

Ponencia “La mentira es otra forma de contar la verdad. Fronteras quebradizas entre el diario íntimo y el cine de ficción en *My Mexican Bretzel* de Nuria Giménez Lorang”

“Espacio, arte e identidad”, Jornadas de la Asociación Andaluza de Semiótica, 18-19 abril de 2023

*My Mexican Bretzel*, el primer largometraje de Nuria Giménez Lorang, que se estrenó en 2019, constituye un discurso dual en tanto que funciona como archivo filmico doméstico y diario íntimo. La cineasta barcelonesa debutó en la industria cinematográfica española con la ficcionalización del diario íntimo de una burguesa europea, Vivian Barrett, a partir de los viajes que esta realizó con su marido, el rico industrial Léon Barrett. Estos son, por tanto, personajes que la cineasta inventó a partir de las grabaciones familiares que encontró en 2011 cuando acompañó a su madre a desmantelar la casa de su abuelo Frank A. Lorang en Suiza. En el sótano encontró unas 50 bobinas de cine, la mayoría de 16 mm y el resto de 8 mm., en donde la auténtica protagonista es su abuela, Ilse G. Ringier, grabada durante los viajes vacacionales que realizó la pareja por Europa y Estados Unidos entre 1949 y 1968.

Estamos, por consiguiente, ante un relato con forma documental, pero con un contenido que atiende a la ficcionalización de lo real. Por ello, el periodista Gregorio Belinchón (2020), de *El País*, habla de la película como un “trampantojo filmico nacido de las cintas del abuelo”, un acontecimiento orteguiano donde, si bien el celuloide es la arcilla fundacional de la obra, se necesitaban de las circunstancias que lo complementaran, esto es, de las inferencias vivenciales y contextuales que la cineasta orquesta a partir de los archivos familiares. De esta manera, Nuria injerta sonidos, subtítulos que expresan la interioridad de Vivian Barrett e imágenes en aras de generar una narrativa y poética en torno a los cuerpos masculino y femenino en la película. La propia autora, que pasó siete años montando y remontando aquel material familiar encontrado hasta darle la forma y narrativa deseadas, afirma que su primera película “ha sido un templo, un refugio de libertad, un universo en el que he hecho lo que he querido”.

En este sentido, procedimientos como el desenfoco, el desencuadre y la mutilación visual del sujeto o su representación metonímica y metafóricas en pantalla son determinantes mostrar el cuerpo como un elemento decisivo y altamente político en la película. Con ello se consigue plasmar no solo el deterioro y la falsedad del matrimonio, sino también la relación de poder que el señor Barrett ejerce sobre su mujer, los deseos y ansia de libertad que tiene Vivian y la apariencia o falsedad de un

mundo burgués que se desmorona poco a poco. A todo ello, contribuye también la ambivalencia genérica y formal en la que se mueve el film, lo que permite no solo cuestionar las fronteras entre el cine de ficción y no ficción, entre la vida y el discurso artístico, sino también romper con el binarismo masculino-femenino. A este respecto, traemos a colación los planteamientos de la teórica francesa Hélène Cixous (*La risa de la medusa*, 1995: 13-14), quien, en los años ochenta, denunció precisamente el sistema binario en el que se ha apoyado el discurso hegemónico a lo largo de la historia para representar lo femenino y lo masculino. Si lo femenino se asocia a la naturaleza, el cuerpo, los afectos, la subjetividad y lo privado, lo masculino se asienta en la cultura, la razón, la objetividad y lo público.

Nuria Lorang consigue romper este binarismo. Frente a las grabaciones caseras originales, donde predomina la mirada masculina de su abuelo Frank Lorang sobre el cuerpo femenino de su esposa, la cineasta superpone, los subtextos que reproducen los pensamientos más secretos del personaje de Vivian Barrett dando origen al diario íntimo en el film. Por tanto, podemos hablar de una práctica hipertextual que transgrede el canon estético, genérico, pero también falocéntrico. Y es que, como explica Nora Catelli, el diario íntimo, que nace marcado por la marginalidad respecto al canon literario, plasma una *posición femenina* en la escritura, independientemente del sexo del autor. Su escritura es resultado de la violencia de un confinamiento institucional, social, físico y simbólico que se ha producido históricamente. Pensemos, por ejemplo, en el ámbito eminentemente doméstico por el que muchas diaristas se movían en el siglo XIX.

En el diario, el sujeto se vuelca, sin reservas, al encuentro consigo mismo sin restricciones. Es así como la retórica de la intimidad toma importancia para verbalizar actuaciones que se manifiestan en el imaginario y no pueden mostrarse. En *My Mexican Bretzel* no solo se advierte en la praxis fílmica, sino también en el sujeto femenino que la autora concita como protagonista narradora.

