

UNA PELÍCULA PROPIA

El autorretrato femenino animado contemporáneo

María Lorenzo Hernández

Universidad Politécnica de Valencia, España.

Licenciada en Bellas Artes, y Doctor en Bellas Artes, 2006. Es directora de Animación en la Universidad Politécnica de Valencia. Escribió su doctorado sobre el doble sentido de las imágenes (la ambivalencia y paradojas visuales) como un elemento innovador en la narrativa de animación (historias y las estructuras narrativas), especialmente en películas independientes corto de animación fuera de la producción corriente. Como cineasta, obtuvo un gran éxito con su primer corto animado, “Retrato de D.” (2004), que se hace referencia en la Red Mundial de Animación, y seleccionado en muchos de los eventos internacionales más importantes de animación (Annecy, Anifest, Zagreb, Anima Mundi, Londres, etc.) Ha recibido varios premios en concursos españoles. En la actualidad trabaja en el Departamento de Diseño, Universidad Politécnica de Valencia, la enseñanza de temas de animación.

El autorretrato femenino animado es un fenómeno relativamente reciente, relacionado con el creciente número de estudios independientes, escuelas e instituciones que han garantizado la libertad creativa a las animadoras. Mediante sus autorretratos, estas artistas han explorado su propia identidad, desarrollando nuevos discursos y modelos de representación para un subgénero que existía desde los primeros días del cine de animación.

El florecimiento actual del documental animado ha estimulado la producción de películas de este género creadas por mujeres, llegando a practicarlo artistas provenientes de otras disciplinas, como la dibujante de cómics Marjane Satrapi. Su largometraje *Persépolis* (2007) ha sido una experiencia pionera para el cómic francés, y será uno de los focos de interés para este artículo.

Un aspecto clave de este trabajo será dilucidar las diferencias significativas entre las generaciones anteriores de mujeres animadoras –resumidas por Jayne Pilling en *Women & Animation*¹– y esta nueva generación, cuyos autorretratos no reflejan necesariamente una reflexión sobre su obra artística y su reivindicación como mujeres creadoras, sino que apelan a cuestiones y conflictos más universales.

¹ PILLING, J.(ed.), *Women & Animation: A Compendium*, London, St Edmundsbury Press, 1992

RASGOS DE IDENTIDAD DE LOS AUTORRETRATOS FEMENINOS ANIMADOS

Como Virginia Woolf señaló en *Una habitación propia*², para que la creación femenina tenga lugar, son precisas dos condiciones fundamentales: independencia económica y un sitio donde escribir. Por añadidura, la animación es un trabajo en equipo, siendo excepción las mujeres que ejercieron su liderazgo durante décadas. Sin embargo, tan pronto como tuvieron la oportunidad de acceder a los medios necesarios, las directoras de animación independiente llevaron a la pantalla los resultados de la revolución feminista, que había arrancado a la mujer de su ensimismamiento dentro de un mundo privado para llevarla a ser protagonista de su propia obra.

La aparición tardía de autorretratos femeninos animados muestra unas señas de identidad que se distancian del paradigma de representación del animador, acuñado por Windsor McCay a comienzos del siglo XX y continuado por los hermanos Fleischer en su serie *Out of the Inkwell* (1921-27), que había dado como resultado un cliché para la comedia. Frente a este animador semificcional, las mujeres han propuesto un modelo más cercano a lo documental, una forma de película-ensayo alejada de la ficción, dirigida a un público más maduro, gracias a las siguientes aportaciones: 1) la aparición de la animadora dentro de una gran *variedad de contextos*; 2) su *diversidad de tipologías*; 3) la *multiplicidad de voces*; y 4) la *aparición de lo autobiográfico* en diferentes formatos.

