ocupa.

Además, los estudios realizados hasta la fecha se han centrado en el papel de las autoras, cuando lo que interesa en este trabajo es la producción y significado de la obra animada y no tanto su creadora. Su aportación a la sexualidad animada como relato desvirtuador de arcaicos valores y patrones sobre las relaciones sexuales y la represión del cuerpo no aséptico. Se trata, pues, de reelaborar los discursos, ampliando otros horizontes y no planteándolo tan solo como un “género de mujeres”.

Tampoco es el objetivo hablar de pornografía animada en clave femenina o analizar propagandas subliminales sobre la sexualidad en animación: lo que pretendemos es sacar a la luz ejemplos que tratan el personaje femenino y la plasmación de su deseo no solo desde un prisma diferente sino también con una crítica de los estereotipos que no puede sino contradecir la dinámica habitual en este campo.

Mostrar entonces que es posible concebir un nuevo imaginario donde la mujer sea un agente activo para deconstruir: las identidades, construcciones tecnológicas, que no pueden ser objetivas. Así, tal y como plantea Griselda Pollock, esta nueva imagen no debe consistir simplemente “en reemplazar determinadas imágenes opresivas con otras imágenes hechas por mujeres y sobre mujeres, sino más bien en deconstruir los procesos a través de los cuales se produce el significado y el sujeto adquiere una posición como sujeto sexuado.”⁵

⁵ Griselda Pollock citada en Mayayo, Patricia, *Historias de mujeres, historias del arte*, 2003.

Es aquí donde podríamos hablar del medio animado: tanto por sus posibilidades de ruptura estética como por su mismo carácter fantasioso, la animación podría convertirse en el perfecto dispositivo para elaborar discursos formales y conceptuales alternativos, desde una visión que no coarte la sexualidad sino que ayude a abordarla con más imaginación y libertad. *Ésta es nuestra motivación principal: abrir las puertas y explorar el tema y la forma sexuales en animación.*

Al contrario de lo que suele suceder en los grandes libros recopilatorios de animación, el presente trabajo dará voz a las autoras para que opinen y contrasten su propia obra, así como formularemos nuestras preguntas a una notable semiótica, especialista en las teorías fílmicas feministas. Todo ello para averiguar cómo se construyen los modos de representación de la sexualidad, abogando e insistiendo, una y otra vez, en la subversión de los estereotipos.

Nos hemos permitido citar de una manera literal, dejando grandes textos a principio y a mitad de capítulo para dialogar con la explicación, ya que nos interesa transmitir impresiones que ayuden al lector a entender la intencionalidad de la argumentación. En el apartado de anexos de este trabajo se incluirá una recopilación de los planos más destacados de las animaciones en cuestión así como las entrevistas vía email y las realizadas en persona –revisadas y aprobadas-, que estarán transcritas en el idioma en el que se realizaron. Probablemente ésta haya sido la parte más costosa de toda la investigación: no ha sido fácil contactar con todas las animadoras y formularles los cuestionarios que, aunque con preguntas comunes, son individuales y personales. Cada uno responde a cuestiones específicas del cortometraje utilizado en la investigación así

como a un marco más general, para situarlo teóricamente en la corriente del presente trabajo. Sobre todo, queríamos saber cuál era su percepción sobre la base de nuestras premisas: el diálogo entre sexo, humor y animación.

Por otro lado, los desgloses de imágenes que se encontrarán al final de esta investigación han sido pensados para poder articular con la mayor precisión sus respectivos comentarios. Como se verá, el volumen cambia también, siendo más amplios los comentarios y desgloses de los tres cortometrajes principales. En cuanto a la denominación de cada imagen en el desglose, hemos decidido nombrar cada imagen como “figura”, puesto que la numeración no responde a la planimetría real de los cortometrajes, sino que la disección se ha llevado a cabo en función de nuestros propios criterios sobre lo que es necesario para el análisis.

La referencia de las imágenes se encontrará también al final, en un glosario, puesto que creemos que obstaculiza sino la comprensión del texto, ya que la mayoría de ellas son ilustrativas. Hay imágenes que se ha considerado que era una redundancia señalar los datos: las fotografías a las autoras en las entrevistas así como la imagen que encabeza los análisis de los cortometrajes.

Considerando lo anteriormente planteado sobre el desarrollo de este trabajo los objetivos a perseguir son los siguientes:

1) La presente investigación pretende sacar a la luz estas propuestas animadas que hablan de lo femenino desde un punto de vista novedoso y crítico. Estas obras animadas y sus autoras, aunque marginales, poco a poco van siendo más conocidas y reconocidas, algo a lo que queremos contribuir. Así, su presencia activa en el mundo animado *se reivindicará, (de) mostrando la suciedad de la mujer en la animación* porque es un medio dominado por lo masculino y lo preciosista.

2) Si la animación quiere ser un medio artístico –creemos que el arte es un territorio donde se debe ejercer la crítica inteligente utilizando la ética y la estética-, las propuestas deberían apartarse de esa dinámica fundamentalmente “entretenedora” en la que se hallan inmersas. Aunar teoría y práctica tras sus frames, reflexionando sobre sus posibles formas y contenidos. Pero no se trata tampoco de promover un movimiento de animación diferente, como un “género de mujeres”, en un futuro probablemente marginado y denostado, sino como un verdadero discurso estable que trate lo sexual y lo femenino derribando tabúes.

3) Esta Tesis de Master pretende, pues, formar parte de una futura Tesis Doctoral dirigida por los mismos tutores, ampliando fronteras y consiguiendo más aportaciones.

4) Aunque este trabajo es teórico, sin duda sirve para la práctica artística de la autora, que es también animadora y está interesada en las cuestiones que se refieren a la identidad y la sexualidad.

Para aproximarnos a la consecución de estos propósitos se ha considerado un desarrollo de trabajo que *pretende centrarse en la cuestión del deseo*, de lo que llamaremos “suciedad” en cuanto al

dispositivo del discurso, puesto que las cuestiones de la identidad y la sexualidad son campos muy amplios y sería inútil enunciarlo superficialmente. Nos centramos, además, en las propuestas más humorísticas porque, como se verá, creemos que es el canal más propicio para mostrar y reivindicar lo explícito.

De este modo, en primer lugar se indagará brevemente en las tradicionales representaciones del deseo femenino en el audiovisual para romper con esta imagen homogeneizada en el contexto de la dinámica cultural general. Los discursos que se van a tratar trastocan el concepto de mujer como mero cuerpo, como objeto de deseo del varón, que devienen sin duda de una tradición de expresiones artísticas propias de muchas artes dispares, desde la performance al cómic underground.

En segundo lugar, como parte fundamental de la investigación se analizarán estas propuestas de animadoras que hablan del sexo como tema explícito y explorando las posibilidades que el humor puede ofrecer a la hora de normalizar conductas y derrumbar patrones. Por último se hablará del hecho de que estas nuevas piezas van unidas a una ruptura deliberada de la mimesis de la acción y el movimiento, subrayando así el carácter experimental que tiene la animación, con todas sus posibilidades surrealistas, expresivas y cómicas, todavía poco exploradas.

Seguramente el trabajo podría haber sido organizado de otras muchas maneras pero, partiendo de la inexistente bibliografía sobre el tema específico se ha considerado que lo más oportuno era trabajar en la labor de investigación de fuentes. Se han recopilado los libros que por el momento se consideran más significativos para indagar en las cuestiones

relacionadas, aunque posteriormente habría que ampliarlos, a buen seguro fuera de España. Se ha intentado solventar este vacío mediante la elaboración de entrevistas en persona, por correo o por teléfono. Así, se ha conseguido contar con la aportación no solo de animadoras, sino también de teóricas sobre la cuestión de la animación y la mujer. Como hemos dicho, se pretende en el futuro ampliar la investigación a casos de representación de y desde la sexualidad masculina, para profundizar también en las fronteras de género, abriendo los campos así como recopilando todos los puntos de vista posibles y realizar un amplio compendio sobre el tema.

Partimos principalmente de los análisis de la construcción de la identidad en el cine, de índole fundamentalmente semiótica. La Teoría Fílmica Feminista -una teoría del discurso (Colaizzi 1990) que entiende el *lenguaje del cuerpo* como “un acto de comunicación que (...) nos dice que el cuerpo sexuado no es pura sustancia física, o un universo cerrado, sino una entidad situada”⁶- y los mensajes de los movimientos contraculturales servirán para analizar los ejemplos escogidos. El trabajo pretende estudiar la retórica de los casos a partir de la aplicación de una metodología analítica y desfragmentadora, propia de la crítica cinematográfica vinculada al análisis textual. Se profundizará sobre todo en aquellos elementos que se consideren fundamentales a la hora de hablar de estas visiones rupturistas respecto a la idea de lo que es y debe ser el sexo femenino y su construcción cultural. Los modos de operar los sentidos, significantes y significados: pensamos que es, sin duda, el método más adecuado a la hora de estudiar una producción fílmica

⁶ COLAIZZI, Giulia, *La pasión del significante. Teoría del género y cultura visual*, 2007, pág. 47.

En cuanto a las estéticas de los ejemplos escogidos, se debe señalar que se ha intentado escoger casos muy distantes en cuanto a la forma de expresión puesto que se trata de ver diferentes discursos animados que traten la cuestión de la sexualidad cuyo máximo común denominador sea el hecho de la mujer y su sexualidad explícita. Ésta además viene plasmada -esto sí que es algo que no se ha buscado deliberadamente sino que ha venido dado por el carácter transgresor y “artístico” de las producciones- de una manera bastante distanciada de lo que sería la tradicional *mimesis*⁷ en la que parece que “hay que creerse” los temas y las formas sin darse cuenta de los aparatos ideológicos que se esconden tras la forma del contenido y el contenido de cada forma. Podríamos decir, entonces, que todas las propuestas se caracterizan por una cierta *suciedad* que podría llegar a unificar los cortometrajes si se quiere como un “movimiento” que utiliza fundamentalmente un tratamiento irreverente, cómico y crítico con lo denominado institucional.

⁷ “La más importante de estas partes [*de toda tragedia*] es la organización de los hechos, pues la tragedia es mimesis no de hombres, sino de acciones y de vida. Por consiguiente no actúan para mimetizar los caracteres, sino que abarcan los caracteres por medio de las acciones: de manera que los hechos y la fábula son el fin de la tragedia y el fin es lo más importante de todo. (...) La tragedia es mimesis de una acción y por medio de esta acción es mimesis de los que actúan.”. ARISTÓTELES, *Artes poéticas*, 1987, pág.56.

1. DESARROLLO CONCEPTUAL

1.1. Las posibilidades de “animar comportamientos”

Hoy me detuve a contemplar este curioso espectáculo: en una plaza de las afueras, un saltimbanqui polvoriento exhibía una mujer amaestrada. (...) Un pequeño monstruo de edad indefinida completaba el elenco. Golpeando su tamboril daba fondo musical a los actos de la mujer, que se reducían a caminar en posición erecta, a salvar algunos obstáculos de papel y a resolver cuestiones de aritmética elemental. Cada vez que una moneda rodaba por el suelo, había un breve paréntesis teatral a cargo del público. « ¡Besos!», ordenaba el saltimbanqui. «No. A ése no. Al caballero que arrojó la moneda.» La mujer no acertaba, y una media docena de individuos se dejaba besar, con los pelos de punta, entre risas y aplausos. (...) Cada vez que ella cometía una torpeza, el hombre temblaba angustiado. Yo comprendí que la mujer no le era del todo indiferente, y que se había encariñado con ella, tal vez en los años de su tedioso aprendizaje. Entre ambos existía una relación, íntima y degradante, que iba más allá del domador y la fiera. Quien profundice en ella, llegará indudablemente a una conclusión obscena. (...) La mujer, que estaba preparándose para un número matemático, sacudía como pandero el ábaco de colores.(...) Su director se sentía defraudado a más no poder (...) El público empezó a contagiarse de su falso entusiasmo, y quien más, quien menos, todos batían palmas y meneaban el cuerpo.

Para completar el efecto, y queriendo sacar de la situación el mejor partido posible, el hombre se puso a golpear a la mujer con su látigo de mentiras. Entonces me di cuenta del error que yo estaba cometiendo. (...) Resuelto a desmentir ante todos mis ideas de compasión y de crítica, buscando en vano con los ojos la venia del saltimbanqui, y antes de que otro arrepentido me tomara la delantera, salté por encima de la línea de tiza al círculo de contorsiones y cabriolas. (...) Alentada por tan espontánea compañía, la mujer se superó a sí misma y obtuvo un éxito estruendoso. Yo acompasé mi ritmo con el suyo y no perdí pie ni pisada de aquel improvisado movimiento perpetuo, hasta que el niño dejó de tocar.

Como actitud final, nada me pareció más adecuado que caer bruscamente de rodillas.⁸

⁸ARREOLA, Juan José. *Una mujer amaestrada*, 1966. Nos ha parecido oportuno introducir esta Tesis de Master con este texto para que el lector pueda captar el espíritu satírico del trabajo.

A pesar de que cuenta ya con más de un siglo de historia, la gran mayoría de las propuestas animadas siguen teniendo un carácter acotado y manido, donde prima el estereotipo y se perpetúa la proyección de la mujer como *objeto de deseo* y como *objeto*. Esto deriva en una representación perversa, fácilmente digerida por los consumidores, al tiempo que impide su propia evolución y enriquecimiento como medio de producción artístico.

Desde el principio de su creación, la animación ha seguido los pasos del cine, estancándose aún más si cabe en el M.R.I. -Modo de Representación Institucional, M.R.I.⁹. en adelante- de manera casi exclusiva. Su carácter comercial y su brevedad eran factores que obligaban al medio a caricaturizar y presentar representaciones de arquetipos. En general lo hizo para satisfacer las exigencias de un público infantil, esgrimiendo como valores máximos la mimesis naturalista del movimiento, además de la repetición reiterada de contenidos y discursos, sin abandonar casi nunca su carácter simplista. Estos inconvenientes se suman al hecho de que el propio entorno de la animación, por su duración limitada y su carácter fantasioso de casi realidad evaporada, “exige” estandarizar a los personajes. Siguiendo la caricaturización de los personajes del cine mudo, el discurso animado, basado sobre todo en la expresividad del movimiento coordinado con una música, ha dejado bastante de lado los temas peliagudos y críticos en pro de una comicidad más beligerante. Con un guión donde no se definen demasiado los sentimientos de los personajes, hay que apostar por lo sencillo: dar prioridad al personaje por encima de la trama.

⁹ Noël Burch, en *El tragaluz del infinito* (1991), trata ampliamente la cuestión.

Pero la gravedad del caso puede leerse también desde otro prisma – pues ésta es una crítica que se le podría achacar en general al medio audiovisual–: esta visión restringida impide su propia evolución y enriquecimiento como medio de producción artística, limitando su público y ciñéndose a reproducir discursos de tono moralista a través de estéticas poco novedosas.

Partiendo de que la animación es un territorio donde domina lo comercial e institucional, el objeto de este trabajo es analizar y comparar algunos casos de animación figurativa que podrían considerarse *animación de tipo autor* e incluso en algunos casos, de corte *underground*. *El carnaval de los animales* (2006), de Michael Pavlátová, *Girl's Night Out* (1987), de Joanna Quinn y *Teat Beat of Sex* (2008) de Signe Baumann se constituyen como *contradiscursos*, yendo pues a contracorriente de esta dinámica general que vela la cuestión del tratamiento simplista de la sexualidad, sobre todo de la femenina. Lo hacen además desde el humor y lo *irreverente*, lo que se pondrá en relación con otras piezas de animación que hablan de los mismos temas pero con un tono más dramático: *La flor carnívora* (2009), de María Lorenzo, *Fosa común* (2007), de Izibehne Oñederra, *Con qué la lavaré* (2003), de María Trénor y *Le Chapeau* (1999) de Michèle Cournoyer.

El hecho de que nos centremos en los cortometrajes que tratan el tema de la sexualidad femenina desde un punto de vista *irreverente*, se debe al interés por explorar los caminos mediante los que, como respuesta al discurso ortodoxo, la mujer plasma su propio cuerpo y deseo. La intencionalidad sin duda es la de desmitificar y aportar frescura frente a unas representaciones-clichés que actualmente son bastante

insostenibles. Pues “censurar el cuerpo es censurar, de paso, el aliento, la palabra.”¹⁰

Dado que el sexo sigue siendo aún hoy un tabú en cuanto a la completa libertad real que tienen las personas para abordar públicamente su sexualidad, creemos que estos cortometrajes, dado que la animación suscita -probablemente aún más que el cine- una gran maleabilidad del inconsciente por su “mágico” poder, pueden ayudar a dotar de visibilidad y criticar maneras de pensar. Ayudar a que la sexualidad deje de ser un tabú y haya más aceptación de todas las posibilidades de cuerpos, mentes y comportamientos.

Efectivamente, si queremos que haya una verdadera consecución final del movimiento de la liberación de la mujer así como la devolución de etiquetas maniqueas sobre la sexualidad, hemos de considerar una nueva est/ética, narrativa y temática. De hecho, es significativo que, como se puede ver en las entrevistas a las animadoras, casi todas comentan que no trabajan solas ni creen que su mirada sea totalmente “femenina”. Al contrario, hay que apostar por la mezcla de miradas *irreverentes* que desmitifiquen y eliminen la *patologización*, es decir, la condena de conductas y visiones al tiempo que se termina con el carácter dicotómico al representar el deseo sobre y desde las edades de la mujer.

Contemplemos un gran ejemplo al uso en la historia de la animación -por no citar siempre la eterna Disney¹¹- como es Tex Avery, escogiendo los personajes femeninos de su clásico *Red Hot Riding Hood* (1943), encontramos como se destaca el personaje de Red, una suerte de

¹⁰ CIXOUS, Hélène, *La risa de la medusa: ensayos sobre la escritura*, 1995, pág.61.

¹¹ Para más interés consultar GIROUX, Henry A., *El ratoncito feroz: Disney o el fin de la inocencia*, 2001 y DORFMAN, Ariel, *Para leer al pato Donald: comunicación de masa y colonialismo*, 2007.

Caperucita objeto de deseo del lobo, muy parecida a la que será mujer de Roger Rabbit¹². Ella pone mucho de su parte en este juego de seducción, sin embargo, siempre le deja en ascuas, dándole con un mazo. Al contrario, la abuelita aparece como libidinosa, consciente del encanto sexual de su nieta y golpeando a su vez al lobo cuando se le desorbitan los ojos y le da vueltas la pajarita.

Hay que decir también que Tex Avery hizo un par de parodias sobre el icono casi transgénero -por lo andrógina que era- de Greta Garbo, donde aparece, como la abuela, encarnada en un ser detestable. Mirando en la historia de la animación¹³ encontramos con frecuencia esta suerte de estereotipación perversa en la que las mujeres son seres mágicos: o hadas o brujas, pero pocas veces humanas.

Es un tipo de representación que se inscribe en la línea del resto de la representación general de la historia del arte.



3 y 4

En el diccionario de la Real Academia Española encontramos las siguientes acepciones sobre los términos que se están barajando:

¹² Película de imagen real y animación *Quién engañó a Roger Rabbit* (Robert Zemeckis y Richard Williams, 1988).

¹³ Se han consultado diversos compendios generalistas sobre animación: BENDAZZI, Giannalberto, *Cartoons: 110 años de cine de animación*, 2003; KERMABON, Jacques, *Du praxinoscope au cellulo: Un demi-siècle de cinéma d'animation en France (1892-1948)*, 2007; WIEDEMANN, Julius, *Animation now!*, 2007.

animar. (Del lat. Animāre). 1. tr. Infundir vigor a un ser viviente. 2. tr. Infundir energía moral a alguien. 3. tr. Excitar a una acción. 4. tr. Hacer que una obra de arte parezca dotada de vida. 5. tr. Comunicar a una cosa inanimada mayor vigor, intensidad y movimiento. 6. tr. Dotar de movimiento a cosas inanimadas. 7. tr. Dar movimiento, calor y vida a un concurso de gente o a un paraje. U. t. c. prnl. 8. tr. Dicho del alma: Vivificar al cuerpo. 9. intr. desus. Vivir, habitar o morar. prnl. Cobrar ánimo y esfuerzo.

femenino, na. (Del lat. Feminīnus). 1. adj. Propio de mujeres. 2. adj. Perteneciente o relativo a ellas. 3. adj. Que posee los rasgos propios de la feminidad. 4. adj. Dicho de un ser: Dotado de órganos para ser fecundado. 5. adj. Perteneciente o relativo a este ser. 6. adj. Débil, endeble.

Irreverente. (Del lat. irrevērens, -entis). 1. adj. Contrario a la reverencia o respeto debido

Sexualidad. (De sexual). 1. f. Conjunto de condiciones anatómicas y fisiológicas que caracterizan a cada sexo. 2. f. Apetito sexual, propensión al placer carnal.

En efecto, partimos de “lo propio de las mujeres”, caracterizadas por su “conjunto de condiciones anatómicas y fisiológicas” para abordar su “apetito sexual”. La manera crítica y humorística en la que lo plasma, “contrario a la reverencia debida” y a través del medio animado pretende dar “movimiento, calor y vida” a concepciones arcaicas para “excitar a la acción”.

Es notorio que la animación ha sufrido su mayor desarrollo gracias a la publicidad y que dado que es un medio que busca siempre aglutinar el mayor número de público posible y por tanto ser más motor de entretenimiento que de reflexión, se suele obviar la cuestión sexual directa, pese a que crea y perpetúa, de manera más o menos velada, modelos de conducta moralmente “correctos”. Se trataría, pues, de romper estos estereotipos para influir en la vida misma, ya que los

cambios en lo simbólico afectan a lo real puesto que tenemos la convicción de que la representación lleva a la acción y a la asimilación de problemáticas. Consecuentemente, la cuestión de por qué se han elegido animaciones que se constituyen como contradiscursos se debe a la seguridad de que el pensamiento debe dirigirse contra la potencia de las ideas pensadas, no a reiterar lo que ya se ha hecho. Y teniendo en cuenta que el cine y la animación son medios muy dados a difundir contenidos de orientación propagandística, debemos considerar sus modelos hegemónicos como susceptibles de influir con notable fuerza.

Los casos seleccionados tienen en común una intencionada “suciedad de la imagen”, puesto que quieren huir de la pretendida *mimesis* naturalista en la que se ha fundamentado la historia de la animación ortodoxa, basada en el *cartoon* y que contribuye, incluso más de lo que ha hecho el cine, a estas corrientes de pensamiento en las que parece que la animación debe ser tan “natural” como la vida misma. Además, encontramos en la historia general de la animación un vacío sobre la construcción de lo sexual y de la sexualidad al tiempo que una escasa presencia en el terreno artístico al uso: quizá porque a la animación no le interesa “el arte” o bien porque sucede lo contrario, como consecuencia probable de esta diferencia entre autor y artesano. El animador tiende al final a estar dentro de una gran pirámide en la que se le pide más especialidad técnica en cuanto a su capacidad para representar el movimiento y la vida que no profundidad de discurso.

Esto ocurre muy probablemente como consecuencia del medio más amplio en el que se inscribe quizá porque la animación, el campo cinematográfico, ya que, por un lado, nos encontramos con unos costes de producción muy elevados y, en segundo lugar, porque la narratividad y

los estilemas establecidos por el cine clásico han hecho que ya no se planteen otros modos de contar historias dada la rentabilidad de ese lenguaje estándar y eficaz. Entretener por encima de comunicar, pero un entretenimiento que es en realidad perverso y que limita los lenguajes posibles que podían forjarse tanto en cine como en animación.

Hay que preguntarse, pues, si es la producción audiovisual –una de las grandes profesoras de los adultos del mañana- la que imita los patrones culturales o es más bien una de sus arquitectos, como principal vehículo de propaganda que sabemos que es –no hay más que pensar en el eterno ejemplo de Disney-, ha sido y seguramente será.

Contradecir verdades inamovibles, sacar a la luz lo censurado por reglas hollywoodienses como el Código Hays¹⁴ -Disney tenía su propio código censor¹⁵-, gracias a los cuales el cine y la animación han crecido basándose en pretendidos cuentos de hadas donde no hay dolor ni sabor.

El autor de animación, como mago de las ilusiones, debe necesariamente jugar a replantear qué es “lo real” conjurando realidades. El animador, como demiurgo de su propio mundo espacio-temporal, puede jugar hasta el infinito y confundir, transformando estereotipos y caracteres jugando con lo ambiguo:

“Todo eternamente reconducido, renovado, confirmado y puesto en crisis en cada plano. (...) Es un desvío alejado de la narratividad que debe su principio constitutivo nada más que a la diseminación y el agregado. (...) Entidades en surgencia infinitamente modulables,

¹⁴ Determinaba qué se podía ver en pantalla y qué no. Creado por la asociación de productores cinematográficos de Estados Unidos (MPAA), marcaba los límites morales en cine. Lo escribió uno de los líderes del Partido Republicano de la época, William H. Hays, aplicándose desde 1934 hasta 1967 hasta que se sustituyó por el sistema de Clasificación por edades de la MPAA.

El código constituyó un sistema de censura, que prohibía la exhibición en Estados Unidos de la mayoría de las películas europeas o independientes que a menudo violaban el estilo de Hollywood.

¹⁵ Así lo señala Samuel Viñolo en su artículo “Carlitopolis o el escamoteo de un ratón”, *Con A de animación*, n°1, febrero 2010.

maleables, fragmentables: proyectos y abortos de morfología fantástica”¹⁶

Y es que la animación surgió a partir de la magia y la metamorfosis: de romper con la evidente realidad “real”, por lo que nos sirve perfectamente para hablar de la identidad, tal y como corroboraron las autoras entrevistadas.¹⁷

En el mundo en el que vivimos actualmente el espacio íntimo es cada vez más público y de esto tiene que ser partícipe la animación: de esta reivindicación última del movimiento feminista dinamitadora de clichés y tabúes. Normalizar la libido femenina, la suciedad y tragedia de los cuerpos así como la innecesaria imagen preciosista en las producciones. Y hacerlo desde el humor *irreverente*, para sacar a la luz toda la moralidad “sería” que coarta la sexualidad, en mente y cuerpo. Porque con la sexualidad, que es nuestro modo de ser que se incorpora a nuestro cuerpo sexuado a medida que crecemos dentro de la cultura, es con lo que establecemos relaciones y creamos la vida. Pensamos así que la animación es la forma de arte más cercana a la fecundación y al movimiento –lo primero que percibimos como “vivo” es lo que con los ojos detectamos que se mueve-, basándose en la transformación de la materia manejando el espacio, definiendo un tiempo y realidad propia.

El cómic, la animación, como cualquier producto cultural, puede ayudar a cambiar mentes y replantear conceptos morales. Los lenguajes pueden herirnos¹⁸ pero no debemos caer en la asimilación de la ofensa gesto

¹⁶ BERRIATÚA, Luciano, CASAL, Alberto [et al], *Estéticas de la animación*, 2010, pág.23.

¹⁷ Vid anexo 3, pág.206 y siguientes.

¹⁸ BUTLER, Judith, *Lenguaje, poder e identidad*, 2004, pág.16.

pasivo sino que es necesario contrarrestar su fuerza con otros productos culturales.

Las posibilidades del cine y sobre todo de la animación son casi inagotables pero sus desarrollos conceptuales –sobre todo del medio que nos ocupa- han sido más bien escuetos y repetitivos. Hay que romper con lo ya dicho y animado ya que es con el diálogo de fuerzas divergentes con el que se puede producir una verdadera re-evolución sobre la representación del deseo femenino.

1.2. La mujer como objeto del deseo en el imaginario audiovisual

(...) articular el discurso del feminismo como una verdadera teoría general de la sociedad, de la producción cultural y de la subjetividad. Ello implica en primer lugar entender la mujer en tanto sujeto unitario sino múltiple, constituido a través del lenguaje, las representaciones culturales, las múltiples relaciones, experiencias y contradicciones (...) que nos marcan en tanto sujetos históricos. En segundo lugar, implica ir más allá de la noción de género concebido sólo como diferencia sexual, que opone las mujeres y los hombres en el *aut/aut* del binarismo sexual establecido, y entender que los papeles sexuales y las identificaciones genéricas tienen que ser anclados necesariamente en el ámbito de la producción y reproducción social, en la estructura socio-económico e ideológica que funcionaliza los sujetos históricos que llamamos <<hombres>> y <<mujeres>> a sus intereses y su propia perpetuación.¹⁹

Los planteamientos que empezó a elaborar el movimiento feminista a partir de los años 70 pretendían configurar un análisis crítico sobre los procesos culturales de construcción del sujeto “mujer” en la cultura audiovisual, concluyendo que no solo ha representado el sometimiento de “lo femenino” sino que con ello ha contribuido a acentuarlo aún más. De este modo, se reivindicaba una mayor presencia de mujeres en la producción cultural que ayudase a “enriquecer” los puntos de vista además de plantear cuáles habían sido los matices que definían los cánones de lo femenino.

En materia audiovisual se han dado grandes pensadoras que han cuestionado el poder y naturalidad del cine al representar el mundo femenino. Con algunas diferencias más o menos notables, Ann Kaplan, Laura Mulvey, Teresa de Lauretis y muchas otras afirmaban que era necesario un replanteamiento de los modelos que conformaban el objeto/sujeto histórico femenino en antítesis con el masculino.

¹⁹ Colaizzi, op.cit, 2007, pág. 47.

Una postura controvertida al respecto era la de Laura Mulvey, quien afirmaba que las mujeres no podían encontrar disfrute alguno en el cine del M.R.I. -hollywoodiense- por hacer que la mujer “desee el deseo” ya que ella misma es el objeto de deseo.

Siguiendo los pasos de Freud, ello equivaldría a jugar a estar en el inconsciente masculino, asumiendo una posición pasiva y narcisista -ser mirada- al tiempo que masoquista -ser castigada-. En su ensayo *Placer visual y cine narrativo* (1975), Mulvey



explicaba que en un mundo ordenado por la desigualdad sexual, el placer de mirar se encuentra dividido entre activo/masculino y pasivo/femenino. La mirada masculina determinante proyecta entonces sus fantasías sobre la figura femenina que se organiza de acuerdo con aquélla.⁵

Habló también de la fetichización de las mujeres y de las funcionalidades de los papeles femeninos en los films: mujeres negociables (madres, hijas, esposas) y mujeres consumibles (prostitutas, vampiresas, mujeres de la calle). En cambio, era necesario apostar por una crítica a la humillación continua de las mujeres donde se tendiera a “destruir todo placer estético, porque éste ha estado basado en la cosificación del cuerpo femenino y en la configuración de la feminidad como emblema de la castración”²⁰.

Otra teórica feminista del cine, Teresa de Lauretis, era más bien contraria a las afirmaciones de Mulvey por considerarlas muy

²⁰ Colaizzi, op. cit, 2007, pág. 79.

estructuralistas y antihistóricas: ello es así porque su análisis psicoanalítico hace que se obvian las determinaciones sociales y los contextos, abogando por experimentar con el carácter múltiple de la mujer.

El sujeto se constituye por el lenguaje y las representaciones culturales y el género, producto no solo de la biología sino también de la tecnología cultural, un conjunto de efectos sociales impuestos sobre el cuerpo desde el nacimiento. Además, de Lauretis también critica a Mulvey por su proyecto para destruir la belleza y el placer de la identificación femenina durante una película no feminista puesto que “las mujeres siguen yendo al cine (...) porque la experiencia cinematográfica implica un cierto tipo de placer para ellas, placer que no se puede reducir a un puro y simple masoquismo”.²¹

El cine, como la animación, tiene mucho de escoptofilia, voyeurismo y narcisismo, lo que hace que conforme fácilmente identidades y se introduzca impunemente en nuestros imaginarios. De esta forma, el mundo de la representación manipula y distorsiona nuestra visión de la realidad. Es necesario entonces jugar con estos recursos para romper la frontera entre géneros, para replantear la supuesta “naturalidad” de las imágenes y cambiar lo que es en realidad una cuestión política: la represión de la mujer.

Se trata de reelaborar los discursos ampliando sus aplicaciones a otros horizontes como la pornografía y no haciéndolo tan solo como un “género para mujeres”.

²¹ Colaizzi, op. cit, 2007, pág. 79.

Es aquí donde podríamos hablar del medio animado: tanto por sus posibilidades de ruptura estética como por su mismo carácter fantasioso, la animación podría convertirse en el perfecto dispositivo para elaborar discursos formales y conceptuales alternativos. Aprender y plasmar las diferentes lenguas de la sexualidad, como dice Beatriz Preciado²²:

“la sexualidad, que es de forma más amplia la subjetividad, y en la que entra la identidad y la orientación sexual, los modos de desear, los modos de obtener placer, son plásticos. Y precisamente por eso están sometidos a regulación política. Si fueran naturales y determinados de una vez por todas, no la habría”.

La repetición de las conductas sexuales dirigidas debe romperse. La sexualidad, como la identidad, no son esencias sino resultados de una tecnología y debemos reinventar los patrones para conseguir una verdadera libertad sexual. Tal y como plantea Marianne Wex²³, la genitalidad de hombres y mujeres se ha seguido asociando más a lo reproductivo que al aprendizaje de la socialización y relación sexual, desechando sobre todo lo que tenía que ver con la estimulación clitoriana.

Al preguntarnos el porqué de este afán por denostar a la mujer y su sometimiento al hombre nos encontramos con que desde el principio de la historia escrita ha habido oleadas de misoginia, seguramente provocadas por miedos de ruptura o descolocación social. A pesar del ambiente

²² Entrevista a Beatriz Preciado en *El país semanal*, SÁNCHEZ-MELLADO, Luís Sánchez, "La sexualidad es como las lenguas. Todos podemos aprender varias" nº1754, 13/06/2010.

²³ “Even the <<progressively>>-raised young female who received <<sex education>> at an early age grows up mostly with the idea that she has only <<holes>>. Even if the clitoris is mentioned, this doesn't happen until a lot later. The full meaning of the clitoris as the center of female sexual response is never mentioned, but is seen rather as something that correspond to infantile feelings of desire. At the most, it is considered as only of secondary interest to the “adult”. Both sexes are raised in an awareness of sexuality where the woman's center for desire is not even mentioned”. WEX, Marianne, *Let's Take Back Our Space: Female and Male Body Language as a Result of Patriarchal Structures*, 1979, pág 330.

revolucionario y de ruptura de castas que se vivió tras la Ilustración, la cuestión de la diferencia de géneros siguió acentuándose en el s.XIX. Las razones eran diversas y aún hoy no se encuentran superadas puesto que siempre subyace un miedo a que la mujer deje de tener un papel reproductor en la sociedad y decida romper con la estructura misma de la familia, figura mínima pero espacio central de nuestra sociedad.

Lo que más nos importa de todo esto es que se retomó el ideal clásico dicotómico de la mujer como *algo* –ya que siempre se la solía desnaturalizar como ser humano- sumiso y virginal –a pesar de ser madre- o bien como un ser maléfico y corruptor de almas masculinas con su mágico poder sexual.

En efecto, la clave de esta perpetuación de la misoginia viene dada por la dinámica angustiosa en la que entraron muchos filósofos para justificar el papel “casero” y “débil” de la mujer, pues resulta muy probable que si se replanteaba la posición de la mujer, también pudiera reformularse la del hombre y por tanto hacer temblar los cimientos del patriarcado.

1.3. La mujer casta y el puritanismo

“Como las consecuencias de la actividad heterosexual eran visibles en los cuerpos de la mujeres, la criminalización de la sexualidad no marital discriminaba por género y por clase, y las que más sufrían eran las mujeres de clases bajas que se quedaban embarazadas. La sexualidad indisciplinada, tanto en hombres como en mujeres, se retrataba desde el púlpito y desde la prensa como una amenaza al orden cristiano, pero era la falta de disciplina de la mujer la que más se castigaba, incluso en casos en los que las autoridades reconocían el uso de la coerción o de la fuerza²⁴”

La tendencia misógina es un aspecto muy recurrente en la historia del arte. En efecto, las representaciones sobre la mujer que arrancan desde la mitología tienden a dramatizar la cuestión de lo femenino. En la escultura de la Grecia clásica las mujeres no tenían sexo, entonando quizá una especie de canto al amor ideal de género, expresando este último como una sustancia abstracta. Sin duda, el control del cuerpo se constituye en un control social y aún hoy lo masculino



6

se considera ontológicamente superior. Ya desde finales del s.XIX se incidió mucho en la debilidad de la mujer desde el punto de vista psicológico -como por ejemplo la histérica- y evolucionista -falta de fuerza física, necesidad de un protector-.

Además, su cerebro era naturalmente inferior, idiota, estando más cerca del animal que del hombre que era el verdadero ser humano, arrastrado al pozo de perversión por la vil fémica²⁵. Pero, como es obvio, no representaba lo mismo la mujer según su edad –su principal virtud

²⁴ WIESNER-HANKS, Merry E., *Cristianismo y sexualidad en la edad moderna: la regulación del deseo, la reforma de la práctica*, 2001, pág. 304.

²⁵ Esta cuestión se trata ampliamente en *Ídolos de perversidad* (Dijkstra: 1994).

elogiada, el cuerpo, se degrada- y fue a partir de la Edad Media²⁶ cuando se produjo una fuerte distinción entre la juventud y pureza de la joven frente a la decadencia física y moral de la mujer anciana: un desenmascaramiento de la maldad interior y de las nefastas consecuencias de utilizar el poder de seducción.

Debéis gustar tan solo a vuestros maridos. Y cuanto más les gustéis, menos ocupadas estaréis en gustar a otros. (...) Todo marido exige el tributo de la castidad, pero no desea la belleza, si es cristiano, porque no somos prisioneros de esos bienes que los paganos consideran buenos.²⁷

Si acudimos a los mitos clásicos encontraremos que el personaje femenino parte de contrarios cuyos antecedentes están bien claros: se trata de la oposición entre la virgen/madre/musa *versus* el demonio/Lilith -la primera mujer antes que Eva-. Entre ambos conceptos se encuentra la clave de la construcción femenina y vemos aquí ya un esbozo de lo que será denominado después como “femme fatale” puesto que en el fondo, la mujer es un súcubo en potencia. Se trata de algo intrínseco a su propia naturaleza y por ello hay que reprimirla para que no descubra la sexualidad y el poder que trae consigo pues, aunque Dios no castiga la cópula con fin reproductivo, sí lo hace con el goce sexual y ya vivió su particular mala experiencia por culpa de hacer igual a la mujer -Lilith- y al hombre, ya que la rebelde Lilith no se quería someter durante los actos sexuales a Adán²⁸. Julia Kristeva, comentando *Lecciones de la filosofía de la historia* (Hegel: 1837), ve la cuestión desde un punto de vista que coincide con nuestros presupuestos, observando que el árbol del conocimiento es el símbolo también del pecado, del conocimiento sexual:

²⁶ Para más interés ver *The Ugly Woman* (Betella: 2005).

²⁷ Tertuliano, “De cultu feminarum”, en ECO, Umberto, *Historia de la fealdad*, 2007, pág. 160.

²⁸ Erika Bornay habla sobre la primera mujer de Adán en *Las hijas de Lilith* (2004).

“D'une part, selon ce récit, l'homme d'avant la chute, l'homme au paradis, devait vivre éternellement: puisque c'est le péché qui conduit à la mort, l'homme sans péché était en état d'immortalité. Mais, d'autre part, il est dit que l'homme serait immortel s'il mangeait de l'arbre de vie -l'arbre de la connaissance-. (...) Or, cette connaissance qui le séparerait de son état naturel, animal et mortel, qui l'élèverait, par la pensée, à la pureté et à la liberté, est, fondamentalement, la connaissance sexuelle.”²⁹

La cuestión es que, en lugar de ver a la mujer como la que ha llevado al hombre a la libertad gracias al conocimiento sexual, se apostó por el mito de las mujeres románticas, aplaudiendo su “sensibilidad” y carácter pasivo como ideales femeninos a perseguir: se debía ser virtuosa y sumisa, ya que la mujer artificial es pública, impúdica y, como un súcubo, puede terminar devorando a sus propios hijos si no controla sus pasiones enfermizas. Por el contrario, la mujer “natural”, la que no se maquilla, la que no se preocupa de su aspecto y se dedica a su marido y sus hijos ganará el cielo y será la Reina:

“¡Oh fealdad santa, amiga de la castidad, desdeñadora de escándalos, defensora contra los peligros!”³⁰

A partir de la industrialización y la creación del estatus burgués, la filosofía que divagaba sobre la mujer cambió con los nuevos tiempos. Las mujeres dejaron de ser consideradas como las más lascivas, empezaron a leer y uno de los libros que con más ímpetu devoraron fue *Pamela o la virtud recompensada* (Richardson, 1740), que planteó el carácter complementario de la mujer respecto al hombre moderno. Sin duda fue un modelo a imitar para la vertebración de la sexualidad en la mujer moderna:

²⁹ KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, 1980, pág. 148

³⁰ Ortensio Lando, *Paradossi* (1544), en Eco, op.cit., 2007, pág.167.

“Dos ideas acerca de las mujeres, que fueron sugeridas por los puritanos pero cuyo origen sospecho que estuvo en el humanismo cristiano de finales del siglo XV y el siglo XVI, allanó el camino para que los ingleses del siglo XVIII dieran a las mujeres un estatus moral ejemplar. La primera fue la creencia puritana de que una esposa tiene la obligación de preocuparse por todas las dimensiones éticas de la vida de su marido. (...) La otra actitud puritana que allanó el camino para que la mujer ocupara un lugar especial en la jerarquía moral ya se ha mencionado. La mejor forma para describirla es decir que es la *ausencia* de la idea más antigua de que las mujeres son el más lujurioso de los dos sexos. (...) Cuando las mujeres son tratadas con menos respeto moral, se tiende a considerar que están más expuestas a las demandas de la sexualidad. (...) En el siglo XVIII, las mujeres se habían convertido en el más moral de los dos sexos, de forma que su sexualidad se consideraba menos marcada”.³¹

En efecto, la sexualidad y su conducción hacia el puritanismo es el tema principal en la historia de Pamela, pues el motor de los acontecimientos es el deseo irrefrenable que siente el Señor B. hacia ella. Su recompensa será el matrimonio con éste ya que, tras haberse negado una y otra vez a cederle su virginidad, finalmente se comportará como un hombre, le pedirá matrimonio y la hará feliz, porque le da una posición legítima en la sociedad a cambio de aceptar ser dominada. No hay duda de que estos modelos siguen todavía hoy muy vigentes:

En tanto matrimonio ejemplar, Pamela y el Sr. B constituyen no sólo un ideal de felicidad y compenetración enriquecedora, núcleo de un universo productivo, sino también una unión y unidad reproductiva, el epítome de la pareja feliz que encarna el sueño de un poder imperecedero capaz de reproducirse a sí mismo y de la utopía de pacificación social³²

³¹ LEITES, Edmund, *La invención de la mujer casta: la conciencia puritana y la sexualidad moderna*, 1990, págs. 119-121.

³² COLAIZZI, Giulia, *La construcción del imaginario socio-sexual*, 1993, pág.32.

Así, la mujer pura seguía siendo la que tenía la suficiente conciencia moral como para preservar su virtud, a pesar de todo y de todos, y poder llegar virgen al matrimonio. Los hombres eran virtuosos en cuanto controlaban a sus mujeres y las mujeres llevaban sobre sus espaldas las exigencias de conciencia de ambos sexos, pues eran ellas quienes debían procurar que su marido actuara de manera moral. Podía no ser virtuoso y, sin embargo, seguir siendo hombre, al contrario de lo que le ocurría a la mujer:

Las creencias contradictorias acerca del valor relativo de la animalidad y la pureza moral serían más evidentes si se esperara que todas las personas fueran a la vez puras y lujuriosas. La cultura inglesa del siglo XVIII, como hasta cierto punto la cultura medieval, evita esto exigiendo a los hombres que ejemplifiquen la animalidad y a la mujeres que ejemplifiquen la pureza moral. (...) Esta jerarquía recíproca de sexos responde pues a dos deseos diferentes. En cuanto a división del trabajo, cumple el deseo masculino de verse libre de las cargas de una vida totalmente regida por la conciencia, ya que éstas pueden dejarse a las mujeres³³

Con la mentalidad gestada y repetida a través del Estado, que tiene sus tentáculos bien sujetos en los medios de comunicación o la ética de la constancia protestante, las formas culturales siguieron esta línea de transferir parte de la carga moral al sexo femenino. La madre moral³⁴ debía criar hijos morales, pues creaba la conciencia de sus hijos, ayudada con las aspiraciones espirituales y morales que se empezaron a plasmar por escrito justamente en esa época: los cuentos de hadas, primera almohada moral en la infancia. De hecho, el único deseo que se le

³³ Leites, op.cit., pág. 135.

³⁴ Según Freud, la sexualidad “normal” obliga a la mujer a abandonar su fase pre-edípica, infantil, y trasladar su deseo del clítoris a la vagina, volcando su deseo tan sólo en la maternidad. Esto es algo que se puede ver en las primeras aportaciones femeninas de la historia del arte, con pintoras como Berthe Morisot y Mary Cassatt, que pintaban fundamentalmente sobre el tema de la maternidad.

permitía a la mujer era precisamente el de ser madre.³⁵ La filosofía basada en la autorrepresión³⁶, la moderación y la abnegación era perfecta para crear familias y también aumentó su estatus, en tanto que sujeto moral superior. Las mujeres ya no participaban tanto en la producción económica y debían ceñirse a vertebrar el ideal de la mujer pura, una especie de emulación de la Virgen María y aún en la actualidad esta escisión entre ética y erótica no está superada. Las vidas se convierten en prisiones por culpa del amor mojigato que desdeña, en expresión de Schopenhauer, el “sexo antiestético”.