El film recoge los momentos que marcan el devenir del matrimonio protagonista, siempre a partir de las reflexiones de Vivian Barrett. De esta manera, se encadenan distintos sucesos ocurridos en tiempo y espacio distintos. Por ejemplo, la parada vacacional de la pareja y sus amigos en la estación de esquí de la ciudad suiza de Interlaken, a mediados de los años cuarenta; el viaje de la pareja en el bote de León durante el verano, su estancia en Mallorca donde Vivian nos confiesa que ha sido infiel a su marido con un hombre mexicano llamado Leo, el éxito del antidepresivo de León

en Nueva York o el descubrimiento de Vivian sobre la infidelidad de su marido con una amiga.

Desde el principio de la película, se advierte el interés del industrial por configurar a su esposa como un cuerpo donde se proyecta la cultura androcéntrica. Vivian revela que, para hacer frente a la angustia y frustración, su marido siempre le aconseja que tome Lovedyn, el antidepresivo que él mismo ha formulado y que está siendo un éxito de ventas. Se pretende un cuerpo femenino subordinado, pasivo e inerte, a disposición y bajo el control del varón. Algo que también vemos más adelante cuando Vivian viaja a Nueva York para encontrarse con su marido y observa los maniqués de perfectas esposas amas de casa, limpiando y cocinando, en los escaparates de las tiendas. Es la representación de la Vivian muda, casi inerte, que no habla, no se queja y no desea. El maniquí supone la cosificación máxima del yo femenino y produce la sensación de ocultar vidas atrapadas y aparentes en lugares desapacibles, las vitrinas.

Esta reflexión sobre la representación filmica de los cuerpos en la película también la vemos cuando la pareja acude, junto a unos amigos, a la estación de esquí de la ciudad suiza de Interlaken, frecuentada por la clase acomodada del norte de Europa. Mientras los subtítulos revelan el vacío existencial de Vivian, en pantalla aparecen una serie de imágenes fijas y una lenta panorámica de los paisajes nevados. Las imágenes de la gélida e impoluta belleza nívea del entorno ilustran el mundo elitista, ocioso y aparente en el que viven y se relacionan Vivian y su marido. Pero la idílica postal nevada de la pareja en la nieve se quiebra poco después mediante el uso del plano *flip over*, por el que la imagen estática y frontal de la perfecta casa alpina que el grupo había alquilado aparece girada o rotada 90°. Vemos un plano perfil de la casa mientras Vivian y sus amigos se asoman por las ventanas y saludan sonrientes a cámara. Se pierde así el eje de estabilidad y equilibrio en el encuadre, contraviniendo la ley física de la gravedad. Este procedimiento cinematográfico propicia unos cuerpos colgantes, sesgados, inestables y aparentes. Descubre que lo que estábamos viendo estaba en realidad al revés, mostrando la falacia del mundo burgués. Se denuncia la falsedad de un retrato que apela al espectador por su extrema verdad, pero que oculta las situaciones de crisis, las tensiones que amenazan la aparente cohesión de la pareja.

Con esta intención, la cineasta barcelonesa procede cuando introduce metáforas zoomorfas en el film en aras de expresar el punto de vista de Vivian sobre sí misma y su marido, algo que la protagonista narradora asevera en su relato diarístico, por medio de la palabra, los subtítulos que van apareciendo en pantalla y que, continuamente, nos

hace detenernos en lo verbal. Vemos, por tanto, un discurso dual (archivo doméstico y diario íntimo; realidad y ficción) que apela a un espectador-lector activo en su proceder hermenéutico. También vemos lo contrario, cuando la queja verbal de la protagonista ante su sensación de no escapatoria por una vida rutinaria y subordinada a las pretensiones de León se materializa por medio de la imagen fílmica. Y es que la pesadilla de Vivian, revelada por medio de su propia voz, se concreta en una metáfora visual y zoomorfa, por medio de un búho y un ratón que recrean la sensación de ser perseguida como una presa. El ave, subido a un árbol, acecha desde las alturas al pequeño roedor, que sale de un hueco realizado en la nieve. Este, indefenso, diminuto y en peligro, representa a la protagonista, intentando esconderse sin conseguirlo. Ahora nos situamos en el plano subjetivo del búho, que, por medio de un ángulo picado, se advierte cómo sigue con la mirada a su presa. Simultáneamente, los subtítulos revelan los pensamientos de Vivian: “Tengo la misma pesadilla una y otra vez. Un gigante búho me mira desde la puerta de la habitación. Desesperadamente busco un lugar para esconderme, pero la habitación está completamente vacía. Quiero salir, pero la puerta se ha convertido en una pared. De repente, me doy cuenta de que no hay salida”. Vivian se proyecta como un animal atrapado y sin salida, hecho que se repite una y otra vez cada noche, con cada pesadilla. Esta despersonalización del yo posibilita entender el cuerpo como una duración temporal sostenida culturalmente, lo que conduce a la perpetuación de la feminidad y masculinidad socialmente aceptadas.

