

Narrativas y estéticas de la víctima en la cultura contemporánea

Victim Narratives and Aesthetics in Contemporary Culture

Jaume Peris Blanes

UNIVERSITAT DE VALENCIA · jaume.peris@uv.es

Profesor de cultura y literatura latinoamericana, ha investigado las representaciones de la violencia de Estado en la cultura contemporánea, tanto en América Latina como en España. Anteriormente, trabajó durante dos años como profesor en la Université d'Antananarivo (Madagascar). Actualmente, lleva a cabo una investigación sobre los vínculos entre cultura y conflicto político desde los años 60 hasta la actualidad y es editor principal de *Kamchatka. Revista de análisis cultural*. Ha publicado los libros *La imposible voz. Memoria y representación de los campos de concentración en Chile* (Cuarto Propio, 2005) e *Historia del testimonio chileno. De las estrategias de denuncia a las políticas de memoria* (Quaderns de Filologia, 2008), así como diferentes artículos sobre cultura y violencia, que pueden consultarse en su blog [Desvanecidos en el aire](#).

RECIBIDO: 20 DE OCTUBRE DE 2014

ACEPTADO: 6 DE DICIEMBRE DE 2014

Resumen: El texto analiza algunas películas españolas contemporáneas, *El Bola*, *Te doy mis ojos* y *Las trece rosas*, como diferentes momentos en la consolidación de una estética audiovisual y cultural de la víctima. La investigación se plantea a partir de dos preguntas en torno a esas propuestas. En primer lugar: ¿de qué modo estas narrativas, imágenes y discursos de la víctima cada vez más estandarizados están transformando nuestra concepción de las relaciones sociales y leyendo bajo un mismo esquema conceptual dinámicas sociales muy diversas y de gran complejidad? En segundo lugar, ¿qué implicaría, en términos de comprensión social de la historia reciente, el hecho de que los discursos de memoria recurran a esquemas consolidados en las narrativas de la víctima, conceptualizando un proceso histórico complejo en términos de victimización?

Palabras Clave: Víctima; cine español; memoria; era de la víctima.

Abstract: The text deals with some Spanish movies: *El Bola*, *I give you my eyes* and *Thirteen roses* analyzing them as main cultural productions on the consolidation of a victim cultural narrative. Two questions are in the basis of this text. In one hand: in which way these stories, images and discourses of the victim are transforming our conception of social relationships and displacing complex social dynamics into the basic scheme of victim narrative? In second hand: what does imply the fact that some memory discourses are using the 'victim scheme', conceptualizing a complex historical process in terms of victimization?

Key Words: Victim, Spanish Cinema; Memory; Age of Victim.

DOI: 10.7203/KAM.4.4410

A principios de la década del 2000, *El Bola* (Achero Mañas, 2000) y *Te doy mis ojos* (Iciar Bollain, 2003) redefinieron los parámetros de lo que hasta ese momento podía entenderse como ‘cine social español’, a partir de un esquema narrativo similar que situaba en el centro del relato a un niño violentado por su padre y a una mujer maltratada por su marido. El enorme éxito y aceptación de ambas películas¹ debe pensarse en relación con la gran proliferación de discursos y voces que, en los años anteriores, habían situado la categoría de víctima en el centro del foco. De algún modo, estas películas y otras propuestas del periodo llevaron al ámbito de la cultura de prestigio esa centralidad de la víctima que llevaba ya años inundando los magazines de tarde y algunos programas televisivos. Más importante que eso, le dieron una sintaxis audiovisual eficaz y construyeron unos recursos estéticos y narrativos de gran precisión, que naturalizaron una cierta tendencia en la representación de la víctima de maltrato (paterno o de género)².

En la primera parte del artículo trataré de reflexionar sobre las claves narrativas y estéticas de ambas películas, conectándolas con la construcción y consolidación de un imaginario de la víctima. ¿Qué tipo de imágenes, de estructuras narrativas y de recursos audiovisuales movilizan esas producciones culturales? ¿Qué sentidos producen e instalan sobre el concepto de víctima? ¿Desde qué perspectivas se ponen en escena las violencias sociales de las que dan cuenta? El análisis se basará en una concepción de las películas como textos sintomáticos de un momento cultural atravesado por múltiples tensiones, en el que la figura de la víctima todavía estaba en proceso de consolidación.

En la segunda parte del artículo reflexionaré sobre el modo en que, en este contexto cultural, la comprensión y representación de la historia reciente está siendo mediatizada por esta centralización ideológica de la categoría de víctima. Pareciera, de hecho, como si algunas representaciones culturales del pasado reciente hubieran encontrado en las narrativas de la víctima un esquema conceptual idóneo para la comprensión y representación de la violencia social. Trataré de responder, pues, a la siguiente pregunta: ¿en qué medida las representaciones culturales de la represión franquista recurren a modelos narrativos, texturas de la representación y tramas argumentales que están ya establecidas en el imaginario cultural como propias de la representación de la víctima, sea esta política o no?

Para ello, analizaré las claves estéticas de *Las trece rosas* (Emilio Martínez-Lázaro, 2007) y los complejos mecanismos de representación de los que se sirve para descontextualizar, deshistorizar y abstraer la violencia política de sus circunstancias históricas y buscar una identificación emocional con el público actual. A través de diferentes estrategias, *Las trece rosas* hace uso de algunos esquemas narrativos consolidados en lo que anteriormente he llamado las ‘narrativas de la víctima’, en este caso las víctimas actuales de la violencia machista, y articula su representación del proceso histórico en torno a una figuración de la víctima deshistorizada y voluntariamente anacrónica. Lee, pues, la

¹ Las dos ganadoras del Goya a la Mejor Película, Mejor Dirección (novel, en el caso de Achero Mañas) y Mejor Guión en sus respectivas ediciones.