Por ejemplo, la película *This Could Be Me* (1995), de Michaela Pavlátová, muestra a la artista y sus vínculos con su entorno y sus relaciones personales. Al contrario que en el autorretrato masculino, frecuentemente restringido al reflejo de su profesión, en el autorretrato femenino no hay separación visible entre la animadora y la persona. El autorretrato de Pavlátová se articula como una serie de metonimias que expresan las variables de su existencia: así aparecen su ciudad, Praga; su casa y estudio; sus lugares de recreo, el pub donde observa a la gente; las fotos de su familia. Pavlátová no ofrece una versión única ni definitiva de sí misma, porque la identidad es uno de los elementos más *animados* que existe: un día nos levantamos de buen humor y nos sentimos atractivos; pero otro estamos deprimidos y nuestra autoestima desciende. Esta mutabilidad se refleja también sobre lo que rodea a la animadora: incluso la ciudad de Praga es, según sus palabras, “*big and*

² WOOLF, V., *A Room of One's Own*, Newham: Literary Society, 1929. (*Una habitación propia*, trad. cast. Laura Pujol, Barcelona: Seix Barral, 1997, 5ª ed.)



La animación, una habitación propia para la mujer creadora (This Could Be Me, Michaela Pavlátová, 1995).

small at the same time".³ Así, su autorretrato está ligado a lo fluctuante, lo fragmentario, lo efímero y lo espontáneo, como la hipótesis que se desprende de su título.⁴

Otra consecuencia de que las mujeres escriban sus propias películas ha sido la creación de una gran variedad de tipologías, esencialmente distintos de los proyectados por la imaginación masculina,

liberando a la mujer de los estereotipos negativos de género, como por ejemplo la asociación entre feminidad y debilidad. Muchos de estos nuevos personajes son mujeres inquietas, reflexivas, luchadoras, como una proyección de la propia personalidad creativa. Muchas animadoras se han *transferido* a sí mismas dentro del film, utilizando metraje de acción real o medios como la pixiliación, la rotoscopia o los recortes fotográficos. Así, las animadoras han reivindicado el cuerpo natural de la mujer, de todas las edades y formas, subvirtiendo los estereotipos de belleza impuestos por la moda. En *Touched by an Angel* (2000), la ya anciana animadora Beatrijs Hulskes se autorretrata como una diosa–mediadora de la naturaleza, una mujer que también contiene el germen de lo divino. De esta manera, el autorretrato de Hulskes busca una recuperación del simbolismo mítico de lo femenino, como aprecia Susana García Rams.⁵

³ “Grande y pequeña al mismo tiempo” (trad. a.)

⁴ De acuerdo con Jacques Derrida en *Mémoires d'aveugle (Memoirs of the Blind)*, 1990), el autorretrato es siempre una hipótesis, porque los artistas no pueden mirarse a sí mismos mientras pintan. Por tanto, el cuadro es el resultado de una conjetura, para el artista y para el público. DERRIDA, J., *Mémoires d'aveugle: L'autoportrait et autres ruines*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1990, (*Memoirs of the Blind: The Self-Portrait and Other Ruins*, trad. in. Pascale–Anne Brault and Michael Naas, Chicago, The University of Chicago Press, 1993, 1ª ed., pág. 24.

⁵ GARCÍA RAMS, S., *La Visión Creativa Femenina del mundo: coniunctio alquímica y su canal expresivo en la Animación*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2004, pág. 110.

Como creadoras, la voz femenina en la animación no es única, sino múltiple. La mutua entrevista como *modus operandi*, esencialmente distinta a mirarse una misma en el espejo, refuerza el carácter documental del autorretrato. La película *Interview* (1979) se gesta a través del diálogo y la mutua admiración entre dos autoras tan dispares como Caroline Leaf y Veronika Soul. Ellas trabajan de manera autónoma, pero nunca aisladamente, sino estableciendo diálogo con otros artistas, con otras mujeres, desarrollando procesos de animación alternativos para la época. Aunque son animadoras muy diferentes, *ambas son capaces de crear juntas*, como demuestra el bello fragmento final de la película.

Finalmente, las animadoras han introducido el testimonio sobre sus propias vidas. En su testamento cinematográfico, *My Universe Inside Out* (1996), Faith Hubley rememora en primera persona los diversos traumas y alegrías de su dilatada existencia, sirviendo de universal inspiración para filmes autobiográficos posteriores.