Si los hombres tenían miedo de convertirse en amanerados y sensibleros -con la consecuente derrota y debilitamiento de la sociedad-, “solo había dos posibilidades viables en el mundo real: <<O bien la subordinación de las mujeres, garantizada por la humildad de su posición en la vida, o bien la degeneración de los hombres (...) Las mujeres que querían usurpar parte del lugar del hombre en la creación iban contra la naturaleza, se convertían en simulacros masculinos (...) y así vemos la aparición de esas teorías de la emancipación y la promiscuidad.>>”³⁷

En la década de 1980 y a partir de planteamientos originados en EE.UU., se pensaba que era urgente la prevención de la masturbación infantil, sobre todo en mujeres, como parte de una campaña de higiene sexual. En algunos casos, al igual que sigue sucediendo todavía en

³⁵ Teresa de Lauretis plantea la posibilidad de vertebrar a través del cine un “deseo femenino como no maternal, sino fetichista y perverso”. Colaizzi, op.cit, 2007, pág. 55.

³⁶ “la han mantenido a distancia de sí misma, le han dejado ver (= no ver) a la mujer a partir de lo que el hombre quiere ver de ella, es decir casi nada (...) No ha podido habitar su <<propia>> casa, su propio cuerpo. (...) No han ido a explorar su casa. Su sexo les asusta aún ahora. Les han colonizado el cuerpo del que no se atreven a gozar. La mujer tiene miedo y asco de la mujer. (...) ¡Les han creado un anti-narcisismo!, ¡un narcisismo por el que sólo se ama haciéndose amar por lo que no se tiene! Han fabricado la infame lógica del anti-amor”. Cixous, op.cit., págs. 20-21.

³⁷ Hablando sobre Proudhon en Dijkstra, op.cit., pág.211.

muchas zonas del mundo, se llevaba a la extracción quirúrgica del clítoris.³⁸

Centrándonos ahora en la cuestión del cuerpo, creemos que es correcto reivindicar la libertad sexual, la libertad de poder vestirse como se quiera, de maquillarse, de ponerse máscaras como parte del juego que es la vida, pero lo cierto es que la búsqueda del artificio en el cuerpo y la huída de la muerte física en la época actual se han convertido ya en una obsesión. La publicidad y los medios de comunicación de masas tienen mucho que ver con la presión que se impone sobre los cuerpos, sobre todo en el caso del femenino. Se sigue así con la noción cartesiana que divide cuerpo y mente y que trata a los cuerpos desde un punto de vista divino, como si no existiera degeneración porque la ciencia todo lo puede. Éste es un tema que ha sido tratado por muchas artistas, como Ana Mendieta, quien desfiguró su propia imagen en *Glass on body* (1977).

Las animadoras que ilustran este trabajo hablan de una u otra manera de los tabúes que tenemos sobre el sexo. Lo hacen incluso desde su misma estética, mostrando cuerpos imperfectos, que se construyen y destruyen a través de un lenguaje que, en mayor o menor medida, muestra explícitamente el dispositivo de la animación y su naturaleza artificial.



³⁸ Dijkstra, op.cit., pág.178.

1.4. De la confesión del pecado al grito reivindicativo

(...) Entro en vuestras bibliotecas y engullo uno a uno todos los manuales que utilizáis para darle nombre a mis emociones.

Mi piel, mi carne, mi sangre, mi templo.

Donde oran las profanas, las desahuciadas de la fe, las perversas y las anormales.

Atraco vuestras farmacias a punta de pistola e ingiero vuestras soluciones para locos.

Lo que nunca sabréis es que esto que hago lo hago sin creer en vuestro discurso,

sin confiar en el futuro que me deparan vuestras predicciones,

sin dejaros conocerme.

Mi coño, mi polla, mis orificios todos, mi orgasmo: donde he construido un monumento al deseo que siempre está lubricado.

Entreno hormonas como si fueran soldaditos, los preparo para asaltar vuestros palacios del amor mojigato, y rescatar a vuestros cachorros mutilados en nombre del bienestar.

Soy una actriz de vuestro drama y lo he convertido en comedia, queráis que fuera caperucita y le cambié el guión al lobo, que también estaba hasta la polla. (...)

Mi cuerpo, mi cuerpo, MI CUERPO.

Donde yo mando, cabrones!!!³⁹

La represión temática y formal a la que venimos refiriéndonos pone en evidencia que hay una incomprensión -e incluso una negación- social hacia lo que es ser mujer: los cambios hormonales que hacen derivar en



8

³⁹ “Transfrontera”, en JUNYENT TORRES, Diana, *Pornoterrorismo*, 2011, pág. 197.

esa “multiplicidad” de la que se le acusa; la fuerte presión cultural de ser “inteligentes o al menos sexys” no hace sino redundar en la misma antítesis que ya hemos mencionado.

Ahora además es necesario ser lista y tonta a la vez: mostrarse púdica en público y prostituta en el lecho. Y es que si esta sociedad del espectáculo hace tambalear las identidades hasta llegar a una suerte de esquizofrenia de la identificación, es la mujer la que ha de realizar un mayor y más rápido esfuerzo para delimitar su lugar en el mundo al tiempo que se adapta a los cambios. Quizá ésta sea una de las razones por las que los movimientos de reivindicación de la sexualidad abyecta estén formados, en una mayoría aplastante, por mujeres.

Nosotras, las precoces, nosotras las inhibidas de la cultura, las hermosas boquitas bloqueadas con mordazas, polen, alientos cortados, nosotras los laberintos, las escaleras, los espacios hollados; las despojadas, nosotras somos <<negras>> y somos bellas⁴⁰

La sociedad “posmoderna” exige individuos maleables y las identidades se tornan líquidas. Se ha de ser maleable como la plastilina, puesto que una cosa es la mujer en casa y otra en el trabajo: con la invasión de espejos y pantallas que reflejan y proyectan nuestras identidades reconstruyéndolas continuamente, el feminismo se ha reformulado desde las teorías *queer* y el *postporno*.

El postporno es la cristalización de las luchas gays y lesbianas de las últimas décadas, del movimiento queer, de la reivindicación de la prostitución dentro del feminismo, del postfeminismo y de todos los feminismos políticos transgresores, de la cultura punk anticapitalista y DIY (hazlo tú misma). Es la apropiación de un género, el de la

⁴⁰ Cixous, op.cit. pág.22.

representación explícita del sexo, que ha sido hasta ahora monopolizado por la industria. El postporno es una reflexión crítica sobre el discurso pornográfico.⁴¹

El postporno recoge pues este espíritu de revisión del porno convencional y normativo y de los estereotipos sexuales entroncando con las luchas por la visibilidad sexual y la crítica a la normalización social, como gritando a dúo⁴² con Ginsberg cuando escribió *Howl*⁴³ (1955). Efectivamente, artistas del postporno como Diana J. Torres recogen la misma metodología de “recitar en el ágora” que utilizaron los poetas *beat*, aunque la catalana resulta más explícita y desconcertante por ser una mujer desnuda que maneja objetos cortantes y desagradables⁴⁴.

Se trata de que Caperucita se coma al lobo libremente y sin tapujos, replanteándose también la falsa moral de que un hombre violado por mujeres es menos víctima que una mujer violada⁴⁵, poniendo en entredicho la farsa de la indefensión de la mujer como el sexo “débil”, al que hay que proteger porque, al final, es una mercancía de uso e intercambio.

⁴¹ LLOPIS, M. *El postporno era eso*, 2010, pág. 38.

⁴² “Cuando <<el reprimido>> de su cultura y de su sociedad regresa, el suyo es un retorno explosivo, *absolutamente* arrasador, sorprendente, con una fuerza jamás aún liberada, a la medida de la más formidable de las represiones (...) El poder femenino es tal que al apoderarse de la sintaxis, rompiendo ese famoso hilo (...) ella destruye las leyes, el orden <<natural>> (...) *Volar* es el gesto propio de la mujer, volar en la lengua, hacerla volar”. Cixous, op.cit. págs.58-60.

⁴³ Un pequeño fragmento del poema de Ginsberg: “(...) who let themselves be fucked in the ass by saintly/ motorcyclists, and screamed with joy, who blew and were blown by those human seraphim, / the sailors, caresses of Atlantic and Caribbean / love, / who balled in the morning in the evenings in rose / gardens and the grass of public parks and / cemeteries scattering their semen freely to /whomever come who may”

⁴⁴ Diana suele recitar sus poemas preformativos literalmente “desde el coño” pues saca pequeñas cápsulas de su vagina con papeles escritos.

⁴⁵ Para más interés ver DESPENTES, V., *Teoría King-Kong*, 2007.

Estos movimientos llegan a ser conocidos en España gracias, sobre todo, a teóricas como Beatriz Preciado o Judith Butler y, más orientadas a la práctica, activistas como Virgine Despentes, Diana J. Torres o María Llopis. Recientemente se ha grabado y estrenado en nuestro país el documental *Mi sexualidad es una creación artística*, de Lucía Egaña, actual pareja de Diana Junjent Torres, más conocida como “la pornoterrorista”. Este documental habla de la renovación del posporno, creado -entre otras- por Annie Sprinkle a finales de los ochenta, una ex-actriz porno y emblema de las nuevas maneras de ver el deseo y el juego sexual en el cine y la performance:

We're talking about sex here. We're looking at bodies, we're looking at curves, we're looking at breasts, we're looking at sex. In terms of my show, I think I'm trying to give lots of different thoughts and different aspects of my own sexuality. What's wrong with being exciting? What's wrong with desire? (...) It implies something after regular porn; it implies something artistic. To me, it's the genre of sexually explicit performance of materials that are more feminist, intellectual, more creative, more artistic than regular porn, but still has sexually explicit things to look at. It's about sex. It's very difficult to do anything that's really about sex that has no sex in it. Sex is an issue for everyone, whether they're celibate, or promiscuous. It's very under explored. My job in life is to explore it and make things about what I find.⁴⁶



9

⁴⁶ DWORKIN, Norine, *On the issues magazine*, “Deep Inside Annie Sprinkle” n°24, 1996, pág. 26.

Esta nueva reivindicación de que las mujeres hagan su propio porno para el disfrute de su propio deseo contradecía los postulados de muchas feministas, que estaban categóricamente en contra de la pornografía. Actualmente en Barcelona, desde el año 2000 y gracias al impulso de la filósofa Beatriz Preciado, el posporno se desarrolla con mucha fuerza en nuestro país, lo cual demuestra que éste es un tema de actualidad, con muchas personas que creen en el “do it yourself”, huyendo de las preciosistas producciones y reivindicando el deseo femenino y la sexualidad como algo tecnológico y mutable, pues forma parte de la identidad.



10

Lo cierto es que lo que más nos interesa para este trabajo de investigación es que los colectivos vinculados a esta corriente dan una importancia fundamental al cuerpo mutable, basando la propia teorización desde vivencias sexuales que juegan al transgénero: a la disolución de la sexualidad biológica, bien con artefactos o con juego hormonal. Es ni más ni menos que un juego erótico, igual que los hombres usan la viagra, Preciado propone experimentar con la testosterona para aumentar nuestra libido, entre muchos efectos secundarios que documentó en *Testo Yonki* (1999).

Una nueva forma de construir el morbo y los discursos de y desde lo sexual es con la animación. Este juego es mucho más sencillo por ser menos “real”, lo que no implica riesgos personales para la salud.

Al igual que *Garganta profunda* (1972)⁴⁷ enseñó a todas las mujeres cómo practicar una felación, las animaciones donde lo femenino es vejado enseñan que “eso es bueno” o que “es lo que debe ser” y por tanto este dispositivo, que



11

podría dedicarse al arte experimentando con la forma y los temas, se dedica a continuar la dinámica propagandista y perjudicial para la liberación completa de la mujer: la aceptación de su propia sexualidad, que es decadente y grotesca. Giulia Colaizzi, teórica y estudiosa de la Teoría Fílmica Feminista, opinó sobre el tema en la entrevista que le realizamos:

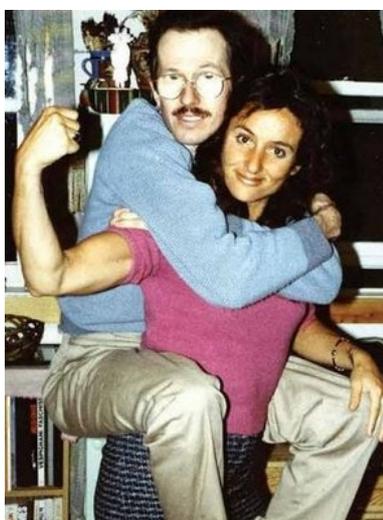
El cuerpo femenino es tratado hasta ahora con la ambivalencia del fetiche: adorar el fetiche o el horror del fetiche.(...) la cuestión del deseo es una cuestión muy complicada y delicada a tratar, en cuanto que tiene que ver con el objeto de deseo. No se soluciona simplemente enseñando formas distintas de objeto de deseo pero también es verdad que en la dialéctica visibilidad-invisibilidad efectivamente la construcción de lo femenino siempre ha tenido que ver con el deseo del otro: con una construcción muy tradicional, muy limpia, pero que escondía siempre una ambivalencia muy fuerte hacia el cuerpo de la mujer como el lugar de la castración, si queremos.⁴⁸

En el contexto en el que nos situamos, en el que la mujer va adquiriendo cada vez más poder, se replantean las concepciones sobre la antítesis femenino-masculino y de sus papeles activo/pasivo en lo que se refiere a las relaciones sexuales y a la manera de representar y configurar los deseos. Efectivamente, podemos alegrarnos de que la situación esté

⁴⁷ Película pornográfica más taquillera de la historia que narra la historia de una mujer que posee un clítoris en la garganta.

⁴⁸ Vid anexo 3, entrevista a Giulia Colaizzi pág. 197.

cambiando, a pesar de que, como decía Baudrillard⁴⁹, “el paso de la iniciativa sexual a la mujer ha creado una situación nueva” y es que “no concebimos al hombre asumiendo los pudores y los secretos, la provocación y la retirada, toda la estrategia sublime y subliminal de objeto que constituía el eterno femenino”.



12

Los papeles se subvierten y a pesar de que Baudrillard insistía que “la presión de la feminidad-objeto ha cesado para la mujer, aquella, en cambio, de la virilidad, no ha cesado para el hombre”⁵⁰, sí que hay artistas masculinos que han buscado romper también con el falocentrismo y que creemos que se inscriben en esta nueva línea marcada a partir del movimiento feminista. Efectivamente, “la masculinidad se moldea, así también la feminidad, y no podían ser

menos las prácticas y las posturas sexuales que asimismo están construidas obedeciendo en parte a valores y jerarquías. ¿Cómo entender si no la prevalencia de la penetración vaginal y la posición del misionero? ¿Tan sólo por la exaltación de la reproducción? El acto sexual del coito ha sido descrito a menudo como un ejercicio de posesión, una prueba de dominación.”⁵¹ Siguiendo las tesis de Butler en *Bodies That Matter* (1993)

⁴⁹ BAUDRILLARD, Jean, *Las estrategias fatales*, 1985, pág 133.

⁵⁰ Baudrillard, op.cit., 1985, pág 133.

⁵¹ ALIAGA, Juan Vicente, *Orden fálico: androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*, 2007, pág.22.

sobre la performatividad de los actos de género, no se debería hablar de *ser* mujer u hombre sino de *hacer* de mujer u hombre.

Encontramos, por ejemplo, al dibujante de cómic *underground* Robert Crumb⁵², que apostaba por la mostración sin tapujos de toda la concepción masculina sobre lo que debe ser un cuerpo femenino: la presión cultural perversa de cómo deben ser nuestras relaciones y los miedos del hombre a “no dar la talla”.

Su exageración acerca del físico de la mujer y su burla a muchos iconos femeninos ingenuos -pervirtiéndolos igual que la cándida familia que se reúne en el salón para montar una orgía- le procuraron enfrentamientos con las primeras feministas –en contra de la pornografía-, que veían en sus cómics un elogio de la mujer-objeto.

Nada más lejos. Creemos que Crumb quería poner en tela de juicio el resultado de toda la concepción cultural sobre las

relaciones sexuales, llevándolas al extremo histriónico. Como decían los surrealistas –sobre todo al defender al Marqués de Sade-, no hay que condenar la imaginación.

El motor de la vida es el deseo y el hecho de extraer de lo más profundo de la perversa nevera hasta poner en la mesa, con mucho humor, las



13

⁵² Robert Crumb con su esposa Aline. El dibujante habla mucho en sus cómics de su obsesión sexual a que una mujer fuerte le lleve en brazos.

obsesiones de nuestra época no es sino un ejercicio de crítica y burla a lo institucional y a lo que está moralmente aceptado. Es cierto que hay que saber cuáles son los fines de esa representación⁵³ pero también hay que saber cuándo algo tiene sentido satírico-burlesco.

Crumb planteaba continuamente su falta de virilidad y hombría con su necesidad de grandes mujeres que le sostuvieran -literalmente-, por lo que no podía o quería asumir el papel que la sociedad quería para él como “macho dominante”.



14

Por otra parte, Paul McCarthy realiza obras muy abyectas aunque siempre jugando con el infantilismo, jugando sobre todo con la viscosidad de las sustancias, de tal modo que “desublimates masculinity”⁵⁴. En sus performances, muy animalistas y cárnicas, desecha lo fálico, incluso su propio pene. Se camufla bajo máscaras y reelabora identidades confusas a través de la mezcla de materiales escultóricos y referencias al imaginario pop. Podríamos considerar que su obra es *camp* -tomando como referencia la definición de Susan Sontag⁵⁵- puesto que desvirtúa lo *kitsch* para aplicarle un efecto siniestro y profundamente escatológico, frivolizando lo serio.

Estos dos ejemplos no hacen sino ilustrar toda una línea de pensamiento común sobre los temas tabú, sobre lo *sucio*, en contra de los valores máximos desde una óptica “masculina”. Hay que señalar además

⁵³ Vid entrevista a María Lorenzo, anexo 3 pág.253.

⁵⁴ VVAA., *Paul McCarthy*, 2000, pág.128.

⁵⁵ “Notas sobre lo camp” (Sontag: 1964). Leído en Eco, op.cit., 2007.

que normalmente los artistas que van por esta línea basan su tratamiento en el humor negro, riéndose de los modelos de representación gráfica aséptica e inmadura, regodeándose en el detalle más doloroso para el ojo. Un revisionismo sobre lo puro enalteciendo el cuerpo grotesco.

1.5. Lo *sucio* y el sexo en el texto

Como por su actitud física la especie humana se aleja tanto como puede del barro terrestre -aunque por otra parte una risa espasmódica lleva la alegría a su culminación cada vez que su impulso más puro termina haciendo caer en el barro su propia arrogancia- se piensa que un dedo del pie, siempre más o menos deforme y humillante, sería análogo psicológicamente a la caída brutal de un hombre, vale decir, a la muerte. (...)



15

El aspecto repulsivamente cadavérico y al mismo tiempo llamativo y orgulloso del dedo gordo corresponde a ese escarnio y le da una expresión agudizada al desorden del cuerpo humano, obra de una discordia violenta de los órganos. (...) El sentido de este artículo parte de una insistencia en cuestionar directa y explícitamente lo que seduce, sin tener en cuenta la cocina poética, que en definitiva no es más que un rodeo (...). Un retorno a la realidad no implica ninguna aceptación nueva, pero esto quiere decir que somos seducidos bajamente, sin ocultamiento y hasta gritar, con los ojos desorbitados: así desorbitados ante un dedo gordo.⁵⁶

La basura, lo sucio, al contrario que lo litúrgico y lo místico, nos remite a lo humano, a lo personal, a la naturaleza animal del ser humano en toda su imperfección. En realidad lo sucio y lo virginal son dos caras de la misma moneda, pues una no podría existir sin la otra. Podríamos decir que mientras una representa el orden establecido, la otra sería más bien el tabú, lo prohibido, lo mal visto y, en ocasiones, repudiado.

Incluso los huesos de los reyes enterrados despiertan poca emoción y el pensamiento de que el aire está lleno del polvo de los cadáveres de las razas perdidas no nos puede conmovir. Allí donde las cosas no se diferencian, no existe profanación.⁵⁷

⁵⁶ “El dedo gordo”, en *Diccionario crítico* (Georges Bataille: 1929). Leído en Eco, op.cit., 2007, pág. 378.

⁵⁷ DOUGLAS, Mary, *Pureza y peligro: un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*, 1991, pág.189.

El surrealismo como método intentó precisamente unir lo contrario: la pulsión de vida y muerte, lo bello y lo feo.



16

La animación es un medio muy dado a la desestructuración y reformulación por su naturaleza inmaterial, por lo que es fácil que entronque con algunas de las propuestas del amplio y divergente movimiento liderado por Bretón y que tuvo mucha influencia en la forma de trabajar de artistas posteriores, englobados en una suerte de movimiento llamado “postsurrealismo”.

Cabe precisar que nosotros concebimos un surrealismo basado más en lo *sub*, materialista, que no en lo *sur*, tal y como defendía Georges Bataille en oposición a los postulados bretonianos.⁵⁸

Al dar más importancia al shock y al desconcierto, la consecuencia inmediata es que aparecen personajes confusos: sucios y pudorosos al mismo tiempo. Lo feo provoca placer⁵⁹: lo contradictorio forma parte de la vida mientras los enfrentamientos de conceptos son arbitrarios. El dinamismo del diálogo es el que hace cambiar los puntos de vista y la mentalidad frente a un contexto represor:

De modo enfermizo, cuando una época está física y moralmente corrupta, le falta fuerza para concebir lo bello auténtico pero simple y desea disfrutar de las delicias de la frívola corrupción. Una época tal

⁵⁸ FOSTER, Hal, *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*, pág.149.

⁵⁹ ROSENKRANZ, Karl, *Estética de lo feo*, 1992, pág. 93.

ama las sensaciones mixtas que tienen como contenido una contradicción. Para excitar los nervios obtusos combina lo inaudito, con lo disparatado y lo repugnante.⁶⁰

La poesía de “fango y sangre” basada en la desmesura, destruyendo la forma pura a la que presuntamente aspira la naturaleza. Desesperanza o esperanza hacia el arte. En nuestra opinión esta actitud frente al arte que esgrimen las autoras estudiadas se basa mucho en un cierto cinismo que parte de la fragilidad de la vida y del autoconvencimiento de que no existen términos antitéticos sino construcciones culturales. Y posiblemente la mejor manera de expresar la contradicción y el desconcierto ante la complejidad del mundo y de nuestros propios sentimientos sea al trabajo con lo onírico y las posibles identificaciones y shocks que pueden afectar al espectador.

¿Por qué esta fascinación por el trauma⁶¹, este deseo de abyección, hoy en día? (...) existe insatisfacción con el modelo textualista de la cultura así como con la visión convencionalista de la realidad, como si lo real, reprimido en la posmodernidad postestructuralista, hubiera retornado como traumático. (...) para no pocos en la cultura contemporánea la verdad reside en el sujeto traumático o abyecto, en el cuerpo enfermo o dañado. Sin duda, este cuerpo constituye la base de importantes atestigüaciones de la verdad, de necesarios testimonios contra el poder.⁶²

Todas las ambivalencias morales nos interesan. Hay cosas que las tienen, conceptos que los tienen y otros que no. Cuando hicimos nuestra muestra *Naked Shit* (algo así como mierda *en bolas*) nos dimos cuenta. Todo el mundo nos preguntaba lo mismo. ¿Por qué la mierda? Hasta que al final caímos. Porque tiene una dimensión

⁶⁰ Rozenkranz, op.cit, 1992, pág.93.

⁶¹ Según Lacan, lo *traumático* es un encuentro fallido con lo real. Foster, op. cit., 2001, pág. 136.

⁶² Foster, op. cit., 2001, pág.170.

moral, no como las manzanas o los melones, más bien como ocurre con el sexo, la mierda tiene una dimensión moral.⁶³



17

Se aprecia así, desde un punto de vista formal, un tratamiento más bien basado en la línea *sucia* o la intencionada huella para dejar presencia del dispositivo animado. Además, como en las películas del surrealismo, hechas a partir de sueños o alucinaciones de un personaje, “la psicología de los personajes es prácticamente inexistente. El deseo y el éxtasis sexual, la violencia, la blasfemia y un humor estrafalario conforman las imágenes formales más significativas del cine surrealista, totalmente ajenas a los principios narrativos convencionales.”⁶⁴

Hablamos de “sucio” cuando nos referimos a una intencionada voluntad de dejar el dispositivo animado al descubierto, puesto que es una manera de evidenciar ante el espectador que debe adoptar una posición crítica y no meramente contemplativa frente a lo que está visionando.

You have to work out a style that everybody can do. But if you are making a film on your own there's no need to be teddy... You can draw all the way you want to draw and the way I draw is exploring lots of different lines. I like to leave the lines there and I don't clean it up

⁶³ RUÍZ MANTILLA, Jesús, *El país semanal*, “Gilbert & George amantes, socios, artistas”, nº1802, 10/04/11, pág.66.

⁶⁴ BORDWELL, D., KRISTIN, T., *El arte cinematográfico: una introducción*, 1995, págs. 462-466

because it's not necessary. It doesn't make it look any nicer in fact it looks nicer with all of the lines there because it helps the animation. It makes.. gives it a life, I think.⁶⁵

En efecto, esto en animación es algo que ocurre sobre todo en la denominada de tipo “autoral”, es decir, que tiene un sello propio de artista, mientras que las distinciones estéticas en la animación comercial se deben más a sellos corporativos. Así pues, desde una creación más íntima, más personal y con menos presupuesto se abordan concepciones que sin duda resultan novedosas.

Esto ha sido interpretado por la misma industria animada como un “no saber hacer” y por tanto, se suelen desvalorizar estos cortometrajes por “falta de virtuosismo” ya que las leyes de la animación son exigentes y totalmente miméticas de la física “natural” y objetiva.

Todos los cortometrajes que hemos seleccionado huyen de esta dinámica, tergiversando sus códigos pero conociéndolos: sin destrozar el mismo concepto de animación ya que si no sería ruido ineficaz⁶⁶.

Si, como hemos dicho, la animación es un medio que suele huir de lo escatológico y lo sexual, las animadoras escogidas para esta investigación responden también en lo temático a una trayectoria mucho

⁶⁵ Vid entrevista a Joanna Quinn, anexo 3, págs.222 y 223.

⁶⁶ Como en muchas artes, el azar puede llegar a jugar un papel principal en la creación, no obstante, siempre es necesario el criterio que ordene y seleccione, ya que la animación es un medio muy dado al caos por la inestabilidad de la imagen. Umberto Eco lo explica así: “No se puede violar el código más que en cierta medida, respetándolo por otros aspectos. De otro modo no hay comunicación, sino ruido; no hay información en cuanto dialéctica entre desorden controlado y orden discutido, sino orden en estado puro. Por consiguiente, no se puede proceder a un reconocimiento de los actos de invención si no se ha establecido el plano de los códigos de los que parte el mensaje. Umberto Eco, “Sobre las articulaciones del medio cinematográfico”, en BALDELLI, Pio, DELLA VOLPE, Galvano, ECO, Umberto [et al.], *Problemas del nuevo cine*, 1970, pág. 81.

más reivindicativa. Casi van a contracorriente, por lo que su trabajo resulta en ocasiones incomprendido para el público, pero también para sus propios entornos.

Según María Lorenzo, el contexto más abierto en la educación va propiciando que las mujeres no tengan tapujos a la hora de hablar sobre cuestiones abyectas o tabúes: “Pavlátová hace *El carnaval de los animales*, que es una película que a mí me encanta pero ella dice que sus padres la odian. A mis padres tampoco les gusta *La flor carnívora*. Me dijeron: <<es un poquito pornográfica>>”⁶⁷ María Trénor tampoco quiso que su entorno supiese nada de la producción para que no la coartaran y Michèle Cournoyer tuvo que justificarse ante su público.

Así, la autora de animación sexual puede resultar, para la opinión pública puritana, una suerte de loca u obsesa cuando simplemente reivindica la libertad para actuar, pensar y animar, frente a la hipocresía que suele reinar. Para ilustrar este punto cabe insistir más sobre el tema del posporno.

La puesta en escena de las *performers* del llamado “feminismo pro-sexo” suele ser muy grotesca, emocionalmente envolvente, aunque para algunos resulta bastante desagradable e incluso abyecta. No obstante, posee mucho mensaje detrás si uno puede distanciarse y entender que las fronteras entre el dolor y el placer -físico o emocional- son del todo subjetivas: grises y reformulables.

⁶⁷ Vid entrevista a María Lorenzo, anexo 3 pág.252.

Juegan así a provocar la *castración*⁶⁸ psicológica al igual que hizo Buñuel en *Un perro andaluz* (1928): los *shocks* buscan romper conciencias para reconstruir una nueva moral más tolerante con los cuerpos y con la vida, puesto que en ella está la muerte, el fluido y el dolor, al contrario de lo que vende la aséptica sociedad sin suciedad en la que vivimos, dominada por lo *kitsch*⁶⁹.

La estrategia es doble: por un lado la imagen pornográfica que vemos día a día a la hora de comer, para “asimilarla” bien, hace que nos acostumbremos a la violencia y, por otro lado, el arte deja de tener ética y contenido para ser pura contemplación sin escatología ni crítica alguna.



18

(...) A través del terror que puede causar un cuerpo no normativo, un acto sexual no normativo o una conducta sexual “depravada” en una sociedad mayoritariamente sujeta estrictamente a las normas, pretendo originar también una reacción en aquellxs que nos censuran, que nos tienen por enfermaxs, por delincuentes, por hijxs del mal. Pero principalmente mi trabajo está enfocado a lxs aliadxs potenciales, las personas que de algún modo SABEN que algo no cuadra pero que no saben por dónde empezar. Bien, quiero que empiecen FOLLANDO, es una buena forma de hacerlo, la que más les jode a lxs que intentan que ninguna oveja se salga del rebaño. Bandadas de pajillerxs hipócritas andan por ahí gestionando nuestro deseo sexual, poniéndole fronteras moral y clínicamente insalvables y estableciendo la mecánica lícita con la que sí podemos excitarnos.⁷⁰

⁶⁸ Término acuñado por Freud. Lo entendemos como una incapacidad que obliga al papel pasivo.

⁶⁹ “La estética de lo *kitsch* consiste en el cambio de categoría ética por la categoría estética; esto obliga al artista a hacer no un <<buen>> trabajo sino un <<bello>> trabajo; lo que importa es el efecto de lo bello”. Herman Borch en Eco, op.cit., 2007, pág.403.

⁷⁰ *Manifiesto pornoterrorista* (Diana J.Torres: 2008), en <http://pornoterrorismo.com/manifiesto-transfeminista/manifiesto-pornoterrorista/> El uso de -x para indefinir los géneros se debe a que la autora propone este signo lingüístico para no tener que adoptar una -a u -o antitética.



19

Aunque estas propuestas caen a menudo en el mero sensacionalismo, no deja de ser novedoso esta nueva (est) ética que reivindica una mujer *libidinosa*. Llamémosla, pues, *sucia* igual que se apropiaron del término *queer* -bollera, marimacho- que las insultaba. Y es que luchar contra la dinámica represiva jugando a la ridiculización es algo que pretenden en mayor o menor medida, las animadoras escogidas.

Nos hemos centrado en este trabajo en analizar a la mujer deseante y, aunque todas piensen que hay que reclamar la sexualidad de la mujer deseante como un espacio de lucha política y artística, algunas desecharon el término



20

“sucia” o simplemente no quisieron adscribirse a él.

Signe Baumann por ejemplo, aboga por hablar de “la mujer sexualmente activa” aunque a nosotros sí que nos interesa reivindicar lo grotesco, lo sucio, lo obsceno, puesto que de esta manera se conjuran forma y temática. Cabe aclarar que cuando escribimos *suciedad* queremos referirnos a lo que está fuera de lo establecido por el orden institucional, debido a que se refiere a algo que está contra la moral por ser abyecto, obsceno o irreverente, lo que en ocasiones hace que se convierta en siniestro.

Analizaremos a continuación por qué hemos utilizado estos adjetivos para hablar de los cortometrajes seleccionados, entendiendo que todos hablan de la ruptura de fronteras entre lo íntimo y lo privado, aunque en diferente gradación sobre “lo desagradable”.

Así, lo *abyecto* tiene que ver con el orgullo, con el amor propio, con la identidad: el cuerpo del revés. Se refiere a una “sustancia fantasmal ajena al sujeto sino íntima con él; demasiado de hecho y es esta superproximidad la que produce el pánico en el sujeto (...) lo abyecto afecta a la fragilidad de nuestras fronteras.”⁷¹ Veamos la definición que nos ofrece el DRAE:

abyecto, ta. (Del lat. *abjectus*, part. pas. de *abiicere*, rebajar, envilecer). 1. adj. Despreciable, vil en extremo. 2. adj. desus. *humillado* (|| abatido en el orgullo).

La que más ha indagado en esta cuestión ha sido Julia Kristeva, quien explica que el pecado es una abyección subjetivada⁷² *Abyectar* se refiere a lo que está expulsado del sujeto, al mismo tiempo que *ser abyecto* es “ser repulsivo, estar atascado, ser lo bastante sujeto únicamente para sentir esta subjetividad en riesgo.”⁷³ El sujeto debe *abyectar*, expulsar para no estar fragmentado, para volver a ser un solo ente interrelacional, dado que lo abyecto es una expresión de lo irracional.

Protestation muette du symptôme, violence fracassante d'une convulsion, inscrite certes en un système symbolique, mais dans lequel, sans vouloir ni pouvoir s'intégrer pour y répondre, ça réagit, ça abréagit. Ça abjecte.⁷⁴

⁷¹ Foster, op. cit., 2001, pág. 157.

⁷² Kristeva, op.cit., 1980, pág. 150.

⁷³ Foster, op. cit., 2001, pág. 157.

⁷⁴ Kristeva, op. cit., 1980, pág. 11.

Lo *siniestro*, término acuñado muy pertinentemente por Freud para referirse a la emergencia de lo íntimo y lo cotidiano, habla más del miedo por lo inconsciente: incontrolable e inabarcable, pero al mismo tiempo ciertamente “familiar”⁷⁵. La Real Academia de la Lengua Española lo define así:

siniestro, tra. (Del lat. sinister, -tri). 1. adj. Dicho de una parte o de un sitio: Que está a la mano izquierda. 2. adj. Avieso y malintencionado. 3. adj. Infeliz, funesto o aciago. 4. m. Suceso que produce un daño o pérdida material considerable. 5. m. Propensión o inclinación a lo malo; resabio, vicio o dañada costumbre que tiene el hombre o la bestia. U. m. en pl.

Lo *obsceno* se refiere a la moral sexual. En las culturas en las que domina un fuerte sentido del pudor se manifiesta el gusto por su violación a través de su opuesto, lo obsceno, que se define en nuestra lengua del siguiente modo.

obsceno, na. (Del lat. *obscēnus*). 1. adj. Impúdico, torpe, ofensivo al pudor. Hombre, poeta obsceno. Canción, pintura obscena.

Dígase lo que se diga, la mirada nunca es obscena. Es obsceno por el contrario lo que ya no puede ser mirado, ni por tanto seducido, todo lo que, animado o inanimado, ya no puede estar rodeado de esta seducción mínima de la mirada y que está entregado, desnudo, sin secreto, a la devoración inmediata⁷⁶

Esto es lo que afirma Baudrillard, con lo que estamos radicalmente en desacuerdo, puesto que resulta fundamental para la consideración de lo

⁷⁵ Sigmund Freud explica en su texto *Lo siniestro* (1919) que en el lenguaje corriente se puede pasar de lo familiar *-Heimlich-* a lo siniestro *-Unheimlich-*, refiriéndose a algo “extrañamente familiar”. Vincula así la represión con la definición de Schelling, según la cual *lo siniestro* sería algo que, debiendo quedar oculto, se ha manifestado.

⁷⁶ Baudrillard parece que presupone una mirada objetiva y pura al ser humano. Baudrillard, op.cit., 1985, pág. 62.

obsceno precisamente el ojo que mira. Es decir, los principios morales de cada sociedad hacen que se configuren fronteras –arbitrarias- entre lo pudoroso y lo impuro, entre lo sagrado y el tabú.

Lo *irreverente*, ya lo hemos explicado, es un antónimo a la reverencia debida. Quizá es el adjetivo al que responden en mayor medida los principales cortometrajes seleccionados puesto que son humorísticos más que siniestros y pretenden ser contradiscursivos. Críticos más que destructivos.

Por último, debemos concluir, después de haber explorado los adjetivos que utilizaremos a la hora de categorizar las animaciones, que el carácter hiriente de transgredir lo sacrosanto queda redimido por el humor que se utiliza, priorizando pues lo irreverente frente a lo abyecto. En efecto, Umberto Eco explica que “muchas veces el lenguaje o el comportamiento obsceno simplemente *hacen reír*. Basta pensar en cómo les gusta a los niños explicar o escuchar chistes sobre los excrementos.”⁷⁷

⁷⁷ Eco, op.cit., 2007, pág.131.

1.6. Animar la sexualidad desde el humor

A tu lado me siento degradada, ¡qué alegría! ¡Qué insípido es ser alteza! yo soy augusta, no hay nada más fatigoso. Degradarse descansa. Estoy tan saturada de respeto que necesito desprecio (...) Te amo no sólo porque eres deforme, sino porque eres abyecto. Amo al monstruo y amo al histrión. Un amante humillado, escarnecido, grotesco, horrible, expuesto a la risa en esa picota llamada teatro: todo eso tiene un sabor extraordinario. Es como morder el fruto del abismo. Un amante infamante ¡qué cosa más exquisita! Hundir los dientes en la manzana del infierno, no del paraíso: eso es lo que me tienta, esta es mi hambre y mi sed, y yo soy esta Eva. La Eva del infierno. (...)



21

Gwynplaine, yo soy el trono, tú eres una tarima. Pongámonos al mismo nivel. ¡Ah! Soy feliz, ya estoy degradada. Me gustaría que todos pudiesen saber cuán abyecta soy. Se postrarían aún más, porque cuanto más aborrecen más se arrastran. El género humano es así. Hostil, pero rastrero. Dragón, pero gusano. Oh, soy depravada como los dioses (...) Tú no eres feo, eres deforme. Lo feo es pequeño, lo deforme es grande. Lo feo es la mueca del diablo a espaldas de lo bello. Lo deforme es el reverso de lo sublime. (...) <<Te amo>>, exclamó la mujer. Y le mordió con un beso.⁷⁸

La animación es sinónimo de vida y movimiento y, al tiempo, es un subproducto del intelecto humano, que se vuelve un dios-mago capaz de desvirtuar cualquier realidad. Y la comicidad y la obscenidad van de la

⁷⁸ “El hombre que ríe” (1869) Víctor Hugo, leído en Eco, op.cit., 2007.

mano cuando se ríen del poder establecido a través de un “acto liberador realizado contra algo o alguien que nos oprime”, siendo, pues, una especie de “rebelión compensatoria”.⁷⁹

La ironía, especialmente la risa, es una forma poderosa de subversión, de poner en cuestión lo establecido. A mí me parece una forma fantástica en realidad porque es desnaturalizar. La ironía, la sonrisa o la risa pone en juego todo el sujeto: reímos con todo el cuerpo así que deshace la frontera entre mente y cuerpo. La ironía es la capacidad de ver con cierta distancia, de ver desde otro lugar y me parece extremadamente interesante como estrategia porque es necesario crear esta distancia crítica que implica verse como otro, en el espejo. Ver todo lo coyuntural que está en el origen de una representación que se presenta como ahistórica y natural.⁸⁰

El humor resulta entonces para nosotros un canal perfecto ya que lo cómico se refiere a lo que tiene vida exigiendo, no obstante, distancia e inteligencia. No debemos sentir ni empatía ni pasión –es una especie de anestesia momentánea del corazón- por el sujeto que se presenta como automático, exagerándolo.

Dado que hay muchas clases de comicidad -puesto que ésta es y tiene un significado social⁸¹-, el público debe ser específico pues no hay un humor generalista, placentero para todos y mucho menos el del llamado “chiste tendencioso”⁸², que es el que suelen usar los cortometrajes que

⁷⁹ Eco, op.cit., 2007, pág. 135.

⁸⁰ Entrevista a Giulia Colaizzi, anexo 3, pág. 200.

⁸¹ “el medio natural de la risa es la sociedad y su función es la de integrar, que corresponde a exigencias de la vida y tiene un significado cosial. Por lo tanto, también podríamos añadir que su modo de expresión es comunicativo.” Berández Rodal, op.cit, 1992, pag 32.

Bergson, por su parte, afirmó que “La risa debe responder a ciertas exigencias de la vida en común. La risa debe tener una significación social”. BERGSON, Henri, *La risa*, 1939. pág.14.

⁸² En este tipo de chiste, según Freud, surge el placer ante la satisfacción de una tendencia que sin el chiste hubiese permanecido incumplida: “el proceso estimulado por el chiste en el oyente reproduce, en la mayoría de los casos, el que antes ha tenido lugar en el autor. (...) los chistes de N. tenemos que suponer que no se limitan a proporcionar al oyente el placer de la agresión injuriosa, sino que ante todo, facilitan al mismo N. la producción de dichas injurias, constituyendo

analizamos. Una de las cosas que más producen comicidad es la imitación de lo repetitivo, porque se descubre lo maquinal en lo vivo⁸³. Para que haya vida es necesaria la transformación continua, el dinamismo, que a través del artificio, de lo teatral, en suma, “animando”, exagera para ridiculizar lo evidente y sacrosanto. En general, el chiste proporciona una especie de revancha, de revelación, que permite la libre descarga del estancamiento mental⁸⁴.

Se relaciona además con el medio que analizamos por su necesidad de ser breve y comprensible, desviando la atención, “ofreciéndole en la expresión del chiste algo que la encadene mientras se lleva a cabo la liberación del revestimiento impediendo y su final descarga”.⁸⁵

Tenemos la convicción de que el medio animado es perfecto para caricaturizar y subrayar lo hiperbólico, exagerando, puesto que se sustenta en la continua transformación de los personajes que se trasladan por el espacio, con movimientos exagerados que hacen de su existencia algo patético⁸⁶.

el único camino por el que le es posible exteriorizarlas. Entre las especies de la coerción o cohibición interna existe una especialmente signa de nuestro interés, por ser la de mayor amplitud. Es ésta la que conocemos con el nombre de <<represión>>”. FREUD, Sigmund, *El chiste y su relación con lo inconsciente*, 1973, pág. 123.

⁸³ “Donde quiera que hay repetición, dondequiera que hay semejanza completa, vislumbramos en seguida lo mecánico funcionando tras lo vivo”. Bergson, op. Cit., 1939. pág.34.

⁸⁴ “Todo lo desconcertante provoca en el oyente aquel estado de la distribución de la energía que Lips ha calificado de <<estancamiento psíquico>>, deduciendo luego, muy justificadamente, que la <<descarga>> será más fuerte cuanto más elevado sea el estancamiento anterior”. Freud, op.cit, 1973, pág.141.

⁸⁵ Freud, op.cit, 1973, pág.140.

⁸⁶ “A la interrogación de por qué reímos de los movimientos de los *clowns* responderíamos que porque nos parecen excesivos e inapropiados. Reímos pues, de un gasto desproporcionado. (...) Gran parte de la comicidad que en los animales hallamos procede de que vemos en ellos movimientos que no podemos imitar. (...) lo que nos lleva a reír es la comparación de los movimientos observados en los demás con los que, hallándonos en su lugar, hubiésemos ejecutado”. Freud, op.cit, 1973, pags.176-177.

(...) la animación personifica mejor incluso que la imagen cinematográfica aquel espíritu de cambio perpetuo: como destinatarios de las fantasías animadas somos perfectamente conscientes de su propia irrealidad; es nuestra tolerancia hacia el medio la que multiplica sus variables de representación del movimiento⁸⁷

La comicidad está muy cerca del drama. Son fronteras que se tocan: cuanto más sufran los personajes más nos reiremos o lloraremos, solo depende del tono que se le dé a la historia para activar uno u otro efecto. No obstante, esto depende también de los públicos, ya que no todos pueden “anestesiarse su corazón” en pro de la inteligencia crítica.

Desimpresionaos ahora, asistid a la vida como espectador indiferente, y tendréis muchos dramas trocados en comedia⁸⁸

Karl Rozenkranz, preguntándose sobre por qué el arte se dedica a *lo feo* además de a *lo bello*, concluye que “en esta conexión lo feo puede producir grandes efectos. El arte lo necesita no sólo para una comprensión completa del mundo, sino sobre todo para convertir una acción en trágica o en cómica.”⁸⁹

Como es sabido, el peligro de que la risa favorezca la crítica a los grandes muros de la moral y a la institución en general hizo que lo obscuro, la caricatura y lo satírico fuesen muy perseguidos en el pasado.

⁸⁷ LORENZO, María, *El doble sentido de la imagen en animación*, Tesis doctoral, 2005, pág.352.

⁸⁸ Bergson, op. Cit., 1939. pág.14.

⁸⁹ Rozenkranz, op.cit, 1992, pág.85.

Incluso hoy en muchísimas culturas sigue sucediendo. Sobre todo en lo referente a lo sexual y la sexualidad, la censura –ya sea mediante legislación, autocensura o por ausencia de financiación- sigue latente hoy en día, aunque la imagen “sucia” e irreverente como discurso cómico sea común en algunos ámbitos y medios, no así en la animación, que tiende a la belleza de los movimientos y la expresión naturalista.

No obstante, la fantasía y el humor se sirven mejor de lo feo que de lo bello, pues “con lo feo se pueden hacer muchas cosas que con lo bello no.”⁹⁰ Pero como ya se ha insistido, las mujeres que hablan de lo feo o incluso las mismas mujeres representándose cómicamente como “feas” o simplemente interesadas en la sexualidad, resultan desagradables⁹¹, abyectas: sólo se permite la ironía.⁹²

la única risa que se nos ha permitido: discreta y sutil, irónica. Porque como asegura Virginia Imaz: “La risa y el sexo han sido especialmente prohibidos a las mujeres como vías de expresiones de placer. La mujer juguetona, dicharachera, alegre, se ha malinterpretado como mujer frívola y alegre. En gallego hay un refrán donde se aprecia que la censura del humor es más fuerte cuando se aplica sobre las mujeres que sobre los hombres: Muller reidera, o puta o padeira. Hemos conquistado nuestro derecho a reír y a elegir cómo y de qué reírnos. Ahora, sin dar ni un solo paso atrás, riámonos a carcajadas.”⁹³

⁹⁰ Rozenkranz, op.cit, 1992, pag 385.