² Mis reflexiones sobre ambas películas se nutren, en buena medida, de la discusión mantenida en torno a ella y otros materiales con Gabriel Gatti, David Casado, Josebe Martínez, Iñaki Robles y Andrés Gómez. De los interrogantes abiertos en esa discusión surge este artículo.

complejidad del pasado histórico desde el esquematismo universalizador y homogeneizador de las estéticas de la víctima actuales.

Dos preguntas de fondo laten, pues, bajo el análisis cultural que presento en estas páginas. En primer lugar: ¿de qué modo estas narrativas, imágenes y discursos de la víctima cada vez más estandarizados están transformando nuestra concepción de las relaciones sociales y leyendo bajo un mismo esquema conceptual dinámicas sociales muy diversas y de gran complejidad? En segundo lugar, ¿qué implicaría, en términos de comprensión social de la historia reciente, el hecho de que los discursos de memoria recurran a esquemas consolidados en las narrativas de la víctima, conceptualizando un proceso histórico complejo en términos de victimización?

1. La emergencia de las víctimas en la cultura contemporánea

Es un hecho difícilmente refutable que nuestras sociedades contemporáneas se han vuelto, con el paso de los años y la mejora en las condiciones de vida, más y más analgésicas. (...) Poca sorpresa produce, en consecuencia, que la experiencia íntima o social del dolor se viva a menudo con ciega desesperación, pues se juzga nacida del sinsentido y de una falsa fatalidad. En cambio, y por paradójico que parezca, la exposición a la visión del dolor ajeno se aferra con contumacia a nuestros medios de comunicación, que nos colman de representaciones del pesar y la congoja humanos.

De este extraño panorama de la aflicción ha surgido un nuevo protagonista: la víctima. Esta ha acabado por concitar una adhesión tan incondicional como espontánea, sustituyendo antiguos valores que, desde tiempos de la épica, aureolaban a los héroes. No cabe sino rendirse a la evidencia: la nuestra no es época de héroes, sino de víctimas (Sánchez Biosca, 2011: 5-6).

Las víctimas no siempre han estado ahí. O dicho de otro modo, la hipervisibilidad social y cultural de la víctima y de su discurso traumatizado es un fenómeno relativamente reciente, que ha modificado nuestra percepción de la violencia, las formas de representarla y comprenderla y el modo de gestionar y afrontar sus efectos, tanto individual como colectivamente. Pero la condición de víctima no es un dato objetivo, sino una construcción de sentido que no es, en absoluto, neutral ni inocente³. Una construcción de sentido que exige, en muchos casos, un determinado relato que explique las relaciones sociales, precisamente, en clave de victimización.

Si, como apunta la cita anterior, la emergencia de la víctima como protagonista de nuestro tiempo está estrechamente ligada a una transformación en la experiencia social del dolor y el sufrimiento, los relatos que nos hablan de ella tratan de afrontar, con mayor o

³ En el proceso de investigación que dio lugar a mi tesis doctoral tuve la oportunidad de entrevistarme con múltiples supervivientes de los centros de detención y tortura de las dictaduras chilena y argentina. La mayoría de ellos, que habían sufrido directamente las más sofisticadas técnicas de la violencia extrema desplegadas por estas dictaduras, rehusaban sin embargo ser categorizados como víctimas. Se trataba, para muchos de ellos, de una categoría que les ubicaba en una posición de pasividad ante los conflictos sociales, restándoles capacidad de agencia y anulando sus elecciones ideológicas y políticas. Ver al respecto Peris Blanes (2008).

menor complejidad, las peculiaridades de esa transformación. Y al mismo tiempo, sin duda, inciden en ella, apuntalándola, naturalizándola, ofreciéndole marcos narrativos que la hagan inteligible y, dependiendo de cada caso, legitimando una u otra concepción de la naturaleza del dolor y de la idea de víctima que lleva aparejada.

Un recorrido de ida y vuelta, pues. Los relatos culturales sobre víctimas absorben una preocupación social largamente madurada, tratan de darle forma comunicable y una sintaxis narrativa que, en lo esencial, consiga capturar esa experiencia del dolor que difiere radicalmente de la de otros momentos históricos. Y para ello necesitan modificar, desplazar o revisar los moldes narrativos y estéticos disponibles, pues estos surgieron en mundos sociales con visiones del mundo muy diferentes. En ese sentido, esos relatos culturales contribuyen a consolidar y a expandir ciertas ideas de la víctima, de su naturaleza y de su entorno. Pero a la vez, al crear marcos narrativos para su comprensión e imágenes que tratan de simbolizarla modifican (o potencialmente pueden hacerlo) las ideologías de la víctima de las que se hacen eco y las tramas de sentido y afectos sobre las que estas se sostienen.

La emergencia de la víctima como actor social privilegiado ha supuesto, en cierta medida, una reordenación de algunas de las categorías fundamentales que sostienen la experiencia social. Es lo que apunta desde la sociología Michel Wieviorka, que señala un ‘giro antropológico’ que convertiría a la víctima en el elemento central de una redefinición de las relaciones sociales.

El giro antropológico que tiene lugar con la emergencia de las víctimas en el espacio público (...) supone una mutación de las instituciones, un desplazamiento en la definición de las fronteras entre el espacio público y el privado; y por otra parte, hace de una categoría invisible, o casi, una figura mayor de la modernidad contemporánea, un sujeto individual y eventualmente colectivo (Wieviorka, Michel, 2003: 31).