Pero si ha habido un autorretrato femenino animado que se haya convertido en un fenómeno social, éste ha sido, sin duda, *Persépolis* (2007), la adaptación del cómic de Marjane Satrapi, firmado por ella misma y Vincent Paronnaud, que centrará la siguiente sección.

MARJANE SATRAPI Y PERSÉPOLIS

La película *Persépolis* está íntimamente ligada a la experiencia vital de la artista iraní Marjane Satrapi: cuando se estrenó en el festival de Cannes, la República Islámica manifestó su descontento, argumentando que la película presentaba “*an unrealistic face of the achievements and results of the glorious Islamic Revolution in some of its part*”⁶ llegando a censurar la exhibición de la película.

Sin embargo, Marjane Satrapi se había visto obligada a exiliarse en Francia, en 1994. Allí se unió a L'Association, un colectivo que promociona a los autores noveles de cómic. Desde este colectivo se han publicado obras tan notables como *Journal d'un album (Diario de un álbum*, Philippe Dupuy y Charles Berberian, 1994) y *Approximativement (Mis circunstancias*, Lewis Trondheim, 1998), historias que quedan a medio camino entre la reflexión sobre el cómic, y la influencia que esta actividad tiene sobre sus vidas. En este contexto, Marjane Satrapi escribió y dibujó *Persepolis* (2000-2003), aunque tuvo como guía el retrato del Holocausto *Maus* (Art Spiegelman, 1980-1991).

⁶ “Una faceta poco realista de los logros y resultados de la gloriosa Revolución Islámica en alguno de sus aspectos” (trad. a.). DAVOUDI, J., “Cannes insults Islamic Rep. by screening ‘Persepolis’”, en *Pezhvak*, 192, Junio, 2007, pág. 42 (http://www.pezhvak.com/Pezhvakm/192/pezh192b_42.pdf [última entrada 1 de junio, 2009])

Aunque compartió la responsabilidad de la dirección con Vincent Paronnaud, la personalidad gráfica de Satrapi y su punto de vista dominan toda la película. A pesar de su implicación con lo que cuenta, el paso del tiempo le ha ayudado a forjar una perspectiva histórica, una reflexión opuesta a la ira –semilla del extremismo y del fanatismo–. Satrapi tiende puentes entre Occidente y Oriente Medio, y nos advierte contra el juego de las identidades, la obsesión con identificar al enemigo, dándole un nombre al peligro, llamándolo terrorismo, lo que todavía hoy amenaza la paz mundial.⁷

Persépolis es un relato sobre la identidad, las raíces, su pérdida y la imposibilidad de su recuperación. La primera parte del film se centra en los días de la revolución, en la constitución de los principios morales de Marjane durante su infancia, adquiriendo conciencia de su pasado y su presente. Así aprende a contrastar lo que dicen múltiples voces, como sus padres, parientes y amigos, con la *verdad* oficial. La influencia de su tío Anouche, que es encarcelado y ejecutado, será particularmente importante para Marjane, quien se convierte en la receptora de un conocimiento que abarca generaciones, y adquiere el deber de transmitirlo.

La segunda parte de la película versa sobre la guerra entre Irán e Irak, y sus efectos sobre la adolescente Marjane, que emigra a Europa, donde



Marjane Satrapi comparten la dirección de la autobiografía de la primera, *Persépolis* (2007).

de Nevers, es la de Hiroshima asolada por una bomba. La mujer es una sinécdoque del país al que pertenece, porque los expatriados no son sino una consecuencia, a veces olvidada, de las guerras.

La tercera parte ilustra su propio sentimiento de extrañamiento al regresar al Irán de posguerra, donde la sociedad entera parece sentirse desorientada tras haber oscilado entre dos extremos: por un lado, la ab-

⁷ SATRAPI, M., “Persepolis: A State of Mind”, en *Literal. Latin American Voices*, February 2008, Mexico; Rose Mary Salum, pág. 44–47.

sorción de la cultura americana y el consumismo durante la dictadura del Sha; y por el otro, el fanatismo religioso y nacionalista a consecuencia del retraimiento extremo, como una especie de enfermedad de un yo sobresaturado. Cuando finalmente Marjane se da cuenta de que no puede prosperar como mujer en Irán, vuelve a marchar, nuevamente sola, pero llevando con orgullo su herencia persa para comenzar de nuevo en Francia.