⁹¹ “carcajada que una mujer educada debería reprimir/ porque no queda bien que que una mujer se ría fuerte o haga comentarios/ en voz alta de una mesa a la otra: / <<Che, viste qué culo tiene”./ Queda muy mal. / De esas cosas no deberían reirse las mujeres porque el comundo correría el peligro de la descomposición/ moral totalmente. (...) Las mujeres que se ríen, por ejemplo/ son un desastroso ejemplo para las niñas/ que apenas se asoman al mundo en vez de ver una madre/ chillando ven una mujer divertida. / Eso está muy mal”. “Manifiesto 2000 del humor femenino”, por la ilustradora Diana Raznovich en BERNÁNDEZ RODAL, Asun, *El humor y la risa*, 2001, págs.115-116.

⁹² Se supone que fue fundada por Aspasia, mujer de Pericles y maestra de Sócrates en la retórica dialéctica. En el ágora decían que era ella la que llevaba “los pantalones” del gobierno. Bernáñez Rodal, op.cit, 1992, pág 30.

⁹³ Bernáñez Rodal, op.cit, 1992, pag 38.

Partiendo de que para reivindicar la materialidad de los cuerpos consideramos que lo más adecuado es una revolución ideológica que utilice el humor y la línea “sucias” para no ser sutil, la imagen y la palabra son expulsadas, casi vomitadas con humor. Creemos que esto es lo más acertado, puesto que entendemos que los primeros discursos feministas

eran demasiado panfletarios. Estaban a la defensiva y nos parece más eficaz ridiculizar las concepciones ambiguas y mecanizadas para que fluyan y se transformen.



En cuanto el alma se nos muestre perseguida por las necesidades del cuerpo; a un lado la personalidad moral con su inteligente variedad de energías, a otro el cuerpo con su monotonía estúpida, interrumpiéndolo todo a cada paso con una terquedad de máquina.

22

Es cómico todo incidente que atrae nuestra atención sobre la parte física de una persona cuando nos ocupábamos de su aspecto moral⁹⁴

Probablemente donde más fácilmente podamos observar este tipo de discurso, acompañado de un cierto feísmo en la estética, sea en el cómic underground, al que ya nos hemos referido y que cuenta con grandes historietistas como Roberta Gregory⁹⁵, hija de un ilustrador de Disney.

⁹⁴ Bergson, op. cit., 1939, págs.45-46. La cursiva es del autor.

⁹⁵ Creadora del archiconocido personaje “Bitchy Bitch”, protagonista de *Naughty Bites* (1991).

También Diana Raznovich crea ilustraciones divertidas sobre los arquetipos de lo que es ser mujer e incluso elaboró un manifiesto del humor femenino⁹⁶.

Encontramos así conexión entre el discurso del cómic underground y las animaciones que analizamos. María Trénor, basa principalmente su cortometraje en la estética y obra de Nazario; el marido de Pavlátová trabaja como obsceno ilustrador erótico y Joanna Quinn hizo primero un esbozo en cómic antes de ponerse a animar la historia.

Apuntamos al comenzar el trabajo que lo que queríamos no era explorar la excitación sexual sino *indagar en las preguntas sobre y desde la sexualidad*: en sus contradicciones, en su deconstrucción a través del derrumbamiento de tabúes. Y el humor sin duda es uno de los mejores modos para abordar este aún polémico tema. Annie Sprinkle, la “musa” del movimiento feminista *prosexo* -o también llamado “posporno”-, ex prostituta y ex-actriz porno en películas convencionales, explica su intención de representar la sexualidad desde un punto de vista más divertido:

I'm not really interested in being erotic. I'm not trying to turn these people on at all. I worked for years turning people on.(...) Now, I'm

⁹⁶ El manifiesto al que nos hemos referido se puede encontrar en internet: <http://www.slideshare.net/MarcelaFuentesTeatro/manifiesto-of-feminine-humor>

QUITATE DE LA CABEZA LO DEL ORGASMO
FEMENINO. MI MADRE NUNCA LO TUVO
Y MIRA LO GUAPPO QUE HE SALIDO YO



23

more interested in looking at sex in all the other ways it can be looked at. I think that humour helps ease the pain at looking at sexuality. It's not easy for people. Sometimes people get upset or freaked out. The humour makes it easier to take; makes the medicine easier to swallow.⁹⁷

El ser humano nunca se ha encontrado cómodo con su genitalidad ni con lo escatológico. Consideramos que defecar y el sexo son acciones humanas que, aunque excitantes, no pueden ser bellas.

Es una incomodidad pudorosa pero lo cierto es que ya desde tiempos inmemoriales existen comportamientos alejados a la dinámica “animal” e irracional. Si el sujeto, que es paradójico y contradictorio, desea dilapidar los cánones establecidos, pensamos que es más fácil hacerlo mediante el humor, puesto que quizá uno de las grandes dificultades del feminismo es que a muchos se les antoja como un movimiento demasiado radical, que podría suponer pasar de una sociedad masculinista a una feminista, igualmente perniciosa.



24

Giulia Colaizzi lo explica con los términos de las teóricas sobre el cine feminista: “Apunta a contradicciones y prejuicios históricos, a la paradoja que configura el sujeto, interpelando en condiciones históricas y materiales de existencia, a configuraciones posibles del discurso. Esta práctica apunta, al mismo tiempo, a nuevas paradojas, nos sitúa en una nueva

⁹⁷ Entrevista a Sprinkle por Dworkin en *On the issues magazine*, 1996, pág. 26.

contradicción: es, en palabras de Teresa de Lauretis, la <<...contradicción que... es la condición del feminismo aquí y ahora: la tensión de un empuje doble en direcciones opuestas -la negatividad crítica de su teoría y la positividad afirmativa de su política.”⁹⁸

Así, creemos que la comunicación puede establecerse con mayor eficacia en el plano de la comicidad y más en la época actual, donde reina el escepticismo. Si queremos reivindicar los cuerpos, las sexualidades, las edades de la mujer, su deseo no maternal y demás aspectos, lo más efectivo sería hacerlo mediante el tono cómico. Es una tarea difícil y artísticamente militante: sabemos que “un film no hace la revolución. Como por otra parte no puede hacerla un hombre solo. Sin embargo debemos proceder como si fuésemos capaces de hacerla nosotros mismos”⁹⁹.



25

Con el humor es como realmente fluyen las conciencias. Si hoy vemos *La réponse des femmes* (1973), de Agnès Varda, nos daremos cuenta de que ese discurso está ya desactualizado y su forma

tampoco resulta muy eficaz por la tranquilidad y sutileza que esgrime, pese a que sus consignas sean comunes a las del feminismo más actual.

Juguemos, pues, a reírnos a carcajadas sobre el sexo y “lo femenino”.

⁹⁸ Colaizzi, op.cit, 2007, pág. 55.

⁹⁹ Julio García Espinosa, “Cine y Revolución”, en BALDELLI, Pio, DELLA VOLPE, Galvano, ECO, Umberto [et al.], op.cit.,1970, pág. 193.

2. ANIMACIONES IRREVERENTES SOBRE SEXO

Estos cortometrajes han sido elegidos por su novedad en cuanto a su materia expresiva. En cada análisis se justificará su selección pero, en general, podemos afirmar que están en línea con el contexto histórico y la consecuente evolución de las posiciones feministas.

En una primera etapa se renegaba de la representación del deseo sexual femenino y la expresión de ésta y, cuando existía, era más irónica que irreverente. Así, animadoras de los años setenta como Monique Renault o Susan Pitti hablaron de la sexualidad y del simbolismo abyecto en la representación sexual¹⁰⁰, pero consideramos que no derriban fronteras en la concepción de lo sexual, que es lo que principalmente nos interesa.

El porqué de que se haga a través del humor se debe a la convicción de que la sexualidad ha sido tratada hasta ahora con un “respeto” que hace que no se generen discursos alternativos y, por tanto, estas aportaciones escogidas resultan novedosas y críticas.

Desde el principio, la representación dialoga con lo social, la reivindicación de la igualdad sexual y el interés en auge de lo identitario y su construcción política repercute en el medio animado.

deriva evidentemente, in parte, dall' influsso che esercita su queste cineaste il pensiero femminista allora in auge. (...) l'arte femminista tende a essere più umanistica che formale. Rendere le persone consapevoli attraverso la propria arte è un atto politico anche se l'opera d'arte in sé non è politica in modo esplicito.¹⁰¹

¹⁰⁰ Jayne Pylling analiza en su compendio *Women and animation* (1992) varios cortos realizados por animadoras, entre ellos *Aspargarus* (Susan Pitt, 1978) y *A la votre* (Monique Renault, 1974). Ambos tratan la cuestión sexual e incluso con puntos cómico-oscenos, pero consideramos que no son ni divertidas ni críticas con la representación de lo femenino.

¹⁰¹ Julie Roy, “Le donne e il cinema d’animazione in Canada. Un cinema dell’intimità.”, TORTORA, Matilde [et al], *Le donne nel cinema d’animazione*, 2010. pág.13.

Las animadoras, con una nueva educación cada vez más integradora del cuerpo y un análisis cada vez más crítico de la sociedad, desean representar sus concepciones y preguntas sobre la identidad mediante las posibilidades que ofrece el medio. El infinito trazo animado de la imagen propicia la caricatura de estereotipos. La imposibilidad de su agotamiento y la creatividad hace que se potencie el ingenio, sobre todo en los casos en los que las producciones tienen poco presupuesto. Además, en estas piezas animadas se hace uso del ordenador para agilizar la producción y aprovechar la incrustación sencilla de recursos como los bucles y los encadenados de planos irreverentes.

Hoy en día es más barato y sencillo animar, lo que sin duda hace que proliferen las piezas animadas sobre temáticas no comerciales y las animadoras puedan hablar de temas tabú como el sexo, buceando en las construcciones de su sexualidad.

Si tratta, in realtà, del desiderio di abordare soggetti personale, di parlare di sé, del proprio corpo, della propria sexualità e del proprio desiderio, o anche di porre il problema dell'identità da un punto di vista squisitamente femminile.¹⁰²

De esta manera, guiándonos por nuestra experiencia en el análisis cinematográfico, nos hemos centrado en tres propuestas que buscan explícitamente ser irreverentes, además de incluir otros cuatro cortometrajes que, aunque tienen un tono general más bien trágico, poseen notas de humor crítico y se inscriben en el contexto e ideología de la que venimos investigando.

¹⁰² Julie Roy, op.cit., 2010, pág.17.

Si acudimos a las entrevistas realizadas¹⁰³, nos daremos cuenta de que la postura de las autoras frente a sus obras, pasados los años, es en ocasiones de ciertas ocasiones crítica, revisionista consigo mismas, sobre todo en lo que se refiere a la contraposición de las tradicionales ideas antitéticas mujer-hombre. Probablemente se deba a la madurez que otorgan los años y que ahora el momento de lucha ya no es tanto reivindicar un *hacer* femenino sino normalizar las cuestiones que todavía son tabú. También debemos señalar que casi todas apuntan que han tenido que silenciar el tema del corto en su entorno hasta su estreno por miedo a sentirse coaccionadas. Incluso varias de ellas apuntan que saben que el hecho de que una mujer aborde la cuestión del deseo femenino de manera aún resulta peliagudo y sospechoso.

Para abordar los cortometrajes seguimos el libre análisis que plantea Ramón Carmona¹⁰⁴ y teniendo en cuenta las diferentes concepciones de investigación y comprensión cinematográfica que recoge Francesco Casetti¹⁰⁵, hemos planteado los comentarios sobre unas cuestiones comunes pero respetando la individualidad y lo genuino del discurso que tiene cada animación. Pretendemos dar cuenta de las cuestiones generales y concretas que les unen y diferencian. Y si es problemático plantear un modelo hegemónico de análisis en cine, más aún lo es en animación, donde las técnicas y métodos a utilizar son casi infinitos, así como las asociaciones que se establecen. Es una continua morfogénesis

¹⁰³ Vid anexo 3, página 206 y siguientes.

¹⁰⁴ “Las formas de aproximación al fenómeno cinematográfico han sido y continúan siendo múltiples y contradictorias”. CARMONA, Ramón, *Cómo se comenta un texto fílmico*, 1996, pág.11.

¹⁰⁵ CASETTI, Francesco, DE CHIO, Federico. *Cómo analizar un film*, 2007.

que reescribe las apariencias de la mimesis aristotélica y lo hace trastocando todas las leyes.

El doble sentido de la imagen filmica apela a la retórica visual, a la metáfora, a la exploración del lenguaje, a la génesis de ideas a través de la asociación inesperada entre viejos conceptos fundidos en una sola imagen, que se erige en doble mundo (...) la animación establece frecuentemente diálogos intertextuales con el espectador, rompiendo los límites de la ficción y llamando la atención sobre sí misma como artificio: la animación se convierte así en el espacio donde tiene cabida cualquier evolución formal¹⁰⁶

Por último, antes de dar paso al análisis concreto de las animaciones, queremos reiterar que la investigación que se está realizando es un tema de actualidad. Una de las animadoras, Signe Baumane, nos contó que cada año se organiza una “Battle of sexes” entre cortometrajes que representan el pensamiento sexual femenino y el masculino. Ella y Bill Plympton, uno de los animadores más conocidos del mundo, organizan cada año este enfrentamiento; el primer año fue en Woodstock –ganaron ellas- y esta edición se celebró en Varsovia –ganaron ellos-. Ambos seleccionan cinco cortometrajes y cabe señalar que la selección de Signe fue muy parecida a la que hemos elaborado nosotros.

¹⁰⁶ Lorenzo, op.cit., pág. 356.

2.1. Teat Beat of sex

(episodios 8,9,10 y 11)



2008

Nacionalidad: Italoestadounidense

Dirección, guión y animación: Signe Baumane

Producción: Pierre Poire

Técnica: tradicional, dibujos coloreados con ordenador

Música: Andris Barons

Duración: 7'

Película sonora en color

Premios:

- Best Animation. Florida Film Festival. 2008
- Honorable Mention at BeFilm, The Underground Film Festival. 2008
- 3rd place at ASIFA-East Animation Awards. 2008
- Best Animation Short at Cinekink CineKink 2009
- Finalist in Animation Category at 8th Annual Ashland Independent Film Festival. 2009

Del beso a la penetración: educar con animación

Teat Beat of Sex se compone de quince episodios con experiencias relativas a la sexualidad, de las cuales hemos escogido cuatro: del número ocho al once. De esta manera nos centramos en el apartado que narrativamente es más cerrado y que se habla de los primeros contactos sexuales, puesto que comienza con el primer beso y acaba con la pérdida de la virginidad. La misma autora dividió su obra en partes para poder enviarla de manera fragmentada, como películas independientes, a los festivales de cine y animación por lo que no resulta en absoluto disparatada nuestra elección de considerar tan solo una parte del todo.

Dentro de los quince episodios de *Teat Beat of Sex*, estos cuatro que hemos escogido son los que mejor sitúan a la protagonista dentro de un contexto y situación concreta, puesto que el resto tienden a ser bastante temáticos -la importancia del flujo vaginal, el tamaño del pene-. Esta fue una de las críticas que realizó Giulia Colaizzi y más adelante trataremos la cuestión contrastando la problemática con la misma Signe Bauman.

Sin duda esta pieza de animación es perfecta para plantearnos el carácter didáctico que pueden tener los discursos que tratamos, puesto que en concreto este cortometraje incide de manera deliberada en el mensaje moral. En efecto, en cada episodio la autora ofrece cínicos letreros al final en los que se puede leer una suerte de resumen.

La historia del personaje de Cynthia cierra el círculo: la obligaban en el colegio a absorber conocimientos (Figs.2-3) y finalmente ella toma el

control de su propia vida y decide iniciarse en la educación sexual para completarse como mujer (Figs.88 y118).

En el primer episodio, donde habla del primer beso, Cynthia compara la lengua de su pareja a un lagarto y, aunque al principio le resulte desagradable, termina aceptando y disfrutando su carácter viscoso, rugoso y antihigiénico, proclamando “animal rigths for love” (Fig.29).

El siguiente capítulo, el del primer roce sexual -no le resulta en absoluto placentero aunque consigue evadirse haciendo planes de boda- producido en un entorno más mortuorio que romántico (Fig.37), anuncia que debemos vivir en paz (Fig.60). No en vano se titula “tumba”.

Tras esto, Cynthia se llevará el primer desengaño de manos del mismo chico y se sentirá “dawn”: deprimida, ultrajada y desolada. Aunque todo puede solucionarse con la voluntad de aprender: el mensaje final en esta ocasión reza “despierta a la educación sexual”.

Por último, observamos la trayectoria de la protagonista, que acumula chicos como si fuesen banderillas (Fig.95) pero con los que no ha mantenido ningún encuentro sexual. Así, se sentirá finalmente completada -como un “puzzle”- cuando pierda la virginidad, atributo positivo solo para el aceite de oliva.

Estos asuntos comunes al desarrollo de la sexualidad, tratados con un sentido del humor admirable, resultan especialmente de interés tanto a hombres como a mujeres. Lo abierto de la narración, el derribo de tabúes, la consagración de la libertad de deseo y autoexploración crítica hacen que hasta lo dramático esté filtrado por el humor negro de Signe, quien

ostenta una larga trayectoria como animadora de temas sexuales. Es una cuestión que le interesa desde su más tierna infancia:

I wrote a novel at age 8, on love and sex. (...) In any case, my interest in sex started as an examination of power balance between the genders, but when I started to have sex myself (at age 17) I realised there is more to it. Sex is a powerful drug, it can make you really high.¹⁰⁷



26

El poso que busca Baumann a veces es más o menos explícito pero siempre plantea una revisión de sensaciones y sentimientos contradictorios a partir de un ritmo trepidante basado en el montaje rápido de planos. Las imágenes histriónicas se suceden sin parar en una catarata de metáforas descriptivas y sensitivas que ilustran estados de ánimo, sentimientos y sensaciones que, aunque abyectas, consiguen despertar carcajadas. En efecto, casi paladeamos al lagarto viscoso y es que Baumann tiene sin duda

una capacidad singular para recrear percepciones a partir de bombardeos críticos que casi no dejan tiempo para respirar.

Sin ayuda de música, tan solo su voz en off con un fuerte acento del este, la autora recorre los distintos paisajes del aprendizaje sexual revisando los lugares comunes. Enseñar pues a través del shock de los

¹⁰⁷ Entrevista a Signe Baumann en el anexo 3, pág. 216.

órganos sensitivos, que son continuamente puestos en jaque con las imágenes que contemplamos.

Teat Beat of sex: “El golpe del pezón sexual”

A continuación procedemos a desfragmentar la narración subrayando los aspectos más importantes, refiriéndonos a los frames del anexo. Utilizaremos para este trazado un sentido cronológico, siguiendo pues el desencadenamiento de acontecimientos que viene dado por la película.

Todos los episodios comienzan con el mismo *opening*: Cynthia se abalanza sobre la mesa que la separa de la cámara, agarrando sus grandes pechos para ponerlos en primer término. Sus pezones parpadean como si de ojos se trataran y aparece el título de la película, con contenido sexual explícito.

El primer capítulo, *lizard* (lagarto), ilustra la experiencia del primer beso, un beso que además es francés, viscoso y antihigiénico. Comienza con la auto-observación del propio personaje, que se contempla en miniatura en la palma de su mano (Fig.2) y recuerda cómo en la escuela la obligaban a digerir conocimientos que no le interesaban (Figs.3-4). Así, cuando pudo elegir, decidió dejar la escuela ortodoxa por una de baile (Fig.5), donde conoció a un chico que la eligió entre el resto de candidatas (Fig.6). Bailan juntos, toman contacto ante la envidia de las demás

(Figs.7-9) y Cynthia se siente como un pequeño perro, feliz con su amo (Fig.10), dejándose llevar por él como si de un globo se tratara (Fig.11): es un juguete en sus manos. Así, conducida por él, es llevada hasta un parking, donde recibe su primer beso (Figs.12-13) y observamos una imagen mental de ella y su madre contemplando esa misma escena como si estuviesen en un cine (Fig.14). Descubre lo que es besar, algo que todavía no figuraba en su compendio de “cosas hechas”. No obstante, la sensación no le resulta en absoluto agradable: la lengua del chico es un cuerpo extraño dentro de ella, algo viscoso lleno de gérmenes, como una rana o un lagarto. Además sabe que es sucio, está lleno de gérmenes: un lagarto que orina en su propia boca (Figs.16-22). Sin embargo, tras vencer el asco inicial -literalmente dice “enfrentémonos al vómito (Fig.23)-, Cynthia abre la puerta al lagarto (Fig.24) y entiende que el beso es una especie de canal viscoso para emitir un mensaje de amor (Fig.26), por lo que después será su propia lengua la que abrace al reptil (Fig.27-28). Tras esta comparación zoológica el mensaje final se referirá a los derechos amorosos de los animales (Fig.29).

El segundo episodio, *live in peace* se refiere al primer manoseo lascivo al que se ve sometida la protagonista, como segundo paso en sus experiencias sexuales. Así, Cynthia de nuevo se ve a ella misma, esta vez a partir de una caja (Fig.30), recordando el beso en el aparcacoches, de donde salieron por culpa de gente que se sentía molesta por la pasión de los chicos (Fig.31). Irán entonces a enrollarse a un cementerio, donde los muertos disfrutaban tranquilos de su amor (Fig.32) y les saludan desde sus tumbas (Fig.33). El otro mundo ama al vivo (Fig.34) y ellos se sienten lo suficientemente cómodos en ese ambiente como para comenzar con

sus tocamientos. Vemos a una Cynthia muy pequeña, de nuevo es una muñeca manejable y poco significable en las manos de su pareja, que la coloca encima de una tumba (Fig.35) e inicia su sobeteo (Fig.36-37). De repente ella se crece (Fig.38): recuerda a su madre y la prohibición de no tener sexo (Fig.39) así que le empuja, apartándole y convirtiéndole en un personaje menor. El chico le promete que no tendrán relaciones por lo que encierra la figura mental de su madre en un bote y se deja tocar estoicamente, soportando un doloroso martirio (Fig.40). Entretanto, ella se evade, haciendo sus cálculos mentales de matrimonio con la rana príncipe y lo bien que le va a venir contar con su ayuda para enfrentarse a la autoridad materna (Figs.41-47). El otro sigue tocándola, metiendo mano en sus pantalones, jadeando, amasando y deslizándose por su cuerpo mientras ella permanece impassible. Tal escándalo molesta al muerto de la tumba donde están acostados, que se queja dando golpes, como haría cualquier vecino. La entrepierna del excitado se mueve igual que un pez que ha picado el anzuelo mientras ella no hace más que sufrir por la incomodidad del lugar (Figs.48-55) hasta que finalmente el chico para y se aleja (Fig.56). Cynthia le pregunta si “eso” ha sido sexo y él, agarrado a una tumba que reza “pequeña muerte”¹⁰⁸ -detrás podemos ver otras dos con sus balbuceos transcritos- le contesta que “casi”, mientras ella se encuentra entre dos lápidas: en una pone “casi bien” y en la otra “casi muerta”, reflejando su desorientación emocional (Fig.57-58). El muerto se vengará de las molestias ocasionadas riéndose sádicamente de la situación (Fig.59).

¹⁰⁸ En francés es común referirse al orgasmo como “la pequeña muerte”, algo que utilizaron los surrealistas para referirse a la conexión entre la pulsión de amor y muerte.

El tercer capítulo, *dawn*, trata la dolorosa contradicción que sufre la protagonista cuando la relación termina de manera unilateral. Cynthia nos abre esta vez una puerta para recordarnos la última experiencia y la vemos agarrada a la lápida del “casi sexo”, ya que el chico quiere despegarla de ella (Figs.61-62). Cuando lo consigue, su enorme mano la devuelve al círculo con el resto de candidatas de la escuela de baile, de nuevo muy pequeña e insignificante. Desde allí contempla cómo él ya se ha fijado en otra: más mujer, con curvas más seductoras y además muy predispuesta al roce (Fig.64-68). Cynthia se siente robada como un pobre perro al que le han quitado su succulento hueso (Figs.69-71). Su lengua recuerda al querido príncipe rana (Fig.72) y los planes que tenía de que el sexo le conseguiría el matrimonio emancipador -vemos una imagen muy absurda: un pene transformado en mano que le ofrece un ramo de flores (Fig.73)-. Desea recuperarle, capturarlo y encerrarlo en una urna, obligándole a digerir su amor (Figs.74-76). Cynthia vuelve a la realidad y observa las sombras de los amantes en el cementerio. Se hace notar, acusa de anciana al nuevo ligue e intenta acceder al diálogo con el chico, cosa que es imposible debido al muro infranqueable que ejerce la chica rubia (Figs.77-80). Finalmente ella le ruega pero él no hace más que arrancar, aplastar y tirar su corazón, como si se tratara de basura (Figs.81-84). La nueva pareja ríe diabólicamente, se marcha y le hacen plantearse el disfrute del sexo -“¿se supone que tienes que disfrutar?”-, así que termina abriendo la puerta de ese lugar desconocido, entrando a ese misterioso mundo donde baila desnuda para dos demonios y despierta por fin a la educación sexual (Figs.85-89).

El último fragmento que hemos escogido es el de *puzzle*, donde otra vez Cynthia se ve a sí misma, esta vez reconociéndose en un espejo (Fig.91), y nos cuenta que ya ha salido con muchos chicos. Esta vez es ella la que los trata como muñecos asexuados, insertándolos en una gran banderilla donde los va acumulando (Figs.92-95). Aún es virgen, su marcador lo corrobora y sus intentos por permitir que le roben la virginidad son truncados por su madre (Fig.96), siendo la única de sus amigas que conserva sus flores (Fig.97). De repente el plan B le “llueve” del cielo (Figs.98-101) y decide ver a un hombre experto. Tras mirar la carta que le ofrece el hombre-cabra y aclarar cuestiones de edad y experiencias, hace su pedido y el servicial camarero la desnuda (Figs.102-107). Enfundado con su pene, que parece más una prótesis, un instrumento, que no una parte de su cuerpo, el hombre-cabra cae cómicamente por el impulso que tiene que dar a su órgano, que ajeno a él se ha hecho mucho más grande y consigue penetrar en la puerta virginal (Figs.108-109). Feliz con la pérdida de su flor, Cynthia se siente como navegando en un mar de placer sobre la barca de sus labios, capitaneada por la cabra experta (Figs.110-112). Así, consigue romper su cascarón y regenerarse, completándose como mujer y saliendo de esta experiencia como una sirena que embellece la proa del barco sexual: la virginidad es positiva solo en el aceite de oliva (Figs.113-120).

Filosofía animada: contar el sexo sin tabúes

Este cortometraje posee una clara voluntad de refigurar la mirada, de tachar el ojo a partir de la libre asociación. El pezón parpadea y el ojo debe ser pezón. De esta manera se abre la mente a la libre asociación de ideas para derribar los prejuicios y visiones puritanas a partir de una propia mirada que es puesta en cuestión, incluso a veces en ridículo, aunque ella no cree que su trabajo es realmente revolucionario. Tan sólo quiere contar historias.

I just want to tell my stories. I don't care how I tell them. I am not really a good animator or a good artist, or good film-maker. I am a storyteller: that is my obsession and drive.¹⁰⁹

En contra de la repetición de lo ya dicho sobre el sexo, revelándose contra lo aséptico, *Signe nos* muestra *lo sucio*: el vello, el deso sexual irrefrenable, la lubricación, etc. explicando además la función, contradicción y diversión de cada cuestión. Se compone así un todo con en el que (nos) aprendemos: una nueva visión reivindicativa cuyos mensajes casi podrían ser emblemas sobre la verdadera igualdad sexual. Reivindicar una mujer que no se sienta sucia cuando desee ni entienda lo casto como lo positivo. Salir pues de las antítesis moralizantes sucio-puro, casto/lascivo:

As if there was some mystical "clean woman", a Pure Virgin, with pure thoughts and pure body. We are not black and white, we are humans.¹¹⁰

¹⁰⁹ Vid entrevista, pág. 217.

¹¹⁰ *Ibid.*

Signe estudió filosofía y confiesa que necesitaría una gran cantidad de espacio y de tiempo para contarnos cuál es su relación entre filosofía y animación. La exploración que ejerce de la identidad a través de la animación es muy característica, aprovechando los simbolismos extravagantes y exagerados, propios de la animación. Nos enseña a una madre con el rodillo siempre desenfundado, coches con labios que se besan, etc. También es muy significativa la variación de escalas de los personajes, para atribuirles importancia en las escenas, de manera que crecen o disminuyen repentinamente en función de su carácter o posición ante la situación (Figs.46-47).

Lo obsceno y lo pecaminoso se transforma entonces en lo simpático y travieso: demonios divertidos, una cabra que desvirga a nuestra protagonista o un muerto que sale de su tumba para besar apasionadamente a su viuda. Además, juega mucho al hipertexto: cajas, puertas, sobres enseñan una cosa dentro de la otra hasta el punto que la misma Cynthia termina saliendo de una muñeca rusa.

Del peligro de sexualizar el discurso

Giulia Colaizzi, en la entrevista que le realizamos, nos afirmó que de por sí sexualizar el discurso no es algo a apreciar sino todo lo contrario, ya que no tiene un carácter reversivo.

Lo cierto es que pensamos que es admirable la valentía de Signe en cuanto a su sinceridad al tratar temas que, si ya está mal visto que los trate un hombre, en una mujer quedan como algo chabacano y por tanto sí que pensamos que es interesante esta reivindicación destructora de la moralina sobre cómo y cuánto hablar de sexo. Así, pensamos que es interesante reivindicar la libertad de expresar las experiencias sexuales para poner precisamente en tela de juicio lo que ya se ha dicho de cómo sentir. Por otro lado, Signe juega mucho a la autocrítica del protagonista, de manera que la posible identificación que se puede dar es intencionadamente truncada por su puesta en ridículo

No obstante, la autora de *Teat Beat of Sex* nos aseguró que rechazaba la idea de que esta película suponía una suerte de castración para el hombre -tal y como Giulia Colaizzi nos dijo-, que se siente extraño ante un visión antitética a la acostumbrada. Y en todo caso, si esto ocurría, era porque “el castrado” no era una persona mentalmente sana y era preciso pues cambiar esta percepción cohartadora al ver la obra, probablemente con más animadoras que animen sobre la sexualidad:

What kind of man is that who would be so threatened by a sexual woman? It must be a rapist? A paedophile? A necrophiliac?

Real, good men LOVE sexual women. (...) Castration syndrome comes from insecurity, childhood trauma, anger, hatred and misunderstanding. I agree with you that more women must make films on sex and show reality of how it feels.¹¹¹

No pensamos tampoco que dé por sentada la experiencia femenina tal y como afirmó Colaizzi¹¹²: simplemente recrea sensaciones y sentimientos de manera burlesca, como si fuera la bufona de la casta corte decimonónica. Se re-apropia para ello del estereotipo, tergiversándolo: ofreciéndonos una primera identificación que posteriormente entra en crisis por el shock del discurso, muy irreverente y crítico con lo ya dicho sobre el sexo.

Colaizzi opinó sin embargo que el peligro de sexualizar el discurso venía dado por la falta de situación del personaje en un contexto, algo que rechazamos, puesto que creemos que no es preciso tener que trazar un marco psicológico en cada discurso.

Uno de los primeros que comenzó a huir de la contextualización del personaje seguramente fue Velázquez, con sus pinturas sin fondo. Y es que realmente no hay necesidad de tener que contextualizar un relato tan breve y dinámico para poder disfrutar del mismo. Bauman nos aseguró que en los cortometrajes de animación esto es algo muy común y por tanto no es imprescindible situar al personaje psicológicamente en un marco.

I have to note that short films, especially short animation, doesn't require character's psychological development. That is for feature films. Short films are free to explore ideas, concepts, and experiment with visual approaches. Short format offers unparalleled freedom of

¹¹¹ Vid entrevista a la autora, anexo 3 pág.218.

¹¹² Vid entrevista a Giulia Colaizzi, anexo 3, pág.195.

expression. One minute story like *Teat Beat of Sex* doesn't have time nor needs to go into the history of a character.¹¹³

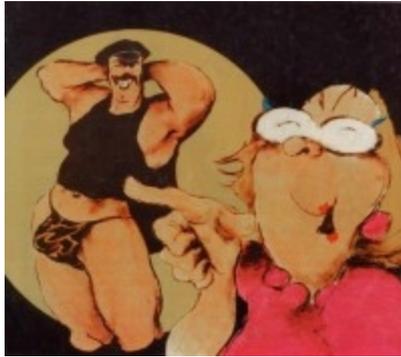
Es probable entonces que esta exigencia de “situacionismo” forme parte del lastre de representación judeocristiana que necesita enmarcar la obra en un todo espacio-temporal.

Por otro lado, no solo Bauman levanta ampollas en cuanto a su juego descontextualizador e irreverencia innatas sino que entre el mismo mundo animado, como pasa con muchos casos de las animadoras que estamos analizando, su trabajo ha sido desdeñado por considerarse más un libro que una animación propia.

Lo cierto es que a ella no le interesa la mimesis ni la representación naturalista. De hecho, resultaría ridículo pretenderlo cuando precisamente sus intereses van a contracorriente de esto. Además, sus dibujos planos pintados con photoshop y muchas veces ni siquiera limpiados, no aportan tampoco volumen en los planos: el dinamismo, en cambio, viene dado por el montaje asociativo, que desencadena una vertiginosa narración, siempre divertida y rompedora.

¹¹³ Vid anexo 3, pág. 213.

2.2. Girl's night out



1986

Nacionalidad: Británica

Dirección y animación: Joanna Quinn

Guión: Joanna Quinn y Les Mills

Producción: Les Mills, Middlesex Polytechnic,
Chanel4, S4C

Técnica: tradicional, dibujos coloreados con
guache

Sonido: Les Mills

Script: Joanna Quinn y Angela Hughes

Duración: 6'

Película sonora en color

Premios:

- Special Jury Prize. International Animated Film Festival, Annecy, France, 1987
- Ufoleis Prize. International Animated Film Festival, Annecy, France, 1987
- Mellow Manor Award, International Animated Film Festival, Annecy, 1987
- Silver Dragon Award, Krakow Film Festival, Polonia, 1987

El deseo de una ama de casa

Este cortometraje es el más antiguo de los que hemos escogido y, sin embargo, no está en absoluto desactualizado. En efecto, podemos considerar que Joanna es una pionera en el tema que tratamos, siendo explícitamente irreverente. La autora subvierte la imagen de la protagonista, jugando con nuestros prejuicios sobre el juicio rápido, anclado en el tópico de mujer entrada en años y aburrida. Así, “La salida nocturna de la chica” se refiere a una expresión común para denominar un día festivo, especial, donde la reprimida se desmelenada.

Nos hace reír, nos pone sobre la mesa el atrevimiento de una ama de casa que no se deja amedrentar por la situación sino que encima la controla y la desvirtúa a su voluntad. Como apuntamos, lo que desvela la autora no es la represión superada de la protagonista, sino la fortaleza de nuestras propias ideas preconcebidas.

Para realizar esta producción tan políticamente incorrecta, la autora recogió referencias de comportamientos de un sórdido local:

First stop was a hen night at the Rock, a pub in the Elephant and Castle. I went armed with a tape recorder, sketch book, camera and a car load of women friends. That night we saw two drag queens and three strippers, who were all great performers, but not half as entertaining as the women in the audience. It was wonderful to see women of all ages, sitting together, being totally uninhibited about whatever they said or did. I don't think I've ever laughed so much in my life and it was this humour of the women that I wanted to recreate in my animation.¹¹⁴

De esta manera, Quinn muy probablemente recrea con su exageración característica la experiencia vivida con sus amigas, poniendo además

¹¹⁴ Entrevista realizada por David Jefferson. *Animator Magazine*, “Girl's night out – Joanna Quinn”, n°21 Winter 1987.

como protagonista a un personaje que está basado sobre todo en su propia madre. Esta mujer, como regalo de su cumpleaños, disfruta de una noche llena de alegría y diversión en un local al que van las mujeres a dar rienda suelta a sus emociones, sin censurarse, riéndose a carcajadas.

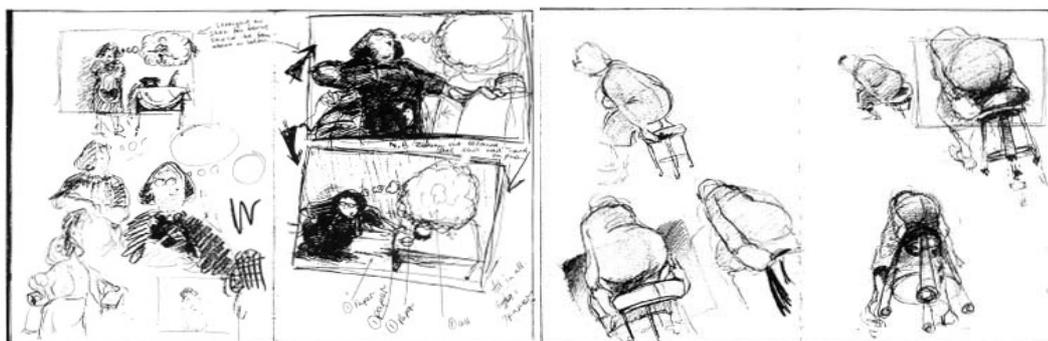
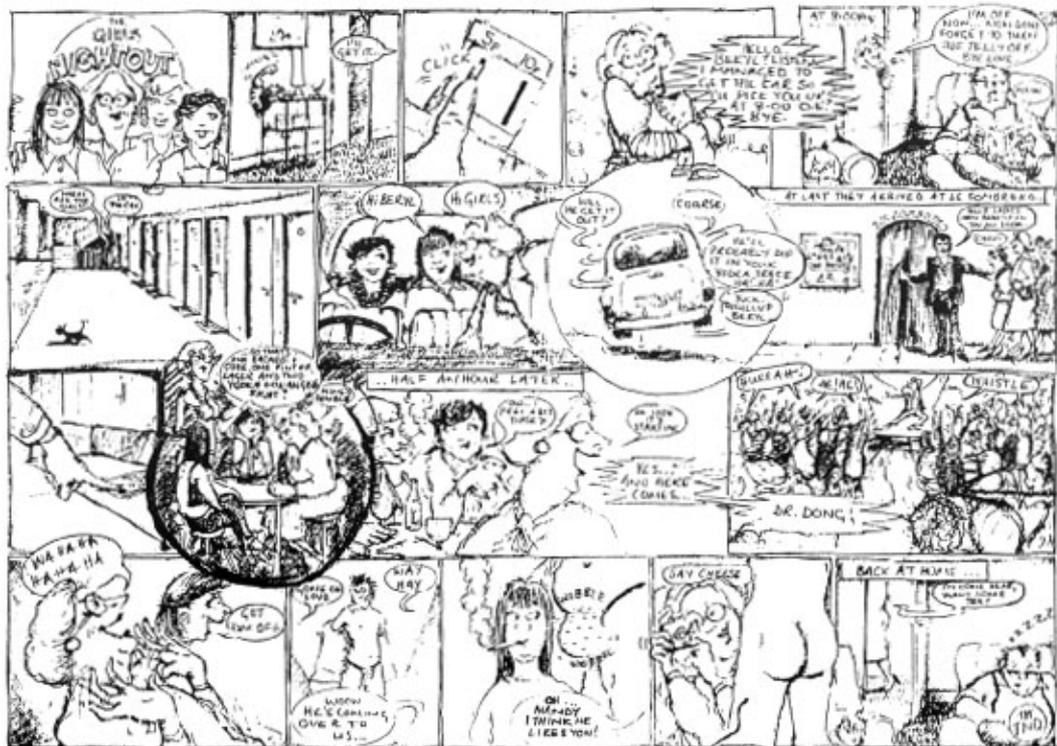
La “sucia” línea cinética

A lo largo de este cortometraje observamos la característica técnica para animar de Joanna, basada fundamentalmente en la desnudez sin aditivos del dispositivo animado, así como del registro gráfico, presentado “sin pelar” y crudo: nos los comemos con las manos y a bocados. Enfatiza además en la esquizofrenia del entorno de Beryl con movimientos reiterativos, volviendo una y otra vez sobre la misma acción, como ilustrando la neurosis posmoderna al tiempo que remite al tema específico del guión: poner la guinda sobre el pastel (Fig.1), imagen que aparece al principio como precursora de lo que se va a contar. Es un pastel repetitivo¹¹⁵ y que encima es lanzado a nuestra misma cara, con voluntad de provocación (Fig.2). Aparece la persona hecha máquina -las amigas de Beryl trabajan en una fábrica- y la máquina hecha persona -el teléfono baila (Fig.3) y la cerveza posee emociones (Figs.50-51)-.

Joanna Quinn, como animadora independiente, es conocida por dejar las líneas de esbozo en sus fotogramas, las cuales dotan de dinamismo y

¹¹⁵ “permite ver el cuerpo no tan sólo como fenómeno sino que crea un contexto que me parece interesante: la enajenación en el hogar, en el trabajo, en la industria (la cerecita encima del pastel con forma de pecho, mostrando reflexividad sobre el mismo tema del corto). Vid entrevista a Giulia Colaizzi, anexo 3, pág. 194.

expresividad a la escena, como una suerte de líneas cinéticas, características del cómic. De hecho, llegó a realizar uno que le serviría como una especie de storyboard en esta historia. Sus storyboard, casi libros ilustrados, tienen mucho de cómic, aunque finalmente desechara esta especialidad para iniciar una fructífera carrera en el mundo de los acetatos.



El baile abyecto

Joanna fue a “documentarse” dos veces a un local de striptease antes de ponerse manos a la obra con su película, de la que no recuerda cuál fue su principal motivación. No obstante, con mucho humor, nos apuntó que probablemente le sirviera de inspiración el panorama político de los años ochenta así como la experiencia vivida con otras mujeres en el sórdido club de espectáculo:

Maybe it was just a big excuse to go and see a male stripper, perhaps. (..) I just wanted to make a film.. I can't really remember where it came from except that it was at the time in the 80' when, you know, it was quite apolitical time, very strong feminist movements¹¹⁶

Al enfrentarse a la producción lo primero que empezó a animar Joanna fue precisamente el baile del stripper, la parte principal, con más peso y también más divertida. No obstante, procedemos a narrar la sucesión de acontecimientos de la película al hilo del desglose de imágenes del anexo.

El cortometraje comienza con la canción “happy birthday to you”, apuntando que es el cumpleaños de la protagonista. Sus amigas hablan durante el trabajo en la fábrica de pasteles (Fig.1) de organizarle algo y la llaman (Fig.3). Beryl está lavando los platos (Figs.4-6) y seca una taza con energía mientras habla con ellas (Figs. 9-12). Ríe histriónicamente por la noche que le espera y se hace expectativas sobre cómo será el stripper (Fig.17). Así, se imagina que “el superhombre” la coge en brazos para llevarla volando a una isla desierta (Fig.18), donde ambos viven un

¹¹⁶ Vid anexo 3, entrevista a Joanna Quinn, pág. 222.

tórrido idilio amoroso. Mientras ella sueña, su marido está en el salón viendo la tele, acompañado por el gato, que duerme plácidamente (Fig. 21). Es un hombre aburrido, no habla, y tampoco parece que le importe mucho que su mujer salga esa noche, ni que sea su cumpleaños. Se queda igual tras la noticia de su mujer (Fig.25) y seguirá en la misma posición e inexpresividad a su vuelta (Fig.83).

Tras haber avisado a su marido, emprende el viaje con sus amigas a través del plano de la ciudad (Fig.27) en un loco automóvil que evidencia su alterado estado de ánimo (Fig.28). Llegan al local y allí Beryl trae unas cervezas a sus amigas. En esta parte resulta muy interesante la exageración de los movimientos y las transiciones, que se realizan saturando y desaturando la imagen al invadir la cámara (Figs.31-33). Beryl se aposenta de una manera extrañamente cómica en su asiento (Figs.34-36) y se atraganta en su primer trago al refrigerio en el momento que comienza la música y observa absolutamente ensimismada al stripper (Figs.37-39). Desde los pies a la cabeza, nuestra protagonista le observa omnubilada (Fig.43), fijándose especialmente en su entrepierna (Fig.44), hasta que una mano “amiga” le da un empujón bromista (Figs.45-48).

El hombre sigue luciendo sus músculos (Fig.49), haciendo temblar hasta a la jarra de cerveza (Figs.50-51) y comienza a girar en círculos, de modo que Beryl no puede dejar de clavar sus ojos en el bamboleo del pene, embutido en un pequeño tanga de leopardo (Figs.52-55). No obstante, sale de su asombro para cambiar de actitud y volverse más activa, llegando incluso a gritarle cosas (Figs.56-57 y 72). El streaper se pasa un total de minuto y medio bailando, dejando al descubierto su mata de pelo (Fig.59) y lanzar su camiseta al público (Figs.60-61). La cosa cada vez se anima más, aparecen una especie de luces de discoteca que

suman tensión al momento (Figs.64-69) y finalmente el bailarín se planta frente a Beryl en actitud desafiante ante su asombro (Fig.73-75). No obstante, lejos de amedrentarse, ella le ofrece de su copa (Fig.76) y, tras ser saturados nuevamente por un objeto (Fig.77), pasamos al momento en el que la cubre con su capa para dejarla pasmada ante su cuerpo (Fig.78). Sin embargo, es él el que retrocede avergonzado, pasando de la exhibición a la ocultación y, de paso, señalando que el bulto no era tan grande como parecía (Figs.79-81). En actitud desafiante nuestra protagonista agita el tanga que colgará en la percha al llegar a casa, como prueba de lo bien que se lo ha pasado en su salida de cumpleaños.