Como el propio Wieviorka plantea, esta creciente legitimidad social de las víctimas está, en un sentido histórico, vinculada con las demandas de colectivos que han logrado visibilizar sus luchas e instalar en el espacio público sus demandas de reconocimiento y reparación. A una escala global, el creciente reconocimiento de los supervivientes del Holocausto, desde los años sesenta, como merecedores de reparación histórica y como portadores de una verdad moral ha ido de la mano de su progresiva conceptualización como víctimas de un acontecimiento único e incomparable. En su intento por diferenciarse cualitativamente de otros supervivientes, una parte de la comunidad judía consiguió transformar la vergüenza postraumática por haber sido aniquilada y humillada en un orgullo ligado a su condición de víctima de un acontecimiento inconmensurable⁴. Sin duda ese proceso, que llegó a producir una verdadera ‘competencia de las víctimas’ (Chaumont,

⁴ La figura de Elie Wiesel y el debate sobre la ‘unicidad’ de la Shoah jugaron un importante papel en ese proceso. Jean Michel Chaumont (1997) ha analizado con detenimiento la relación entre las demandas de reconocimiento de las víctimas de la *Shoah* y construcción de nuevas identidades sociales ligadas a la condición de víctima.

1997) en sus demandas de reconocimiento y distinción social, se halla en el origen de la centralidad social y cultural de las víctimas contemporáneas.

Los estudios de Gabriel Gatti y su grupo de investigación⁵ han tratado de conceptualizar las particularidades de estas nuevas víctimas, propias de los mundos hispánicos contemporáneos. Se trata, sin duda, de algo difícil de periodizar o localizar con precisión, pero que debe diferenciarse de las concepciones clásicas de la víctima, tal como había sido conceptualizada en la sociología francesa o anglosajona. Probablemente esa diferencia tenga que ver con las condiciones político-sociales de lugares de institucionalidad débil:

sometidos al vaivén permanente de la narrativa transicional, o la de lo post (sociedades postviolentas, postdictatoriales, postcoloniales) y tendentes, en definitiva, a la refundación periódica de sus pactos nacionales, pactos en los que tropos como la memoria o personajes como la víctima devienen centrales para (re)construir sus respectivas narrativas nacionales (Gatti, 2014: 288).

En esos espacios –tan dispares como la España postfranquista, la Argentina y el Chile post-militar o la Sudáfrica posterior al *apartheid*...- la figura de la víctima habría servido para sellar los nuevos pactos nacionales, establecer consensos y construir nuevos relatos en los que la condición de ciudadanía se definiera por algún tipo de relación (muy directa o más oblicua, dependiendo del caso) con algún tipo de víctima histórica o social. Señala Gatti que en el caso español el nuevo espacio de las víctimas presenta tres rasgos fundamentales: 1/ es un espacio habitado por *sujetos ordinarios*; frente a la excepcionalidad de la víctima clásica; 2/ las causas de la víctima se han pluralizado hasta hacerse masivas – abarcando un impresionante abanico que va desde motivos trascendentes y prestigiosos hasta otros cotidianos y accidentales-; y 3/ el espacio de las víctimas se ha profesionalizado y ritualizado generando todo un mapa de instituciones, oficios, técnicas y normas para la gestión del dolor (Gatti, 2014: 282-283).

¿Cómo la esfera cultural se hace eco de esa progresiva victimización del espacio público? ¿Qué marcos narrativos, qué imágenes, qué palabras le ofrece para dar sentido a esa nueva calidad del sufrimiento y de los mundos afectivos que se derivan de él? ¿Cómo traduce a claves estéticas las formas de la empatía que tienen lugar en ese nuevo espacio de las víctimas? Se trata, sin duda, de preguntas difíciles de contestar, tanto por la falta de distancia histórica como por la gran cantidad de relatos culturales que, en los últimos quince años, han tenido a la víctima como actor principal. Y sin embargo, algunos de estos relatos han tenido tal resonancia social que, quizás, acercándonos a ellos podamos vislumbrar algunas de las lógicas que, de un modo otro, caracterizan a estas nuevas narrativas y estéticas de la víctima.

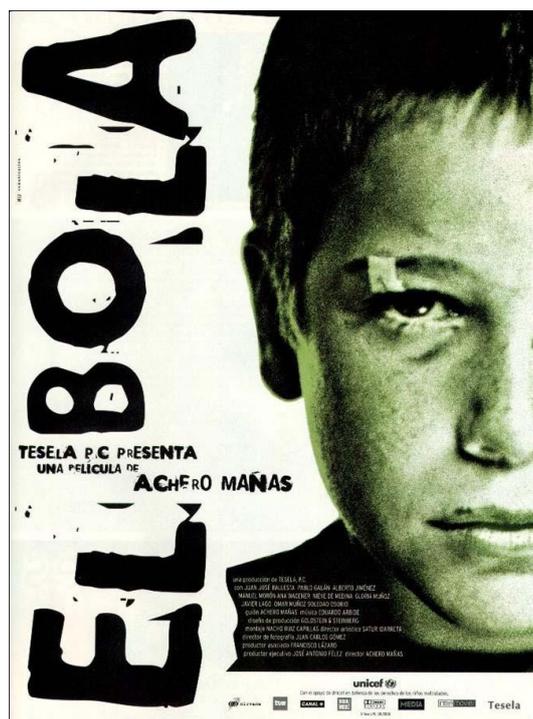
⁵ Gatti dirige el proyecto de investigación ‘Mundo(s) de víctimas. Dispositivos y procesos de construcción de la víctima en la España contemporánea’.

2. De la *situación-víctima* a la *identidad-víctima*

Detengamos pues nuestra mirada en dos películas centrales en la consolidación de este nuevo imaginario: *El Bola* y *Te doy mis ojos*. Sería inexacto decir que hasta ese momento el cine y la cultura españolas no habían tematizado el problema de las víctimas, pero lo cierto es que ambas películas supusieron una redefinición completa, y en condiciones de gran visibilidad, de los parámetros desde los que éstas iban a ser representadas.