Los aspectos trágicos de su autobiografía evocan la opinión de Jacques Derrida sobre el autorretrato, como un *retrato de las ruinas*, con el artista confesando una falta y pidiendo absolución.⁸ La experiencia de la muerte, la pérdida de sus seres queridos, su vergüenza personal ensamblan esta historia junto a la devastación social y política de su país. Sin embargo, el relato está atravesado por una sublimación de todo este dolor, que no es sino el éxito final que Satrapi ha alcanzado en su carrera profesional, episodio de su vida que no es necesario contar, porque la existencia del film lo demuestra. Aunque el relato de su vida se centre en sus fracasos, Satrapi es una superviviente.

CONJUGANDO LO MASCULINO Y LO FEMENINO EN LOS AUTORRETRATOS ANIMADOS

Por fortuna, el autorretrato femenino ha superado su confinamiento en el campo de la animación del cortometraje independiente, limitado por su reducida distribución, abriendo eventualmente el camino para posteriores adaptaciones y creaciones originales que superen los modelos habituales de la animación comercial, como ha sido la también exitosa *Waltz With Bashir* (Ari Folman, 2008). *Persépolis* ejemplifica, además, el éxito de la coordinación entre una mujer y un hombre como directores. Sin embargo, antes de que esta armonización pudiera tener lugar, ha sido necesario que las mujeres generasen debate sobre su rol en la sociedad y, concretamente, sobre sus funciones en la industria de la animación, habiendo recorrido un largo camino hasta que han hallado oportunidades iguales a las de sus colegas masculinos.

En los años setenta, películas como *Interview*, o el proyecto colectivo de Candy Kugel *My Film, My Film, My Film* (1983), surgieron de la voluntad de expresar el punto de vista en las mujeres y de su implicación en el proceso creativo, para reforzar el status profesional de la mujer en la animación, subrayando su pluralidad y sus divergencias. Sin embargo, a diferencia de Evelyn Lambart, Claire Parker, o Joy Batchelor, cuyas carreras estaban asociadas o incluso subordinadas a las

⁸ DERRIDA, J., *Mémoires d'aveugle...*, Op. Cit., pág. 117

de una pareja masculina, Soul y Leaf encarnaban por primera vez un modelo de animadora que trabaja por su cuenta, hallando comprensión y solidaridad con otras mujeres de la animación independiente.



La autocaricatura tiñe de humor la perspectiva femenina sobre el drama familiar propio en Ici par ici (Diane Obomsawin, 2006).

En los últimos años, la legitimación profesional de las animadoras ha sido menos acuciante que la reflexión sobre un legado personal, familiar y cultural, generando historias que conectan con preocupaciones contemporáneas. Por ejemplo, *Ici par ici* (2006), de Diane Obomsawin, narra las consecuencias que el divorcio de los padres tiene sobre sus hijos; pero, en vez de dramatizar con su propia experiencia, Obom opta por la autocaricatura, retratándose como un ave migratoria que simboliza su infancia y adolescencia, divididas entre dos países y dos familias.

La actual proliferación de películas documentales y autobiográficas, animadas por artífices de ambos sexos, nos obliga a cuestionar la validez actual de los argumentos que se han utilizado para identificar rasgos específicos de la creación femenina animada, tales como la opinión de que las mujeres tienden a compartir más que los hombres sus experiencias personales –como Jayne Pilling se hace eco en su antología⁹. La conversación entre Chris Landreth y Ryan Larkin en *Ryan* (2004) evoca la misma premisa de *Interview*, esta vez con dos animadores que muestran una notable disposición a compartir sus traumas. Por otra parte, películas autobiográficas como la ganadora de un Oscar *The Moon and the Son: An Imagined Conversation* (2005), de John Cankmaker, tiene como notable precedente la obra de Faith Hubley *My Universe Inside Out*, permitiéndonos reconocer la aceptación de una sensibilidad femenina en artistas masculinos, como Virginia Woolf afirmó proféticamente

⁹ PILLING, J., *Women & Animation...*, Op. Cit, pág. 6.