Beryl: ¿una mujer obscena?

Lo interesante para nosotros de este cortometraje es el replanteamiento precisamente de los papeles activo-pasivo, reivindicando el deseo femenino a través de “unos personajes reconocibles en su estética y con femeninos que han recuperado su verdadero poder, y que actúan desde el reconocimiento de sus principios de igualdad y la recolocación (...) ni timoratas, ni “supermujeres”, ni competidoras, ni iconos sexuales.”¹¹⁷ Ésta es sin duda una constante en las producciones de Joanna Quinn.



30

¹¹⁷GARCÍA RAMS, Susana: *Con A de animación*, Valencia, “Redescubriendo a Joanna Quinn. El arte del dibujo tras el frame y la consolidación de un sueño compartido”, nº1, febrero 2010, pág.39.

El mismo personaje de Beryl -que aparece también en otros dos cortos suyos-, en su forma y pensamiento, resulta en ocasiones abyecto. Sus movimientos son torpes, exagerados, y los cuernos de demonio que le surgen como una prótesis de las gafas evidencian (Fig.57) el lado libidinoso de una ama de casa. Y no hay más prueba de ello que el botón de guerra: el tanga del stripper (Fig.84).

A pesar de lo irreverente de esta producción, Joanna Quinn se compara con Baumane y Pavlátová, considerándose menos desinhibida: "I'm quite conservative but they are very open".¹¹⁸ De hecho, actualmente contempla otra visión sobre *Girl's night out*: cree que fue un poco dura con el stripper aunque nosotros creemos que en realidad es demasiado dura consigo misma. Cuando se estrenó la producción, la autora parecía en efecto mucho más implicada y militante con la causa del feminismo¹¹⁹. Tal vez haya cambiado de opinión porque esta es su primera producción y los tiempos han cambiado mucho.

Es cierto que el personaje masculino aparece ciertamente humillado en el cortometraje pero pensamos que la motivación no era ésta sino mostrar que no todo es lo que parece. Si observamos la caracterización de los dos personajes principales -Beryl y el stripper-, nos daremos cuenta de que en realidad están contruidos en base a la intencionalidad contradiscursiva.

¹¹⁸ Entrevista a Joanna Quinn en el anexo 3, pág.227.

¹¹⁹"I choose to work in the independent film sector because I not only enjoy animating and drawing but I also feel something needs to be done about the representation of women in animated films. It is a very male dominated industry and female representation tends to be very negative. Somehow because the sexism is veiled under the guise of humour, it is made acceptable but this does not make it any less offensive. By making films with strong, likable female characters, I hope I am helping to redress the balance". Entrevista realizada por David Jefferson. *Animator Magazine*, "Girl's night out – Joanna Quinn", nº21 Winter 1987.

Así, mientras ella es una mujer entrada en años, aparentemente apocada, señora de su casa y de su aburrido marido, luego resulta que es la más que más se lanza a la fiesta. Siguiendo con esta misma dinámica, el stripper, un auténtico “toro” -Quinn sigue jugando con los guiños simbólicos, esta vez con el cartel del local (Fig.29)-, se apropia del espacio del local con energía para después acabar escondiéndose. Con una estética totalmente ochentera, que recuerda a Freddy Mercury o a los Village People, el bailarín se despoja de su camiseta para lucir su aspecto de “macho” en todo su esplendor, mientras baila provocativamente.

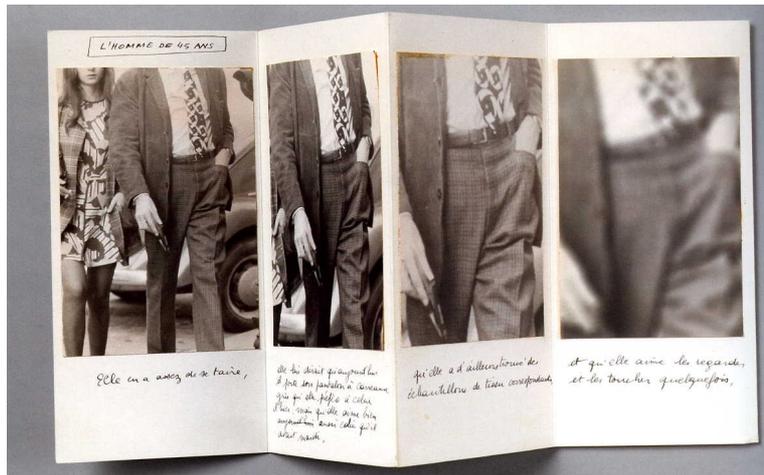
Ya hemos comentado la importancia del baile en la producción pero queremos recalcar que sin duda la fijación de la mirada de la protagonista -la Fig.56 nos revela que se trata de un plano subjetivo- en su entrepierna constituye por sí mismo un manifiesto del deseo, llegando a puntos cuasi obscenos, aunque el tratamiento humorístico le quite hierro al asunto. Así, no es ni de lejos pernicioso ni violento, tal y como apuntaba Baudrillard sobre lo obsceno:

La obscenidad es la proximidad absoluta de la cosa vista, el hundimiento de la mirada en la pantalla de la visión: hipervisión en primer plano, dimensión sin retroceso, promiscuidad total de la mirada con lo que se ve. Prostitución.¹²⁰

El hecho de que la mirada de la protagonista se pose sobre la genitalidad masculina durante tanto tiempo incomoda en cierta manera, puesto que es algo que no estamos acostumbrados a ser forzados a mirar -no pasa lo mismo en el caso de los caracteres femeninos-. Ya Anette Messaguer reivindicó este placer escópico con su obra *Les aproches*

¹²⁰ Baudrillard, op.cit., 1985, pág.62.

(1972), pieza con la que relacionamos el plano que más se repite en esta película y que se puede ver a continuación.



31

Así, la autora revisa su corto con ojo crítico: quizás fue demasiado antitética en su enfrentamiento de los personajes masculino y femenino, puesto que el hombre no

sale bien parado en esta historia. De hecho, hay una momento en el que Beryl se forma expectativas del stripper (Figs.16-20), una suerte de Tarzán que antes que persona es cuerpo, pues su cabeza emerge del cuello (Fig.17): esto es lo que consideramos que puede ser más pernicioso para la representación del papel masculino.

No obstante, creemos que esto tiene que ver más con el propio oficio de stripper que con una intencionalidad perversa, pues esta película pretende ser sobretudo contrainstitucional y el cuerpo masculino -entonces todavía más- no está extensamente normalizado como objeto de deseo. Y mucho menos aún en animación.

Así pues, esta película muy probablemente marcó un antes y un después en lo que se refiere a la representación del deseo femenino en animación. Aunque actualmente su autora no quiera ser tan militante.

2.3. El carnaval de los animales



2006 (KARNEVAL ZVIRAT)

Nacionalidad: Checa

Animación: Michaela Pavlátová y Vratislav Hlavaty.

Productora: Negativ y Katerina Cerna

Dirección y guión: Michaela Pavlátová

Técnica: animación en papel y ordenador

Música: Camille Saint-Saens

Diseño artístico: Vratislav Hlavaty, Michaela Pavlátová

Duración: 11'

Película sonora en color

Premios:

2006 Grand Prix, Anifest Trebon, Czech Republic,

2006 Grand Prix Cinanima, Espinho, Portugal,

2006 Award at Castelli Animati, Rome, Italy

La danza del deseo

Desde sus comienzos como animadora Pavlátová había mostrado interés por tratar el cuerpo y el deseo femeninos huyendo de la estereotipación y de su papel pasivo¹²¹. En *Krizovka* (1989), por ejemplo, vemos una mujer que está deseando hacer el amor con su pareja mientras el hombre no hace más que perder el tiempo con un crucigrama.



32

No obstante, cabe decir que a Michaela no le gusta mucho esta producción¹²², quizás porque muestra una antítesis hombre-mujer demasiado acusada, tal y como pasaba con *Girl's Night out*. Pero hay que subrayar además que el punto de vista en *El carnaval* no es genuinamente femenino: “there are a lot of men thinking in this film. I think that which is the closest to my feminine feelings”.¹²³ En consecuencia, su perspectiva es en realidad múltiple, mostrándonos muchas maneras de sexo y su deseo.

The viewer is taken on a journey that defies traditional notions of political correctness, yet the romp is saved from sleaziness due to the myriad associations evoked. The overall message, to my mind, is the enjoyment of a variety of sexual scenarios as well as the animator's sheer playfulness. Pavlátová says that it is ‘about getting joy from life’ and ‘it is something sparkling, but which doesn’t stay very long, like a small bottle of champagne.’¹²⁴

Así, el tratamiento de este cortometraje se basa en una comicidad que no es muy cínica, sino que juega más bien con la mostración de la

¹²¹ “Pavlátová creates female characters that are not just passive playthings for men.” HARRIS, Miriam. *Animation studies*. Sección *Animation dialogues*. “How Michaela Pavlátová both incorporates and rebels against the Czech animation tradition”. 2007, pág.104.

¹²² Entrevista a Michaela Pavlátová en el anexo 3, pág.237.

¹²³ Vid anexo 3 pág. 232.

¹²⁴ Harris, op.cit., 2007, pág. 106.

genitalidad o de movimientos que insinúan el acto sexual. Todo es tan alegre que no es posible que sea abyecto, salvo la parte de las patologías que se encuentra velada por hirientes cortes de violín. Además, dentro de cada fragmento hay una estética diferente y reconocible. La riqueza del dibujo a mano se potencia con la repetición de *loops* a destiempo (Fig.3, 10-20), creando una danza entusiasmada al compás de la pasión y pulsión sexual. Hay que decir al respecto que éste es el primer cortometraje con el que Michaela empieza a experimentar con el ordenador, sirviéndole de mucha ayuda: Firts I sarterd animation for shooting on 35mm film. (...) It was so extremely complicated to make so long pan, to resize the peg-bars, that the I realized I can use the computer- for a firts time. It made my life much easier.¹²⁵

La importancia del humor negro de Vratislav



33

esta película. De hecho, fue quien le dio la idea de usar el humor negro. Michaela había animado muchos años antes el episodio de la mujer que se desviste al ritmo de violines (Figs. 67-72), pero no estaba convencida del tono general que debía tener un película sobre el deseo y el sexo, algo en lo que Vratislav era experto, como se puede observar. Ambas imágenes aparecen



34

¹²⁵ Vid entrevista a Pavlátová en anexo 3, pág. 232.

en la película. La primera, un tanto cambiada, de manera escurridiza entre las imágenes más potentes y la segunda podría interpretarse como un boceto del mismo episodio (Figs.45-48).

I made many attempts and they never worked. At that time I wanted to make a serious film more about desire than about sex. But somehow it was too open and it turned to being silly, ridiculous. So I stopped working on it. Then in 2003, I met my husband now, Vratislav Hlavaty, an illustrator, who made all his long life very funny and very indiscrete, erotical drawings. And I realized: "this is the way! I must use the humor, it is the only way how I can speak about such serious matter as sex is."¹²⁶

Es posible ver el resto de las ilustraciones que aparecieron o que ejercieron influencia a través de la web¹²⁷ de la autora, donde encontramos fotografías de una exposición que hubo hace dos años¹²⁸. Allí se refleja el espíritu que también puede verse al final de *El carnaval*: los dos conejitos que se funden en una explosión de fuegos artificiales (Fig.101). Así pues, el punto de vista es mixto y cómico, de manera que continúa la tradición animada checa pues, si hay algo que caracteriza a la autora, es su capacidad para expresar lo irreverente y lo absurdo.



35

It is interesting to explore to what extent Pavlátová has absorbed the legacy of Czech animation under the Soviets, and in what ways she departs from this tradition. Chris Robinson writes that Estonian animation 'can be characterized by its strange combination of the rational and absurd'¹²⁹

¹²⁶ Vid anexo 3 pág.232.

¹²⁷ Su dominio web es <http://www.michaelapavlatova.com/>

¹²⁸ Se pueden ver fotografías de la exposición en <http://volny.cz/vratislav.hlavaty/VRATISLAV/fotoBudejovice.html>

¹²⁹ Harris, op.cit., 2007, pág. 106.

Percibimos pues un humor negro que parte de muchos antecedentes entre los que podemos situar a Samuel Beckett. Preguntada por este asunto, Michaela comentó que tenía influencia sobretodo de la película *Satiemanía* (1978, Zdenko Gasparovicy) y de los dibujos de Saul Steinberg.



36

En cuanto a su posible relación con *Fantasia 2000* (Walt Disney, 1999), la autora niega esto categóricamente, aunque la pieza de Disney esté muy próxima en fecha de realización y además utilice también la misma composición de Saint Saens

I did not see the film at that time, did not know what is it about, which music they use. But *Fantasia 2000* is quite nice film actually. I think both films are very different. They are not competing.

Por otro lado, a Michaela tampoco le importó ni pretendió el hecho de que su película pareciese una suerte de burla irreverente a toda la tradición animada que ilustra grandes clásicos musicales¹³⁰. No importaba la connotación propia de la música, interesaban los ritmos que ofrecía para poder ilustrar cada punto de vista: “I worked with the music just like with the music tracks, under the numbers.”¹³¹ A pesar de que la autora haya asegurado esto, creemos que el sentido de la música repercute en la comprensión final, ya que la obra de Saint Saens es muy conocida. Así, creemos que el título de la música supone una significación y por ello se ha mantenido.

¹³⁰ Las dos partes de *Fantasia* y su éxito son solo un ejemplo. Son tradición en la historia de la animación ejemplos mucho más antiguos como *O mio babbino caro* (1918), un fragmento de la ópera *Gianni Schicchi* de Giacomo Puccini, interpretado con mucha pasión por una vaca.

¹³¹ Vid anexo 3, pág.230.

Los movimientos de *El Carnaval*

El primer fragmento lo hemos definido como *el despertar sexual* y corresponde al segundo movimiento en la composición musical de Saint-Saens, hablándonos de las gallinas y los gallos. Michaela habla así de la aparición de los caracteres secundarios -con los consecuentes rituales de estilismo y eclosión hormonal- y de la llamada “edad del pavo”.

Encontramos al bebé que se hace y después adolescente (Figs.1-2). Desconcertada por sus nuevos caracteres, es eclipsada por todo un coro de mujeres que, más que depilarse, parece que se peinen el vello de la axila (Fig.3). De repente aparecen los gallos (Fig.4). Esa distancia estirada que mantienen los personajes en el corral, donde ambos sexos se observan y cuchichean (Fig.5) se rompe con la curiosidad sexual, cuando un gallo empuja a otro (Fig.6) y los dos adolescentes deciden -presionados por sus compañeros, a quien observan alternadamente y representan (Fig.7)- romper con la niñez (Fig.8 y Fig.9).

El hecho de que la película comience con este fragmento se debe a que, según Pavlátová, la sexualidad comienza con la adolescencia y no había manera más apropiada de empezar.¹³² Los colores utilizados son bastante desaturados, basados fundamentalmente en el blanco y el ocre claro, lo que hace que sea una secuencia muy plana, casi de línea pura, recordando al art brut o a Dubuffet.

A continuación el segundo fragmento habla de la diversidad de cuerpos y de la atracción entre ellos. Sería una especie de *obsesión por la genitalidad* y de la observación fragmentada de los cuerpos,

¹³² Vid anexo 3, pág.233.

correspondiéndose al tercer movimiento de la composición musical, llamada *Hemiones*, refiriéndose a unos animales parecidos a los asnos que se comportan de manera esquiva.

Los genitales se persiguen unos a otros en una suerte de ballet que mezcla el videojuego (Fig.17) con la estética simple de colores planos propia del pop. El elemento a destacar -el objeto de deseo- es blanco sobre un color atrevido, excepto los senos, que aparecen en continuo *loop* en rosa sobre verde (Fig.15). Ofrece entonces un poco de contraste con el resto de elementos animados, resultando un poco más “carnoso”. Los genitales aparecen sobre fondo naranja -vagina- o sobre azul -pene- (Fig.13), aportando un contraste de complementarios, cromáticamente hablando, sobretudo en la parte en la que se persiguen unos a otros.

Aquí vemos claramente cómo la autora se ha servido de las posibilidades del ordenador y la multicapa a la hora de mezclar animaciones que se transforman y giran hasta el infinito, ya sea a destiempo o al unísono, para crear de nuevo un efecto de coreografía.

Primero observamos mujeres que se encadenan sin fin sobre fondo rosa (Fig.10), que son asociadas -mediante la inscrustación de nuevas capas- a los pechos, en verde, que se menean en círculos sin parar al son de la música. El verde del fondo de los pechos se encadena con el fondo de los hombres (Figs.11 y 12), que entran dentro del círculo de baile para dejar paso a continuación -por asociación de colores correlativos- a los penes. Lo fálico se repite sobre cuadrados de fondo azul dando lugar a formas inverosímiles, como si se ejerciera una exploración de la multiplicidad del cuerpo (Fig.14). Los penes cambiantes se entremezclan con pechos de perfil que parecen aparecer y desaparecer desde todos los ángulos (Fig.15). Los pechos desplazan los

penes hasta el punto que los penes se toman la revancha invadiendo el plano desde abajo (Fig.16), aunque son nuevamente expulsados del plano por los pechos. Estos, emulando uno de esos juegos de consola antiguos, toman el protagonismo y salen solos de plano (Fig.17). A continuación una vagina persigue un pene, ambos dando cómicos saltos; lo siguiente como no, será una vagina perseguida por un montón de penes (Fig.18).

Como colofón de este vertiginoso fragmento, todos los insertos animados que hemos visto y algunos nuevos se entremezclan para crear al final una imagen que parece aludir al transgénero. No obstante, es el único momento de la secuencia donde no aparecen genitales, solo caracteres secundarios traspuestos: una mujer con torso masculino y un hombre son pechos (Figs. 19-21). Se explora pues la fragmentación y metamorfosis del cuerpo así como la reconstrucción y reinterpretación que hacemos de él, aunque con un punto de vista bastante optimista. Todo esto va en línea con el espíritu de la película, que nos cuenta la variedad de cuerpos, de personas, de deseos y de sexualidades que existen. Un cabaret chapliniano sobre el sexo.

El siguiente episodio del cortometraje trata *el misterio de la sexualidad*, correspondiendo al séptimo movimiento en la pieza musical de Saint-Saens, el *Acuario*. Debajo del mar, el inconsciente, lo profundo, lo oculto, se abren a la sensualidad (Fig.35).

Todo el rato nadamos dentro de un espacio de castillo deshabitado, propio casi de la iconografía sadiana. Un contexto alejado de toda norma moral, algo íntimo. En el caso de Sade para imponer una nueva ley y en

esta animación para contar otro punto de vista a partir de un ritmo totalmente diferente. En este fragmento de *El Carnaval* la animación posee toda la misma cadencia, excepto las sirenas que aparecen para salir del plano (Figs.34 y 36). El *vánitas* del bodegón y las estancias vacías le dan un halo mortuorio de presencia por ausencia, chocando con el desenfreno del episodio anterior (Figs. 22-24). También contribuye a este desasosiego misterioso el efecto de encharcamiento de la casa inundada así como el viento que continuamente mece las cortinas de las ventanas por donde cruzamos a las diferentes estancias (Figs.22-26).

Un hombre dormido sobre un lecho flotante se mueve mientras duerme (Fig.25), imagen que se repetirá a través de un cuerpo femenino que sospechosamente es muy similar al otro (Fig.31), como ofreciendo la versión antitética del hombre pero conjurada, ya que al final ambos duermen juntos (Fig.39), el agua se va y todo se vuelve "real". Para acabar con este fragmento tenemos que pasar entre las piernas de una mujer arrodillada, que nos mira con lujuria mientras sus muslos se encadenan con las paredes donde duermen los dos amantes (Figs.37 a 39). Es también mencionar la presencia de una especie de *femme fatale* castradora, con un cocodrilo detrás que nos recuerda a la *vagina dentata*, incluso a una flor carnívora (Fig.27).

La parte que le sigue es la de *la patología y el dolor*, correspondiendo al octavo movimiento llamado *Burros*. Un hombre sin orejas, una especie de caricatura de hombre que se siente pequeño, es azul, frío, que se relaciona con enormes diosas voluptuosas. Este fragmento suponemos que es en mayor medida obra de Vratislav, ya que, como se ha visto antes, hay imágenes tuyas muy parecidas y sus ilustraciones se

interrumpen y fragmentan unas a otras para dar énfasis a las expresiones de los personajes o para acusar lo abyecto.

Las tres grandes ilustraciones -la mujer con el hombre que mira dentro de su vagina (Figs.40-44), el pequeño hombre que no es capaz de satisfacer a su pareja (Figs.45-48) y la escena final en la que se conforma con ser arropado por el cuerpo femenino (Figs.49-54)- son re-encuadradas y su paso de un fragmento a otro o bien a la totalidad del dibujo surge mediante el corte con otras ilustraciones. Rápidamente, a ritmo de violines hirientes, se pueden ver dibujos de Vrástlav sobre mujeres idealizadas así como ilustraciones bastante explícitas e incluso abyectas, aunque el ojo no es capaz de detectarlas del todo.

Sin duda la relación no está satisfecha, no es libre, se reprime. Transmite como un cierto miedo al qué dirán, al freno moral y al final hay un sentimiento amargo de imposibilidad de alcanzar y de abrazar. La estética se acopla muy bien, construyendo espacios oscuros, como si se tratara de una cueva o un sitio escondido y prohibido.

El capítulo que se corresponde a los pájaros, el décimo movimiento de la composición de Saint-Saens, es una suerte de “jardín de las delicias” donde todo se cuenta a través de una larga panorámica que empieza igual que acaba. Esta imagen, compuesta por una fuente -con forma fálica al tiempo que redonda y por tanto femenina- custodiada por una mujer que se hace la dormida (Figs. 55 y 65-66), es por la que entran y se van los pájaros que dan sentido al relato, interactuando con todos los personajes del parque. Unas toman el sol (Fig. 56), otros se tocan mientras leen (Figs. 57-58), otras quieren que los pájaros las toquen (Fig.

59-62) y algunas lo consiguen, puesto que las perezosas aves se tumban sobre los pechos gelatinosos de muchas mujeres para estirarlos como chicle (Fig. 63) o para simplemente acurrucarse en su voluptuosidad. Otros pájaros comen el gusano que no deben pero al final todos emprenden el vuelo (Fig. 64). La fuente deja de emanar de golpe y la mujer que la observaba se estremece, como si hubiese eyaculado (Fig. 66).

Tras este capítulo tan animado y con tantos personajes, nos quedamos en una especie de teatro para *contemplar el alma desnuda*, el ofrecimiento, con el movimiento número trece: “*el cisne*”, una melodía serena y natural interpretada por dos pianos y un cello. Aquí ya no trata tanto de la sexualidad sino que es más bien el cuerpo desnudo, imperfecto, que se ofrece a la luz celestial, dejándose llevar por el deseo.

Michaela nos confirmó¹³³ además que esta pieza era una expresión prolongada de ella misma. La creó ya en 1995, exhibiéndose en un *loop* continuo y además se puede ver en su propia página web¹³⁴ como imagen de bienvenida, pidiendo que la toquen. Según donde se pulse la ropa sube y baja, pero solo cuando en la cara se estremece totalmente y todas sus ropas bailan, cayendo su ropa interior. Una delicia de humor para la más sutil de las escenas, ya que este guiño no es fácil de percibir (Fig.72). Un ballet de ropero, un striptease elegante que al final deja señal de lo impúdico.

Por último, para culminar todo este viaje a través de las diferentes visiones sobre el deseo sexual, se sucede un capítulo más bien contrario al anterior en cuanto a ritmo. Así, el movimiento número 14 de Saint-

¹³³ Vid entrevista a la autora en anexo 3, pág.235.

¹³⁴ La página web de Pavlátová está alojada en <http://www.michaelapavlatova.com/>

Saens ilustra una auténtica *orgía animal*, una fiesta por todo lo alto donde no faltan los globos. El abrupto despertar de los pianos, seguidos por el xilófono nos anuncian que el final de la obra ha llegado y con él, se pasa revista a la mayoría de los animales representados en escena. Así, todos los instrumentos que han venido representando a los diferentes animales aparecen aquí. Todo gira y se mueve al ritmo de los carillones, hay una inestabilidad constante en este fragmento, caracterizado por lo sugerentemente explícito.

Los fondos inateriales, de colores, van mudándose en función de los personajes y cambios de plano. El momento que nos ha parecido más interesante es el del par de caracoles en persecución por un espacio cárnico (Figs. 82-87), no concretado y misterioso, hasta que al final, cuando se abre el plano, vemos que se trataba del mórbido cuerpo de una mujer que se movía y amenazaba a ambos animales. Sin embargo estos no parecen percibir la peligrosidad del entorno y utilizan precisamente las carnes, -que también sirven para cambiar de plano- para desvestirse, quitándose la concha para proceder a procrear encima del pecho de la mujer. Mientras, hay algunos que solamente desfilan y se persiguen, otros montan en perros y saltan a la comba (Figs. 90-92).

Sin duda, los personajes más destacados de este fragmento son los conejos, que aparecen al mismo tiempo como inocentes y viciosos, en una especie de masturbación colectiva de orejas, rodeados de toda la bebida que les desinhibe (Figs. 88-89).

Las filias aparecen como si fuesen lo más natural y aceptado del mundo: amar los pechos -ya sea en mayor número o cantidad (Fig.80)-, tocarse, frotarse... en este mundo festivo y antimoral cabe(n) todo y todos.

2.4. Ejemplos que juegan con la tragicomedia

Hemos visto diferentes representaciones del imaginario irreverente sobre lo femenino a través de los tres ejemplos analizados. Todos han utilizado el humor como la vía para cambiar conciencias y combatir mentalidades, enseñando de alguna manera, ayudando a visibilizar. A continuación elaboramos una breve conclusión sobre el imaginario irreverente de cada cortometraje seleccionado:

Signe Baumann explora a través de su *Teat Beat of Sex* (2008) la incursión en el terreno sexual de una adolescente. Cynthia, la protagonista, recorre las fases de la entrada a la madurez sexual, desde el primer beso hasta la penetración. Se apuesta sin duda por la educación sexual a través del humor y la libre asociación de ideas a través de metáforas irreverentes. Por otra parte, *Girl's night out* (1987) nos ha resultado extraordinario por el hecho de que sea el personaje masculino, el stripper, el que pase de exhibirse a esconderse tras toparse con la impúdica Beryl. De esta forma, el imaginario de lo que es una mujer corriente se trastoca gracias a Joanna y su personaje cuasi alter-ego.

La fiesta impúdica del deseo se da paso en *El carnaval de los animales* (2006). La música de Saint-Saens procura además que el corto se constituya como una especie de caricatura irreverente del imaginario que se suele utilizar para poner imágenes a los compases de música clásica.

Tras recordar los aspectos más fundamentales de los cortos principales, pasamos a mencionar brevemente los puntos más llamativos de los que vienen a continuación: los *ejemplos que juegan con lo tragicómico*. Hemos escogido esta denominación porque todos tienen algunos puntos cómicos, si bien el carácter dramático es el prioritario en su tratamiento.

No obstante, estamos seguros de que son de interés a la hora de contrastar y valorar su poder como vehículos de cambio ideológico.

Como veremos, María Trénor ha realizado un poema animado sobre el agua sucia con un imaginario abyecto muy interesante. *Con qué la lavaré* (2002) trata sobre una travesti prostituta que desea limpiar su suciedad y sufre por ello. Nos interesa especialmente su humor negro.

Por otro lado, *La flor carnívora* (2009) es un relato sobre la idealización amorosa. Resulta fascinante la manera en la que María Lorenzo ha personificado el deseo de la protagonista a través de la figura de la planta carnívora, en quien finalmente se transformará, decapitando a su amante sobrevalorado. Hemos señalado el carácter trasgénero de la planta, que posee al mismo tiempo caracteres propios de la vagina y del pene.

Le chapeau (1999) es probablemente uno de los cortos más duros que se hayan hecho nunca en animación aunque su autora no lo pretendiera. Michèle Cournoyer explora el dolor por un abuso sexual en la infancia a través de las infinitas posibilidades de la línea animada. El baile grotesco al que llega la protagonista reformula su cuerpo y el del hombre con sombrero una y otra vez, persiguiendo la saturación de lo mentalmente aceptable. Resulta muy significativo su dramatismo, sobre todo si lo comparamos con *Girl's night out*, donde aparece un stripper masculino.

Por último, Izibañe Oñederra reformula en su ópera prima *Una fosa común* (2007) la descomposición del cuerpo abyecto. Como si fuesen enjambres de avispa, las líneas se van agrupando, formando una imagen que divaga en otra, mientras se indaga en los estereotipos de la identidad cultural.

2.4.1. Con qué la lavaré



2003

Nacionalidad: Española

Animación: María y Clara Trénor

Producción: Clara Trénor

Dirección y diseño artístico: María Trénor

Guión: María Trénor, Joaquín Ojeda de Haro

Técnica: tradicional y ordenador

Música: Anónimo. Interpretado por Jordi Savall

Montaje: Joaquín Ojeda

Duración: 11'

Película sonora en color

Premios:

- Mostra Cine del Mediterráneo Valencia. Mejor corto 35mm
- Berlinale 2004. Mejor corto temática homosexual
- Premios Tirant 2004. Mejor corto animación
- IMACINE (Gran Canaria). Mejor corto animación
- VIII Primavera Cinematográfica de Lorca Semana de Cine Español. 2º Premio
- 54º edición Festival de Berlín. 1er Premio Teddy mejor cortometraje
- Festival de cine independiente Lisboa 2004. 1er Premio Mejor Cortometraje
- Festival GLTB Philadelphia (USA), Copenhague (Dinamarca) y Valladolid 2004
- Premio del público mejor corto. GLTB Madrid, premio jurado
- Cinema Jove, Valencia, 2004. Premio Injuve
- Animadrid 2004 (ESPAÑA) 1er premio Mejor Cortometraje

Poema de agua sucia: lo desagradable hecho cántico

El argumento de este poema animado es bastante sórdido y *underground*: un prostituto travesti regresa a casa tras una noche de trabajo en la ciudad de Valencia. Mientras se prepara antes de dormir, va recordando esa misma noche: los clientes, los amigos en el bar, su amor no correspondido, etc., al tiempo que se escucha la interpretación de la canción anónima del siglo XVI que da nombre al relato animado: "¿Con qué la lavaré?". Podemos afirmar que se trata de un singular homenaje a los gays de la España de los años 70. Los homosexuales, uno de los colectivos más perseguidos durante cuarenta años de dictadura, aún hoy están consiguiendo su aceptación normalizada y visibilidad real.

El hecho de que hayamos seleccionado este cortometraje para nuestro análisis se debe al interés que nos ha despertado su lenguaje poético-experimental. Con altas dosis de irreverencia y humor negro, pretende no sólo romper con el mundo de la heteronormatividad, sino también con la misma representación de lo sórdido, siendo casi un canto monacal al agua sucia. La autora, muy interesada en los iconos gays, muestra el deseo de un travesti que se prostituye pero siente y padece igual que cualquier persona "normal". Trénor se inspiró en alguien real, en "una persona muy valiente y luchadora que no se dedicaba a la prostitución, pero trabajaba en una obra de día y cuando llegaba a su casa se convertía en su verdadera identidad, en <<Raquel>>. Muchos transexuales no tienen otra salida más que la prostitución, desgraciadamente."¹⁴²

¹⁴² Para mayor información consulte la entrevista a la autora en el anexo 3, págs, 238 y 239.

Con qué la lavaré

Con qué la lavaré se presenta además como un homenaje a los artistas que se atrevieron a jugar con la transgresión, poseyendo un fuerte halo a Nazario, el padre del cómic gay en España y uno de los grandes estandartes de la movida barcelonesa. La conexión con sus viñetas -estética y conceptualmente- es tal que podría incluso leerse como una especie de adaptación animada de sus historias. De hecho, la misma María Trénor nos comentó que fue felicitada por el dibujante¹⁴³:



37

Por otra parte, la particularidad de que todos los personajes canten una melodía ennoblecedora nos podría llevar a conectar la pieza con la ópera de *Turandot*¹⁴⁴, de Puccinni, que Nazario adaptó al cómic en los años 90, inspirándose en la obra teatral de Carlo Gozzi. Esta música tan antigua da una vuelta de tuerca a la misma representación de lo *underground*. La letra de la canción¹⁴⁵ nos remite a la moral, la vergüenza y la soledad pero el hecho de estar cantada por nobles voces -en el original antiguo eran castratis¹⁴⁶

Además de Nazario, este cortometraje está basado en la cita a otros personajes provenientes de autores tales como Tom of Finland -Fig.18,

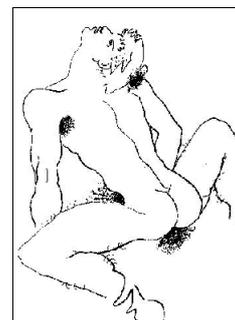
¹⁴³ Vid anexo 3, pág. 242

¹⁴⁴ DUQUE, Nazario. *Turandot*, Ediciones B, S.A. Barcelona 1993

¹⁴⁵ ¿Con qué la lavaré,/ la tez de la mi cara?/ ¿Con qué la lavaré,/ que vivo mal penada?/ Lávanse las casadas/ con agua de limones; / Lávome yo, cuitada,/ con penas y dolores./ Mi gran blancura y tez/ la tengo yo gastada/ ¿Con qué la lavaré,/ que vivo mal penada?

¹⁴⁶ Vid anexo 3, pág. 240.

donde los muchachos del pub hacen *cruissing*¹⁴⁷-, James Tiderger, Jean Genet, Pierre et Gilles -las Fig.13 y Fig.19 son un homenaje a dos obras suyas¹⁴⁸- así como a Rodrigo, Jean Cocteau -aparecen dibujos de *El libro blanco* (1928), Fig.20-, David Hockney, Mapplethorpe y Fassbinder -hay un cierto tono de la película *Querelle* en la Fig.17-. Todos ellos salen mencionados al final, como un homenaje y dedicación explícita de la producción.



La historia comienza cuando una mujer llega casi a la hora de amanecer a casa. Cansada, entra en el baño y se produce el primer momento irreverente de la película: tiene pene (Fig.2). Cuando se lava la cara y se reconoce en el espejo del baño empieza a cantar. A partir de este momento fluyen los recuerdos que entran dentro de la narración como si fuesen olas, ya que la cadencia del canto es lenta y líquida, mezclándose con el humo desvanecido, que puede transformarse hasta en un lirio (Fig.9), mientras las estrofas se repiten variando su grado dramático. Esta flor que deviene del humo para luego pudrirse nos habla de un *carpe diem*, de la fugacidad de la vida.

Salimos del baño para viajar en el coche de un cliente de aspecto franquista (Fig.5). Es sin duda histriónico cómo se accede al interior del coche: la luna de Valencia se encadena con el perro de juguete (Fig.4) que observa titubeante el contrato sexual. La protagonista responderá al plano de la felación lavándose los dientes en el baño (Fig.6).

¹⁴⁷ Práctica sexual caracterizada por el mantenimiento de relaciones sexuales esporádicas entre desconocidos, en un entorno público o semipúblico. También se denomina *cancaneo*.

¹⁴⁸ Vid anexo 3, pág. 242.

Tras este cliente, aparece en el bar cantándole a dos transformistas hipermasculinizadas, típicas de los cómics de Nazario y sin duda de aspecto bastante abyecto (Fig.12). Parecen ser amigas suyas y la escuchan atentamente en un sórdido pub en el que cuelga una foto en la pared de Pierre et Gilles. La imagen, un jovencito de labios carnosos y aspecto casi divino, luce un uniforme comunista rodeado de una corona de rosas -que le da un halo mortuario- y se pone a entonar también la canción (Fig.13). A continuación se abre una de las puertas del local mostrándonos la tórrida sauna. Allí un montón de hombres disfrutaban de los amores de Dionisos (Fig.14) y en primer plano observamos la masturbación de un gran pene erecto (Fig.15), que se encadenará con otro encuentro sexual.

Volvemos al club. La puerta de la calle se abre e irrumpe en el relato otro jovencito de aspecto dulce y angelical (Fig.16). Hay un cruce de miradas y finalmente el objeto de deseo del protagonista -en la barra, con aspecto de macarra- (Fig.7) decide irse con el “chapero”, es decir, con el prostituto. Este pacto queda sellado cuando el “macarra” le mete la mano en el bolsillo del pantalón del recién llegado, a través de lo que parece ser un plano subjetivo de la protagonista (Fig.17). Seguidamente vamos a una al lecho seco del Túrria, donde el chapero está practicándole una felación al macarra entre los árboles (Fig.18). Además, hay una tercera persona que seguramente se ha apuntado por lo concurrido de la zona.

Todo esto lo ve escondido nuestra protagonista, muy entristecida, evidenciando su amor por el macarra, aunque su deseo no está suficientemente explicitado. Así, vamos al momento más irreverente de la historia: como una especie de “dolent patidora”, se transforma entre los

árboles -con pinchos, para más inri- en una virgen, algo que sin duda la ennoblece.

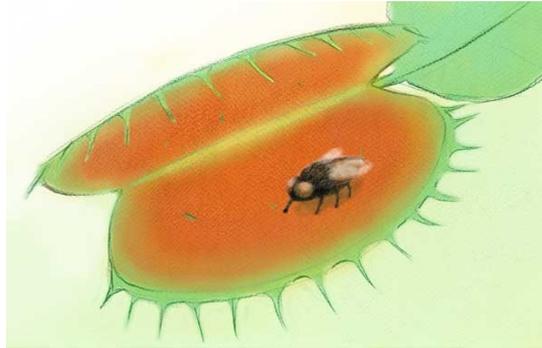
En este punto empiezan a cantar los personajes que han ido apareciendo durante el relato sobre un fondo (Fig.20) con fragmentos de lo que parece ser *El libro blanco*. Ya en casa, los cánticos cesan, la música se acaba, y observamos unas bragas rojas (Fig.21) en el suelo. Nuestro personaje baja las persianas: duerme de día y trabaja de noche. Antes de apagar la luz le vemos sin peluca ni maquillaje.

Transformaciones abyectas: lavarse con orín y la puta-virgen

El elemento clave del relato es el agua -incluso el final son gotas las que dan lugar a los créditos- y la acción principal, de donde devienen el resto, es donde este elemento se encuentra en más abundancia: el baño. Allí caen lágrimas, corre el agua del lavabo y la del water. La protagonista, visiblemente cansada por la dura noche de trabajo, acciona la cadena del wáter y el agua, mezclada con orín, se encadena con la del lavabo, de modo que parece que se está lavando la cara con aguas negras (Fig.3).

El agua le sirve para adoptar su ritmo y abrir su memoria para limpiarse. Este tempo tan lento hace que, como ya hemos dicho, formalmente sea muy irreverente puesto que las imágenes contrastan mucho con la expresión musical, casi mística. Encontramos por tanto un tono sobrecogedor en todo el relato, que se sublima con la conversión de la protagonista en una virgen dolorosa (Fig.19), uniendo lo escatológico -por el hecho de ser una travesti prostituta-con lo sagrado.

2.4.2. La flor carnívora



2009

Nacionalidad: Española

Dirección, guión y animación principal: María Lorenzo

Producción: José Iborra Lemaire (Neuro Media S.L.) y

Miquel Guillem Romeu (Departamento de Dibujo UPV)

Técnica: tradicional, dibujos

Música: Eric Satie y Bach

Edición: Jordi Abellán

Duración: 8' 30"

Película sonora en color

Premios:

- Certamen Internacional de Cortos de Animación Ibercaja 2010, Mención especial.
- Cortocomenius 2010 (Valencia), 2º premio de animación.
- Metropol'His, festival de cortometrajes de Hospitalet del Llobregat, Primer Premio de animación.
- Preselección a los Goya 2010
- Selección del corto para el catálogo DVD Curts Comunitat Valenciana 2010, realizada por la Filmoteca de Valencia
- 22xDonLuis: 22 películas que a Buñuel le gustaría ver, Calanda (Teruel), 2009

El drama de la idealización amorosa

La flor carnívora es un conmovedor relato que parte de una experiencia personal de la autora. Es una pieza romántica al tiempo que violenta y juega con la retórica visual así como con el ritmo, que va *in crescendo* para finalmente resultar una especie de eclipse. María Lorenzo crea así una narración cuyo orden no es lógico ni cronológico pero que refleja perfectamente su sensibilidad sobre la sexualidad.

Nos resulta muy interesante sobretodo la figura de la planta y el desdoblamiento del personaje masculino, en su versión idealizada y real. Fotografías, zapatos, ropa con polvo y un reloj que hay que poner en hora nos transmiten el sentimiento triste de la protagonista, en continua espera y siempre pendiente de la puerta.

Finalmente, el último vestigio del recuerdo, su silueta, es borrado del último rincón de la casa (Fig.24). Esta idea de preservar una señal del ser amado proviene de la leyenda sobre el invento del dibujo: la hija del famoso escultor Butades, la noche antes de la marcha al extranjero de su amado, contorneó su sombra proyectada sobre la pared como una manera de conservar algo de él. Después su padre relleno el espacio delimitado por el lápiz con arcilla, horneándola y dando lugar a la escultura.



39

De esta manera, Lorenzo recupera la historia (Fig.5) para situarnos desde el inicio de la pieza sobre el tema del amante añorado. Esta huella servirá pues para advertirnos de que la segunda sombra, la del recién llegado, no coincide (Fig.16), ya que es otra persona, ha cambiado. La autora nos lo explicó en los siguientes términos:

es lo que les pasa a muchas mujeres: que ves a una persona de una determinada manera y cuando la vuelves a ver te das cuenta de que todo lo habías fabricado en tu cabeza por la distancia, por el tiempo y por utilizar un medio de comunicación que no es físico, que es muy idealista, como internet por ejemplo¹⁴⁹

También hay un elemento que nos llama la atención: la bola de la cama donde se refleja la protagonista y que además tiene un cierto halo ocular (Fig.4). Al acabar la película comprendemos que es lo que queda, junto a las ropas tiradas por el suelo, del encuentro sexual mortuorio. No obstante, cuando la vemos por vez primera, ella la coge y se observa parece que nos esté advirtiéndolo de su *visión manipulada*.

La voracidad de la planta: vagina y pene al mismo tiempo

Nos interesa especialmente cómo la autora ha narrado el fin de una relación amorosa a través del paralelismo con la voracidad de la planta carnívora. Casi como advirtiéndonos de los constructos mentales que se realizan en soledad sobre el ser amado, el sexo es algo hermoso, embaucador, pero peligroso: una Venus atrapamoscas. Sin duda es el

¹⁴⁹ Vid entrevista a María Lorenzo, anexo 3 pag. 244.

elemento pictóricamente más desarrollado en el relato, basado fundamentalmente en un blanco y negro. Las dióneas, nepentes y demás aparecen en colores suaves, difuminadas con delicadeza, contradiciendo su naturaleza agresiva.

A Lorenzo le cautivaron además las plantas carnívoras por su condición vampírica -ya había tratado el tema en *Retrato de D* (2004)-, su cualidad casi de *femme fatale* o *vagina dentata*. Pero al mismo tiempo poseen una fisiología que casi nos podría llevar a hablar del trasgénero y la ruptura de discotomías sexuales:

Tienen además esa connotación sexual muy fuerte de ser pene y al mismo tiempo vagina... lo lleno, lo vacío. La venus atrapamosca o diónea está relacionado con la vagina dentata porque se cierra de repente y te caza. Es espectacular verla.¹⁵⁰

Como hemos dicho, el dolor por la ausencia y el recuerdo del ser amado -ideal- es una constante desde que comienza. Sin embargo, la aparente fragilidad de la protagonista -en adelante *Ella*- queda noqueada por su violenta conversión en verdugo, en planta carnívora. En efecto, si el comienzo de la narración nos hizo pensar en una violación -por la sangre cayendo desde la vagina, el lloro y la necesidad de limpieza (Figs. 1-2)-, más tarde se rebela ella como la depredadora al matar a su presa, que ha sido atraída, al igual que una mosca (Figs.15 y 20), hasta sus letales piernas.

¹⁵⁰ Vid entrevista a María Lorenzo, anexo 3 pag. 247.

Pulsión de amor y muerte: conectar principio y fin

La música es algo realmente importante en esta producción. Es una misma melodía de Satie que se repite, aludiendo a la monótona vida de la protagonista, que va siendo interrumpida por los recuerdos, a ritmo de Bach. Ella limpia su conciencia y reafirma su identidad (Fig.3) pero necesita de la compañía (Fig.9) y solo puede contentarse con recuerdos (Figs. 11-14). El hombre que llega por fin a casa no es el que pensaba: ni la sombra ni el reflejo en el espejo coinciden (Figs.16 y 17) -esta diferencia está subrayada para más evidencia con un cambio de color de pelo- así que cuando se da cuenta de la evidencia se horroriza. Tras cambiar a la postura favorita de ella, la caricia de su mano desfigura el rostro de él, como vaticinando la muerte (Fig.18). Y en efecto, en pleno orgasmo, la sombra de la pared muestra que las piernas se convierten en afiladas tijeras (Fig.19, justo cuando la venus atrapamoscas ha capturado a su última víctima (Figs.20 y 21). Pero ella es una planta carnívora que no muere cuando caza.

Echar de menos a alguien que no es quien crees provoca un desagradable gusano en el cerebro (Fig.10).