Durante toda la década de los noventa los nuevos formatos audiovisuales habían llevado al interior de los hogares a sujetos que buscaban en la televisión una escucha de su condición de víctima que le aparecía negada en otros ámbitos sociales. La entrevista, el testimonio o el relato de vida fueron los géneros, fundamentalmente televisivos, a partir de los cuales se consolidaron los nuevos imaginarios de la víctima⁶ y contribuyeron a instalar en el espacio público una serie de problemáticas como el maltrato infantil, el abuso de menores, el acoso sexual o la violencia de género, cuyas víctimas comenzaban a tener rostro y visibilidad.

El Bola supuso, en ese contexto, la redefinición de los parámetros estéticos y narrativos del cine social español en su adaptación a los nuevos imaginarios de la víctima⁷. Como film que, en cierta medida, marcaba una transición en el tratamiento del problema social de la infancia, *El Bola* partía de un modelo narrativo más o menos reconocible —el relato de iniciación juvenil⁸— para, en su último tramo, derivar toda la carga dramática hacia el problema del maltrato infantil y la violencia paterna, haciendo del Bola una víctima social que reconocía y asumía su condición de tal⁹.



⁶ No por casualidad Annette Wiewiorka (1998) ha hablado de la aparición de una ‘era del testigo’, en la que aquel que ha vivido el acontecimiento parece ser el más legitimado para producir un saber moral sobre él. El testimonio sería, sin duda, el género narrativo por excelencia de la ‘era de las víctimas’.

⁷ Ese es el valor fundamental que, a menudo de forma entusiasta, ha hallado en ella la crítica académica: “El Bola rompe uno de los silencios más prolongados en la historia del cine español acercándose y descubriendo una realidad oculta, desconocida y en muchos casos voluntariamente ignorada por gran parte de la sociedad española (...). Este film supone un nuevo hito en la historia del cine peninsular, una ruptura diacrónica en el film social español al acercarse a esta problemática, algo que no se había producido con antelación” (González del Pozo, 2008: 57).

⁸ El propio Mañas escribía: “Es una historia, que yo manejaba en mi cabeza, sobre la amistad entre dos chavales de doce años. Yo había trabajado en tres cortometrajes con niños y creí que merecía la pena hacer un largometraje que contara esta historia. Buscaba que perteneciesen a dos mundos completamente antagónicos. Lo que me movió a hacer El Bola fue la idea de ver a niños con problemas que, de pronto, en un entorno totalmente distinto, reaccionan de una forma diferente” (en Gozalvo: 5).

⁹ Efectivamente, toda la parte inicial de la película tenía la forma de un relato de iniciación adolescente y narra el desarrollo de la amistad entre el Bola y Alfredo. En ese tramo del film, la



De relato de iniciación juvenil a retrato de la violencia

El tramo final de la película, en el que se desvelaba la situación de violencia en la que transcurría la vida del protagonista, definía con precisión una concepción muy determinada de la condición de víctima, que conectaba estrechamente con los imaginarios de la víctima que se estaban consolidando en otras esferas del mundo social. Fundamentalmente, se trataba de

alguien marcado por una posición de debilidad, aislamiento e indefensión, lo que, de alguna forma, le hacía ver como normal su propia situación y, por tanto, le impedía reconocer su condición de víctima. En el caso del Bola, su edad infantil y el carácter cerrado y conservador de su familia, definían esa situación de debilidad. Por ello, la clausura del film, en la que el Bola, tras una noche de violencia y huída era ayudado por la familia de su amigo a denunciar su situación, resultaba enormemente significativa e implicaba varias cuestiones centrales en la construcción de una ideología de la víctima.

En primer lugar, la idea central de que la única salida posible para la condición de víctima suponía asumir su lugar como tal, hablar desde él y reorganizar sus relaciones sociales desde ahí. La autoconceptualización como víctima, por tanto, como la condición de posibilidad de su posible liberación de la violencia que le atenazaba. En segundo lugar, la comprensión del testimonio como el discurso propio de la víctima y como la clave de una cierta terapéutica, individual y social, con respecto al problema social de las víctimas.

El tramo final de la película se estructuraba, pues, como un trayecto entre dos polos narrativos casi opuestos pero interconectados. La *situación-víctima* aparecía claramente diferenciada de la *identidad-víctima*: la primera aparecía como una situación inestable y ligada a la confusión, la incomprensión y el aislamiento, en la que la experiencia de sufrimiento estaría ligada a la vergüenza, a la culpabilidad y a la imposibilidad de comunicarla a los demás; la segunda se propondría como un lugar de llegada y de superación, ciertamente paradójico: para dejar de ser víctima habría que concebirse como tal; para liberarse de la carga destructora de la violencia habría que nombrarla y comunicarla a los demás. Así pues, la *identidad-víctima* supondría, de alguna forma, la superación de la *situación-víctima*, un lugar de asunción de la propia condición y de enunciación denunciante de su propio sufrimiento. Si la primera estaba signada por la vergüenza y la culpabilidad, la segunda se hallaría atravesada, por el contrario, por la dignidad y, de algún modo, por la exigencia de reparación.

violencia del padre del Bola era simplemente verbal y no se adivinaban las condiciones de violencia extrema en las que vivía el protagonista, cuyo carácter huidizo parecía atribuirse a otras cuestiones. Así, la violencia paterna iba apareciendo poco a poco y adueñándose del relato en el tramo final, pero no era 'el tema' del film desde el principio, que progresivamente iba virando de un relato de iniciación a un relato de denuncia y de una exploración de la subjetividad adolescente a una radiografía social de la víctima de violencia infantil.