Lo vemos, por ejemplo, cuando Vivian viaja en barco, propiedad del marido, a pesar de que a ella no le gusta y se enferma por el vaivén del oleaje. Ella confiesa lo siguiente: “No me gusta mucho el barco. Pero es la primera vez que veo a León tan entusiasmado como cuando él acostumbraba a volar. Es poderoso verlo así” (08:46-09:03). La obsesión continua del marido por ser piloto de avión y por la conducción del barco y de la cámara, único momento en el que mira a Vivian, revela unas relaciones de poder que dominan la vida del matrimonio. La protagonista es retratada por la cámara como objeto, buscando satisfacer los impulsos sexuales del marido, y como mujer espectáculo, dispuesta para ser mirada por todos los posibles receptores del archivo doméstico si atendemos a la naturaleza del formato original. Ella lo interpreta de la siguiente manera: “Es como si él estuviera apuntándome con una pistola y fuera a dispararme en cualquier momento” (10:58-11:04).

La imagen fragmentada, metonímica, y sexualizada de Vivian, en bañador, constata la mirada *voyeur* del varón. Como explica Laura Mulvey (“Placer visual y cine

narrativo”, 1975), históricamente el placer de mirar se ha escindido entre activo/masculino y pasivo/femenino, de tal modo que la fantasía masculina talla la figura femenina a su talla y conveniencia. Es lo que vemos en el barco de León, donde este graba a su mujer sentada y semiacostada, de perfil y mostrando sus piernas mediante planos de cámara que recortan y erotizan su figura. En cambio, después él es visualizado frontalmente, de pie, llevando el timón, con el sombrero de marinero y sacando pecho y músculo en la popa del barco. Frente a la omnipotencia, la totalidad y la solidez de la imagen masculina, nos encontramos con la inestabilidad, división e inconsistencia de la femenina, con frecuencia en segundo plano, semioculta, cercenada por las partes del náutico y descentrada o lateralizada a la derecha del encuadre.

En esta situación, Vivian consigue zafarse de la autoridad que ejerce su marido y de una rutina castradora cuando conoce a Leo, un mexicano que vive en Mallorca. A este respecto, la dualidad en torno al marido/amante que sugiere la identidad nominal paranomástica León/Leo pretende representar las diferentes relaciones que establece la protagonista con ambos. Mientras que con el primero vemos a una Vivian que se vincula con la pasividad, los afectos, la naturaleza, el cuerpo y el silencio, con el segundo, que nunca aparece en pantalla y solo es “impresionado” por la palabra femenina, vemos a una Vivian decidida, independiente y que busca satisfacer su propio deseo. Un ejemplo es la secuencia donde ella revela que ha mentido a su marido, quien debe permanecer en Nueva York durante un mes para incentivar las ventas del Lovedyn. Ella miente al decirle que teme hacer un viaje tan largo en barco y que viajará más tarde en avión. Mientras León está en la ciudad neoyorquina, Vivian viaja hasta Mallorca para reencontrarse con su amante mexicano. Ella cuenta: “Yo solo puedo pensar en verlo de nuevo” (21:24). En ese momento, la angulación picada de la cámara, en una función testimonial, nos coloca mirando hacia abajo, sobre la escena en la que la protagonista camina presurosa por las calles mallorquinas, dirigiéndose al encuentro con su amante.

Seguidamente, de manera abrupta, emerge el movimiento sincrónico y al unísono del oleaje marino a diferencia de la violencia con que se mostraba cuando ella iba en el barco de su marido. Se proyecta así un espacio prosopopéyico y metonímico en tanto que el mar y las calas rocosas del entorno balear, por medio del sonido y movimiento, cobran vida e ilustran la pulsión sexual y la impetuosidad amorosa de Vivian. Ahora, a la panorámica repetida de las calas rocosas se yuxtapone el cuerpo tendido de aquella, fragmentado mediante otra panorámica horizontal. En este caso, a

diferencia de la mirada *voyeur* masculina de las primeras secuencias, la cámara busca plasmar, valiéndose del paralelismo, la sexualidad femenina por medio del espacio natural y corpóreo. Se corporiza el espacio natural atendiendo al deseo y goce femenino. De este modo, en *Vivian* aflora un cuerpo femenino deseante, lejos de la pasividad que le otorgaba la mirada voyeur y fetichista masculina.

En definitiva, podemos decir que *My Mexican Bretzel*, de Núria Giménez Lorang articula un encuentro crítico entre lo que el archivo doméstico muestra y lo que el diario íntimo descubre acerca de la corporalidad masculina y femenina. La cineasta se vale intencionadamente del poder de la imagen cinematográfica, la palabra y el sonido para irrumpir en el silencio imperioso de las películas domésticas de su abuelo. Esto es, recurre a las posibilidades de la ficción para descubrirnos la “verdad” que se esconde tras las idílicas imágenes domésticas. Gracias a ello, confronta los cuerpos visibles e invisibles, que son concebidos como entramados complejos, atravesados por el poder y la cultura.