2.4.3. *Le chapeau*



1999 (THE HAT)

Nacionalidad: Canadiense

Dirección, guión y animación: Michèle Cournoyer

Producción: Thérèse Descary, Pierre Hébert

Técnica: tradicional, dibujos

Música: Jean Derome

Montaje: Fernand Bélanger

Duración: 6'

Película sonora en blanco y negro

Premios:

- Special Jury Award. Wacfest. Los Angeles, USA, 2001
- Special Mention. International Short Film Festival, Oberhausen, Germany, 2001
- Tricky Women International Women's Animated Film Festival. Prize of the City of Vienna (ex-aequo with Joanna Priestley), 2001
- Best Animated Short. International Film Festival, Santa Barbara-USA, 2001
- Best Animated Short. Soirée des Jutra. Montréal, Canada, 2001
- AQCC-Téléfilm Canada Award. Best Short (ex-aequo with Chantal DuPont)
- Honor Mention. International Animated Film Festival Espinho, Portugal, 2000
- Special Jury Award, International Film Festival, Valladolid, Spain, 2000
- Special Jury Award, International Animation Festival, Ottawa, Canada, 2000
- Best Canadien short film. Francophone Film Festival, Moncton, Canada 2000
- John Spotton Award. International Film Festival, Toronto, Canada, 2000
- Special Mention. International Animated Film Festival, Annecy France, 2000

Un tema muy polémico

Cuando uno contempla *Le Chapeau* por primera vez siente un gran malestar. Ello se debe a que la autora ha tratado un tema especialmente doloroso: el abuso sexual a menores, mezclándolo además con la historia de una bailarina de striptease. No obstante, como ella mismo nos dijo, “Il n’y a pas d’accusation”¹⁵¹, es decir, no pretendió llegar al punto de abyección al que llegó, simplemente realizó esta pieza a propósito de un artículo de la Convención Internacional de la ONU sobre los derechos de la infancia. Se trataba del derecho a rechazar el abuso sexual¹⁵² y, tras investigar sobre el incesto, se dio cuenta de que un buen número de víctimas posteriormente se habían dedicado al striptease:

le parent donne de l'argent à l'enfant pour garder le secret

Hemos escogido este cortometraje porque resulta muy crudo su tratamiento sobre el tema. A pesar del carácter onírico de las transformaciones, nos pilla con la guardia baja y la inmersión dentro de esas imágenes tan abyectas donde vemos abusos explícitos, angustia y dolor, causan un gran choque en el espectador. De hecho, la primera vez que se visionó en público causó un gran revuelo:

Une femme a hurlé de douleur tout de suite après le mix final du film à l'ONF. Il y avait surtout un silence de mort dans l'audience après la 1ère projection. Puis J'ai assisté à l' INPUT (International Public Television), à Capetown, Afrique du Sud, une ciné-conférence

¹⁵¹Vid entrevista a la autora en el anexo 3, pág. 255.

¹⁵²*Livret Droits coeur* en línea: <http://www.filmsduparadoxe.com/3droits.pdf>

Le Chapeau

sur le thème « Sex and hypocrisy », 2001. Comme je mentionnais que 75% des danseuse nues avaient subi l'inceste, une femme africaine s'est indignée. Une travailleuse sociale s'est levée et a pris ma défense.¹⁵³

Así, Michèle, acostumbrada a tratar temas socialmente delicados, se dejó llevar por la historia de tal manera que la animación se convirtió en un film de autor ya que desde el principio se alejó del ordenador. Con el dibujo a mano sentía una creación más física y directa y lo que iba a ser una película sobre una bailarina de striptease se convirtió en una historia sobre la pedofilia.

Según la autora, comenzó a contar una historia pero al dejarse llevar por el relato y durante el mismo proceso de animación, hizo una especie de *rotoscopia*¹⁵⁴ de sí misma, de tal manera que hizo osmosis con sus dibujos. Esto le influyó emotivamente y su productor le dijo que no se coartara y se dejara llevar por la magia de la animación, por el mismo trabajo de autoexploración.

No obstante, cabe reiterar en que Cournoyer no tenía la voluntad de llegar a ese punto de dolor sino que fue el mismo proceso la que le llevó a esto. Ella siempre parte del humor pero posteriormente la narración cambia:

Chaque fois que je commence un film, j'ai souvent l'intention de faire une comédie. Mes croquis sont toujours humoristiques. Dans

¹⁵³ Vid anexo 3, págs. 257 y 258.

¹⁵⁴ La rotoscopia consiste en realizar cada cuadro de una animación tomando como referencia un fotograma de imagen real que sirve como referencia. Es una especie de calco animado.

Le Chapeau

mes films, la sexualité passe toujours par l'humour noir et les métaphores surréalistes, qui sont mon vocabulaire.¹⁵⁵

Sin duda esta pieza proviene de las asociaciones surrealistas en las que una imagen sugiere otra y así fluyen los momentos duros en el inconsciente, sin linealidad ni causa-efecto. Para Cournoyer la animación de dibujos permite unas metamorfosis que no son posibles en otra técnica, por lo que ofrece una gran libertad para de-construir la identidad¹⁵⁶.

Las mutaciones del sombrero

En cuanto a la elección del elemento del sombrero, se trata por un lado de reflejar la fijación que las víctimas tienen con un determinado objeto que les recuerda a su violador y que además tapa la cara del hombre: ya que no tiene dignidad se esconde detrás de algo. Por otra parte, se refiere a tener una responsabilidad, ser adulto y además, tal y como nos dijo la autora, es una especie de guiño al mismo personaje de Freud, quien siempre llevaba sombrero. Finalmente las posibilidades de transformación del sombrero cobraron todo el protagonismo:

Freud portait toujours un chapeau. Le chapeau se prêtait bien à toutes les métamorphoses: une couverture, une robe de nuit, un tutu de ballerine, les jambes de la danseuse, un pénis. Il a pris toute la place.¹⁵⁷

¹⁵⁵ Vid anexo 3, pág. 259.

¹⁵⁶ Anexo 3, pág. 259.

¹⁵⁷ Anexo 3, pág. 255.

No hay cortes de planos, en una misma secuencia las imágenes se suceden, transformándose unas en otras en una suerte de relato onírico desesperado y violento.

Del rostro pasamos a la oreja y de ahí al recuerdo del sonido de los zapatos cuando llegaba el señor del sombrero, la autoridad (Figs.1-2). Este objeto, el sombrero, da lugar a todas las transformaciones. Se convierte en la manta de la niña (Fig.3), se multiplica para personalizar a los clientes del local de striptease (Fig.6), se coloca encima de la protagonista, poseyéndola y haciendo que se mueva como si fuera un robot (Fig.7) y, por supuesto, se transforma en ella misma, que al mismo tiempo es desfigurada continuamente en un violento pene sobre el que termina cabalgando sin rumbo(Fig.11).

El estilo es absolutamente duro: un contraste en blanco y negro sobre un fondo inmaterial. La línea se emborrona, se ensucia, para potenciar aún más el dolor (Fig.12), ya que la autora maltrató sus pinceles durante el *continuum* animado¹⁵⁸.

¹⁵⁸Entrevista Michèle Courmoyer. Anexo pag. 256.

Animar el trauma

Hay bastantes imágenes abyectas en esta animación, jugando a la saturación de lo explícito, como por ejemplo los zooms continuos a la vagina (Figs. 4-5), una zona oscura y desdibujada por el vello. La línea titubeante se transforma y sin duda la música creada por Jean Derome, con violines, la mezcla de rock distorsionado electrónicamente con gritos infantiles y voces bravuconas de hombres ayuda a generar el ambiente de malestar. El agobio por el rechazo de lo que vemos, con precisas obsesiones de zonas en las que fue manoseada (Figs.8 y 10), nos sentimos también abusados como la protagonista, transmitiéndonos una gran angustia. Ella misma se abre de piernas (Fig.4) para mostrarnos su trauma, su oscuridad, el alma manchada que tendrá siempre (Fig.12), llevada inexorablemente (Fig.11) por el abuso que nunca podrá limpiar.

Decir por último que visualmente esta histórica es trágicamente preciosa y, aunque la intencionalidad de su autora no fuese llegar a este punto de dramatismo, lo cierto es que la crudeza de sus imágenes, a pesar de lo oníro, deja mal cuerpo a todos. Transmite muchas sensaciones, agobia, duele, pero también corre el peligro de generalizar por no situar bien su contexto. Existen muchas bailarinas de striptease que no han sido abusadas y les gusta su trabajo, al igual que hay muchas víctimas de abuso que no terminan mostrando y/o utilizando su cuerpo como beneficio económico.

2.4.4. *Una fosa común*



2007 (HEZURBELTZAK)

Nacionalidad: Española

Dirección y animación: Izibene Oñederra

Producción: Pello Gutierrez, T(arte)an

Guión y diseño artístico: Izibene Oñederra

Técnica: tradicional, dibujos

Música: Xabier Erkizia

Montaje: Eduardo Elozegi

Duración: 4' 30"

Película sonora en blanco y negro

Premios:

- Animadrid. Mención Especial del Jurado (Corto Español)
- Premios «El Mundo» del Cine Vasco. Mejor Cortometraje
- ALCINE. Festival de Alcalá de Henares. Mención Especial del Jurado
- Muestra Internacional de Cine y Vídeo Golosina Visual. Mejor Corto
- Semana de Cine Español de Medina del Campo. Mejor Corto
- Trickfilm. Stuttgart International Festival for Animated Films (Alemania)
Premio Especial: Música para Animación
- Caótica Festival de Cortos. Bilbao. Mejor Cortometraje de Animación
- Brooklyn International Film Festival (USA) «Spirit Award». Mejor Animación
- Animafest. Zagreb World Festival of Animated Films. Premio Ópera Prima
- FASCURT. El Masnou (Barcelona) Mejor Cortometraje de Animación
- Matita Film Festival. Chieti (Italia) Mención Especial del Jurado
- Cortomieres'08 (Mieres, Asturias). Mejor Cortometraje de Animación

Huesos negros, animación transfigurada

Hezurbeltzak es una palabra en euskera que no aparece en ningún diccionario. Nombraría de forma despectiva a grupos de gente socialmente invisibles siendo la traducción literal algo así como “huesos negros”, refiriéndose a generalizaciones ocultas.

Al igual que *Le Chapeau* este cortometraje nos interesa por los planos sexualmente abyectos que muestra pero el tema tampoco es la relación sexual ni la sexualidad.

En la pieza no quería especialmente tratar el tema de la sexualidad, sino que se filtró dentro de un tema vital.(...) entiendo que en *Hezurbeltzak*, y según como se mire se podrían ver momentos sexuales cómicos.¹⁵⁹

También se parecen estéticamente e incluso la misma Michèle Cournoyer nos comentó que esta pieza animada le interesaba porque osaba hablar de los tabús.¹⁶⁰ En su primera producción animada *Izibeñe* habla de la vida, de cómo nos construimos, explora cuáles son los estereotipos que nos influyen y dentro de esto el tema sexual es un aspecto más, pero no es el central.



40

Las imágenes que observamos son de nuevo violentas y las transformaciones son abyectos. Nos recuerdan

¹⁵⁹ Vid anexo 3, pág. 261.

¹⁶⁰ Vid entrevista a Michèle Cournoyer, pág. 259.

especialmente a la transfiguración de la materia ejercida por artistas como Francis Bacon.

De hecho, uno de los personajes que aparecen al final es muy parecido a un cuadro del pintor. Una especie de bestia prehistórica cuyo órgano principal es la boca y destaca también su largo cuello.

Ésta es sin duda una pieza que desconcierta y no deja indiferente a nadie por su capacidad hipnótica e irreverente de desencadenar deformidades abyectas. La meria corpórea en eterna transición.

La deformación de los cuerpos

Después de cinco años encerrada en su casa sin contacto con el exterior, la donostiarra ha creado su propio “mundo privado con el que nos identificamos y que, a la vez, nos da miedo¹⁶¹”. Trabajó sin la música de Xabier Erkizia -quien creó una atmósfera casi insectívora-, que llegó después y durante todo ese tiempo estuvo animando e imaginando sola. El proceso era libremente asociativo:

Empecé a ver conexiones en los dibujos que estaba haciendo durante esa época. Empecé a ver figuras y acciones que eran muy sugerentes y significativas, ideas sobre las que estaba pensando pero no podía verbalizar mediante palabras. Mi intención desde el principio fue que no hubiese filtros ante los dibujos, ni intentos de ordenar los

¹⁶¹ M. G. G. “Hay momentos que dan sentido a cinco años de soledad”. *Diario vasco*. San Sebastián. 25/06/08

pensamientos. Más que de una historia se trataría acaso de una narrativa onírica que sugiere más que cuenta.¹⁶²

En efecto, Izibeñe, que fue alumna de Begoria Vicario, realizó una gran cantidad de dibujos y entre ella y su profesora montaron¹⁶³ una película. Así, la mentalidad impera en esta producción es más la del dibujo artístico, ya que se partió de unas ilustraciones principales para las que había que realizar la intercalación. Serían pues sus dibujos los fotogramas claves y el resto del trabajo la evolución de las imágenes que surgían al llegar de un punto al otro, mediante la libre asociación de ideas.

La fragmentación del cuerpo (Fig.11), la risa histriónica y la deambulación de la forma son algunas de las pesadillas que crea Izibeñe. Explora principalmente la deformación de los cuerpos a lo largo de la vida, significada por un camino trazado por vías (Fig.1). Cuerpos ajenos se mezclan con el protagonista, poseyendo y reapropiándose hasta crear un nuevo cuerpo. Parece casi que quiere personificar la frase de Spinoza “nadie sabe lo que puede un cuerpo”.

Un perro con una gran lengua hace el cunnilingus, Mickey Mouse -en quien se transforma el personaje protagonista tras ser penetrada y "recabezada" (Figs.6-8)- pariendo letras con aspecto de insecto (Figs.9 y 10), risas que descoyuntan la mandíbula (Fig.12): abyectos seres que crean al mismo tiempo misterio, incomprensión y desconcierto.

¹⁶² Vid entrevista a la autora en la pág. 261 del anexo 3.

¹⁶³Coeditora del libro junto a Isabel Herguera del compendio de entrevistas *Mamá, quiero ser artista Entrevistas a mujeres del cine de animación*. Editorial 8 y medio, Madrid, 2004.

Al final ya no sabemos quién o qué es qué porque todo se mezcla, desdibuja, destruye y recompone en un mundo angustioso.

En mi pieza aparecen diferentes tipos de cuerpos casi todos femeninos y en movimiento. Es nuestra forma física de estar en el mundo, algunas veces queríamos escaparnos de ella, moldearla o imitar a otra ajena. Las ideas de la animación nacen del análisis emocional de un momento vital.¹⁶⁴

Su manera de elaborar los dibujos es angulosa, desgarradora, al igual que su manera de animar, que titubea entre segundos donde parece que no pase nada y otros donde ya no se sabe qué está ocurriendo. Sin duda, esta incomprensión angustiosa no es precisamente confortable, tal y como nos dijo Izibeñe, “hay gente que se siente incómoda al ver esta pieza. También hay gente que lo ve como una pieza de animación mal hecha”¹⁶⁵. No obstante, los premios son una prueba del reconocimiento recibido y una de las grandes como es Joanna Quinn la felicitó por este trabajo.

Oñederra apuesta por la animación de autor y con una simple línea es capaz de llevarnos a universos imposibles donde un cuerpo solo es tal durante un breve espacio-tiempo. Parpadear significa perderse sentidos del relato aunque, como siempre pasa con la libre asociación, forzar la interpretación no tiene mucho sentido.

¹⁶⁴ Vid anexo 3, pág. 262.

¹⁶⁵ Vid anexo 3, pág. 261.

CONCLUSIONES

La sexualidad en animación ha sido tratada de manera muy estereotipada y profundizando poco en la crítica a las clasificaciones de origen institucional sobre la correspondencia de género-sexualidad. En esta Tesis de Master se ha indagado, a través de casos animados, en la cuestión de la representación del deseo femenino y su punto de vista general sobre la sexualidad. Se ha dado prioridad a la cuestión de mostrar el cuerpo y el sexo *abyecto* como parte del interés en diferentes formulaciones del deseo críticas con el discurso hegemónico de lo femenino y que utilizan el canal humorístico para su consecución y expresión.

Cabe insistir una vez más que no se considera que lo femenino sea algo puro y que estas representaciones se caracterizan más por ser contradiscursos que no por una diferencia clara con las posibles concepciones que puedan tener los hombres sobre el sexo. Como se ha visto, algunos de los primeros que empezaron a abordar la psicología sexual y su representación *irreverente* explícita fueron hombres, dibujantes de cómic underground, al igual que muchos artistas masculinos que también desubliman la virilidad. Así pues, recordamos que los cortometrajes interesan por su enfoque contrainstitucional, no por el género sexual del autor. Consideramos que es fundamental que quede claro que pretendíamos precisamente ensalzar la disolución de fronteras antitéticas en la representación de la sexualidad.

Creemos también que el hecho de que sean propuestas extrañas a la dinámica general de la historia de la animación las dota de un interés suplementario: son contradiscursos subversivos que pretenden transformar la sociedad desbordando el imaginario animado.

¿Por qué hay tan pocos textos? Porque aún muy pocas mujeres recuperan su cuerpo. Es necesario que la mujer escriba su cuerpo, que invente la lengua inexpugnable que reviente muros de separación, clases y retóricas, reglas y códigos, es necesario que sumerja, perfore y franquee el discurso de última instancia, incluso el que se ríe por tener que decir la palabra <<imposible>> y la escribe como <<fin>>. (...) Tampoco se trata de apoderarse de sus instrumentos, de sus conceptos, de sus lugares, ni de ocupar su posición de dominio. (...) Un texto femenino no puede ser más que subversivo: si se escribe, es trastornado, volcánica, la antigua costra inmobiliara. En incesante desplazamiento.¹⁶⁶

Como hemos venido comentando a lo largo del trabajo, existe un miedo latente, también explícito, a hablar de la sexualidad, sobre todo si es una mujer la que lo hace, y aún más utilizando un canal explosivo, agresivo, no irónico. De hecho, tal y como apunta Judith Butler¹⁶⁷, la Fundación Nacional de las Artes de EE.UU. no financia ninguna obra de carácter obsceno ya que “carece” de valor literario.

No se acepta, como ya hemos dicho, que el sexo pueda ser tomado como tema sino que desde un principio la cuestión es percibida como algo ofensivo *per se*. El argumento parece ser el mismo que el esgrimido por Baudrillard: “todo se sexualiza antes de desaparecer”¹⁶⁸

Efectivamente, muchos intelectuales creen que evidenciar lo sexual no es positivo sino todo lo contrario y creemos que Giulia Colaizzi es de esa opinión cuando opina negativamente sobre la obra de Signe Bauman¹⁶⁹, probablemente coincidiendo con los postulados de Baudrillard sobre lo que Zygmunt Bauman denominó *personalidad líquida*¹⁷⁰:

¹⁶⁶ Cixous, op.cit., págs. 58-61.

¹⁶⁷ Butler, op.cit., 2004, pág. 109.

¹⁶⁸ Baudrillard, op.cit., pág 57.

¹⁶⁹ Vid entrevista a Giulia Colaizzi en anexo 3, pág.195.

¹⁷⁰ BAUMAN, Z., *Modernidad líquida*, 1999.

Solicitud, sensibilización, empalme, atracción, contacto, conexión: toda esta terminología es la de una *obscenidad blanca*, de una deyección, de una abyección ininterrumpida. Es la obscenidad del cambio, de esta liquidez feroz de los signos, de los valores, de esta extroversión total de los comportamientos en lo operacional... Obscenidad blanca e impersonal de los sondeos y de las estadísticas; las masas obligadas a entregar su secreto, incluso si no lo tienen. Todo el mundo debe entregar su secreto, flanquear el umbral del silencio y entrar en el espacio inmanente de la comunicación, allí donde llega incluso a borrarse la dimensión mínima de la mirada.¹⁷¹

Pero, si como hemos visto en animación y en cine --probablemente más que en otras artes por su alta repercusión y difusión pública- encontramos mucha censura y en nuestra sociedad en general aún resulta perverso e incluso, en algunos casos, *patológico*, que una mujer hable públicamente de estas cuestiones tabú. Creemos que es muy positivo visibilizar y abrir imaginarios. No se trata de caer en lo burdo, porque lo cómico siempre quita seriedad al asunto del honor y la convicción perniciosas. Sin vileza, lo cómico, ayudar a replantear moralidades.

Tal y como hemos venido argumentando, creemos que la actitud cínica ayuda a replantear concepciones, a ser libre, a no ser pasivo. La vida, como ejercicio, es un entrenamiento y es necesario vivir atendiendo solo a la libertad, despojándonos de lo que nos esclaviza. Despojarnos también de la mirada acusatoria y permitir que fluyan los pensamientos: animar identidades transformando construcciones culturales. De eso se trata.

Todavía hoy en nuestra sociedad pensamos que con lo pornográfico desaparece el erotismo y la seducción a causa de la incursión de lo

¹⁷¹ Baudrillard, op.cit., págs. 61-62.

hiperreal. Baudrillard aseguró que la sexualidad “no se desvanece con la sublimación, la represión y la moral, se desvanece con mucha mayor seguridad en lo más sexual que el sexo: el porno. Lo hipersexual contemporáneo de lo hiperreal.”¹⁷²

Por otro lado, tal y como definió Susan Sontag¹⁷³ así como otros autores, el concepto *pornografía* es algo arbitrario y depende mucho de la sociedad. Lo cierto es que muchos autores piensan que lo pornográfico es de por sí pernicioso, al contrario que las teóricas del posporno como Judith Butler, quien opina que “aunque podríamos estar de acuerdo con la afirmación de que buena parte de la pornografía es ofensiva, esto no implica que este carácter ofensivo consista en un supuesto poder para construir (de forma unilateral y exhaustiva) la realidad social de lo que es una mujer.”¹⁷⁴

Entendiendo entonces que el concepto de “pornografía” es arbitrario, interesado y que además su evolución, al igual que pasa con la animación, ha sido conducida por unos patrones demasiado rígidos, debemos apoderarnos del aparato discursivo. La mujer puede representar con su propio punto de vista otros imaginarios sexuales, riéndose de los patrones establecido. Y al igual que la mujer ha disfrutado con ese placer escópico, en terminología lacaniana, que tiene el audiovisual, el hombre también puede hacerlo. No obstante, como hemos afirmado ya, no se trata de que “la mujer” haga y diga lo mismo que ha venido haciendo y diciendo “el hombre”, ya que sino nuestra empresa sería inútil e igualmente absurda: ambos deben liberarse de los estereotipos de su representación y salirse de la antítesis divergente. La

¹⁷² Baudrillard, op.cit., pág.9.

¹⁷³ Sontag comenta que la pornografía y la ciencia ficción, en tanto formas literarias, tienen mucho en común. En *Estilos radicales*, 2002, págs. 44-45.

¹⁷⁴ Butler, op.cit., 2004, BUTLER, Judith, pág. 115.

biología condiciona pero no determina y el arte creemos que debe servir para plantear y discutir condiciones de lo social, pues el ser humano es un ser social. El arte, al igual que el humor, converge y une. Ambos son fenómenos sociales que propician la reflexión y debemos aprovechar sus potencialidades para renovar la animación.

¿Cómo podemos saber si una animación es genuinamente “femenina” si en ella han participado hombres? ¿Habría que hacer porcentajes? Las autoras mismas en las entrevistas huyen de esta antítesis de arte femenino frente al masculino, no queriendo enfrentar posturas ni visiones, sino queriendo discutir un discurso imperante que no es ni justo con ningún género. De hecho, la propia Signe Baumann, comentaba que hay muchos hombres interesados en su propuesta histriónica¹⁷⁵. Muy probablemente pase lo mismo que con las muchas mujeres que disfrutaban con las surrealistas historias de Robert Crumb. Es un surrealismo abyecto, explosivo, que pretende sacar lo más oculto del ser humano.

<<Donde huele a mierda, huele a ser>>, escribe Artaud en la *Recherche de la fécalité*. Imposible separar la esencia del accidente, ambos huelen igual. ¿Hay un cuerpo postmoderno distinto al moderno? Seguramente. El cuerpo moderno es una materia amasada en las tinieblas (...), el postmoderno es un puzzle tecnológico, un amasijo de restos o una fisiología de circuitos: Terminator, Robocop, el Cyborg.¹⁷⁶

En su vertiente cinematográfica, notamos que el enunciado surrealista es afín a las animaciones que hemos estudiado. El estilo surrealista es ecléctico y la puesta en escena está influenciada por muchas artes, usando en el montaje toda una amalgama de recursos variados, incluido

¹⁷⁵ Ver entrevista a Signe Baumann en el anexo 3, pág.218.

¹⁷⁶ SALABERT. P., *Pintura anémica, cuerpo succulento*, 2003, pág.146.

del cine institucional, aunque no se decanta por ninguno en concreto, para mayor irracionalidad. Se crea también un estatuto de realidad desconcertante que, al igual que la animación que muestra el dispositivo, pretende hacer reflexionar al espectador, dejando una huella anti-institucional.

A lo largo del trabajo hemos explorado cómo operaban unos cortometrajes afines, con pautas y características comunes, queriendo plantear un compendio sobre el tema que se desarrollará y ampliará aún más en la Tesis Doctoral. Lo hemos hecho además relacionando esta dinámica con discursos y artes ajenas a la animación. Dado que no encontrábamos documentación sobre el tema tuvimos que abrirnos a otros horizontes. Sin embargo, creemos que ha sido muy provechoso ya que precisamente estos cortos se salen de la línea trazada por la historia de la animación convencional.

Estas animaciones, contradiscursivas, nos han servido para ilustrar una nueva manera subjetiva, personal e irreverente de animar, frente a una postura institucional ortodoxa, que huye de las mujeres rotundas. Indagar en su libre deseo a carcajadas, ésa es nuestra motivación principal.

En definitiva, para la autora del presente texto, con un claro interés por la experimentación conceptual y formal en el medio animado y en el cinematográfico, este trabajo de investigación le ha resultado de mucho interés. A buen seguro que será algo enriquecedor a la hora de elaborar sus propias piezas animadas, explorando los tonos y modos del discurso con más profundidad.

Creemos que este trabajo puede parecer atractivo a aquellos que quieran conocer propuestas que traten la animación desde un prisma de ruptura y activismo contracultural. También resultarán quizá de interés los análisis de la retórica animada así como los modos de significar y plasmar la sexualidad, en particular del deseo femenino, aspecto que en animación está muy poco trabajado y profundizado.

Esperemos sinceramente que al lector de estas páginas le haya resultado fructífero el análisis y contextualización de un compendio de animaciones que demuestran la potencia del medio en el tratamiento satírico de uno de los grandes temas tabú del ser humano, pero necesariamente explorable como parte de la vida.

En suma, animemos el sexo porque éste nos anima a vivir.

BIBLIOGRAFÍA

General

ALIAGA, Juan Vicente, *Orden fálico: androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*, Tres Cantos, Akal, D.L. 2007.

ARISTÓTELES, *Artes poéticas*, Ed. Bilingüe de Aníbal González, Madrid, Taurus, 1987.

BALDELLI, Pio, DELLA VOLPE, Galvano, ECO, Umberto [et al.], *Problemas del nuevo cine*, Madrid, Alianza, 1970.

BAUMAN, Zygmunt, *Modernidad líquida*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1999.

BENDAZZI, Giannalberto, *Cartoons: 110 años de cine de animación*, Madrid, Ocho y medio, 2003.

BETELLA, Patrizia, *The Ugly Woman: Transgressive Aesthetic Models in Italian Poetry from the Middle Ages to the Baroque*, Toronto, University of Toronto Press, 2005.

BORDWELL, D., KRISTIN, T., *El arte cinematográfico: una introducción*, Barcelona, Paidós, 1995.

BURCH, Noël, *El tragaluz del infinito: (contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*, Madrid, Cátedra, 1991.

CASSETTI, Francesco, DE CHIO, Federico. *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós, 2007.

- COLAIZZI, Giulia, *Feminismo y teoría filmica*, Valencia, Episteme, 1995.
- DESPENTES, V., *Teoría King-Kong*, Santa Cruz de Tenerife, Melusina, 2007.
- DOUGLAS, Mary, *Pureza y peligro: un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*, Madrid, Siglo XXI de España , 1991.
- DORFMAN, Ariel, *Para leer al pato Donald: comunicación de masa y colonialismo*, México, Siglo XXI, 2007
- FABER, Liz. *Animación ilimitada: cortometrajes innovadores desde 1940*, Madrid, Ocho y medio, 2004
- FOUCAULT, Michel, *Historia de la sexualidad* (tres volúmenes): *La voluntad de saber; El uso de los placeres y La inquietud de sí*; Madrid, Siglo XXI de España, 1998.
- FREUD, Sigmund, *Lo siniestro*, Barcelona, José J. de Olañeta, 1979
- FURNISS, Maureen, *Art in motion: animation aesthetics*, Sydney, John Libbey, 1998.
- GARCÍA-RAMS, M^a Susana, *La visión creativa femenina del mundo: la conjunctio alquímica y su canal expresivo en la animación*. Tesis doctoral. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, Departamento de Dibujo. 2003.
- GIROUX, Henry A., *El ratoncito feroz: Disney o el fin de la inocencia*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2001.

KERMABON, Jacques, *Du praxinoscope au cellulo: Un demi-siècle de cinéma d'animation en France (1892-1948)*, París, Edition Centre National du Cinéma et de l'image animée, 2007.

LAGARDE Y DE LOS RÍOS, Marcela, *Para mis socias de la vida*, Madrid, Horas y Horas, 2005.

MAYAYO, Patricia, *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid, Cátedra, 2003.

MOREY, Miguel, *Sexo, poder, verdad: conversaciones con Michel Foucault*, Materiales, Barcelona, 1978.

MORENO HERNÁNDEZ, Esperanza, *Cuerpos lesbianos en (la) Red. De la Representación de la Sexualidad Lesbiana a la Postpornografía* Tesis de Máster en Aplicaciones Multimedia de la Universidad Politécnica de Valencia, 2010.

SALABERT, Pere, *Pintura anémica, cuerpo succulento*, Barcelona, Laertes , 2003.

SONTAG, Susan, *Estilos radicales*, Madrid, Suma de Letras, 2002.

VARELA, Nuria, *Feminismo para principiantes*, Barcelona , Ediciones B, 2008.

VVAA., *Arte del siglo XX* , Köln, Benedikt Taschen, 1999.

VV.AA., *Art and feminism*, London, Phaidon, 2001.

VV.AA., *Sexualidad y escritura: 1850-2000*, Barcelona, Anthropos, 2002.

WELLS, Paul, *Fundamentos de la animación*, Barcelona, Parramón, 2007.

WIEDEMANN, Julius, *Animation now!*, Köln, Taschen, 2007.

Específica

ARREOLA, Juan José. *Una mujer amaestrada*, México, Confabulario, Fondo de Cultura Económica, 1966. Disponible en <http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/esp/arreola/mujer.html>

BAUDRILLARD, Jean, *Las estrategias fatales*, Barcelona, Anagrama , 1985.

BERGSON, Henri, *La risa*, Valencia, Buenos Aires, Editorial Losada, 1939.

BERNÁRDEZ RODAL, Asun, *El humor y la risa*, Madrid, Fundación Autor, 2001.

BERRIATÚA, Luciano, CASAL, Alberto [et al], *Estéticas de la animación*, Ed. Bilingüe, Madrid, Maia Ediciones, 2010.

BORNAY, Erika, *Las hijas de Lilith*, Ensayos Arte Cátedra, Madrid, 2004.

BUTLER, Judith, *Lenguaje, poder e identidad*, Madrid, Síntesis, 2004.

CARMONA, Ramón, *Cómo se comenta un texto filmico*, Madrid, Cátedra, 1996.

CIXOUS, Hélène, *La risa de la medusa: ensayos sobre la escritura*, Barcelona, Anthropos, 1995.

COLAIZZI, Giulia, *La construcción del imaginario socio-sexual*, València, Universitat de València, Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, 1993.

COLAIZZI, Giulia, *La pasión del significante. Teoría del género y cultura visual*, Madrid, Biblioteca nueva, 2007.

DIJKSTRA, Bram, *Ídolos de perversidad: la imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Debate, Madrid, 1994.

ECO, Umberto, *Historia de la fealdad*, Barcelona, Lumen, 2007.

FREUD, Sigmund, *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Madrid, Alianza, 1973.

FOSTER, Hal, *El retorno de lo real : la vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal , 2001.

GARCÍA RAMS, M^a Susana, *Joanna Quinn: arts vs. animación*, Valencia, Editorial UPV, 2010.

HERGUERA, Isabel, VICARIO, Begoña, *Mamá, quiero ser artista. Entrevistas a mujeres del cine de animación*, Madrid, Ocho y medio, 2004.

JUNYENT TORRES, Diana, *Pornoterrorismo*, Tafalla, Txalaparta, 2011.

KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Editions du seuil, 1980.

LEITES, Edmund, *La invención de la mujer casta: la conciencia puritana y la sexualidad moderna*, México, Siglo XXI, 1990.

LLOPIS, María, *El posporno era eso*, Madrid, Melusina, 2010.

LORENZO, María, *El doble sentido de la imagen en animación*. Tesis doctoral. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, Departamento de Dibujo. 2005.

NOCHLIN, Linda, *Representing women*, London, Thames & Hudson, 1999.

PILLING, Jayne, *Women in animation*, London, British Film Institute, 1992.

ROSENKRANZ, Karl, *Estética de lo feo*, Madrid, Julio Ollero, 1992.

TORTORA, Matilde [et al], *Le donne nel cinema d'animazione*, Tenué Srl, Latina, Itali, 2010.

VV.AA., *Sexualidades occidentales*, Barcelona, Paidós, 1987.

VV.AA., *Historia de las mujeres en Occidente. El siglo XX*, Madrid, Taurus, 1993.

VVAA., *Paul McCarthy*, [Exposición], New York, New Museum of Contemporary Art New York, 2000.

WEX, Marianne, *Let's Take Back Our Space: Female and Male Body Language as a Result of Patriarchal Structures*, Berlín, Frauenliteratur Verlag, 1979.

WIESNER-HANKS, Merry E., *Cristianismo y sexualidad en la edad moderna: la regulación del deseo, la reforma de la práctica*, Madrid, Siglo XXI de España, 2001.

Artículos en revistas y periódicos

JEFFERSON, David, *Animator Magazine*, “Girl’s night out – Joanna Quinn”, nº21 Winter 1987. Disponible en <http://www.animatormag.com/archive/issue-21/issue-21-page-14/>

Con A de animación, Valencia, “Teorías, técnicas y realizadores”. nº1. Febrero 2010. Disponible en http://conadeanimacion.webs.upv.es/pdf/Con_A_2011_.pdf

DWORKIN, Norine. *On the issues magazine*. “Deep Inside Annie Sprinkle” nº24, 1996, pág.26. Disponible en http://www.ontheissuesmagazine.com/pdfs/1992Fall_vol24.pdf

HARRIS, Miriam. *Animation studies*, “How Michaela Pavlátová both incorporates and rebels against the Czech animation tradition”, 2007. Disponible en <http://journal.animationstudies.org/download/dialogues/ASADArt13MHarris.pdf>

JUNYENT TORRES, Diana, *Manifiesto pornoterrorista*, 2008, Disponible en <http://pornoterrorismo.com/manifiesto-pornoterrorista/>

M. G. G. "Hay momentos que dan sentido a cinco años de soledad". *Diario vasco*. San Sebastián, 25/06/08. Disponible en <http://www.diariovasco.com/20080625/cultura/momentos-sentido-cinco-anos-20080625.html>

RUÍZ MANTILLA, Jesús. *El país semanal*. "Gilbert & George amantes, socios, artistas", nº1802, 10/04/11. Disponible en http://www.elpais.com/articulo/portada/Gilbert/26/George/amantes/socios/artistas/elpepusocepts/20110410elpepspor_11/Tes

SÁNCHEZ-MELLADO, Luís Sánchez. *El país semanal*. "La sexualidad es como las lenguas. Todos podemos aprender varias" nº1754 13/06/2010. Disponible en http://www.elpais.com/articulo/portada/sexualidad/lenguas/Todos/podemos/aprender/varias/elpepusocepts/20100613elpepspor_8/Tes

ANEXOS

1. Glosario de imágenes utilizadas.....	157
---	-----

2. Desglose de las secuencias significativas..	159
--	-----

<i>Teat Beat of Sex</i>	159
<i>Girl's Night out</i>	169
<i>El carnaval de los animales</i>	176
<i>Con qué la lavaré</i>	185
<i>La flor carnívora</i>	188
<i>Le Chapeau</i>	190
<i>Una fosa común</i>	191

3. Entrevistas realizadas.....	193
--------------------------------	-----

Giulia Colaizzi.....	193
Signe Baumann.....	206
Joanna Quinn.....	220
Michaela Pavlátová.....	229
María Trénor.....	237
María Lorenzo.....	243
Michèle Cournoyer.....	254
Izibehne Oñederra.....	260

1. Imagen de portada de *Teat Beat of Sex*, fotograma del capítulo "Juice", 2007.
2. Annie Sprinkle, *Anatomy of a Pin-up*, fotografía intervenida, 1980.
3. Fotograma de *Quién engañó a Roger Rabbit*, Robert Zemeckis y Richard Williams, 1988.
4. Fotograma de *Red Hot Riding Hood*, Tex Avery, 1943.
5. Paul McCarthy, *The Saloon*, instalación de medios mixtos, 1995.
6. Carol Rama, *Dorina*, acuarela sobre papel, 1940.
7. Ana Mendieta, *Glass on body*, fotos de la performance, 1977.
8. Marc García, *Diana pornoterrorismo*, 2009
9. Amy Ardrey, Annie Sprinkle as *The Neo Sacred Prostitute*, 1989.
10. Lydia Lunch, *Beatriz Preciado: aquella filósofa bigotuda*, 2011.
11. Fotograma de *Garganta Profunda*, Gerard Damiano, 1974
12. Fotografía de Robert Crumb con su esposa Aline, 2008.
13. Ilustración de Robert Crumb, *Unhealthy, self-indulgent sex fantasies on every page!!*, en especial G2 de *The Guardian*, 2005.
14. Paul McCarthy, *Spaghetti Man*, instalación de materiales varios, 1993.
15. Louise Bourgeois *Janus Fleuri*, escultura de bronce 1968.
16. Kiki Smith, *Wolf Girl*, aguafuerte sobre papel, 1999.
17. Gilbert & George, *SHITTY NAKED HUMAN WORLD*, pintura cuartipartita, 1994.
18. Diana J. Torres aka pornoterrorista, año y autor desconocido.
19. Esperanza Moreno, fotografía de la paja colectiva en la UPV, 2009.
20. Annie Sprinkle y Elisabeth Stevens, fotografía de la performance *Dirty Sexecology - 25 Ways To Make Love To The Earth*, 2009.
21. Cindy Sherman, *Untitled#263*, 1992.
22. Roberta Gregory, ilustración *Bitches Unite!*, año desconocido.
23. Diana Raznovich, ilustración del libro *Mujeres Pluscuamperfectas*, 2008.
24. Gárgolas de Nôtre Dame, París.
25. Fotograma de *Réponse de femmes: Notre corps, notre sexe*, de Agnès Varda, 1975.
26. Combinación de algunos fotogramas de *Teat Beat of Sex*, Signe Baumann 2007-2008.
- 27, 28 y 29. Cómic y apuntes de *Girl's Night out*, Joanna Quinn, fecha desconocida. Encontrado en *Animator Magazine Library* nº21, oct/dic.1987.
30. Fotograma de *Body Beautiful*, Joanna Quinn, 1991.
31. Anette Messaguer, fragmento de *Les aproches*, "L'homme de 45 ans", 1972.
32. Fotograma de *Krizovka*, Michaela Pavlátová, 1989.
- 33 y 34. Ilustración y pintura de Vratislav Hlavatý, fecha desconocida.
35. Fotograma de *Satiemanie*, Zdenko Gasparovicy, 1978.
36. Saul Steinberg, *Girl in Bathtub*, tinta sobre fotografía, 1949.
37. Nazario Duque, imagen del cómic *Turandot*, 1993.
38. Jean Cocteau, uno de los dibujos de *El libro blanco*, 1928.
39. David Allan, *Origen de la pintura*, 1775.
40. Bacon, fragmento de *Second Version of Triptych*, 1944.