El Bola prestando declaración

La **escena final** -en la que el Bola testimoniaba ante la policía con el rostro marcado por los golpes- supondría la culminación narrativa de esa concepción de la víctima: de un estado confuso, inestable y violentado la víctima pasaría, a través de esa declaración, a una cierta estabilización subjetiva, ciertamente herida, pero reconocida institucionalmente como dañada y, por tanto, como merecedora de reparación. El testimonio, por tanto, o la declaración policial -o en otros relatos la confesión de víctima al entorno- operarían como canales de un nuevo tipo de subjetivación: a través del acto de comunicar y denunciar la violencia sufrida emergería el *sujeto-víctima*, identificado con su carácter de tal y con las narrativas e imágenes que se le asocian.

Así pues, la denuncia y declaración final producían un doble efecto de clausura narrativa. Por una parte, el Bola era definitivamente separado de su padre y el espectador podía suponer que la intervención del Estado y sus diferentes tecnologías de regulación -la policial, la judicial...- iban a asegurar que dejara de sufrir su maltrato y, por tanto, que dejara atrás su *situación-víctima*. Por otra, se cerraba exitosamente la intervención de la familia de Alfredo, que era la que había permitido que el Bola denunciara a su padre, abrazara el testimonio como discurso propio y construyera su identidad como víctima.

De hecho, uno de los conflictos más agudos que presentaba el film era el debate, en el interior de la familia de Alfredo, sobre la forma más efectiva -teniendo en cuenta las dificultades legales y las exigencias sociales- de ayudar al Bola a salir de su situación. La solución a ese conflicto narrativo no ofrecía dudas: había una relación directa entre las posibilidades de la víctima de dejar de serlo y la actitud y las decisiones de su entorno animándole a reconocerse como tal.

La familia de Alfredo desempeñaba, de hecho, un rol narrativo crucial porque -además de suponer un polo social e ideológico opuesto a la familia del Bola¹⁰-, era el foco de una de las cuestiones principales que la película planteaba al espectador: ¿cómo afrontar un caso de violencia paterna desde fuera?, ¿cómo actuar? Más que analizar las causas y

¹⁰ La violencia, tal como se representaba en la película, aparecía muy vinculada a la clase social y al grado de ilustración. La familia del Bola estaba representada con los atributos clásicos de una familia trabajadora y tradicional, basada en el autoritarismo paterno y en una serie de valores morales conservadores como la obediencia y los códigos tradicionales paterno-filiales. La familia de Alfredo aparecía como el negativo de esa situación familiar: estética y moralmente encarnaba unos valores casi libertarios que se verificaban en otro tipo de trabajo y en otro tipo de relaciones humanas mucho más abiertas y comprensivas.

mecanismos de la violencia, *El Bola* conceptualizaba la violencia como algo socialmente dado, y ponía su energía narrativa en pensar el modo de actuar, como ciudadanos, ante ella. Dicho de otra forma, más que una representación o una fenomenología de la experiencia del maltrato, la película era una dramatización de la necesidad social de detectar a las víctimas, ofrecerles ayuda e incluso ayudarles a conceptualizarse como tales para poder denunciar y salir así del círculo de violencia.

De hecho, la película abordaba un importante problema: su personaje principal, aquel sobre el que deseaba proyectar la empatía y solidaridad del espectador, pertenecía a un mundo afectivo y generacional que, aunque reconocible y fácilmente identificable, guardaba una cierta distancia con respecto al habitado por su espectador potencial. De alguna forma, el Bola constituía un otro social para el espectador, aunque un otro investido con los atributos de la normalidad¹¹ (una familia común): alguien con quien el espectador difícilmente podía identificarse, pero a quien podía reconocer como propio de su mundo social. ¿Cómo entonces generar esa respuesta empático-solidaria que el film buscaba en su espectador?

Para ello, el relato proponía una estructura narrativa que, aunque marcada por una concepción clásica, poseía un carácter singular: se articulaba sobre un doble sistema de identificación espectral. Por una parte, el primer tramo del film focalizaba totalmente en la percepción del Bola y, a pesar de su probable distancia social, el espectador podía identificarse con su búsqueda de amistad y de experiencias. Generada esa identificación, el final de la película derivaba en una fuerte empatía hacia el personaje golpeado y violentado.

Pero por otra parte, una buena parte del film focalizaba en Alfredo y en su ambiente familiar, permitiendo una segunda identificación del espectador –quizás más cercana ideológicamente al espectador modelo de la película¹²– basada en sus dilemas éticos y emocionales con respecto a la figura del Bola: ¿cómo ayudarle a salir de su situación de violencia?



El tatuaje. Las marcas en el cuerpo 1

¹¹ De hecho, el mundo del Bola estaba representado desde los atributos de la normalidad, una normalidad, sin embargo, en la que iba a emerger por la violencia: “Hay dos familias contrapuestas y una de ellas está relacionada con un mundo no usual, como es el mundo del tatuaje, que se relaciona con la violencia; yo quise convertirla en una familia con ambiente liberal, con un comportamiento más consecuente con lo que es la educación, sobre la base del diálogo con los hijos. En cambio, una familia de clase media, donde todo es aparentemente normal porque tienen su tiendecita y parece que no hay problemas, pues es donde yo quería que surgiera el problema” (Achero Mañas en Gozalvo: 10).

¹² Al principio del film, la familia de Alfredo estaba representada, en contraposición a la del Bola, por las marcas de lo inusual (el mundo del tatuaje, el ambiente relajado...). Pero poco a poco la película iba acercándola al espectador a través de una serie de situaciones en las que quedaba muy clara su ética y coherencia moral, contrapuesta a la de la familia del Bola.