Es funesto para todo aquel que escribe el pensar en su sexo. Es funesto ser un hombre o una mujer a secas; uno debe ser “mujer con algo de hombre” u “hombre con algo de mujer”. (...) Alguna clase de colaboración debe operarse en la mente entre la mujer y el hombre para que el arte de la creación pueda realizarse¹⁰.

Precisamente, la actitud de Marjane Satrapi ha tenido éxito debido a su combinación de cualidades femeninas y masculinas. A pesar de la situación de la mujer en Irán, Satrapi ha evitado conscientemente hablar de sí misma como mujer, siendo igualmente crítica con los personajes femeninos que caen en la hipocresía y la intransigencia.

Irónicamente, la diferencia más notable entre los modelos previos de autorretrato animado femenino y los recientes, consiste en que son producto de la colaboración y la influencia mutua entre el hombre y la mujer. *Persépolis* es el producto de un trabajo de equipo entre Satrapi y Paronnaud, tan intenso que el artista masculino llegó a interiorizar las experiencias de su colega femenina, cuando debía planificar escenas de su vida íntima, con las que ella estaba demasiado involucrada, como por ejemplo su intento de suicidio. Paronnaud desarrolló una poética puesta en escena que resumía la experiencia de consunción y re-activación de Marjane, sin haberlo vivido él mismo, aunque podría imaginar estas sensaciones a partir de experiencias análogas. De esta manera, el intercambio entre el hombre y la mujer que hará avanzar las formas artísticas, se hace posible cuando personas de ambos sexos se pueden identificar unos con otros a pesar de sus diferencias.

¹⁰ WOOLF, V., *Una habitación propia*, Op. Cit, pág.43.

REFERENCIAS

- Bollmann, S., *Frauen, die schreiben, leben gefährlich*, 2006, (*Las mujeres que escriben también son peligrosas*, trad. cast. Ana Kosutic, Madrid, Maeva, 2007.)
- Davoudi, J., “Cannes insults Islamic Rep. by screening ‘Persepolis’”, in *Pezhvak*, 192, June, 2007, p. 42 (http://www.pezhvak.com/Pezhvakm/192/pezh192b_42.pdf [última entrada 1 de junio, 2009]).
- Derrida, J., *Mémoires d'aveugle: L'autoportrait et autres ruines*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1990 (*Memoirs of the Blind: The Self-Portrait and Other Ruins*, trad. in. Pascale-Anne Brault and Michael Naas, Chicago, The University of Chicago Press, 1993, 1ª ed.)
- García Rams, S., *La Visión Creativa Femenina del mundo: coniuctio alquímica y su canal expresivo en la Animación*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2004.
- Herguera, I., Vicario, B., *Mamá, quiero ser artista. Entrevistas a mujeres del cine de animación*, Madrid, 8 ½ Libros de Cine, 2004.
- Kofman, S., *L'enigme de la femme*, Paris, Galilée, 1980 (*El enigma de la mujer*, trad. cast. Estrella Ocampo, Barcelona, Gedisa, 1997, 2ª ed.)
- Perras, L., “Steadier, happier, and quicker at the work? Women in Canadian Animation”, in *Animation Studies*, Vol. 3, 2008, pp. 18–23.
- Pilling, J. (ed.), *Women & Animation: A Compendium*, London, St Edmundsbury Press, 1992
- Satrapi, M., *Persepolis*, Paris, L'Association, 2000–2003 (*Persépolis*, Spanish translation by Albert Agut, Barcelona, Norma.)
- Satrapi, M., “Persepolis: A State of Mind”, en *Literal. Latin American Voices*, February 2008, Mexico, Rose Mary Salum, pp. 44–47.
- Woolf, V., *A Room of One's Own*, Newham, Literary Society, 1929 (*Una habitación propia*, trad. cast. Laura Pujol, Barcelona, Seix Barral, 1997, 5ª ed.)