Fig.1

Fig.2

Fig.3



Fig.4

Fig.5

Fig.6



Fig.7

Fig.8

Fig.9



Fig.10

Fig.11

Fig.12

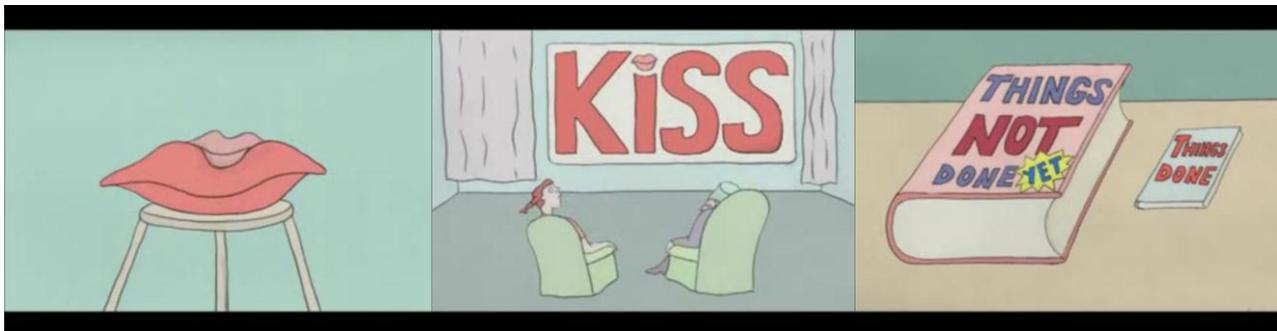


Fig.13

Fig.14

Fig.15

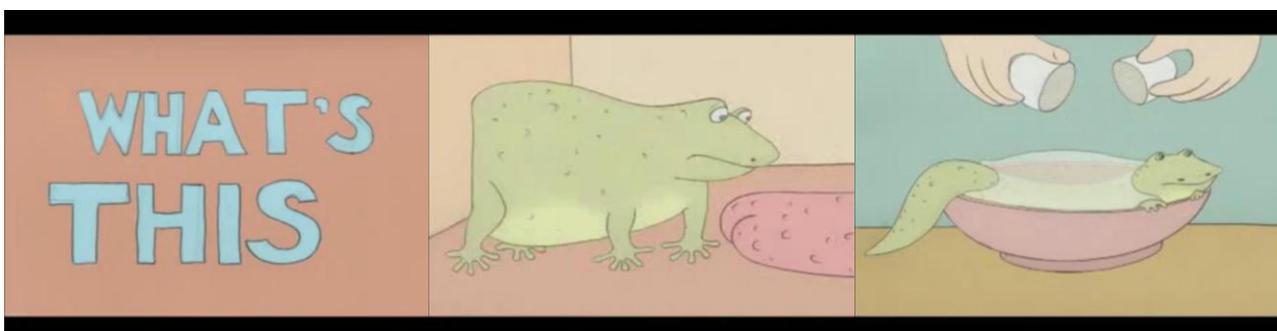


Fig.16

Fig.17

Fig.18

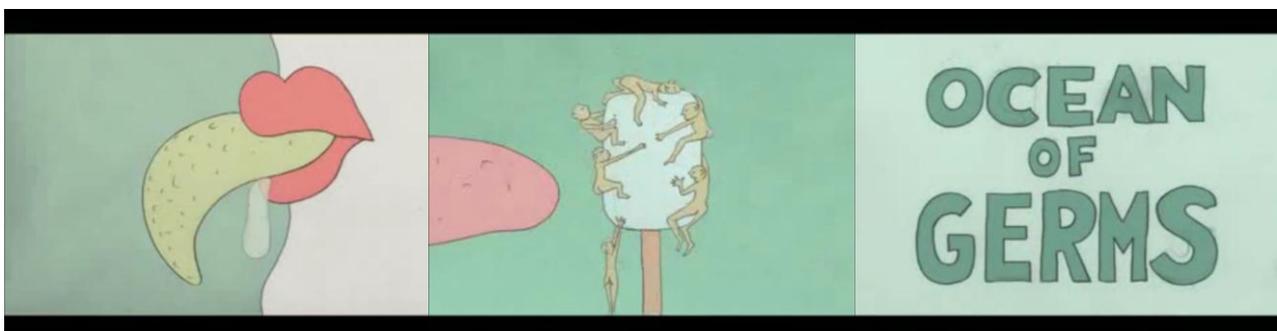


Fig.19

Fig.20

Fig.21



Fig.22

Fig.23

Fig.24

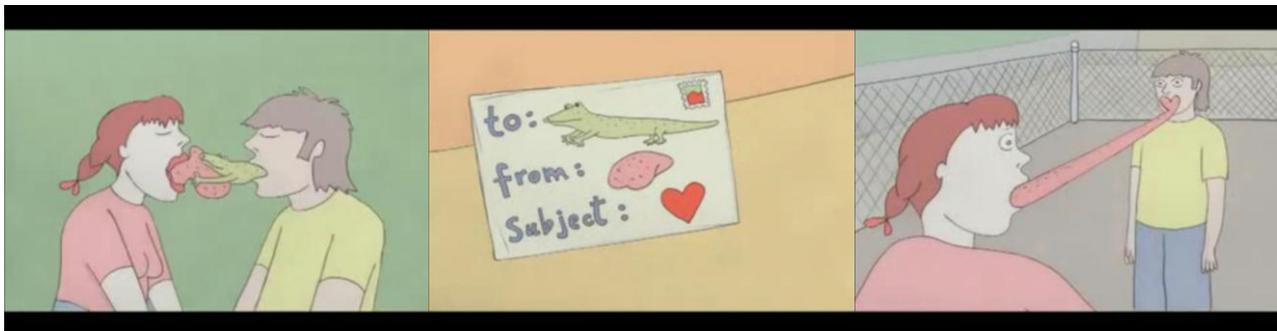


Fig.25

Fig.26

Fig.27



Fig.28

Fig.29

Fig.30



Fig.31

Fig.32

Fig.33



Fig.34

Fig.35

Fig.36



Fig.37

Fig.38

Fig.39



Fig.40

Fig.41

Fig.42

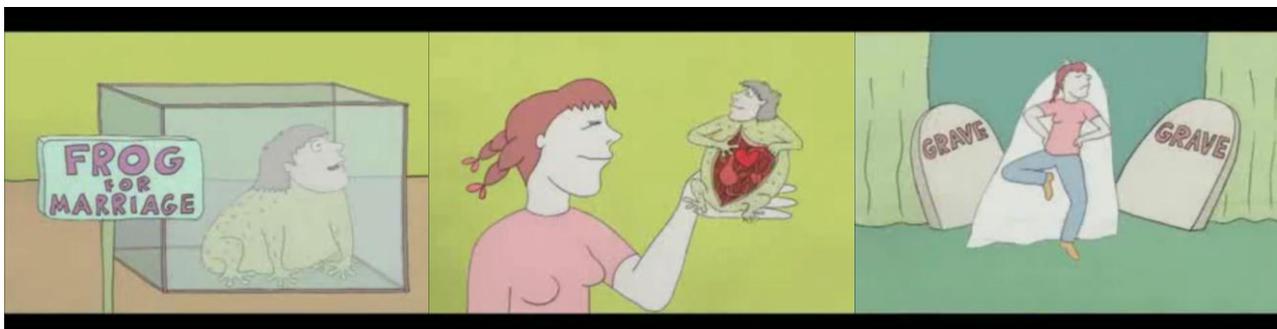


Fig.43

Fig.44

Fig.45



Fig.46

Fig.47

Fig.48

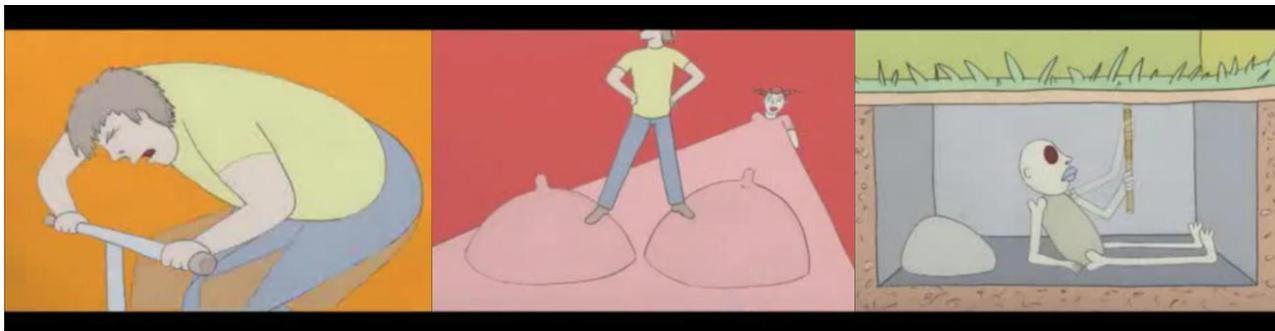


Fig.49

Fig.50

Fig.51



Fig.52

Fig.53

Fig.54



Fig.55

Fig.56

Fig.57



Fig.58

Fig.59

Fig.60



Fig.61

Fig.62

Fig.63

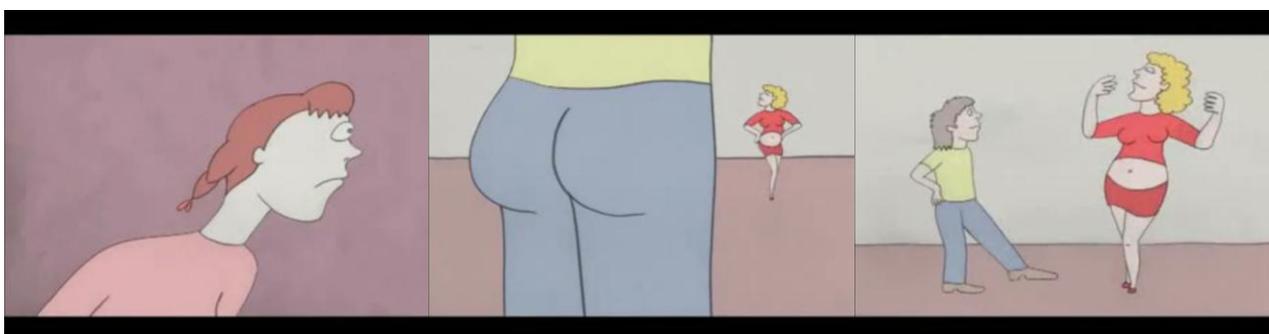


Fig.64

Fig.65

Fig.66



Fig.67

Fig.68

Fig.69



Fig.70

Fig.71

Fig.72



Fig.73

Fig.74

Fig.75

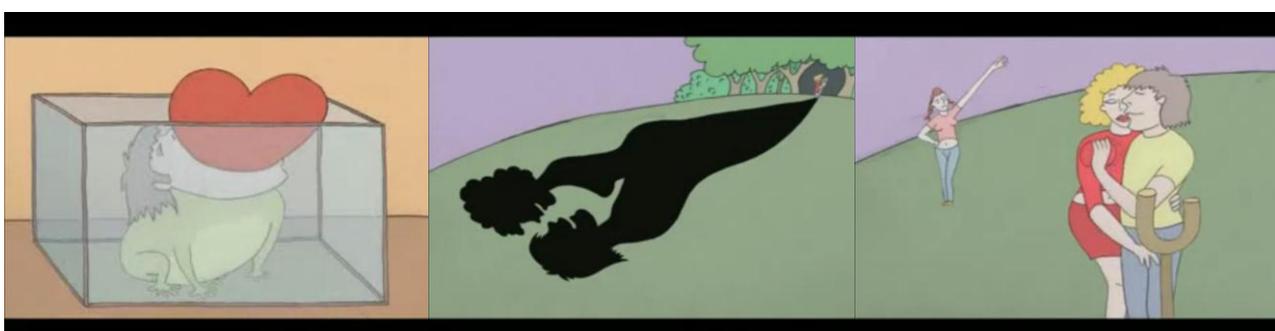


Fig.76

Fig.77

Fig.78

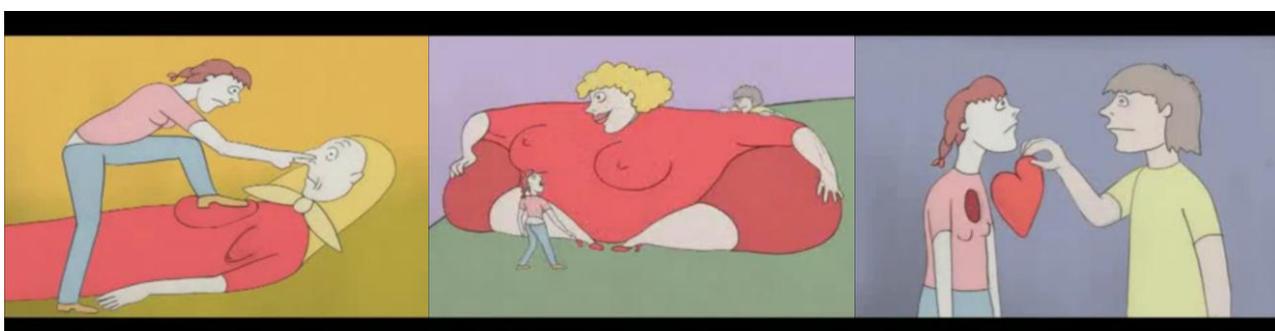


Fig.79

Fig.80

Fig.81

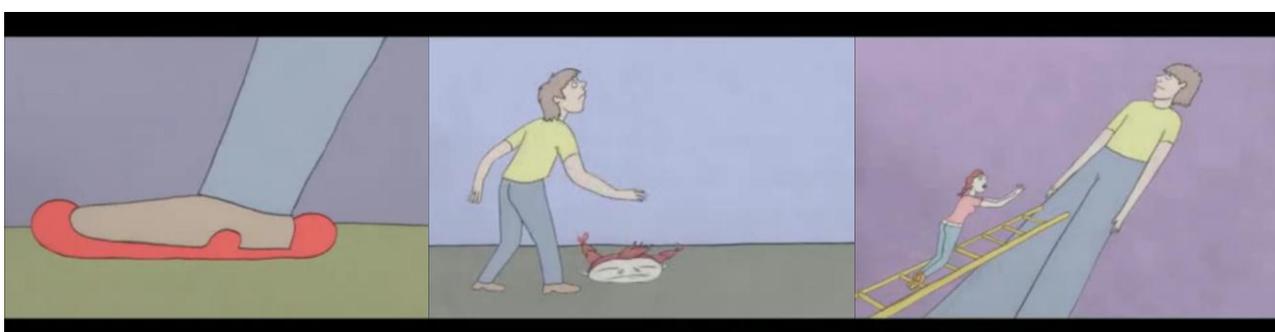


Fig.82

Fig.83

Fig.84



Fig.85

Fig.86

Fig.87



Fig.88

Fig.89

Fig.90

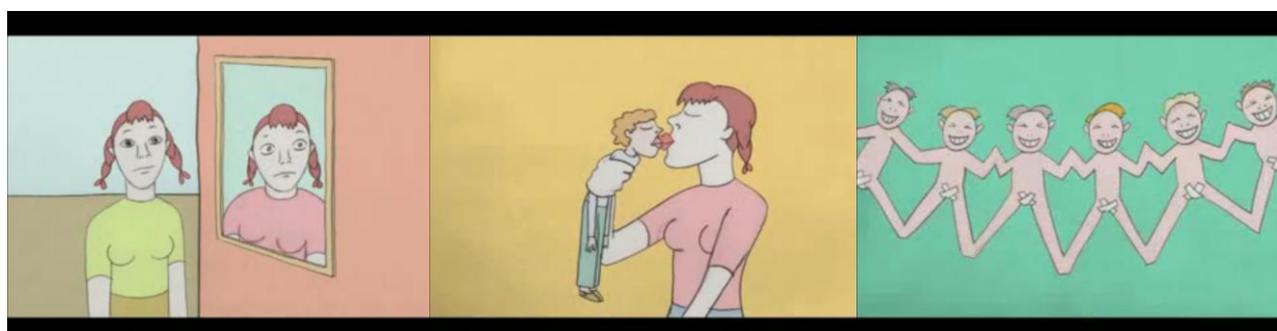


Fig.91

Fig.92

Fig.93



Fig.94

Fig.95

Fig.96



Fig.97

Fig.98

Fig.99



Fig.100

Fig.101

Fig.102

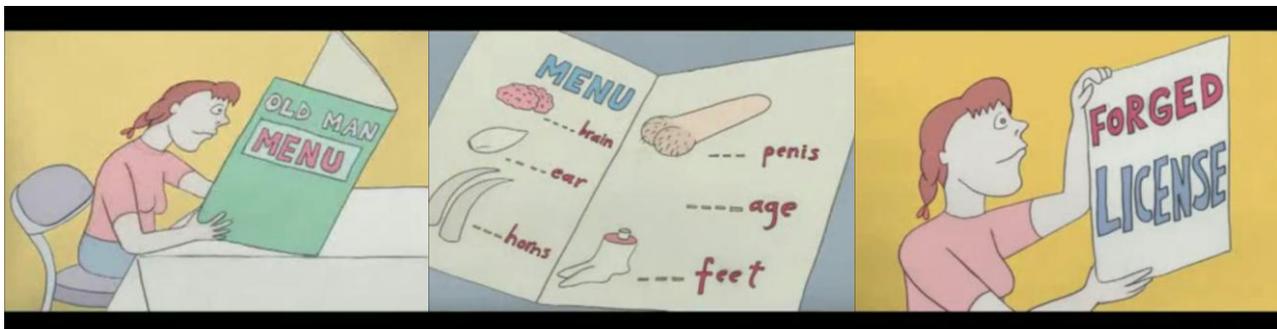


Fig.103

Fig.104

Fig.105



Fig.106

Fig.107

Fig.108



Fig.109

Fig.110

Fig.111



Fig.112

Fig.113

Fig.114

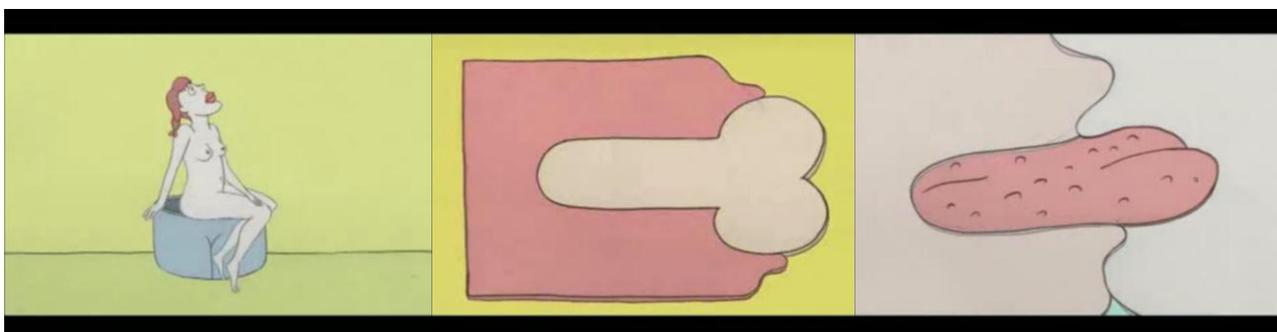


Fig.115

Fig.116

Fig.117



Fig.118

Fig.119

Fig.120



Fig.1



Fig.2



Fig.3



Fig.4



Fig.5



Fig.6

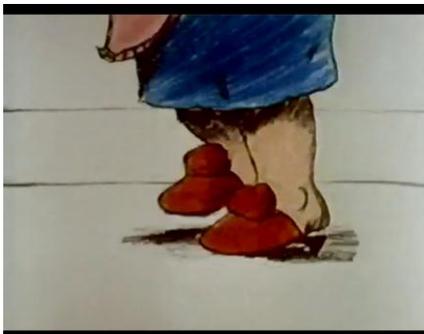


Fig.7

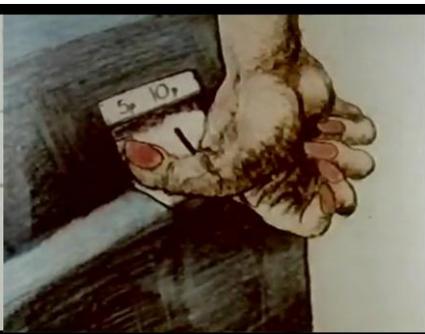


Fig.8



Fig.9



Fig.10



Fig.11



Fig.12



Fig.13



Fig.14



Fig.15



Fig.16

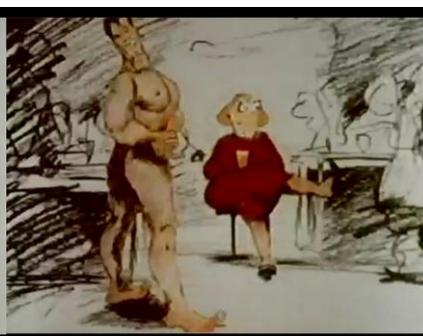


Fig.17



Fig.18



Fig.19



Fig.20



Fig.21



Fig.22



Fig.23



Fig.24



Fig.25



Fig.26

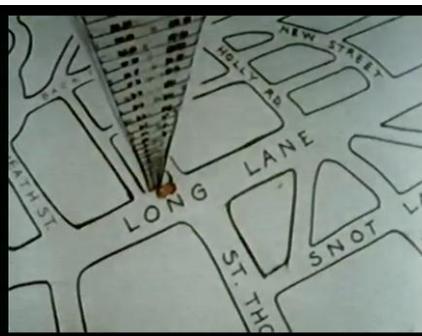


Fig.27



Fig.28



Fig.29



Fig.30



Fig.31



Fig.32



Fig.33



Fig.34

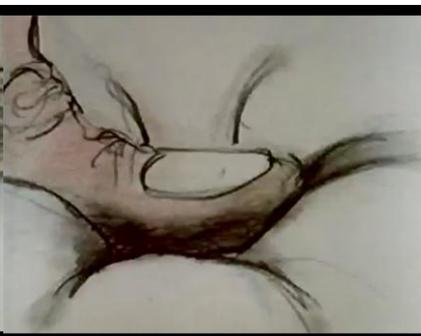


Fig.35



Fig.36



Fig.37



Fig.38



Fig.39



Fig.40



Fig.41



Fig.42



Fig.43



Fig.44



Fig.45



Fig.46

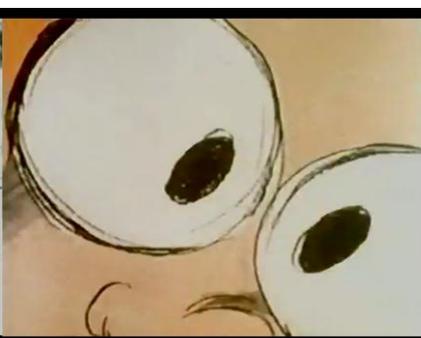


Fig.47



Fig.48



Fig.49

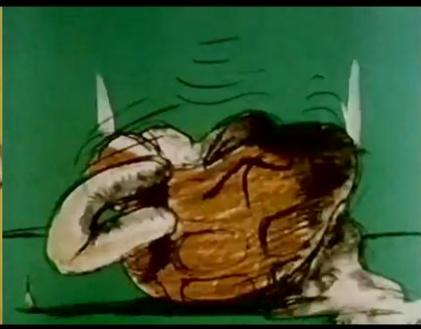


Fig.50

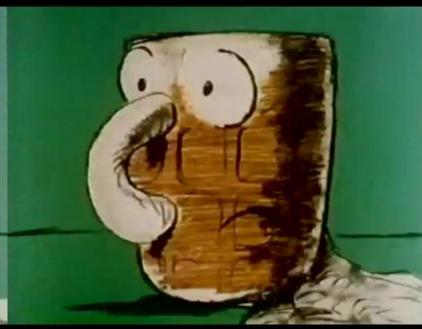


Fig.51



Fig.52



Fig.53



Fig.54



Fig.55



Fig.56



Fig.57



Fig.58



Fig.59



Fig.60



Fig.61



Fig.62



Fig.63



Fig.64



Fig.65



Fig.66



Fig.67



Fig.68



Fig.69



Fig.73



Fig.74



Fig.75



Fig.76



Fig.77



Fig.78



Fig.79



Fig.80



Fig.81



Fig.82



Fig.83



Fig.84

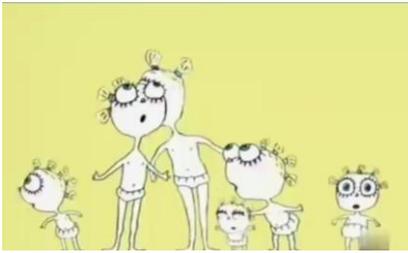


Fig.1

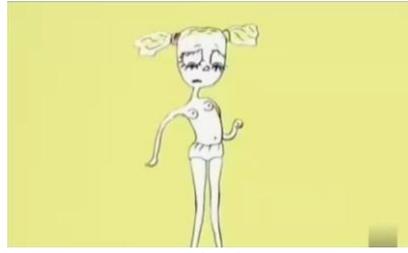


Fig.2

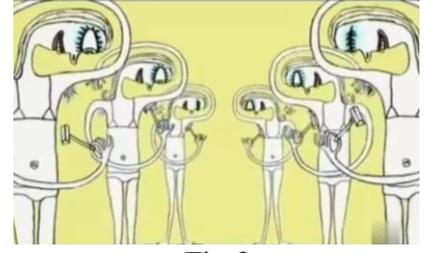


Fig.3

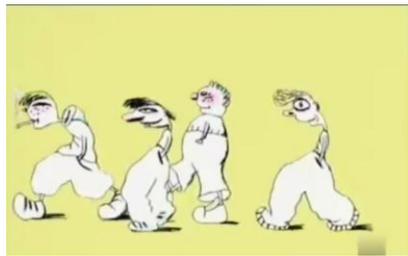


Fig.4



Fig.5

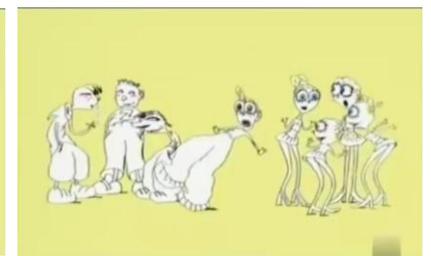


Fig.6



Fig.7



Fig.8



Fig.9



Fig.10



Fig.11

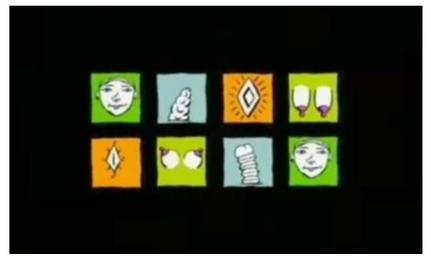


Fig.12

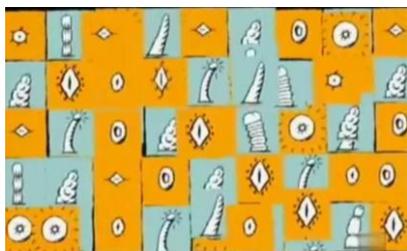


Fig.13

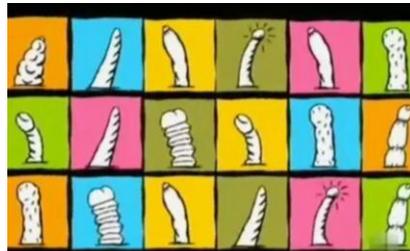


Fig.14

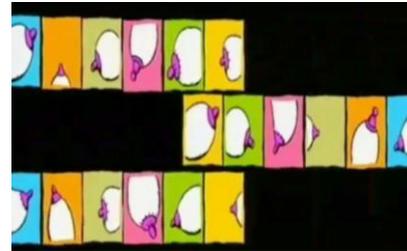


Fig.15



Fig.16

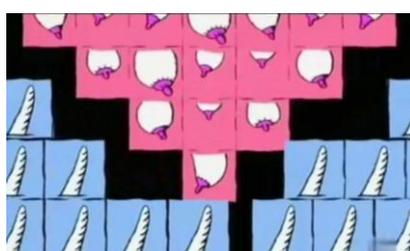


Fig.17

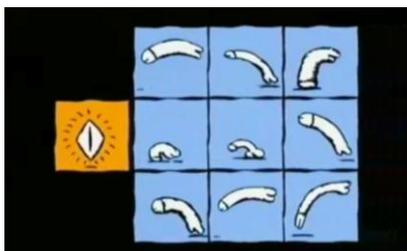


Fig.18



Fig.19

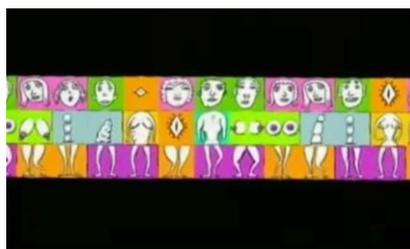


Fig.20

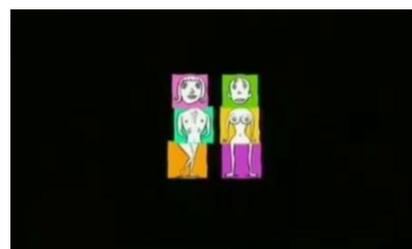


Fig.21



Fig.22



Fig.23



Fig.24



Fig.25

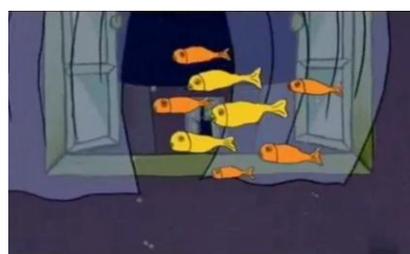


Fig.26



Fig.27



Fig.28



Fig.29



Fig.30



Fig.31



Fig.32

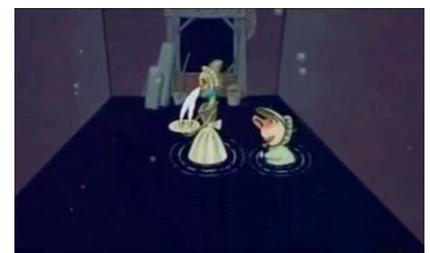


Fig.33



Fig.34



Fig.35



Fig.36



Fig.37



Fig.38



Fig.39



Fig.40



Fig.41



Fig.42



Fig.43



Fig.44



Fig.45



Fig.46



Fig.47



Fig.48



Fig.49



Fig.50



Fig.51



Fig.52



Fig.53



Fig.54



Fig.55



Fig.56

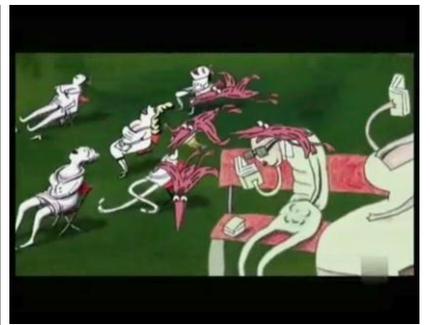


Fig.57



Fig.58



Fig.59



Fig.60



Fig.61



Fig.62



Fig.63



Fig.64



Fig.65



Fig.66



Fig.67

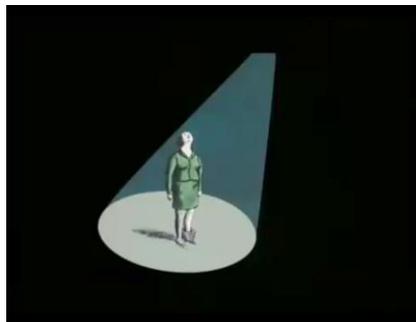


Fig.68

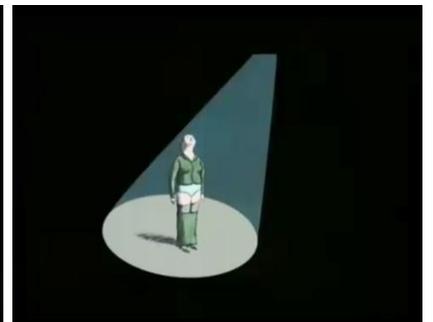


Fig.69



Fig.70

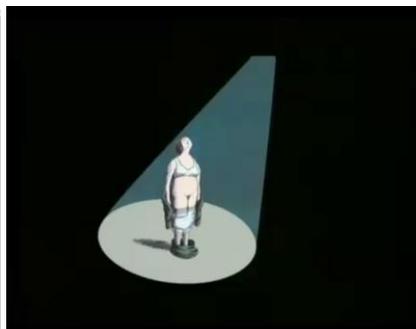


Fig.71



Fig.72

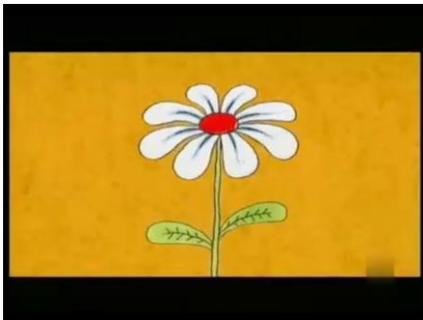


Fig.73



Fig.74



Fig.75



Fig.76



Fig.77



Fig.78

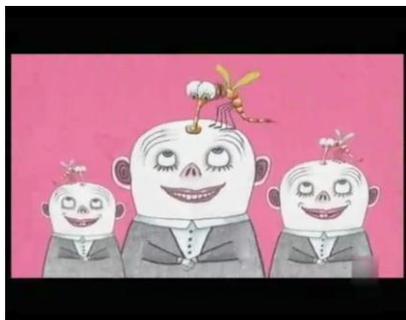


Fig.79



Fig.80



Fig.81



Fig.82



Fig.83



Fig.84



Fig.85



Fig.86



Fig.87



Fig.88



Fig.89



Fig.90



Fig.91



Fig.92

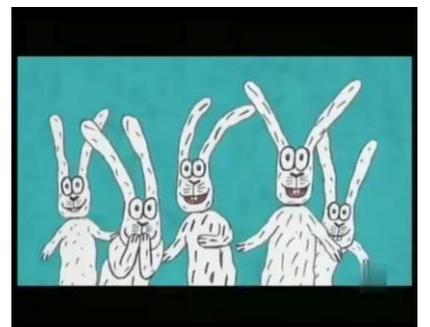


Fig.93



Fig.94



Fig.95



Fig.96



Fig.97



Fig.98



Fig.99



Fig.100



Fig.101



Fig.102



Fig.1

Fig.2

Fig.3



Fig.4

Fig.5

Fig.6



Fig.7

Fig.8

Fig.9



Fig.10

Fig.11

Fig.12



Fig.13

Fig.14

Fig.15



Fig.16

Fig.17

Fig.18



Fig.19

Fig.20

Fig.21

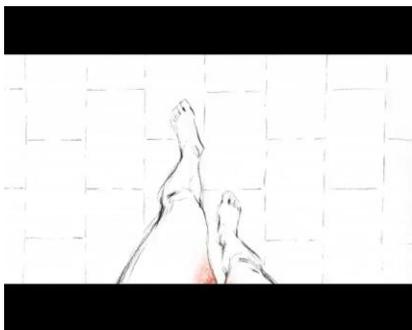


Fig.1

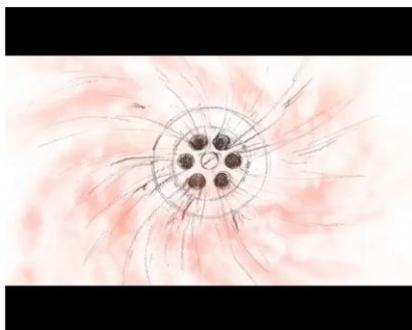


Fig.2

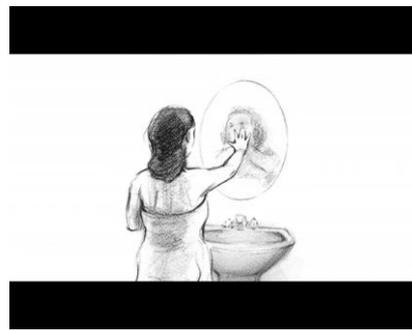


Fig.3

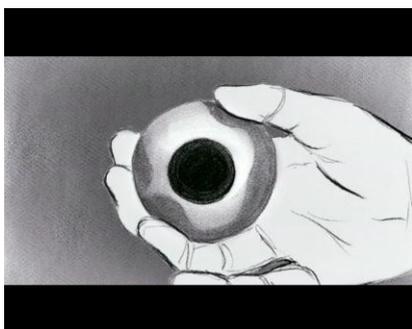


Fig.4

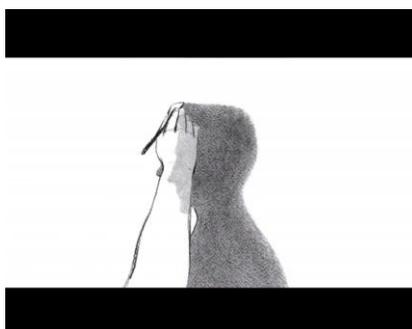


Fig.5

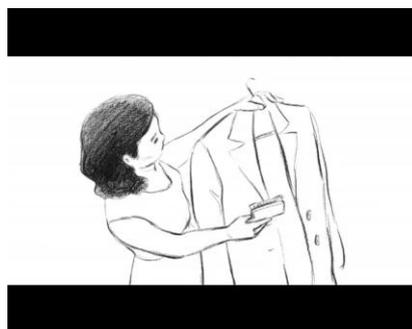


Fig.6

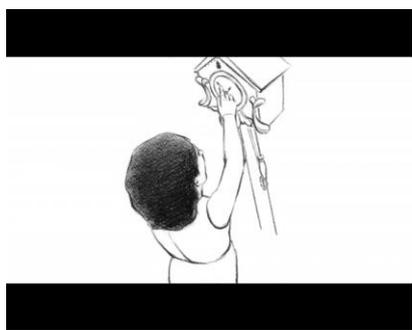


Fig.7



Fig.8



Fig.9



Fig.10



Fig.11



Fig.12



Fig.13



Fig.14

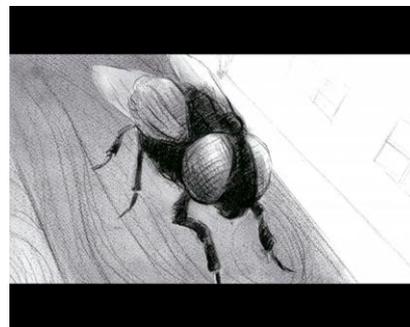


Fig.15

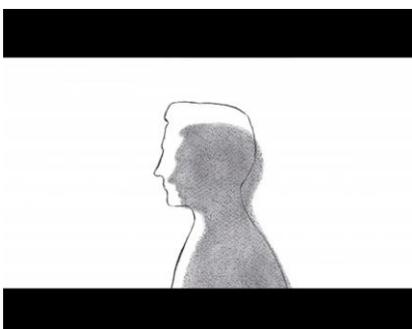


Fig.16

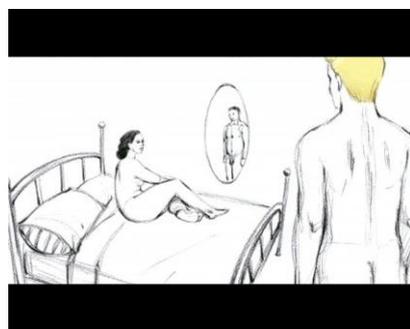


Fig.17

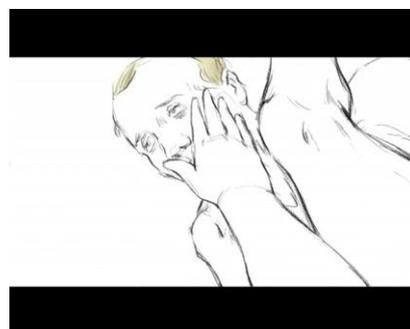


Fig.18



Fig.19

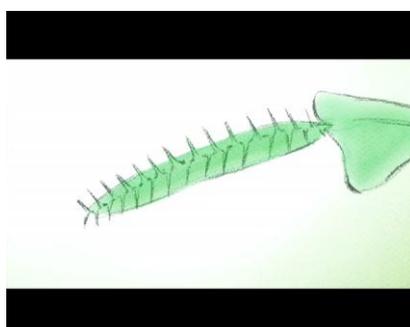


Fig.20



Fig.21

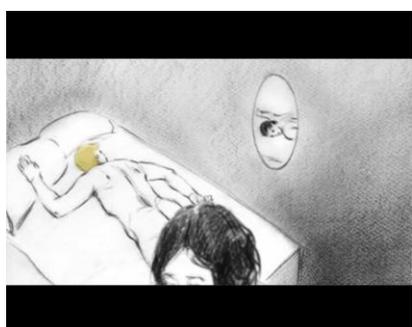


Fig.22

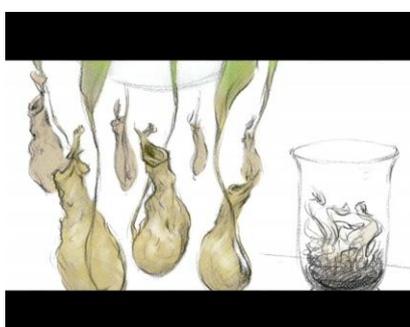


Fig.23

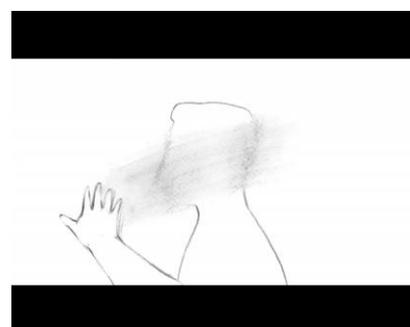


Fig.24



Fig.1



Fig.2



Fig.3

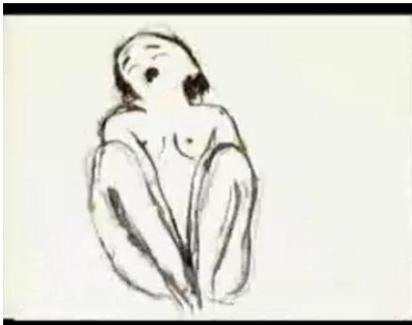


Fig.4

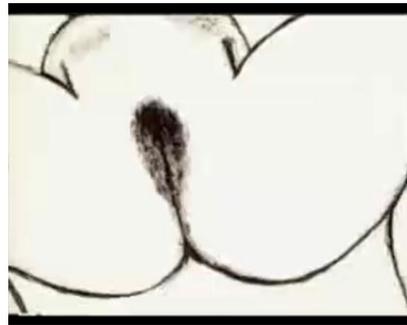


Fig.5



Fig.6



Fig.7

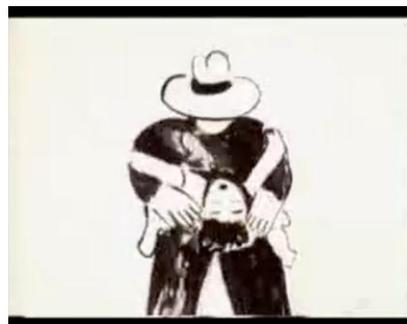


Fig.8



Fig.9

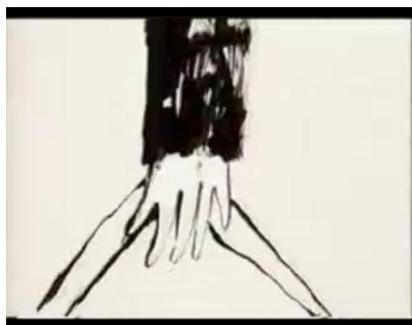


Fig.10

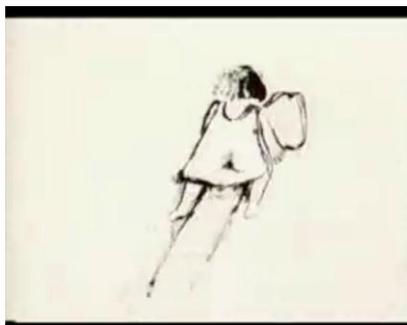


Fig.12



Fig.12

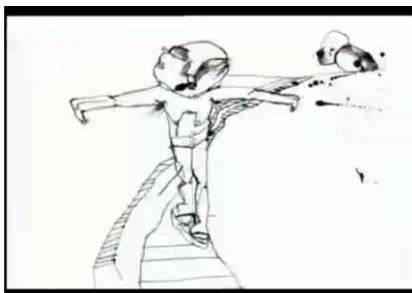


Fig.1

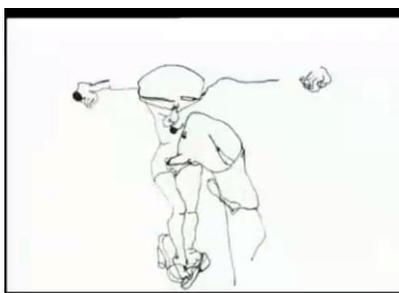


Fig.2

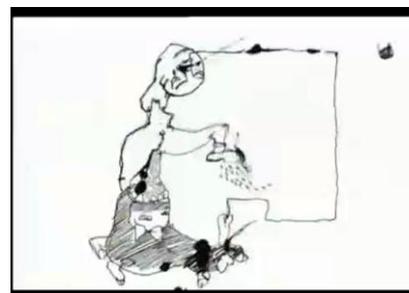


Fig.3

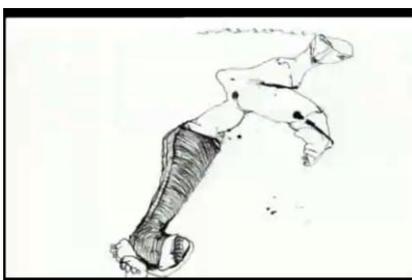


Fig.4

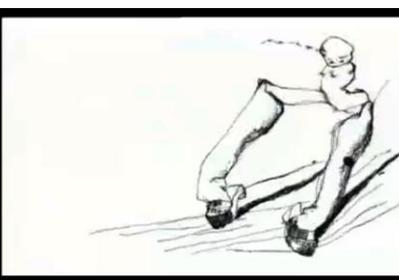


Fig.5

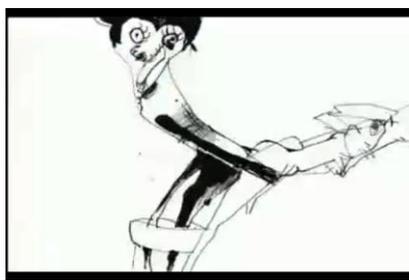


Fig.6

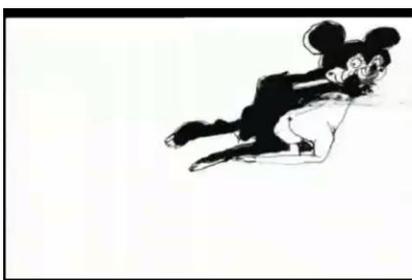


Fig.7



Fig.8



Fig.9



Fig.10

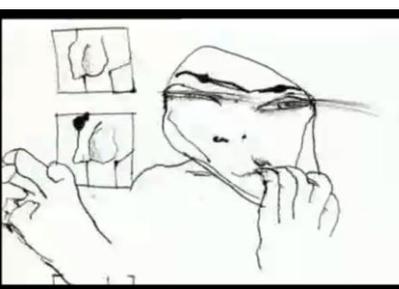


Fig.11

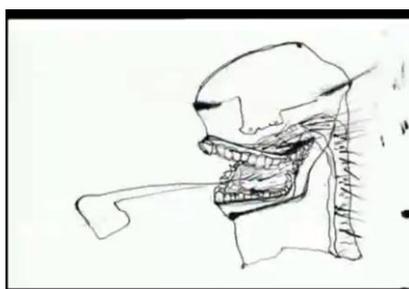


Fig.12

Giulia Colaizzi es catedrática en la Universidad en el Departamento de Teoría de los Lenguajes, profesora de Semiótica en el Grado y Licenciatura de Comunicación Audiovisual además de miembro del Institut Universitari d'Estudis de la Dona de la Universitat de València.



Ha estudiado profundamente la Teoría Fílmica Feminista, publicando varios libros que hemos utilizado para el presente trabajo. Actualmente investiga sobre una de las directoras de cine más pioneras, Alice Guy.

Para este trabajo interesaba contar con su criterio y experiencia en cuanto a estudiosa sobre la semiótica y la teoría fílmica feminista. La entrevista se realizó el jueves 17 de febrero en su despacho tras visionar en días previos algunos de los cortos de animación que se analizan en esta tesis: *Girl's Night Out* (Quinn), *Teat Beat of Sex* (Baumane) y fragmentos de la pieza *Experiment* (Djurberg), finalmente no incluida en la tesis. Colaizzi aportó una visión bastante crítica en el trabajo y se mostró encantada con el material visionado, sobre todo con el de Joanna Quinn.

R.T. Cuéntame un poco las impresiones de los cortos que has visionado. ¿Cómo ves el cuerpo femenino?, ¿Cómo es tratado?

G.C. Son cortos totalmente distintos. Por un lado Baumane trata claramente la cuestión de la sexualidad. El de Djurberg presenta cierta representación del cuerpo femenino y el de Johanna me ha gustado mucho porque representa una cierta experiencia de lo femenino. Yo pienso que ahí tenemos tres cosas distintas: sexualidad junto a esta

dimensión didáctica digamos, una cierta experiencia y luego un cuerpo, que parece un cuerpo de mujer, pero que es más bien algo específico sobre cierta representación del cuerpo. Son también formas gráficas muy distintas. La cuestión que los unifica es que está hecho por animadoras y que de forma distinta representan ciertas maneras de lo femenino.

R.T. La imagen en el de Bauman tiene puntos de suciedad, se ven las líneas del dibujo sin limpiar. Parecido a lo que hace Johanna pero con función más antiestética que estética. Tampoco es que la animación sea muy naturalista... ¿Crees que se debería tratar así el tema de la sexualidad para huir de lo que se ha hecho hasta ahora en animación? Por ejemplo, mostrando a una mujer deseante para confrontar la idea de mujer=cuerpo=objeto. La mujer aparece desde luego más activa

G.C. A mí me ha parecido muy bonito el de Johanna Quinn porque la imagen que nos presenta (cosa que a mí personalmente me interesa y pienso que todo lo que tiene que ver con la representación de lo femenino debería incluir) hace referencia a ciertas formas sociales de enajenación, presentándolas en un contexto amplio. Es decir, permite ver el cuerpo no tan sólo como fenómeno sino que crea un contexto que me parece interesante: la enajenación en el hogar, en el trabajo, en la industria (la cerecita encima del pastel con forma de pecho, mostrando reflexividad sobre el mismo tema del corto).

Claro, si se trata también de trabajar con la pluralidad de los sentidos que tiene un trazo gráfico, la dimensión del significante a nivel visual nos plantea ya una cierta problemática de significado. En la misma estructura del espacio, todo es enajenado, algo que se conecta con la experiencia femenina que muestra Johanna. Nos permite ver por ejemplo cómo el

género, de por sí, es una forma de *tecno*: de articular los cuerpos, de someterlos, una forma de tecnología.

R.T. ¿Se opondría entonces al de Bauman donde todo es más explícito?

G.C. El de Bauman también me parece interesante. Se refiere a cierta experiencia de la sensualidad y del cuerpo, desvelando cuestiones específicas de la dimensión sexual que no encontrarían espacio en un discurso más *mainstream*, generalizado. No sé si es didáctico o quiere provocar, escandalizar. Casi puede ser un discurso de pura sexualización lo cual para mí es problemático de por sí porque no tiene un poder reversivo. Me parece interesante politizar la sexualidad, no sexualizar el discurso que es un poco lo que ella hace. Puede tener una finalidad didáctica, una yuxtaposición al silencio en cuanto a la experiencia femenina pero personalmente creo que la experiencia femenina no puede darse por sentada. Ha estado construida históricamente pero siempre hay que enseñarla desde un contexto amplio que apunte a cómo se va construyendo esa experiencia.