Marcas en el cuerpo 2

De ese modo, el relato realizaba una sutil operación: permitía al espectador oscilar entre una empatía directa con la víctima –con la que, sin embargo, mediaba una importante distancia social y generacional- y una empatía indirecta¹³ canalizada a través de la familia de Alfredo –mucho más cercana, previsiblemente, al mundo del espectador-. Esa doble lógica empática era la que definía la posición del espectador ante la figura de la víctima (alguien perteneciente a un mundo social ajeno pero a la vez conectado al del espectador) y la que mediatizaba su reacción emocional ante ella (el conflicto ético-emocional de la familia de Alfredo servía de canalizador de la respuesta del espectador).

En esa construcción narrativa de la víctima, ¿cómo aparecía representada visualmente la violencia que convertía al Bola en *sujeto-víctima*? Frente a los excesos de los lenguajes televisivos con los que sin duda dialogaba, la película de Achero Mañas se caracterizaba por un sumo cuidado visual. A su sutil caligrafía emocional se le sumaba un cierto pudor en la mostración de la violencia, que en general se desplazaba hacia escenas de tensión pero que no llegaban al uso de la fuerza física. Efectivamente, su representación visual estaba limitada a una de las secuencias finales, que era la desencadenante de la huída y la denuncia del protagonista. Hasta la última y definitiva paliza del padre, la violencia física no aparecía representada directamente: las palizas que, sabíamos, recibía el Bola, ocurrían tras un fundido en negro o en el intervalo entre dos secuencias.

Sí aparecían, sin embargo, representadas a través de sus efectos y huellas: las marcas en la espalda y el costado eran lo que permitía a Alfredo sospechar y compartir la sospecha con sus padres; las marcas en la cara eran lo que le impedían ir al colegio y las que daban al padre de Alfredo la seguridad sobre la responsabilidad del padre del Bola¹⁴. Y, en el tramo

¹³ El concepto de ‘empatía indirecta’, central en este análisis, surgió de forma colectiva en las discusiones que tuvieron lugar en los seminarios y talleres organizados por Gabriel Gatti dentro del marco del proyecto ‘Mundo(s) de víctimas’. A los participantes en esas discusiones debo, pues, el concepto.

¹⁴ La idea de las ‘marcas en el cuerpo’ era central en la articulación narrativa. Señala Mañas, comparando los tatuajes de Alfredo (realizados por su padre, tatuador profesional) con las marcas

final, su rostro contusionado, hinchado y lleno de heridas era, sin duda, la prueba encarnada de su condición de víctima.



Marcas en el cuerpo 3

No se trataba, sin embargo, de una representación barroca ni impactante del cuerpo de la víctima. Las imágenes del cuerpo violentado no suponían un golpeo al ojo, sino que estaban integradas en la narración y cumplían más una función narrativa –hacer que los otros personajes reconocieran su condición de víctima- que un intento de impactar visualmente al espectador. Esa contención en la mostración de la violencia era, sin duda, coherente con el clasicismo de su articulación narrativa, que más que buscar efectos visuales, trataba de afectar al espectador a través del desarrollo dramático del relato.

Ello era coherente con el propósito general del film: crear un ejemplo representativo, que sirviera como ejemplo individual de un problema social. Así, la película se situaba en la estela de una cierta tradición del realismo español cercano en algunos aspectos (aunque no en otros) al naturalismo¹⁵ aunque alejada, sin duda, de cualquier deriva tremendista. La ubicación de la historia en el extrarradio y los apuntes sobre las condiciones marginales de algunos de los compañeros del Bola, conectaban con una perspectiva sociologista del problema de la violencia, que hacía del análisis del ambiente social un elemento inseparable de la comprensión posible del maltrato¹⁶.

de la violencia física en el rostro de el Bola: “hay un padre que es capaz de marcar a su hijo a través de la violencia y el dolor para toda su vida, y un padre que, a través del amor, es capaz también de marcar a su hijo. Son dos formas de marcar. Uno marca a través de las palizas, y otro padre marca a su hijo por el camino del amor y por otra circunstancia, pero también le marca” (en Gozalvo: 10).

¹⁵ En las palabras del propio Acheró Mañas puede hallarse la idea, tan propia del naturalismo, de acercarse personalmente a la realidad que se pretende describir para, a través del conocimiento personal, modificar el punto de vista sobre ella: “Maduré la historia después de tratar con chavales de la calle, afectados por situaciones extremas de violencia. Hasta entonces quería abordar el mundo de la infancia, pero no sabía de qué manera” (2000).

¹⁶ Escribía el propio Mañas al respecto: “No creo en el mal por el mal, pienso que muy poca gente hace el mal con premeditación y alevosía. La violencia esconde situaciones psicológicas concretas y cualquier persona puede llegar a ejercerla en algún momento extremo. Pero no quería justificar la violencia, sino situarla en su contexto y evidenciar que ciertas situaciones pueden ser incontrolables” (2000).

3. Reimaginando lo social a través de sus víctimas

Pareciera, pues, que ese intento de dar con las claves narrativas y estéticas adecuadas para representar a las nuevas víctimas estaba relacionado con una redefinición de las claves cinematográficas para pensar lo social, que conectaba con algunas de las tendencias que, a finales de los noventa y principios de la década, convulsionaron el cine europeo en la búsqueda de nuevos códigos del realismo. De hecho, esa voluntad, explícita en *El Bola*, de analizar y describir un problema sociológico con las herramientas de la ficción la separaba del existencialismo experiencial que había caracterizado a las aproximaciones a la infancia del cine de los 80 y 90 y, aunque desde parámetros estéticos muy diferentes, suponía un intento de responder al reto lanzado por movimientos como *Dogma 95* o el cine de los hermanos Dardenne en su búsqueda de nuevos realismos contemporáneos.

Efectivamente, tanto *El Bola* como *Te doy mis ojos* formaron parte de un momento muy concreto del cine español en el que diferentes directores jóvenes trataron de anudar sus figuras de *autor* –y las consecuencias estéticas que implicaba esa autofiguración– a la reevaluación de los códigos del llamado ‘cine social’ español. Las películas de Fernando León de Aranoa, *Barrio* y *Los lunes al sol*, supusieron las puntas de lanza de esta renovación estético-política que no estaba, desde luego, exenta de contradicciones, pero que supuso una estimulante revisión de algunas de las categorías desde las que se estaba planteando la relación entre política y estética en el campo cinematográfico.

Ángel Quintana, en una reflexión estimulante pero muy crítica, se refirió a esta tendencia con la categoría de ‘realismo tímido’, poniendo el acento en su dependencia de modelos narrativos clásicos (basados en un guión férreamente diseñado) alejados de la experimentación de otros realismos contemporáneos (en los que la emergencia del azar en el proceso de rodaje supone un elemento fundamental)¹⁷. Desde la óptica que nos interesa, esa crítica apuntaba a un elemento fundamental: el modo en que desplazaba los conflictos sociales estructurales a conflictos dramáticos basados en sentimientos complejos y a veces contradictorios.

El cine del realismo tímido se caracteriza sobre todo por ser un laboratorio de sentimientos, a veces contradictorios como la tensión entre amor y desamor de *Te doy mis ojos* de Icíar Bolláin. En *Mar adentro* de Alejandro Amenábar, la pulsión sentimental se encuentra milimétricamente diseñada en el proceso de estructura de guión. Este proceso de búsqueda de la empatía es lo que acaba generando las adhesiones del público ante unos temas desagradables –el maltrato a las mujeres o la vida ordinaria de un tetrapléjico–, que podrían resultar molestos para el acomodado ojo del espectador pero que han sido sabiamente maquillados (Quintana, 2005:19).

¹⁷ “La mayoría de películas del realismo tímido se caracterizan por su deseo de constituirse como mundos autónomos donde las leyes del guión adquieren más importancia que el mundo que se quiere reflejar. Son películas que copian o imitan el mundo, poniendo en evidencia sus múltiples limitaciones, pero que en ningún caso pretenden reproducir el mundo para poder reflejar mejor sus ambigüedades” (Quintana, 2005: 18).

Dejando a un lado el juicio de valor que se deriva de la cita, se puede resaltar un hecho crucial: la renovación de la ‘temática social’ se llevaba a cabo a través de la empatía y la identificación emocional con aquellos sujetos que sufrían los efectos de los problemas sociales. Estas películas, de hecho, construían un espectador fuertemente empático, que debía proyectar sus afectos –directamente o mediante personajes interpuestos, como se ha visto en el análisis de *El Bola*- en la condición de vulnerabilidad de la víctima social. De un modo involuntario, estos films construían una sintaxis muy eficaz para canalizar narrativamente esa oleada empática que, en otros ámbitos de lo público, estaban generando las nuevas figuras de la víctima.

No se trataba, pues, de analizar narrativamente las causas o los dispositivos que hacían posible las lógicas de la discriminación o las nuevas formas de la exclusión, sino de explorar los efectos que éstas producían en las personas que las sufrían, convertidas en lugar de empatía espectral. León de Aranoa construyó dramas personales en torno a sujetos que sufrían el fracaso de las políticas asistenciales y de integración social; si *Barrio* tematizaba a los adolescentes de la periferia madrileña como víctimas de un sistema que no les ofrecía alternativas, *Los lunes al sol* exploraba el trauma social de los parados de los astilleros del puerto de Gijón años después de la reconversión industrial.

No hay duda de que esta forma de poner en relato los conflictos y desgarrones sociales guardaba una estrecha relación con esos imaginarios de la víctima anteriormente comentados: todos los procesos sociales podrían ser explicados a través del sujeto que sufre sus efectos¹⁸. La víctima, pues, como elemento central que permitiría reimaginar las relaciones sociales desde un prisma nuevo.

No es descabellado afirmar, pues, que la reemergencia de lo político que tuvo lugar en la cultura española del cambio de siglo fue de la mano de una reconceptualización de lo social desde el prisma reorganizador de sus víctimas. Y puestas así las cosas, no es de extrañar que las ‘temáticas sociales’ a las que mayoritariamente se adscribieron estas películas y textos culturales fueron aquellas en las que la figura de la víctima fuera más nítidamente enunciable. Es decir, si se trataba de reimaginar las relaciones sociales desde sus víctimas, qué mejor que hacerlo desde esas zonas de lo social en que la condición de víctima –y de victimario- aparece más clara y definida.