R.T. Es una experiencia más personal, individualista. Hay que contextualizar la sexualidad

G.C. Sí, es un poco reivindicativo digamos. Relativo específicamente a un entorno sexual. Por eso me parece genial el texto de Johanna, porque hace referencia a este mundo amplio. Está plasmando una forma de experiencia. Sin embargo, estamos hablando de animación y desde un punto de vista didáctico también puede estar bien.

Pero no se trata de evaluar aquí, estamos tratando de ver los mecanismos de discurso. En ese sentido el de Djurberg me parece muy interesante porque está trabajando en realidad la misma idea del cuerpo, introduciendo la idea de un cuerpo efectivamente grotesco, que casi hace referencia a la idea de lo abyecto.

R.T. Lo abyecto lleva a lo siniestro...

G.C. Una cosa lleva a la otra porque es, de alguna manera, romper con algo fundamental, estructurador en nuestra sociedad. Si el mismo Freud llegó a decir que en realidad la imagen de la medusa no era otra cosa que los genitales de la madre hay que reflexionar sobre ello, Por eso creo que tienen tanta relevancia estos cortos: enseñar ciertas imágenes, en línea un poco con lo que decía Mulvey sobre representar cierta feminidad en el cine, que se convierte en contradiscurso. Conecta en mi opinión con la idea de la castración y nada hay más perturbador que provocar esto.

R.T. Es decir, que si Freud dijo que la mujer era un hombre castrado, estos cortos pueden castrar al hombre...

G.C. Sí. Hacen tambalear la idea de la pantalla institucional, hablando de lo abyecto y de lo prohibido. Cuando tú desvelas algo que está prohibido, de alguna manera se convierte en siniestro.

R.T. Para mí puede tener cierta conexión con el posporno. Con esa idea grotesca de tratar la sexualidad de una manera sucia, huyendo de lo idílico.

G.C. No sé si realmente es cuestión de pensar en el posporno. El

posporno, por lo que entiendo, es un poco la idea de que las mujeres hagan su propio porno para su propio deseo. Ahí hay algo más que eso.

R.T. Me refiero al pornoterrorismo o a artistas de la teoría *queer* que han hecho cosas con sangre menstrual, el tema del transgénero, etc. Es una reivindicación de la suciedad y agresividad de los cuerpos femeninos frente a la idealización institucional, limpia.

G.C. Sí, realmente es confrontar la idea del cuerpo de la mujer como fetiche. Es algo bonito que creo que tienen estos textos: que hacen referencia a una dimensión más compleja, material, del cuerpo. Djurberg habla de la fragmentación radical del cuerpo que aparece despedazado y casi tiene que ver con lo abyecto. Enseñar cómo lo abyecto es de alguna manera construido y hacer que nos enfrentemos a ello.

R.T. ¿Debe explotarse en la animación el concepto de mujer como sujeto deseante, activo, sucio?

G.C. En general, como en cualquier medio, lo que hay que ver es cómo esto queda eliminado, abolido del discurso limpio, hegemónico. El cuerpo femenino es tratado hasta ahora con la ambivalencia del fetiche: adorar el fetiche o el horror del fetiche. Yo pienso que sí, que está bien hacerlo pero la cuestión del deseo es una cuestión muy complicada y delicada a tratar, en cuanto que tiene que ver con el objeto de deseo. No se soluciona simplemente enseñando formas distintas de objeto de deseo pero también es verdad que en la dialéctica visibilidad-invisibilidad efectivamente la construcción de lo femenino siempre ha tenido que ver con el deseo del otro: con una construcción muy tradicional, muy limpia, pero que escondía siempre una ambivalencia muy fuerte hacia el cuerpo

de la mujer como el lugar de la castración, si queremos.

R.T. ¿Crees que ha contribuido la animación a vertebrar esta idea de mujer como cuerpo y por tanto objeto? ¿Es un medio más estereotipado que el cine quizás por sus limitaciones de tiempo, público, etc.?

G.C. En realidad la animación tiene una historia larga que quizás no se conozca tanto. En el inicio de la animación hay una mujer que es Lotte Reniger, que trabajaba con siluetas. El primer largo de animación fue hecho por esta mujer, en 1923. De hecho lo bonito que tuvo su trabajo, que ella consiguió desarrollar durante varias décadas, es que se caracterizaba como un discurso más bien para adultos.

Se ha hablado también desde la Teoría feminista de que en el cine encontramos mucho esta diferenciación blanco y negro, sin tonos grises, muy marcada, especialmente con lo que tiene que ver con la mujer. La dicotomía entre madre-virgen vs femme fatale, etc. En la animación encontramos eso y probablemente se note aún más.

R.T. Quizás también por Disney...

G.C. Por el tipo de tradición oficial que ha habido. Justamente la de Disney, la de Warner Bros, de alguna manera han hecho que en realidad la dimensión ideológica esté extraordinariamente presente en función del género. La animación presenta rasgos de un sexismo tremendo que revela cómo la representación funciona como un aparato ideológico, para reproducir unos ciertos papeles muy predeterminados. De hecho, encontramos los arquetipos de forma más acusada. El cine aparece como neutral pero no tiene nada de inocente y justamente ha

desarrollado su función didáctica sobre el género siguiendo los patrones más tradicionales para hacer la reproducción de lo mismo. En la cuestión del género este mecanismo es especialmente impositivo o fuertemente autoritario, en este *aut/aut*, continuo blanco y negro.

R.T. ¿Crees que debería trabajarse la sexualidad de otra manera?

G.C. Es una dimensión bastante compleja. La sexualidad es un discurso construido: hay toda una tecnología del sexo que lleva por un lado a producir ciertos sujetos funcionales en un tipo de sociedad y por otro también se construye como parte de una dimensión privada, personal y que de alguna manera hay que reprimir.

Sí que haría falta elaborar un discurso más refinado, sofisticado, justamente para poner en cuestión la forma de representar el deseo, los cuerpos o la libido si queremos. Entonces sí que sería interesante este trabajo que no puede prescindir de hablar del género y de cómo los cuerpos adquieren realidad en iconos-representación.

R.T. ¿Por qué crees que en animación se omite el tema sexual explícito? Es verdad que existe el género de porno y que se sexualizan mucho los personajes femeninos como punto morboso incluso en contenidos infantiles pero, ¿por qué no hay un tratamiento “natural” de la sexualidad?

G.C. Yo creo que no hay que hablar de “natural” o no “natural” porque es una cuestión bastante complicada. En estos cortos de animación que he visto aparece un tipo de representación que surge de la conciencia digamos de una forma hegemónica de representar los cuerpos y que tiene ciertas funciones, sobretodo de reproducir más de lo mismo. Estos cortos surgen precisamente para romper las barreras, los límites de la

representación si queremos “institucional”, permitida. Se configura como contradiscurso porque pone en juego todo lo que en el discurso oficial queda como no dicho, borrado, no representado.

No hay una manera “natural” de representar, siempre recurrimos al artificio pero en el momento en el que hay una representación hegemónica se considera “natural”. En todo momento, en el cine, en la televisión, en la animación, nos encontramos con discursos contruidos de cierta manera pero que son legitimados y que por tanto tienen la función ideológica de reconducir lo existente. En el momento en el que no queremos simplemente reproducir lo existente sino que queremos romper la jaula de la forma representativa surge otro tipo de representación que tiene que jugar con la provocación, con la representación, con la exageración... porque sirve precisamente para poner en cuestión la supuesta naturalidad de lo hegemónico.

R.T. ¿Crees que se deben romper los estereotipos desde el humor o desde un lenguaje formal, serio y reivindicativo?

G.C. Yo creo que las dos cosas son posibles. O habría que hacer las dos cosas. La ironía, especialmente la risa, es una forma poderosa de subversión, de poner en cuestión lo establecido. A mí me parece una forma fantástica en realidad porque es desnaturalizar. La ironía, la sonrisa o la risa pone en juego todo el sujeto: reímos con todo el cuerpo así que deshace la frontera entre mente y cuerpo. La ironía es la capacidad de ver con cierta distancia, de ver desde otro lugar y me parece extremadamente interesante como estrategia porque es necesario crear esta distancia crítica que implica verse como otro, en el espejo. Ver todo lo coyuntural que está en el origen de una representación que se presenta como ahistórica y natural.

R.T. La animación, por sus características propias, ¿es un buen medio para hablar de la metamorfosis de la identidad?

G.C. A mí la animación me parece fascinante. El cine implica una inversión de grandes capitales, que tiene que ver con la industria establecida y por tanto con los medios y que además está fuertemente codificada. La animación es algo muy trabajoso, que implica también una gran inversión de tiempo y de dinero pero al mismo tiempo es algo que no depende tanto, que no está tan ligado a la industria y por lo tanto permite o parece ser más accesible, tener cierta independencia. Un poco como pasaba con el video. Como era algo que costaba menos, que implicaba menos dinero, menor dependencia de una industria, en cierto momento permitió la autorrepresentación: que ciertas exigencias de representación fueran posibles. Por eso no es azar que fuera uno de los discursos que empezaron con una práctica femenina o feminizada.

R.T. Ahora entonces le llega el turno a la animación, sobre todo con la digitalización, que facilita mucho más el proceso.

G.C. Pasó con el cine, cuando no era arte sino que era el teatro de los pobres. Era una forma deslegitimada de representación y muchas mujeres empezaron a hacer cine. Lo mismo pasó con el video. Antes de entrar el videoarte en los museos muchísimas mujeres lo utilizaron por ser barato, accesible, facilitar la representación, etc. Me parece que pasa lo mismo en la animación: es un ámbito en el que hace falta tener ideas, ingenio y muchísimas ganas de trabajar. En esto las mujeres siempre han sido muy buenas (*ríe*).

R.T. Teniendo en cuenta que al crear una diferencia de género creamos también una jerarquía, ¿crees que habría que apostar por la disolución de los géneros?

G.C. No me gusta hablar de blancos o negros, de dicotomías. La teoría de género, el feminismo, implica poner en cuestión toda una historia que es humana por un lado pero que tiene expresiones coyunturales específicas. Es verdad que el género ha implicado por un lado la propuesta normativa de un in/out: de tener que elegir dentro de un sistema de discurso identitario. Al tener que tomar un lugar u otro lugar, un híbrido no está permitido. Y por otro lado, cuando se habla de género, también se habla de sexualidad, lo que implica entender que hay dos sexualidades que se han de corresponder a dos cuerpos específicos correspondientes a dos psiques específicas. Todo se va enlazando en esta dinámica binaria. Al mismo tiempo también, a los cuerpos femeninos, a los cuerpos que han sido marcados como de mujer, también se les atribuye cierto valor, en línea con la evaluación que se hace de los cuerpos, con el ejercicio del poder especialmente.

Yo pienso que hay que luchar por la igualdad y por los derechos, pero teniendo en cuenta que hay que hacer un continuo discurso crítico para entender que debe de haber tantas sexualidades como cuerpos. Cuando se habla de sexualidades normalmente se entiende que solo hay dos, que es algo dual, cuando debería de haber una sexualidad para cada cuerpo.

En realidad el discurso sobre la sexualidad también es un discurso para disciplinar el cuerpo, para atribuirle una identidad específica, entendiendo que la identidad es una esencia.

R.T.: Ahí la animación quizás tenga algo que decir

G.C.: Lo que me parece muy interesante en el medio de la animación es que se le puede dar la vuelta a todo eso. Es decir, la animación se ha entendido siempre como un discurso infantil y en esa animación hay que ver qué importancia se le da al género. Es decir, en la animación, más casi en otro discurso, aparece una forma absolutamente tradicional de representar hombres y mujeres. Esto de por sí es ya muy significativo y revelador.

R.T. ¿Cuáles crees que son los factores para que esto sea así?

G.C.: Pasa justamente porque es la doctrina ideológica para disciplinar los cuerpos: de crear formas de identificación y para ofrecer a los adultos del mañana una interpelación que se asegure una disciplina, que es muy importante. El cine y el cine de animación han tenido este papel y objetivo.

R.T. Tiene mucho que ver que los niños se identifiquen con los personajes

G.C.: Las formas interpelativas son especialmente poderosas y tienen un efecto. La identificación es importantísima en todo el audiovisual para crear formas de identificación que a fuerza de reiteración al final se convierten en una identidad. Produce efecto de realidad y de verdad.

R.T. Hay algo que para mí es una ventaja absoluta de la animación respecto al cine: el control absoluto del espacio tiempo: el control del fotograma, no del plano. Quiero decir que en animación un personaje puede cambiar de cuerpo y ser otro solo en cinco frames

y que se crean realidades imposibles gracias al control del movimiento.

G.C.: Sí, yo también pienso que desde el principio la animación pone en juego el artificio, mucho más que en el cine. En buena parte de las películas se habla de crear un efecto de verdad, de realidad, a través del montaje de continuidad (*el llamado Modo de Representación Institucional*). En la animación, por lo que he visto en estos cortos, por un lado te pone delante del artificio, te propone un mundo que no pretende ser natural ni naturalista, es como una copia de segundo grado. Te pone delante del artificio pero de alguna manera intenta naturalizar ciertos efectos, aunque evidentemente el artificio está en primer plano porque produce más fácilmente efecto de desnaturalización.

Yo pienso que desde el punto de vista semiótico plantea más firmemente la idea de diferencia de significado y de sentido posible, porque creo que es un instrumento de mayor libertad para el discurso mismo de crear la diferencia. La mayor utilidad de los elementos.

R.T.: Estos cortos que hemos visto huyen del lenguaje naturalista, de pretender ser como la realidad, como la vida misma. La animación comercial sigue unos patrones muy marcados de trasladar las leyes de la física donde llegar a Disney es el paradigma.

G.C.: Pero estos cortos no son para niños, huyen de esto. No son producto. Djurberg ganó en la Bienal es decir, son textos poderosos, con un discurso muy comprometido en realidad, en el sentido teórico y en el sentido de cierta práctica, de compromiso con lo social.

R.T.: Sin embargo muchos animadores lo que dirían de Djurberg es

que no sabe animar. Es como cuando un cineasta ortodoxo ve de repente lo que hace Lars Von Traer por primera vez.

G.C.: En el cine se habla de contradiscurso. Surgen de un compromiso con ciertas cuestiones formales sobre cómo debe ser la animación, porque hay ya un discurso hegemónico establecido sobre cómo se debe hacer un corto de animación. Yo pienso que ellas lo que quieren es innovar, hacer un discurso menos institucional digamos de lo que es institucionalmente la animación a partir de sus propios valores. Un discurso que quiere poner en cuestión la hegemonía de cierta práctica animada. Por decirlo de alguna manera, contenido y forma: el discurso mismo como forma discursiva es distinto y el contenido es distinto porque tratan cuestiones relacionadas con el problema del género, el feminismo, cierto pensamiento crítico sobre lo social, lo existente, lo ideológico.

Por eso a mí sí que me parece que estas son formas muy artísticas si entendemos por artístico un cierto posicionamiento crítico en lo social y lo estético. Un cierto compromiso con la crítica a lo existente, con la realidad social, empujando los límites de la representación establecida y no quiere repetir, volver a hacer lo mismo.



Signe Baumanne (1964, Letonia) es una artista independiente, nacida en Letonia y educada en Moscú. A los catorce años empezó a escribir historias, licenciándose después en filosofía, algo que la ha inspirado para contar historias animadas.

Comenzó a trabajar en “Riga's Animated Film Studio” en la posición más baja – “cell painter” y en pocos años ya se puso a escribir, dirigir y diseñar tres cortos animados que fueron reconocidos en varios festivales internacionales. En busca de mayores desafíos, Signe dejó Riga en 1995 para ir a Nueva York donde trabajó durante un tiempo junto al animador independiente Bill Plympton. En 2002 monta su propio estudio y hasta la fecha ha producido, escrito, dirigido y diseñado más de 14 cortos de animación independientes, proyectados en festivales de la talla de Annecy, Sundance, Berlin y Ottawa, recibiendo numerosos premios. Realiza además el comisariado de ciclos de cine y de animación, como el Animayo, celebrado en mayo en Las Palmas. También es miembro de la Academia de las Artes y las Ciencias y miembro de la Fundación de Cine de Nueva York para las Artes.

Signe además no ha dejado de colaborar con el estudio de animación de Letonia Rija Films y Pierre Poiré Producciones que produjo sus películas de mayor éxito como *A Teat Beat of Sex* (2007), una serie de quince cortos de un minuto cada uno que es la parte de su obra d la que nos ocupamos en el presente estudio. Destacan también en su filmografía *The Very First Desire Now and Forever* (2007), *Woman* (2002) , (2002), *Natasha* (2001), *The Threatened One*, (1999) y *Love Story* (1998).

Baumann enseguida se mostró participativa en la investigación y defendió a capa y espada su propuesta, probablemente la más transgresora de nuestro análisis. Además nos contó que ella y Bill Plympton organizan cada año una “Battle of Sexes”: una competición para ver qué animadores captan mejor la dinámica sexual de los géneros. Es el público el que decide y se ha organizado este año en Varsovia y el pasado en Woodstock.

Cabe decir que Signe intenta solventar la frialdad de los emails con simpáticos emoticonos alegres que nos indican su estado de ánimo y dan una nota de color a la entrevista.

R.T.: Why have you divided *A Teat Beat of Sex* in those episodes?

S.B.: All the best things in life come by accident, a chance. This is basically a question about how “Teat Beat of Sex” came about. The answer “by chance”: In 2006 I went to a meeting with some start up internet company that was looking for a content, they needed 1 min episodes. I had about 10 one minute proposals to offer to them. At 10 am I entered a room with 5 men and I don’t know how but I found myself talking about how men are obsessed with the size of their dicks. The 5 men laughed then they got up and said:

- This is it. We want it. Make 1 minute episodes about sex.

So I went home and started to work on it. Then I thought:

- Wait. This is a lot of work. And everything is very original – characters, story. I wonder how much they are paying. So I called to ask. They said:

- \$1000 per episode. And we own everything – story, characters, and merchandize rights. Every single thing. Why would I agree to that? For

only \$1000? No way! I continued to work on the episodes till my friend Pierre Poire, an Italian producer, called. He said:

– I am looking to make a nice project. There is so much war and violence in the world. I want to make something about love and sex. I said:

– I have a project just for you! About overcoming the differences between men and women and finally making a peace between the two genders! And so Pierre produced 15 episodes of *Teat Beat of Sex* and we co-own it and we lived happily ever after.

R.T.: Are all true-life stories with a little of imagination to exaggerate?

S.B.: Well. Hmm... The *Teat Beat of Sex* stories are so minimal, with very little detail. Life, on the contrary, is very complex, conversations between two people bring uncertain results, the thoughts of one person flicker on and off, brighter or darker, the wants collide and diverge and diffuse.

Teat Beat of Sex stories are very simple, with very clear moral at the end. They are more like fables, where one tells you a story to illustrate a point. The bottom line is that they are true and honest in the opinion they express. We are all made to believe (by porn industry, by underwear business, by music videos etc.) that certain things are sexy, while, in fact, they are just opposite of what is sexy.

For example: pussy hair. Pussy hair is there for a reason, and one of the reasons is to indicate that the female has reached fertile age and is ready to reproduce, meaning, she is good to have sex with. Meanwhile, partly because of porn industry's imagery, in 2011 pussy hair is considered unsexy and undesirable. I don't quite



understand how a clean shaven pussy that reminds of a 12 year old girl is sexy, it is beyond my comprehension.

The other reason for pussy hair is to protect our clitoris from being desensitized. Once you shave the hair, there is loss of sensitivity in both labials and clitoris. Why would a man want to have sex with a woman who doesn't feel anything, it's incomprehensible to me.

The same goes for pussy juice. Men somehow imagine that it would be sexy if a woman didn't wear panties. What is truly sexy, though, a woman who HAS to wear panties and a diaper because she has so much pussy juice. Would a man want to have sex with a woman as dry as a brick? I doubt it. Porn industry, pop culture and commercials sell their product based on objectification of a woman. That imagery affects how we think of ourselves, our bodies and sex.

I think the objectification of a woman has gone too far. And we, women, are complicit in it. Rather than resisting and claiming our bodies for us and our pleasure, we go along with another trend: - Oh, shaven pussies are in fashion? I have to shave mine, too! Oh, men like high heels? I have to get Blahniks, too! Oh, men look at big tits? I am scheduling plastic surgery!

No wonder there is another industry in sight – the one trying to help women to achieve orgasms. Except, they focus of pills and chemicals, while the root of the problem is very simple. Let women understand their bodies and make men to accept women as they are – with hair, with natural titties, with juices and sweat free flowing.

R.T.: How did you invent *Teat Beat of Sex* world?

S.B.: I didn't really think much of making it. It just poured out of me. I didn't know there was a world...

I am keenly interested in the subject of sex. Not sure why. It might be that in early adolescence I felt that sex gives power. Like, when and where I grew up women were basically powerless, men were considered superior beings and women had to wash their feet. The only time a woman was powerful was when a man wanted to have sex with her and she could deny it (not always, though, there was a lot of rape where I was coming from). That actually meant that a woman had power between 16 and 32, at her most physically attractive and fertile age. I found that appalling. Women can and should have all kinds of powers at any age.



In any case, my interest in sex started as an examination of power balance between the genders, but when I started to have sex myself (at age 17) I realised there is more to it. Sex is a powerful drug, it can make you really high. It is also a dangerous drug as it makes you to

fall in love with a person who is not good for you.

We, women, are very susceptible to that. You might think: "I don't like that guy so it is OK to sleep with him just for one night". But the next day you wake up completely in love with the guy. And he ruins your life. :)

R.T.: Why your lovers have these appearances and change their faces?

S.B.: You mean – why do they sometimes become animals? Like, the man in Episode 11 "Puzzle" – he is depicted as a goat. But then- the man in "Trouble" is a prince (an idealized version of a man) before he becomes a pirate (a symbol for a bad man). It all has symbolic importance.

R.T.: What about the women of the leading role?

S.B.: The main character's name is Cynthia, she is the average, normal girl, the girl next door. She is NOT a glamorized version of a woman you see in magazines. She is like you and me. A nice girl who wants to have fun and understand how to get it.

Since she is the main character, all the stories are told from her perspective. That's why she has the same image for all 15 episodes, while the images of the lovers varies. It is how she sees the lovers. One lover is a prince because she idealises him but then when he proves to be not so nice, he becomes a drunken pirate. And so on.

R.T.: What do you think that somebody could tell that sexuality must be explaining in a general context?

S.B.: I am not sure if I understood your question. I am not sure what is "general context". Humans are highly sexed up species – unlike a lot of other species we are able to mate at any time. For example, female dogs can mate only twice a year. Human females can mate even when they are pregnant. So, for humans sex is not only a matter of reproduction. It is also matter of recreation, relaxation, fun, and form of communication. No wonder sex is a lot on our minds. I think of sex every 9 seconds. I am sure that is pretty average.

At the same time, human society puts taboo on sex. We are told that sex is dirty, sex is for animals, to be successful women and men have to obtain from sex. On one level, that taboo works against us as individuals – we deny healthy outlet to our sexual tension and get neurotic and exasperated. On another hand, the taboo works for humans as species – it

artificially separates us from animal kingdom and through discipline channels sexual energy into work of art, engineering, science etc. The taboo also helps to structure society into comprehensible, clearly defined families that are interested in accumulating wealth to leave to their next generation. It also gives power to men. In a free love environment a man can never be sure if the offspring is his or his rival's. When a woman is put under man's (or church's) strict supervision, a man can be sure she has sex only with him and only him and that all the children she has is his and only his.

I am not really for easy sex at any time with anybody. I am for each individual's better understanding of his/her body and needs and adjusting them to society's expectations and norms. Discipline and self-restraint is good for you. A spoon of sugar a day can be good. Three cups of sugar a day is a poison.

R.T.: I mean that as your animation are in an immaterial world, without references or a context, somebody could say that it's better to situate the character, to not generalize your point of view. I love *Teat Beat of Sex* but I think that a lot of people could find it little radical because it's a sexual telling. The sex is the item and characters seems not be really important.

S.B.: I disagree that characters in *Teat Beat of Sex* are not important. The main character is Cynthia, and she is extremely important, as she offers her point of view on sex. We follow her adventures and as she tells her stories she ends them with a brief moral. The point of view (and advice) is not generalized at all; it is very specific, and down to Earth.

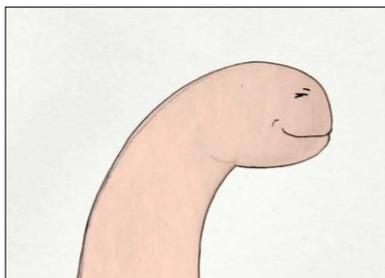
As to your note: "a lot of people could find it little radical because it's a sexual telling. The sex is the item" I have to say that the whole idea of

Teat Beat of Sex is to tell sex as it is. The project came to existence with that premise, with that purpose.

If you mean that I should have created better characters with better psychological depth then I have to note that short films, especially short animation, doesn't require character's psychological development. That is for feature films. Short films are free to explore ideas, concepts, and experiment with visual approaches. Short format offers unparalleled freedom of expression. One minute story like *Teat Beat of Sex* doesn't have time nor needs to go into the history of a character.

R.T.: Why do you let sometimes lines in the interframes that show the dirtiness of animation? I mean, you show the device.

S.B.: I am not sure if I understood your question, I am not sure what you mean by: "let sometimes lines in the interframes"? But I also want to point out my animation is not dirty. And sex is not dirty. :)



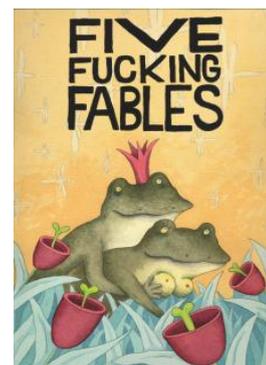
R.T.: Just look this frame. The animators I have choose for my work has more or less "dirtiness" in the image, understanding that the animation is not clean, like commercial pictures. I mean that you don't need or want a cute line.

But this dick is cute! It has blinking eyes and sweet personality! It is clean and ready for action! How is this "dirty"?

R.T.: Would you like that children can see *Teat Beat of Sex* or it's just for adults?

S.B.: It depends on the adults that accompany children. :)

Well. OK, to be honest, I don't think children younger than 14 - 16 should watch "Teat Beat". It is too premature for them to understand what the talk is about. Would a girl of 12 know or should to know why pussy juice is essential for good sex? It is too early for that kind of knowledge and unnecessary.



R.T.: Talking about the pussy juice: in the episode of the dripping, there are two frogs in the sofa. This image reminds me to *Five fucking Fables*. What about this project? It's the first time you talked about sex?



S.B.: *Five Fucking Fables* was made in 2002. There is nudity in my first animated film *The Witch and the Cow* from 1991, then I touch on subject of marriage in *Tiny Shoes* (1993) and show blow job in *Love Story* (1998), I show sexual encounter in *The Threatened One* from 1999 (J.L.Borges poem), then there is *Natasha* (2001), a woman's love affair with a vacuum cleaner. So, no, *Five Fucking Fables* is not my first film about sex.

R.T.: Was anybody disturbed when you exhibited this film?

S.B.: Hmm... not sure. Maybe. Sex on film or in arts is still a polarizing subject. It is not this 'feel good' topic that makes people feel nice and

comfortable. People like to watch *Teat Beat of Sex*, they laugh, but in the end the vote goes to a cute puppy film.

R.T.: Had you got any trouble because you are a woman and your work talk about sex in an explicit way?

S.B.: No, everybody has been very nice to me. When I made *Love Story* and had to attend the premiere at Goteborg film festival in 1999 I was very worried, but there is nothing to worry about. I know who I am, I know why I make films on sex, I know the boundaries between me and people, I am respectful and I receive respect in return.

R.T.: Do you admit the censure or you don't tolerate it?

S.B.: Do you mean censure or censorship? There is plenty of censure. But people are afraid to express it to my face. :)

I do tolerate censure. People are different, they have different opinions and needs and looks on life. It is not my place to condemn their views.

As to censorship, when *Teat Beat of Sex* was in Sundance 2008, it was supposed to go on iTunes as a part of Sundance shorts package. The iTunes banned *Teat Beat of Sex* from that package. They explained it was too radical for their audience and they didn't want to alienate their paying customers.

That is free market censorship – the conservative customer rules!

R.T.: There is a strong interest in identity and language development in your work. Why do you usually deal with these topics?

S.B.: I am a very immature person. My personality development stopped at age 12. I have urges and impulses of a 12 year old, but I have a mature woman's body (am going through women's sexual peak right now). In any case, the matter of personal identity never stopped to interest me, just like it is so important for a 12 year old. Who am I? What other people think of me? How does what other people think of me define me? And so on...

As to language – language is air I breathe, water I swim in. Language is my second face, my second body that I can express my Eternal Soul with, like a dance.

Like, you walk into a room full of strangers, they look at you and they judge you from how you look. And your clothes are shabby and you don't look expensive and hip. Then you open your mouth and start to speak and all of sudden they forget how you look and form another impression on you – from what you say and HOW you say it.

My relationship with language comes from a womb, I think. I wrote a novel at age 8, on love and sex. I was a published writer at age 14 and a raising poetry star at age 18. Then I went to study Philosophy and forgot about writing. I went into animation instead.

R.T.: Do you think sex and humour should go unite?

S.B.: Not when you have sex. :)

Sex and humour go well together when you talk about sex. When you actually have sex, humour should be used in small dosages. I don't like my lover laugh all way through the intercourse. Although, if you take the intercourse too seriously, it gets truly ridiculous.

R.T.: But what about the cultural languages? In animation for example, do you think your work it's quite revolutionary if you see what the other animators did in the past about sex?

S.B.: I don't think my work is revolutionary in a larger animation context. Not at all. I animate mainly on 4's and "Teat Beat of Sex" is barely animated, only key drawings for basic moves. Actually, a few animators find the film offensive because it claims to be an animated film but in fact it is more like a book. Very little animation. It is driven by story, concept and voice over.

I personally am not good on animation history, I am only interested in what is happening now, so I don't know much about what was created before 1991. I also don't really care to be revolutionary or to be the first to do something that no one has done before. I just want to tell my stories. I don't care how I tell them. I am not really a good animator or a good artist, or good filmmaker. I am a storyteller: that is my obsession and drive.

R.T.: Should be explored in animation the concept of "dirty woman"? I'm talking about the control of sexuality and how to talk about it from another language and point of view

S.B.: I am not sure if I understood your question.... Also, the term "dirty woman" really puts me off. What is your definition of "dirty woman"? There is a lot of moral judgment in that term. As if there was some mystical "clean woman", a Pure Virgin, with pure thoughts and pure body. We are not black and white, we are humans.

If you by "dirty woman" mean a woman who expresses and understands her sexuality then I disagree with that term applied to that woman.

How about these terms: Sexual woman. Sexually liberated woman.

Sexually wise woman. A woman who loves sex.

R.T.: Yes. Actually I would refer “dirty woman” as a revaluation of what is good in this society and why women must be cleaned. Our body is not like traditional animation and news productions like yours or Joanna Quinn’s work may change a lot of minds. I test this when I show your work. Sometimes it suppose a bit “castration” to close minds.

S.B.: I disagree with your statement about castration. You mean that if a woman expresses strongly her sexuality, her sexual power and desire, it castrates a man? What kind of man is that who would be so threatened by a sexual woman? It must be a rapist? A paedophile? A necrophiliac?

Real, good men LOVE sexual women. If you go to my Vimeo page and see who left 'likes' and comments - it is mainly men. Men want to know what women really think about sex. "Teat Beat of Sex" reveals that to them. A good, truly sexual and wise woman will never attempt to castrate a man. Castration syndrome comes from insecurity, childhood trauma, anger, hatred and misunderstanding.

I agree with you that more women must make films on sex and show reality of how it feels.

R.T.: Do you think that animation allows a better exploration and de-construction of metamorphosis identity?

S.B.: Perhaps. I always like to tell that animation and philosophy should be married – both explore abstract and symbolic. Animation in one image can explain a very complicated concept, whereas it would take an hour or

two for live action to explain it.

R.T.: Actually you have study philosophy. Is this the reason because you work now in animation?

S.B.: I don't know. Animation came into my life accidentally, but there is a reason and stayed married to it for so long. It would take about 34 pages to explain my relationship with philosophy and animation.

:)



Joanna Quinn (Birmingham, 1962) es una célebre y reconocida animadora y directora de cine desde su ópera prima, *Girl's night out* (1987), trabajo que analizamos en la presente tesis. Fue realizado durante sus estudios en la Middlesex Polytechnic y terminado posteriormente, ganando un total de tres premios en el Festival de cine de Annecy, en Francia. Por *Famous Fred* (1997) fue nominada al óscar y *Elles* (1992) y *Britannia* (1993) también recibieron grandes galardones. En *Body Beautiful* (1990) y *Dreams and Desires-Family Ties* (2006) siguió las aventuras de su personaje más característico y personal, que da nombre a su productora: “BerylProductions”, formada junto al guionista y productor Les Mills, uno de sus antiguos profesores. Además de cortos, realizan anuncios publicitarios para las firmas de Charmin -papel higiénico- y Whiskas- comida para gatos- donde Joanna recrea toda la expresividad de la que es capaz animando animales.

Durante la entrevista, realizada mediante llamada telefónica, Quinn se mostró muy participativa e ingeniosa, solventando los problemas de idioma gracias a su conocimiento del español y su buen sentido del humor. Se posicionó y contrastó su propio trabajo con el de las otras dos animadoras principales de nuestra tesis. Considera que es un poco conservadora y que en su ópera prima fue un poco cruel con el stripper.

R.T.: Which part of the film did you start animating before? I know that you started it at college

J.Q.: Yes, I made the film when I was at college... I can't remember which part of the film I animated first. I can't remember, but normally I

animated an interesting part of the film, well really the beginning just to get enthusiasm.

R.T.: ¿The dance?

J.Q.: Yes, probably I might attempt something exciting like that (ríe).

R.T.: Is from a cartoon? A comic? I have seen that you have drawn a cartoon before doing the animation...

J.Q.: That's right, yes. I drew the cartoon first and that's before I wanted to do animation. I wanted to do cartoon strips so then, when I got interested in animation I thought "hahaa" so I animated that comic strip.

R.T.: Do you usually make comics to essay?

J.Q.: (Ríe) No, just that ones.

R.T.: Do you like comics?

J.Q.: Em.. no I don't. When I went to college I liked the idea of doing comic strips but just like five boxes, not a big long... Something in a newspaper, something short...

R.T.: Like a storyboard?

J.Q.: Yes, now I do quite detailed storyboards so I suppose, well, they are not like comics at all. Everything is very "storyboarded" but now I haven't done any comics since I was at college.

R.T.: Could you tell me why do you wanted to carry out a story about "girls night out"?

J.Q.: Amm.. Maybe it was just a big excuse to go and see a male stripper, perhaps. (Ríe)... No I just wanted to make a film.. I can't really remember where it came from except that it was at the time in the 80' when, you

know, it was quite apolitical time, very strong feminista movements so I thought I wanted to make a film about...

R.T.: A revindication of women's Desire?

J.Q.: Yes, yes, But I didn't

R.T.: From a woman who is a housewife

J.Q.: Yes, ordinary people. I wanted to make a film just using ordinary character

R.T.: Is this production just yours or a result of a pair-work? Because you always talk about Less...

J.Q.: He, in this film, he didn't write the script or did the animation or anything but he just sort of helped generally in the following films it was more script, writing and producing because I made this when I was at college. I just did on my own college, mainly.

R.T.: I'm really interested in your work because you always leave, more or less, sketch lines, like cinetic lines in comics. I see a parallel. Why are you interested in dirtiness?

J.Q.: Because the only reason to clean something up and make it clean is if you are using a team of people. You have to work out a style that everybody can do. But if you are making a film on your own there's no need to be teddy... You can draw all the way you want to draw and the way I draw is exploring lots of different lines. I like to leave the lines there and I don't clean it up because it's not necessary. It doesn't make it look any nicer in fact it looks nicer with all of the lines there because it helps the animation. It gives it a life, I think. The messiness gives it sort of energy. And that's what...

R.T.: Is also a nature scene?

J.Q.: Yes, That was in my Films, they are all very loose. With commercial work, with the adverts that we do, those are tidy because I have to be tidy. I try and keep the mess lively as possible but ultimately, the line has to be tidy because, well: a)it's what the agency wants b) it's easier if there is a team of people that can do a similar line.

R.T.: Was anybody disturbed when you exhibited the film for the first time? When I show your films I find that at the moment of the stripper dance there are plans with a several fixation on the penis -the man like an object of desire- and maybe to some people close-minded, it's a little hard thing.

J.Q.: Nobody has ever said this to me. A couple of people when they saw it the first time said some strange things to me which I thought was a bit odd, one man said: gosh! You don't like men, do you? And that was very strange because I couldn't understand why he said that... You know, from having seen the film. But actually he was the only person who said anything but maybe people did say it, but they just didn't say it to me... (*Ríe.*). It very often happens when you make films.

R.T.: Is this a true life story with a little of imagination to exaggerate it? You know... a woman or somebody that have told you about this story? A woman that goes to a stripper...

J.Q.: Well, I went a couple of times with my friends and so it was all very well researched (*Ríe*)

R.T.: So you went before making this story...

J.Q.: Yes. Yes... Only for fun. (*Ríe*) I'm not weird.

R.T.: Is Beryl a review of your own mother?

J.Q.: A little bit of my mom, mainly my mom. 80% my mom. And 10% a woman I know from the college. And then the other 10% is a friend of the family who is very Beryl. But I think insights, the determination of Beryl and her humor is my mum.

R.T.: I think that is the man the character who develops more in the story. The dancing man firstly is like showing, he controls the situation but after, because Beryl, he turns at the opposite. He is very proud but after he is like hiding...

J.Q.: Yes. That was deliberated. I suppose that's what that man who spoke to me was referring to. I think he probably thought I had humiliated that stripper but that one shot, but I didn't mean it in a mean way, a nasty way, it was just meant to be fun, good humor, but I suppose I did humiliated him a little bit (*rié*)

R.T.: There is a strong interest regarding identity development in your work. Why do you usually deal with these topics?

J.Q.: You meant characterization?

R.T.: Yes, in your stories, you always deal in women' identity and what women and men are supposed to do. It's like you want to break these stereotypes.

J.Q.: Yes.

R.T.: But you know why are you interested in this?

J.Q.: I suppose because that was me. Why make a film that has no surprises? You know, you want to make a film that somebody will remember and characters are what people remember and I think one thing that makes interesting Films is when you present characters who appear to be one thing but actually they are very different inside. And I think that's

very normal.

In daily life we make assumptions about people, we look at somebody and we already, in our mind, have made a decision about what person is like but in reality, that person could be, and probably would be, very different from what you think they are going to be. There are a lot of assumptions made about somebody we barely know.

A middle-age woman, people think she is just a mother or a partner but they don't think if she is having aspirations, ambitions, so I suppose that's what I'm playing with. I present, in her case, stereotypes and they try and subvert it a little bit and give the audience nice surprises because it is not what it's expected and the same with the male characters as well.



When I made *Girls night out* I was quite political and a strong feminist and I did humiliate the stripper, you are right, if I made that film now, I wouldn't be so "Black and White". I understand now that everybody, whether they are man or women, they are individuals and we all have problems, you know, we are all a result of society and so, it's less easy to be dismissed of people and I suppose now I'm trying to explore the male characters as much as the female characters. That's the thing I love to do. I love to play with characters.

R.T.: Do you think that animation allows a better exploration and deconstruction of identity metamorphosis than other arts, like cinema or painting?

J.Q.: Yes. The thing about animation is that there are no rules, you can do whatever you want. There are no rules but in animation it's easier to go mad, you know you can do whatever you want. The other great thing

about animation is that your audience find it very magical still. When people see moving drawings, or moving art work or moving models, there is something very magical about it and so you have an audience to sort of transfix, and so you can play with that, you can play with the wonder of what you produce.

It's easier to shock them (ríe) and it's maybe easier to please them as well. But I think one thing about animation that is very different to live action is that when people see animation, they expect to be taken out of reality where in live action represents reality and so... It's easier in live action probably to shock an audience because you create a reality and then if you take it out of that reality... I'm trying to say: yes, because this reality has been created then, if something happens out of reality it's more shocking for the audience. But for animation... it's almost fantasy, people expect anything to happen so when you are trying to surprise the audience, you really have to establish the same reality that you can establish in cinema if you see what I mean. But I can't think of anything...

R.T.: Do you think humor is the best way to talk about sex?

J.Q.: Possibly because it is the sort of thing that yes, I think it probably is. I recently saw a film by a British animator. Anyway, she makes films about menstruation and sex and also those things but they are quite serious. I think a lot of people find them a little bit heavy... They sort of switch off really and sometimes they are a little bit too much but humor drags people in. You know, you can... you know once you make an audience laugh, you have them on your side so you can introduce all sorts of awkward subjects because people are willing to listen more when they are laughing.

R.T.: Maybe with humor, it's easier that new ideas about what sex is can enter better into the people?

J.Q.: Yes, yes.

R.T.: Should be explored the concept of desired woman in animation? I'm talking about the control of sexuality about how we talk about it from another language and point of view.

J.Q.: Eh... yes. I can't think of any animation that does actually. This one animator working in New York, Signe Bauman. She is terrific. She is probably the most inhibited film maker at the moment dealing with those issues. She is very open (*rié*).

R.T.: And also Pavlátová?

J.Q.: Of course, she is very open as well. She is coming to Valencia. I was in Checoslovaquia with her last week. She is terrific but yes I think they are an example. The two of them are examples of film-makers that are much more open about sex. I'm not, I'm quite conservative but they are very open.

R.T.: Do you think they are too open?

J.Q.: NO no no, I like this, very much.



Michaela Pavlátová (1961, Praga) estudió en VŠUP, la Academia de Artes, Arquitectura y Diseño de Praga, donde se licenció en animación en 1987. En 1998, tras hacer varios cortos de animación, Michaela dividió su tiempo entre Praga y San Francisco, donde trabajó como directora artística en la compañía Wildbrain. En 2002 Michaela volvió a Praga para dirigir el año siguiente una película de acción real. En 2006 terminó junto a su marido, el ilustrador Vratislav Hlavaty, la película *El Carnaval de los animales*, la última producción animada de la artista.

Sus animaciones han recibido numerosos premios internacionales de prestigio. Fue nominada a un Óscar en 1993 por su cortometraje de animación *Reci, Reci, Reci* (1991). En 1995, su cortometraje *Repete* obtuvo un Oso de Oro en la Berlinale y en 2003 debutó como directora de largometrajes con *Neverné Hry*. En sus obras se reflexiona sobre las relaciones humanas, la construcción de los vínculos y de los lenguajes.

Actualmente enseña en Praga, en la FAMU (Academia, de Artes performativas, Cine y Escuela televisiva). Antes lo hizo en la misma VŠUP donde estudió, así como en San Francisco, en la Academy of Art College del Computer Arts Institute, (CCAC) y en la Universidad de Harvard. Con frecuencia es además miembro de jurados de festivales internacionales de cine.

Quizás el hecho de que ninguna de las dos hablásemos en la lengua materna hizo que en algunas ocasiones hubiera cierto desconcierto en lo que se quería explicar, no obstante la entrevista quedó muy completa. Pavlátová es una mujer simpática al tiempo que se cierra en banda con ciertas cuestiones.

R.T.: Why have you divided *The carnival* in those episodes? Did you let you go by the music to be inspired?

M.P.: I like to work in separate episodes, I do it quite often. It allows me to mix various drawing styles and so. It is much more interesting than to stick to one story. It is refreshing to change styles. Maybe - it is my kind of thinking-. Thinking short, rather in episodes than in one longer story. I



started to work on the episode with birds in the park, on the beginning I worked without the music. My original plan was to ask some Czech music composer to make original score later. But at that time I was half a

year in United States I needed some music soon, as a reference, it is much easier for animation. So I needed to find some short, different music pieces. Then I realized that music of Carnival of animals is the best choice, offering so many different styles and moods, exactly what I needed. So I decided to stick with this music. I knew that I want to show various aspects of human sexuality. I chose music pieces which were the most different ones, not looking to the animals which it was representing. What I needed was the mood, the atmosphere. Then I was listening to it, over and over and over.

R.T.: Have you think later about the links with the meaning of this classical music –what it tells- and your film? For example, when you talk about *pathologies*, sounds the music that represents the donkeys -the 8°



movement- that was a dart -it's a supposition- to the musical critics. Isn't it curious? You talk about people that must justify their loves and lives to society.

M.P.: Sorry, I can't answer. I worked with the music just like with the music tracks, under the numbers, so I don't remember exactly what Donkeys were. Is it this one, with this picture, right? So, for example, at this music, I was comparing different recordings. On one - (Philippe Entremont/Piano I, Conductor, Yo-Yo Ma/ Cello and Philadelphia orchestra) there was that strong gliss up more expressive than the following gliss down. So this recording was about the men's pride and success. On another recording (M. Argerich, Nelson Freire / Pianos, Gidon Kremer, Isabelle van Kreulen / Violins) this was the opposite, so this recording was about men's failure. (I don't remember now exactly, maybe it was another way). I want to say that I was listening to the music and did not care about animals. But if you find some link, it is even better. (The music was finally recorded again here in Prague, because it was too expensive to buy rights from the music company who made the original CD.)

R.T.: Also, I find images -I don't know if are yours or from your husband- next to Robert Crumb work. These subdued men and huge women...

M.P.: This one is all made by Vratislav. Yes, we both know and like Robert Crumb. But why to be compared to him? (Crumb is 9 years younger than Vratislav by the way.) My very first etching I have done at university was the giant woman with tiny man. But in my case this comes from my family, my mom was - not physically but as a personality - much stronger than my dad. And Vratislav is - not as personally but physically - tinier than me.

R.T.: The classic music makes the final product quite irreverent. Did you plan it?

M.P.: The entire film is irreverent. The classical music puts certain contrast to what you see on the screen and what beauty you hear; it is quite ironic connection - and this is what I like-. I think that people can swallow the film easier when it has this wonderful classical music. Somehow, it makes the film more credible.



R.T.: I would say that it's easier to see. All it's orgiastic and funny but, in a way, there's no dirty in sex acts except the *pathologies* part. Sex it's innocent and funny when you have imagination and a free open mind isn't?

M.P.: You can see sex as a game and joy and lust, - or you can see it also as something magic or mystical, which usually comes when some emotions or feelings are involved. In this film it is more about the first case. As I said, it is more men's interpretation I think.

R.T.: How did you invent all that sex world? Is this production just “yours” or a result of a pair-work?

M.P.: For a long time I wanted to make a film about erotics. I made many attempts and they never worked. At that time, I wanted to make a serious film more about desire than about sex. But somehow it was too open and it turned to being silly, ridiculous. So I stopped working on it. Then in 2003, I met my husband now, Vratislav Hlavaty, an illustrator, who made all his long life very funny and very indiscreet, erotic drawings. And I realized: “this is the way! I must use the humor; it is the only way how I can speak about such serious matter as sex is.”

So, some ideas are my husband's, some are mine. I could not use all his proposals, some of them were too far, too obscene. But there are lot of men thinking in this film. I think that which is the closest to my feminine feelings. Is not the sex but desire, and it is the Swan episode.

R.T.: This is your first digital production. Why did you finally decide to do this?

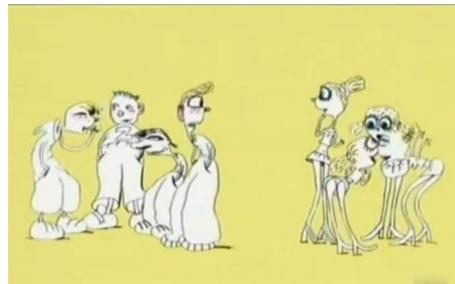
M.P.: First, I started animation for shooting on 35mm film. But the first was the park episode which is a very long pan with many things happening. It was so extremely complicated to make so long pan, to re-size the peg-bars, that the I realized I can use the computer- for a first time. It made my life much easier.

R.T.: Flash software allows to integrate infinity worlds one into one. Have you used this technique?

M.P.: If something looks like a vector based - it is a mistake. I am aware of some parts which don't look very good parts, which don't look very

good, and it will always disturb me. All animation in *Carnival* was drawn on papers, then scanned, adjusted and completed in the computer. But computer studio did not export everything in highest resolution, sometimes they also adjusted the drawings the way that they seem to be drawn on tablet... There are some things you can influence, some not.

R.T.: Why the film begins with a “sexual wake”, with the second movement called “Hens and Roosters” of the composition by Saint-Saens?



M.P.: Sex begins with the sexual wake, so the same as the film starts. As I said, I did not pay attention to the animal kind which Saint-Saens portrayed, I used the music which fitted to the mood I needed. In this case - in Hens and cocks - there I hear the confusion of poultry, fast movements of their heads, something that reminds me the confusion of teenagers.

R.T.: What’s about the relation with the film *Fantasia 2000*? It’s next to the date of production and the theme... I think *The carnival* should be a little a joke of what Disney does in his film.

M.P.: I was not aware of Disney film at all. I don’t like their films and never watch it. I think I knew that they did *Fantasia* because it won some awards it but I did not see the film at that time, did not know what is it about, which music they use. But *Fantasia 2000* is quite nice film actually. I think both films are very different. They are not competing.

R.T.: Who has designed the photography and composition scenes, etc.? Which are your influences?

All compositions etc. are mine. Since university, I was very much admiring and inspired by Saul Steinberg. He used many different styles and also tools at the same picture. In spite of differences, the picture has the unity. My most favourite film at all is *Satiemania* (1978) from Zdenko Gasparovic, which is also inspired by him. I like to mix styles; it was a pleasure to incorporate the style of my husband. Sometimes we make some drawings or illustrations together. He has a great and unusual sense for color, I think in black and white.

R.T.: Was anybody disturbed when you exhibited the film for the first time?

M.P.: My mom hated the film, she did not even see the pictures. (But I must say she was already very ill at that time. Before she would enjoy it.) Of course, some people don't like it. Everybody has a different level for accepting the erotic themes. For someone what is ok is too much for someone else. It has no relation with age or sex. What was interesting is that film was not discussed as much for its artistic qualities but for the theme itself. Funny thing was that *The Carnival* was shown in the Czech art film distribution together with the US film *Shortbus*. It is very artistic, yet very very erotic film, we can say with some porn qualities. (But it is a great film.) Compared to *Shortbus* (2006), our film suddenly looked very innocent.



R.T.: I am fascinated by your web. The image is the same in *The Carnival*: a woman offering her body, looking at the sky and taking the clothes off while violins sound. You are this

woman, aren't you?

M.P.: Right.

R.T.: Tell me something about this sequence, which changes the rhythm of the film. Are you talking about let us go to the desire?

I like when films (and all kinds of art) have variety of rhythm. When there are slow as well as fast passages. And I think it was good to slow down before frenetic finale.

Actually, this part was long time ago, long time before the film, maybe about 1995. I used it as a loop in one exhibition. (The audience watched this woman through the whole in the wall, the monitor was behind the wall.) Then I found a use for it here, in *The Carnival*.

R.T.: I am also interested in your couple -I think- as a rabbit.... many explicit allusions to sex items. Do you have any troubles due to these funny jokes?

M.P.: No.

R.T.: There is a strong interest in identity and language development in your work. Why do you usually deal with these topics?

M.P.: Hmm. Interesting. I just finished a new piece, which is exactly for your question. It is a video-animation-installation, not a film, although I would like to find the way to make a film from it. On two monitors run two film loops. On one monitor is the picture - imaginary animated portraits of various people, on the other screen are the sentences.

Usual sentences people say: *I love you. Why are you so sad? I am leaving. I have something serious to tell you*, etc. Both film loops have different length, so after a while, you see the same picture with a different sentence than before (and it makes totally new feeling, the situation is suddenly about something else).

To answer the question: Because it has so many interpretations. It is on the surface not dramatic but it has so much potential inside.

R.T. So in your new project you talk about the links between text and image, what we expect for each sentence...

The same image (for example the dreaming woman) seems different if you see it together with the sentence *I love you* than with the sentence *I am leaving you* or *Look to my eyes when I am talking to you*.

R.T.: Do you think sex and humor should go unite?

M.P.: Not necessarily. Sometimes yes. Sometimes it's beautiful if the sex scene is really serious. Just me I am not able to do it seriously yet.

R.T.: Should the concept of "dirty woman" be explored in animation? I am talking about the control of sexuality, and how to talk about it from another language and point of view.

M.P.: Have no opinion.

R.T.: I mean, is it possible to talk about a different way about and from desiring women? For example, in *Krizovka* (1989), you show a woman that wants sex and his husband is busy and a little silly. Some years ago, this story would be impossible.

Krizovka is my least favorite film. A very *naive* film. You are right probably, now the theme - sexuality of women - it is more open. We are more daring in that point. But - sorry - I still have no opinion about it.

R.T.: Do you think that animation allows a better exploration and deconstruction of metamorphosis identity?

M.P.: Until certain point. You are freer when you don't have to use "real" picture. But you lose a lot of you can't use words. Definitely, nobody would want to see *The Carnival of animals* as a live action film.

R.T.: What do you mean with "you lose a lot of you can't use words"?

I mean that with animation, through animation (movement, music, graphics) you can express a lot but still there are some things, which can be expressed better with words.



María Trénor (Valencia, 1970) se licenció en Bellas Artes en 1993 por la Universidad Politécnica de Valencia. Comienza en el mundo laboral en el campo de la postproducción de vídeo y TV realizando grafismo electrónico y entre 1997 y 2001 se hace cargo de la dirección del departamento de grafismo electrónico de V2- Producciones Videográficas Valencianas. En el año 2000 realiza un curso de especialización en Animación Clásica en The Edinburgh College of Art, en Escocia y en la actualidad trabaja como profesora en la Escuela de Arte y Diseño de Valencia.

Para realizar *¿Con qué la lavaré?*(2003), su primer cortometraje, María Trénor se valió de la ayuda de su hermana Clara, que produjo el cortometraje y realizó tareas de animación mientras Joaquín Ojeda aportó la idea y coescribió el guión, llevando además a cabo el montaje.

Esta producción triunfó en el Festival de Berlín recibiendo un total de catorce premios en diferentes festivales nacionales e internacionales. Su última producción, *Exlibris* (2009), es también un poema visual-homenaje y fue seleccionada como candidata al Goya como el mejor Cortometraje de Animación.

La entrevista se realizó por email con resultado muy satisfactorio porque la autora se mostró muy abierta y colaborativa con el trabajo, felicitándonos incluso por haber encontrado las referencias de su corto.

R.T.: ¿Por qué esta historia? ¿Has conocido a gente así?

M.T.: Sí, a una persona muy valiente y luchadora que no se dedicaba a la prostitución, pero trabajaba en una obra de día y cuando llegaba a su

casa se convertía en su verdadera identidad, en "Raquel". Mucho transexuales no tienen otra salida más que la prostitución, desgraciadamente. Pero no, no me he metido a fondo en ese mundo. Lo conozco por los libros que he leído sobre el tema.

R.T.: ¿Tuviste miedo de ser demasiado irreverente?

M.T.: Claro, mantuve el proyecto en secreto hasta el día del estreno. Decidí no contárselo a nadie para poder crear en libertad sin ser coaccionada por nadie. De todas formas, matizo, yo no me considero irreverente, me considero libre.

R.T.: ¿Tratarías otra vez el tema de la sexualidad pero desde un punto de vista más humorístico?

M.T.: Sí, por qué no... .No tengo prejuicios ni me cierro a nada que pueda ser interesante creativamente.

R.T.: Sé que este proyecto lo emprendisteis dos hermanas, llegando incluso a animar juntas. ¿Quién se documentó más para conocer la iconografía gay, travesti y transexual?

M.T.: Nos documentamos las dos, leímos casi todos los comics de Nazario, nos informamos en una fantástica librería de temática homosexual que se llamaba "El cobertizo" y que desgraciadamente ha desaparecido sobre artistas gays que no conocía como James Bidgood, Tom of Finland, etc.

R.T.: ¿Cómo surgió el tema del corto?

M.T.: Surgió a partir de una canción valenciana del s. XVI que se titula *Con qué la lavaré*. En aquella época les estaba



prohibido cantar en las iglesias a las mujeres. Así que las voces que correspondían a personajes religiosos como la virgen eran interpretadas por niños o castrados. En *Con qué la lavaré* la virgen se lamenta por su vida desdichada y es interpretada por un travesti valenciano en los años 70, época después de la dictadura de Franco en la que, además de traer una mayor libertad política permitió que determinadas tendencias sexuales fueran más visibles. Esta curiosa mezcla de dos épocas, el Renacimiento y los años 70, nos muestra que los sentimientos, los deseos y los anhelos no cambian con el paso del tiempo.

R.T: El hecho de poner esa música, tiene intención de trasgredir las fronteras sobre la representación del mundo underground. ¿De quién fue la idea de asociar el Renacimiento con el sórdido día de una prostituta travesti?

M.T.: Fue idea de Joaquín Ojeda, el coguionista. Es una persona con una vasta cultura y un conocimiento muy profundo del ser humano. Fue un placer y un aprendizaje trabajar con él.

R.T.: ¿Debe explorarse en animación el concepto de "mujer sucia" en cuanto a la capacidad de contar su sexualidad así como otras sexualidades? ¿Sería una última batalla del movimiento feminista?

M.T.: Perdona, pero para mí el adjetivo "sucio" está asociado a una cuestión higiénica y no sexual. Si te refieres a que la visibilidad "normaliza", sí es cierto. Por ejemplo, creo que el público debería ver más escenas de amor homosexual para que acabe viéndolo natural. Y en general, la mujer debería ser más visible y no tener vergüenza a la hora de expresar sus deseos más oscuros y menos virginales. Es muy curioso, pero la gente al conocerme personalmente le choca que una mujer con aspecto de no haber roto un plato en su vida como yo, haya hecho una película supuestamente atrevida. Probablemente, si hubiera sido un hombre no les descuadraría tanto. Pero, de una mujer, no se espera tales libertades. Todavía hay muchísimos prejuicios y patrones de origen religioso-cultural que dictan cómo una mujer debería comportarse en público y en privado. Hay que seguir trabajando. Tenemos pleno derecho a expresar nuestros deseos y anhelos con plena libertad.



R.T.: Cuando hablo de "sucio" me refiero a que le interesan cosas oscuras, abyectas, sucias y no solo los "temas ligeros". Precisamente lo que comentas de la sorpresa con tu apariencia, es algo que les pasa también a otras animadoras... me refería precisamente a esto: que parece que aún está mal visto que las mujeres hablen sobre sexo sin tapujos y muy explícitamente. Y más aún si tienen cara de buenas.

M.T.: Sí, en general es considerado de mal gusto que una mujer hable públicamente de sexo. De todas formas, te diré sinceramente que no encuentro nada sucio ni sórdido en *Con qué la lavaré*. Yo veo amor, humor, dolor y éxtasis. El sexo es tan sincero y explícito que no tiene nada

de oscuro. A lo mejor es que me he acostumbrado demasiado a verlo...

R.T: En *Exlibris* te has metido al stopmotion con personas, igual que hizo Jan Svankmajer y en *Con qué la lavaré* hay un claro componente Nazario. ¿Por qué te interesa tanto la cita? Por ejemplo, también vemos en *Con qué la lavaré* dos fotografías de Pierres et Guilles muy claras. ¿Los referenciados saben algo de todo esto?



M.T.: Los más cercanos lo saben. Si has mirado los créditos finales, te darás cuenta que están dedicados a todos ellos. Un día recibí por sorpresa una llamada de un desconocido felicitándome por *Con qué la lavaré*, era Nazario y fui a Barcelona a conocerle personalmente. También viajé a Madrid a encontrarme con Rodrigo. Fue muy emocionante conocer a artistas que admiraba tanto. Siempre me he sentido muy próxima a la



sensibilidad de los creadores homosexuales. Y *Con qué la lavaré* es un homenaje claro a todos ellos. Veo que has hecho un buen trabajo documentándote y me encanta.

41 y 42



María Lorenzo (1977, Alicante) estudió Bellas Artes y actualmente es profesora titular de animación en la UPV. Durante sus estudios realizó diversos cortometrajes de animación estrenados y galardonados en festivales nacionales e internacionales más destacados. Entre ellos destaca su candidatura para el mejor corto de animación en la edición de los Goya 2010 con *La flor carnívora*.

En su filmografía encontramos *Sideral* (1999), *20.000 viñetas submarinas* (2000), *La pantera de Rilke* (2001), donde experimenta con el concepto de pintura animada, *Retrato de D* (2004), que confirma su posición como cineasta profesional y *La flor carnívora* (2009). El corto que ha sido analizado para el presente trabajo es precisamente su último trabajo: un relato íntimo sobre la idealización del ser amado al tiempo que un poema sobre la relación entre el amor y la muerte, representada a través de una planta. Doctora en Bellas Artes en 2006, publica regularmente artículos sobre animación para revistas y congresos de ámbito internacional.

La entrevista se llevó a cabo en su domicilio el 22 de febrero de 2011 bromeando sobre *vaginas dentatas* y estereotipos sobre la mujer. Se mostró muy predispuesta y generosa.

R.T.: En tu corto hablas de la idealización del amado, de la pulsión de amor y muerte y todo está representado por una planta carnívora que la protagonista



riega. Esta historia sé que es algo personal ¿es alguna disculpa para un ser amado?

M.L.: A mí lo que más me gusta de todo esto es cuando la gente extrae significados (*ríe*) porque si hay algo personal en esta película pues es lo que les pasa a muchas mujeres: que ves a una



persona de una determinada manera y cuando la vuelves a ver te das cuenta de que todo lo habías fabricado en tu cabeza por la distancia, por el tiempo y por utilizar un medio de comunicación que no es físico, que es muy idealista, como internet por ejemplo.

En realidad disculpa no hay: yo habría querido cortarle la cabeza de verdad, es una especie de venganza (*mira a la entrevistadora con mirada cómplice mientras se ríe*). Eso es lo que puede haber de personal.

Recuerdo cuando la puse por primera vez en mi casa, mis padres no sabían nada de este proyecto, no les había contado nada durante los tres años que estuve haciéndolo y se llevaron la sorpresa. Entonces mi padre me preguntó: “pero entonces esto eeehh ¿tiene algo de autobiográfico?” porque claro, es muy fácil asimilarlo... yo le dije que todo y nada. Creo que cualquiera que vea la película se puede sentir identificado lo que pasa es que puede parecer que hay además un vínculo personal muy fuerte conmigo, por la historia de la película, ya que la protagonista se parece a mí. Sin embargo eso también viene dado porque el tipo de animación es muy realista, la hice prácticamente sola en casa y me utilizaba a mí misma como modelo, es decir, yo interpretaba el personaje.

Pero no significa tampoco que sea yo exactamente. La historia que yo había pensado al principio era una y luego terminó siendo otra o sea que tampoco está tan unido a una experiencia personal.

R.T.: Juegas mucho también a la confusión porque al principio del corto pensamos que la protagonista ha tenido su primera regla, la han violado o ha perdido la virginidad y después nos damos cuenta de que se trata de otra cosa muy distinta. ¿Crees que esta confusión es muy propicia en el medio animado?



M.L.: Por supuesto, es más proclive la ambigüedad, aunque en realidad creo que es inherente al medio cinematográfico. A mí me gustan mucho las películas de David Lynch, por ejemplo. Y me impactó mucho cuando vi *Carretera perdida* porque es una historia que parece que va en dos direcciones al mismo tiempo. Son dos historias que parece que conectan en unos puntos y en otros no, como las piezas de este rompecabezas, el Cococrash®, que solo cuando hacías trampa podías hacer que encajaran las piezas. En concreto *Carretera perdida* termina de la misma manera que empieza, pero desde un punto de vista diferente.

Es decir, que son reversibles y eso era lo que a mí me gustaba: que la historia no fuera única sino que pudiese tener varias interpretaciones.

R.T.: Pero quizás la animación, como tiene más plasticidad por las posibilidades de metamorfosis y de juego puede ser todavía más ambigua

M.L.: Efectivamente. De hecho a mí David Lynch me parece que está muy cerca de la animación

R.T.: Para mí tu corto, de los que he seleccionado, me parece uno de los más poéticos...

M.L.: Gracias

R.T.: ... creo que hablas del cuerpo pero también de la pasión vampírica y que todo esto está representado por la flor. ¿Por qué te has decantado por una flor carnívora?

M.L.: En mi anterior película, *Retrato de D* (2004), hablo de vampiros y en un texto que escribí para la revista de análisis cinematográfico *L'Atalante* hablo "De la animación y otros vampiros"¹⁷⁷. Creo que el animador está muy cerca del vampiro en cuanto trabaja de noche, en la oscuridad, solo, en su casa. Tiene una percepción del tiempo diferente de los demás, etc.

R.T.: Sería un poco como *Arrebato* (1979) ¿no?

M.L.: ¡Sí! ¡Exactamente! A mí *Arrebato* me gusta muchísimo. También es una película en la que el realizador se deja vampirizar por la película

R.T.: Es vampiro al mismo tiempo que se vampiriza

M.L.: Porque la víctima se convierte en verdugo, ése es el principio del vampiro

¹⁷⁷ LORENZO, M. "De la animación y otros vampiros", *L'atalante: revista de estudios cinematográficos*, N.º. 10, 2010 , págs. 44-47.

R.T.: Y entonces la planta, como es un vampiro vegetal...

M.L.: Es obvio. Incluso en *Nosferatu*, de Murnau, aparecen plantas carnívoras en el momento en el que el trasunto del Doctor Van Helsing está dando su clase en la universidad.

R.T.: También la planta como es algo bello exteriormente, que parece amable...



M.L.: Una dioena no parece nada amable (*ríe*)

R.T.: Bueno pero en el corto aparecen con colores agradables

M.L.: Sí pero al mismo tiempo también es perturbadora. Ahora ya no porque son muy frágiles, pero yo tuve todo tipo de especies carnívoras para entrar un poco en el ambiente, en el humor de la película, en el ánimo. Están pues las nepentes, que son estas que cuelgan y que son solamente decorativas... Tienen además esa connotación sexual muy fuerte de ser pene y al mismo tiempo vagina... lo lleno, lo vacío. La venus atrapamosca o dioena están relacionadas con la *vagina dentata* porque se cierra de repente y te caza. Es espectacular verla. Bueno, creo que me fascina, simplemente y seguramente desde que vi el episodio de *La abeja Maya* en el que Flip se queda atrapado en una trampa, cuando era muy pequeña. Cuando Flip estaba dentro de la planta recordaba toda su vida (*ríe a carcajadas*).. Era como un capítulo con mucha densidad psicológica

R.T.: ¿Por qué crees que se omite el tema sexual como contenido en las animaciones? Existe un género pornográfico pero que repite los cánones del porno convencional. A mí me interesa más el tratamiento de la sexualidad en un marco más amplio y crítico.

M.L.: Hay un género underground, la animación erótica, que a mí me interesa mucho también. Incluso homosexual, donde también hay problemas para hacer alusiones o representar lo homosexual en la animación. Más en *Los Simpsons* a lo mejor que en *Padre de familia*. En esta serie se asume más porque la audiencia es para mayores de trece años y no le llama tanto la atención a los niños. Sin embargo, *Los Simpsons* tienen más doble sentido o más subtexto, de manera que hay cosas que los niños pueden entender y hay cosas que solo los adultos pueden entender.

En mi opinión lo que ocurre en la historia de la animación es que por un lado la animación está ligada al cine como espacio de exhibición desde que comienza en los circuitos comerciales, por ejemplo siempre va al lado de una película de acción real.

Según las restricciones del Código Hays en EEUU los besos no podían durar más de diez segundos, etcétera e igualmente también hubo un código que aparece en nuestra revista *Con A de animación*, en el artículo sobre la película *Carlitopolis*¹⁷⁸, donde se habla precisamente sobre esto: que en animación no se puede ejercer una gran violencia contra seres vivos, contra animales -no podían ser desmembrados, ni siquiera un gusano- etc. Y aun así la animación ha encontrado la forma de superar esas barreras y ser muy violenta también, a pesar de que sea para niños.

¹⁷⁸ VIÑOLO, Samuel Viñolo, “Carlitopolis o el escamoteo de un ratón”, *Con A de animación*, nº1, febrero 2010, págs. 63-78.

Sin embargo, la sexualidad es otro tema muy diferente a tratar. En los años 60-70 hay unas corrientes underground de animación deliberadamente dirigidas hacia adultos. Hacer alusiones a lo sexual o a lo homosexual en animación comercial sigue siendo muy raro hoy en día porque durante muchas décadas se ha asociado animación televisiva a infantilidad o a infancia. La programación de los cortos de animación ya no iba ligada a las películas para adultos sino que estaba restringida a un horario concreto, que era la franja del sábado por la mañana.

Solo *Los Picapiedra* en su momento se emitió en horario de máxima audiencia y veinte años después *Los Simpsons*, que está durando veinte años. Por tanto esta evolución nos está haciendo cambiar mucho también nuestra visión también de la animación en general. En los 70 tenemos antecedentes también, no necesariamente underground.

Por otro lado, también ocurre otra cosa en la animación: es muy cara de producir y un productor que quiere recuperar su dinero piensa qué es lo que quiere hacer con su película. No querrá que vengan solamente las parejitas, o la gente mayor... querrá que venga toda la familia porque una película normal tiene un pulso de audiencia de 1'7 personas pero una de animación, dirigida a público infantil, familiar, tiene un pulso de casi el doble, 3,2. Esto es un estudio de mercado y lo puedes comprobar.

El que la animación se relacione con el mercado también está marcado en términos de rentabilidad.

R.T.: También es mucho más caro de producir un minuto de animación que un minuto de acción real

Naturalmente. Por eso hay muchas más películas de cine que de animación y también más cortometrajes de acción real. De hecho, ¿has visto ya *Chico y Rita* (2010)?

R.T.: No, aún no he podido.

M.L.: Yo tampoco pero habrás visto el cartel en el que sale un cubano un hombre con el torso desnudo tocando el piano y una mulata desnuda abrazándolo por detrás. En la película hay una escena de sexo impresionante y querían que les diesen calificación para todo el público. No sé si lo consiguieron [*sí que se la dieron aunque como público adecuado se menciona que es para adultos por contener algo de violencia y sexo*], nos lo contaron hace un año.

Para que veas hasta qué punto es necesario recuperar el dinero que cuesta hacer una película.

R.T.: ¿Crees que la animación ha contribuido a la idea generalizada de mujer=cuerpo=objeto? ¿Más que el cine por sus condiciones específicas?

M.L.: En parte sí. Claramente. Yo este debate lo tenía mucho con Estefanía Martínez, cuando ella estaba escribiendo sobre *Coraline* (2008). Para ella era excepcional que *Coraline* tuviera como protagonista una niña que es valiente, que se enfrenta a la madre, etc. Y de hecho estuve discutiendo con ella por aquello de la mirada masculina: que el cine está dirigido a un varón blanco de mediana edad y que la mujer parece que esté confinada a papeles pasivos. Sin embargo esto no es cierto en el cine: hay mujeres muy valientes. El paradigma de la película comercial que es *Lo que el viento se llevó* (1939) tiene una mujer peleona como protagonista. No es nada pasiva, pasivos son los que están a su alrededor. Sin embargo en animación no pasa esto. Los protagonistas más activos son los masculinos. Si cogemos cualquier película de Pixar, de Disney, siempre hace falta que sea el varón el que intervenga para que la mujer saque dentro lo que lleva. Incluso con *Enredados* (2010), que

Rapunzel no se va de casa hasta que aparece el ladrón éste. *Mulán* (1998) es valiente porque se va a la guerra para restaurar el honor de la familia pero siendo hombre y lo que busca es la reconciliación con el padre.

R.T.: Y lo que pasa al final es que la abuela hace un resumen de la película muy curioso: ha ido a la guerra para buscar marido

M.L.: También. Y además ha traído un marido, así que ha funcionado como mujer y como hombre. Está sancionada de las dos formas. Pues curiosamente sí y lo que sí que debes tener en cuenta, en la tesis de Susana¹⁷⁹ se trata ampliamente, es que al mismo tiempo que la animación comercial se están consensuando estos iconos distorsionados y que pueden distorsionar, hay otra corriente de realizadoras que realizan animación de mujeres para mujeres en la que se tratan temas con muchísima profundidad y muchísima dureza en las cuales estas artistas también se autorretratan a sí mismas. No hay que confundir al autor real al autor ficcional pero en este caso sí que hay una conexión total y absoluta, además de una integridad y honestidad en lo que se está contando.

R.T.: ¿Por qué crees que ahora hay un boom de animadoras que animan sobre y desde la sexualidad femenina? Desde los 70 hasta ahora hay una evolución hacia lo explícito

M.L.: Probablemente porque cuando haces una película quieres hablar de todas las parcelas de tu vida y la sexualidad es una parcela importante, solo que antes no estaba tan bien visto hablar de ella.

¹⁷⁹ GARCÍA-RAMS, M^a Susana, *La visión creativa femenina del mundo: la coniunctio alquímica y su canal expresivo en la animación*. Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Valencia, 2003.

R.T.: Entonces el contexto social lo propicia

M.L.: Efectivamente. También hay una evolución en la educación. Por ejemplo, Pavlátová hace *El carnaval de los animales* (2006), que es una película que a mí me encanta pero ella dice que sus padres la odian. A mis padres tampoco les gusta *La flor carnívora*. Me dijeron: “es un poquito pornográfica” y yo “¡pero si no se ve nada!” y mi padre “sí sí sí sí”. Pero no hay que confundir lo obsceno con lo pornográfico, eso son cosas totalmente diferentes.

R.T.: ¿Qué es para tí lo pornográfico?

M.L.: Está consensuando. Es cuando se ven los genitales, cuando se ve penetración, cuando es el único tema, cuando no hay argumento, cuando la finalidad es que el espectador llegue al orgasmo. Eso es pornográfico.

R.T.: Pero quizás la gente no distingue bien lo que es erótico de pornográfico ¿no?

M.L.: Efectivamente. Por ejemplo lo erótico sería Passolini. La pornografía carece de argumento, al contrario que sus películas. Las películas porno suelen tener un argumento “grotesco”, como dice Julianne Moore en *El gran Lebowski* (1998).

R.T.: ¿Debe huirse del arquetipo animado en la representación de la mujer? ¿Debemos romper con todo lo que tenemos en la cabeza sobre qué es una mujer?

M.L.: Bueno, hay muchas autoras que han ayudado a romper con esto. Joanna Quinn por ejemplo con *Beryl* te muestra un modelo de mujer

entrada en años, trabajadora, que tiene inquietudes pero se siente fracasada. Tiene voluntad para salir adelante de los problemas lo cual es más difícil que cuando te sale todo bien. Creo que ya se ha roto ese arquetipo de la mujer animada, incluso en animación comercial: *Coraline* (2009) también es una muestra de ello, así como *Persépolis* (2007).

No te podría decir si se debe o no se debe huir pero sí, obviamente y en general, en la representación de la mujer hay que huir de ciertos estereotipos. Por ejemplo, hay una película que odio y aborrezco que es *Balada triste de trompeta* (2010). Por muchas razones pero hay una que me parece especialmente irresponsable: el personaje de Carolina Bang. No sé en qué estarían pensando cuando escribieron el guión pero una mujer que está casada con un psicópata, que le pega palizas enormes en privado y en público, que la humilla y después va y se la tira por delante y por detrás y ella se queda tan contenta y enamoradísima de él. Es un modelo de representación muy peligroso para la sociedad en la que vivimos porque la violencia de género tampoco está tan restringida a unas generaciones o unas nacionalidades: también está ocurriendo en gente muy joven, con chicos que matan exnovias, y cosas así.

R.T.: Hay que tener cuidado con la ironía y el cinismo en esos temas

M.L.: Hay que tener mucho cuidado en cómo representamos a la mujer y en cómo se representa también al hombre. Se pueden decir cosas de manera divertida pero siempre dejando claro cuál es el mensaje y la intención de esa representación.

Michèle Cournoyer (1943, Saint-Joseph-de-Sorel, Quebec, Canadá) estudió Bellas Artes, artes gráficas, fotografía y animación en Quebec, Inglaterra e Italia. Durante los años setenta trabajó como diseñadora de decorados y de vestuario, directora artística y guionista para varias productoras de cine en Quebec. En 1989 ganó el concurso de cineastas NFB French Animation and Youth Studio's 9th y con el dinero del premio pudo financiar su primer gran corto personal de animación, *A Feather Tale*, en 1992.



La confrontación de relaciones entre sexos es común en su trabajo, que tiende hacia la corriente surrealista y mientras experimenta con el ordenador, mezcla métodos tradicionalmente manuales. En su filmografía encontramos también *Papa! Papa! Papa! (L'Homme et l'enfant)*, en 1969, *Alfredo*, en 1973, *Spaghetтата* (codirigida por Jacques Drouin), en 1976, *La Toccata*, en 1976, *An Artist (Une Artiste)*, en 1994, *The Accordion*, en 2004 y *Robes of War*, del 2008.

El corto que ha sido analizado para el presente trabajo es *Le Chapeau (El sombrero, 2000)*, un desgarrador viaje surrealista contado mediante continuas transformaciones de los elementos que interactúan: el hombre, la niña/mujer y el sombrero. La historia, contada de manera poco narrativa, ilustra los recuerdos de una bailarina de striptease, probablemente oriental, que no ha podido superar un abuso infantil. La dureza de las imágenes, a pesar de la sutileza del trazo y de los movimientos, es impresionante y a nadie deja indiferente.

Michèle se mostró muy dispuesta e interesada en el proyecto pero nos aclaró que no pretendía hacer un corto trágico. Resultó ser una mujer francamente simpática y que enseguida respondía los correos. Algo que

verdaderamente apreciamos y admiramos. Además, nos descubrió *Una fosa común* (2007).

R.T.: Pour moi ton courtmetrage traite plus le crime que la sexualité.. qu'est-ce que tu penses?

M.C.: Je n'ai pas traité *Le Chapeau* comme un crime, plutôt comme une relation ambivalente d'abus sexuel. Il n'y a pas d'accusation.

R.T.: M'intéresse comment tu as raconté l'histoire et traité le corps.

M.C.: *Le Chapeau* devait d'abord faire partie d'une collection, "Droits au coeur" à L'ONF, sur un article de la convention internationale de l'ONU des droits de l'enfant: Le droit de refuser l'abus sexuel. Après avoir fait une recherche sur l'inceste et rencontré des victimes une survivante, j'ai proposé à la productrice de prendre une danseuse exotique car 75% de danseuses nues qui ont subi l'inceste et exposent leur corps; dans certains cas, le parent donne de l'argent à l'enfant pour garder le secret.



R.T.: Pourquoi le chapeau?

M.C.: Les victimes de l'inceste se souviennent toujours d'un élément, une fixation sur un objet qui rappelle l'agression. J'ai choisi un chapeau pour cacher le visage de l'homme.

Freud portait toujours un chapeau. Le chapeau se prêtait bien à toutes les métamorphoses: une couverture, une robe de nuit, un tutu de ballerine, les jambes de la danseuse, un pénis. Il a pris toute la place. Porter un chapeau veut dire assumer une responsabilité. Le symbole renvoie à la

responsabilité de l'agresseur du film. Il est responsable de son viol. Il n'a pas mis l'interdit à la petite fille.

R.T.: Aussi c'est film c'est très personnel, la technique c'est artisanal non?

M.C.: J'ai pris des photos d'une danseuse nue puisque le film devait se faire en rotoscopie numérique. Mais, je n'arrivais pas à rejoindre mon sujet de l'inceste. Avec l'animation assisté par ordinateur, on tend vers l'effacement du corps dans le processus artistique. Avec Pierre Hébert mon producteur, nous avons décidé de sortir l'ordinateur de mon bureau, et de revenir à une technique plus directe et traditionnelle, le dessin à la main, pour avoir un rapport plus physique avec la création. Le film est devenu un film d'auteur pour adulte et est sorti de la collection. Mon producteur me disait: "allez sans aucune censure, sans filet".

J'avais gardé en mémoire l'essentiel de mes photos, je me suis appropriée l'univers de la danseuse nue. Finalement, la rotoscopie s'est faite dans ma tête, je suis devenue la danseuse. Je filmais des mouvements de la danseuse dans ma tête, je me suis rotoscopiée, moi, mentalement, j'ai vu la danseuse nue et je me suis vue. Je me suis servie de moi comme d'un modèle vivant. Pour atteindre une émotion forte, et me rapprocher de mon sujet, je vis une intimité avec l'encre et le papier et les personnages. Le pinceau est le prolongement de mon corps. J'étais littéralement en osmose avec mes dessins. Habitée et dominée par mon sujet, je ressentais ce que la petite fille ressentait. Le trait dans l'urgence provoquait des éclaboussures et des



taches d'encre. Souillure. En pleine instabilité émotionnelle, j'étais à la fois victime et bourreau. Je maltraçais mes pinceaux. Traits hachurés et bruts.

J'ai déshabillé mes dessins et je me sentais aussi nue qu'eux. Je suis arrivée à la nudité du trait pour dépeindre la nudité de la danseuse, son enfance, le chapeau dans son corps. J'ai enlevé tous les décors extérieurs, pour arriver à l'intérieur, à l'essentiel.

C'est à partir du corps qu'émergent les métamorphoses qui donnent le sens (surréaliste) au film..Le corps et l'inconscient sont au centre de mon oeuvre. Je me mets en scène, je fais de L' Autofiction (est un néologisme créé en 1977 par Serge Doubrovsky en littérature. On l'appelle aussi « roman personnel»).

R.T.: Dont t'es-tu inspiré? Est-il basé sur une histoire réelle ?

M.C.: Je me suis inspirée surtout d'une danseuse exotique qui dans sa jeunesse voulait être danseuse de ballet et des entrevues de victimes et de survivantes d'inceste. Aussi il y a 75% de danseuses nues qui ont subi l'inceste et exposent leur corps et se font payer. Parfois, le parent donne de l'argent pour que l'enfant garde le secret.

R.T.: - Après avoir fait *Le Chapeau* as-tu eu un type de représailles? Y a-t-il eu des gens qui se sont sentis inconfortables ou offensés ?

M.C.: Une femme a hurlé de douleur tout de suite après le mis final du film à l'ONF. Il y avait surtout un silence de mort dans l'audience après la 1ère projection. Puis J'ai assisté à l' INPUT (International Public Television), à Capetown, Afrique du Sud, une ciné-conférence sur le thème « Sex and hypocrisy », 2001.

Comme je mentionnais que 75% des danseuses nues avaient subi l'inceste, une femme africaine s'est indignée. Une travailleuse sociale s'est levée et a pris ma défense.

R.T.: Pourquoi crois-tu que la sexualité explicite se fréquente peu dans l'animation ?

M.C.: Marcel Jean, un critique de film d'animation, auteur du livre *Le Language des lignes* (1996) fait le parallèle avec le cinéma de prises de vues réelles où les corps sont bien présents à travers les comédiens figurants à l'écran. Il écrit dans le chapitre qui s'intitule "Le poids des corps" qu'il se crée chez le spectateur une identification aux personnages par laquelle les émotions passent. Celui-ci est alors bouleversé, ému, tendu et vit en quelque sorte ce que le protagoniste ressent. Il y a une absence d'assise corporelle qui affecte le cinéma d'animation. À cause de l'absence du corps cette identification ne se produit pas. Se crée alors une distance entre les personnages et le public. Il oppose cette affirmation à certaines œuvres qui ont réussi à franchir cette barrière du corps et à créer de véritables émotions.

R.T.: Dans ton court le son est fondamental parce qu'il transmet beaucoup de violence. Qu'est-ce qui est été d'avance, l'animation ou la bande sonore ?

M.C.: La bande sonore est le dialogue du film. Elle a été réalisée après l'image. Jean Derome est le musicien qui a composé la musique contemporaine: les violons dramatiques entre autre dans le bar la musique rock se mêle au son d'un vrai DJ. Il a produit des sons avec des jouets d'enfants qu'il collectionne du monde entier, pour la séquence où l'enfance du personnage se fracasse, Jean se plaît à dire qu'il détourne le

potentiel sonore de sa fonction. Pour le viol au début: "la machine à vent". Des bouffées de son qui surprennent comme le viol surprend.

R.T.: Tu crois que l'animation c'est un bon moyen pour parler de la transformation de l'identité?

M.C.: Pour moi l'animation en dessin permet une grande liberté pour construire et déconstruire l'identité. L'animateur est le maître d'œuvre de son film.

Les métamorphoses transforment la réalité en surréalisme que André Breton décrivait comme "l'automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée".

R.T.: Traiterais-tu de nouveau le sujet de la sexualité mais d'un point de vue plus humoristique ? Pourquoi ?

M.C.: Chaque fois que je commence un film, j'ai souvent l'intention de faire une comédie. Mes croquis sont toujours humoristiques. Dans mes films, la sexualité passe toujours par l'humour noir et les métaphores surréalistes, qui sont mon vocabulaire.

R.T.: Doit être plus exploré dans l'animation le concept du "femme sale" en ce qui concerne la capacité de contrôler et de raconter sa sexualité et de le faire non plus comme "une belle image"?

M.C.: Il y a des films d'animation réalisés par des jeunes qui osent parler de sujet tabous avec des nouvelles Technologies et aussi traditionnelles. Un exemple c'est *Hezurbeltzak*, (2007) d'Izibeñe Oñederra. Dessin à l'encre sur papier.



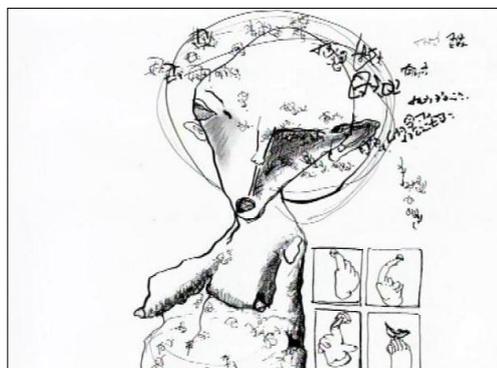
Izebeñe Oñederra (Azkoitia, España, 1979) se licenció en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco, especializándose en pintura y cine de animación. Está escribiendo su tesis sobre la figura del antihéroe y sus formas de representación en el arte contemporáneo. Además, expone asiduamente con la galería Epelde-Mardaras de Bilbao e imparte talleres de animación a niños. Ha participado en el proyecto de animación “Berbaoc” en el centro Arteleku de San Sebastián.

Hezurbeltzak, una fosa común (2007) es un trabajo artesanal hecho dibujo a dibujo, sola y durante un total de cinco años. ha sido premiado en certámenes como los de Stuttgart (Alemania), Brooklyn (Estados Unidos), Zagreb (Croacia) o el más cercano de Animadrid. En total, Izebeñe ha conseguido con su primer corto, una pieza más cerca de de la experimentación del videoarte que de la narrativa cinematográfica, un total de nueve premios.

Esta joven animadora que debutó fuertemente con su ópera prima está actualmente realizando una tesis doctoral sobre el antihéroe y nos dedicó todo el tiempo que le fue posible para la tesis. Su obra es tan surrealista y libre asociativa que era complejo indagar en ciertos aspectos pero la entrevista fue sin duda provechosa.

R.T.: ¿Por qué esta historia?

I.O.: Empecé a ver conexiones en los dibujos que estaba haciendo durante esa época. Figuras y acciones que eran muy sugerentes y significativas, ideas sobre las que



estaba pensando pero no podía verbalizar mediante palabras. Mi intención desde el principio fue que no hubiese filtros ante los dibujos, ni intentos de ordenar los pensamientos. Más que de una historia se trataría acaso de una narrativa onírica que sugiere más que cuenta.

R.T.: En tu corto el sonido es fundamental. ¿Qué fue antes, la animación o la banda sonora?

I.O.: El sonido es importante en mi animación como en cualquier pieza audiovisual pero llegó después de terminar de dibujar toda la animación y durante largo tiempo los dibujos en movimiento eran mudos.

R.T.: ¿Tuviste miedo de ser muy irreverente?

I.O.: No, en todo momento fui fiel a los dibujos, sin juzgarlos.

R.T.: ¿Hay gente a la que no le gusta este trabajo?

I.O.: Sí, claro que hay gente que se siente incómoda al ver esta pieza. También hay gente que lo ve como una pieza de animación mal hecha.

R.T.: ¿Tratarías otra vez el tema de la sexualidad pero desde un punto de vista más humorístico? ¿Por qué?

I.O.: En la pieza no quería especialmente tratar el tema de la sexualidad, sino que se filtró dentro de un tema vital. Si en otra historia se cuelan planos de carga sexual no tendré ningún problema en utilizarlos: entiendo que en *Hezurbeltzak*, y según como se mire se podrían ver momentos sexuales cómicos.

R.T.: ¿Por qué crees que se trata poco la sexualidad explícita en animación?

I.O.: No sabría responderte. Tampoco sabría decir a ciencia cierta si se trata mucho o poco.

R.T.: ¿Crees que la animación es un medio que favorece hablar sobre la construcción, destrucción y deconstrucción de la identidad?

I.O.: Creo que la animación de autor o independiente es una buena herramienta para hablar de los problemas de identidad del sujeto, al tratarse de una pequeña producción, donde trabaja un grupo reducido de gente, tienes menos responsabilidades y compromisos ante los productores. Se pueden abordar temas más subjetivos y menos comerciales.

R.T.: En tu corto hablas de los géneros pero también de los estereotipos. ¿De dónde sale esta idea?



I.O.: En mi pieza aparecen diferentes tipos de cuerpos casi todos femeninos y en movimiento. Es nuestra forma física de estar en el mundo, algunas veces querríamos escaparnos de ella, moldearla o imitar a otra ajena. Las ideas de la animación nacen del análisis emocional de un momento vital.

CURRICULUM AUTORA

Seminarios, congresos y workshops

5º Seminario de Diálogos con el Arte: “La voz en la mirada”. UPV 2010. -
Congreso Internacional Mujer, Arte y Tecnología.(CIMUAT) UPV 2010
UR_VERSITAT: Paisajes y territorios?? UPV 2010
Taller y seminario “¿Y si yo fuera tú por un instante?”. UV 2008
Workshop de documentales UV y ONG CERAI. 2008
Workshop “Cine Infinito”. en “La Gallera” Virginia Villaplana. 2007

Curriculum investigador

Clase sobre *La animación dinamitadora de los estereotipos* en la asignatura “Tècniques i metodologies en investigació: contexts” Master Universitario en Investigación en Lenguas y Literaturas. UV 2010
Ponente en los XXXVII Premis Octubre con la comunicación *La guerra del agua*. Valencia 2008
Ponente en la Jornada sobre las TIC con el tema *La creatividad en el servidor multimedia*. Facultad de Filología. Universidad de Valencia 2008

Curriculum laboral

Directora y animadora del cortometraje *Imperfecta*, representante de la Universidad de Valencia en la 26º edición del Cinema Jove 2011.
Animadora y diseñadora de personaje para *Las paredes gritan*, documental experimental francés sobre la problemática del Cabañal.
Refuerzo de decorados en el largometraje *O Apóstolo*. Artefacto Producciones. 2010
Prácticas en Potens Plastianimation (Pablo Llorens) 2008 y 2009
Animadora en spot de juguetes dirigido por Malvarrosa Media. 2008