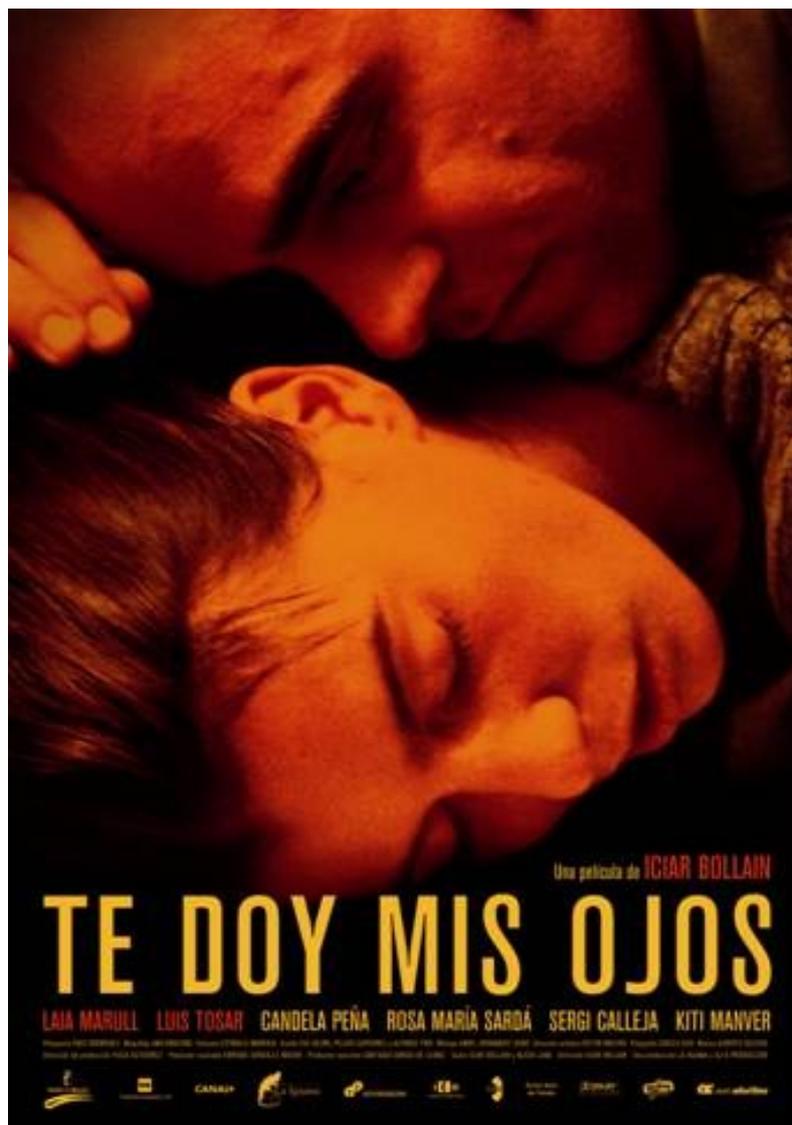
Slavoj Žižek reflexionó hábilmente sobre las diferentes formas de violencia y la visibilidad social de las relaciones que genera. Para ello diferenció entre tres tipos de violencia: la violencia subjetiva (ejercida por un sujeto concreto, ya sea en lo físico o en lo psicológico), la violencia objetiva o sistémica (los efectos del sistema económico y político) y la violencia simbólica (la relacionada con la representación, el lenguaje y sus imposiciones de un sentido del mundo).

La cuestión está en que las violencias subjetiva y objetiva no pueden percibirse desde el mismo punto de vista, pues la violencia subjetiva se experimenta como tal en contraste con un fondo de nivel cero de violencia. Se ve como una perturbación del estado de cosas ‘normal’ y pacífico. Sin embargo, la violencia

¹⁸ Es este procedimiento de tematización de lo social muy similar al del cine clásico, pero en el contexto que nos ocupa adquiere una significación muy diferente, que es la que interesa a este artículo.

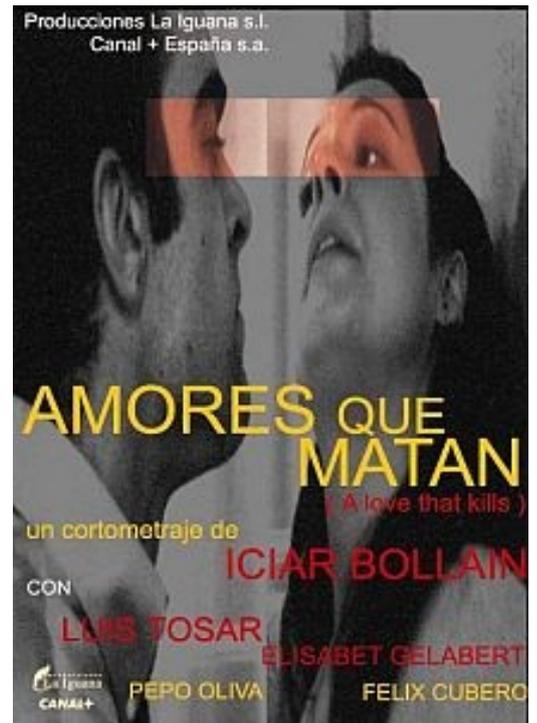
objetiva es precisamente la violencia inherente a este estado de cosas ‘normal’. La violencia objetiva es invisible puesto que sostiene la normalidad de nivel cero contra lo que percibimos como subjetivamente violento. La violencia sistémica es por tanto algo como la famosa ‘materia oscura’ de la física, la contraparte de una (en exceso) visible violencia subjetiva. Puede ser invisible, pero debe tomarse en cuenta si uno quiere aclarar lo que de otra manera parecen ser explosiones ‘irracionales’ de violencia subjetiva (Zizek, 2009: 10).

No por azar las películas que nos ocupan pusieron el acento, fundamentalmente, en formas de la violencia subjetiva en las que era fácilmente escenificable y dramatizable la relación de dominación entre ‘víctima’ y ‘victimario’. Podría argumentarse, quizás, que al poner el foco en esa violencia subjetiva –el maltrato infantil y la violencia machista- estas dos películas desatendían las violencias sistémicas o estructurales de las que ésta dependía. Sin duda, ese es el riesgo que corren aquellas propuestas culturales que focalizan su atención en las escenas más visibles de la violencia social: que el impacto que genera la mostración de la violencia directa oscurezca la comprensión de aquellas lógicas sociales, más complejas y subterráneas, que influyen en ella y le dan un carácter estructural.



4. Hacia una estética de la víctima: *Te doy mis ojos*

Te doy mis ojos trataba de conjurar ese peligro representando la violencia de género desde una concepción integral, analizando y describiendo las diferentes dimensiones del maltrato machista y el sistema institucional que trataba de hacerse cargo de él. No se trataba, de hecho, de un tema cualquiera: la violencia de género había adquirido una gran notoriedad pública y mediática a finales de los años noventa, y muy especialmente a partir del asesinato de Ana Orantes en 1997, que sirvió de verdadero disparador para la movilización social. Desde entonces el problema ganó una centralidad social y discursiva que, en buena medida, respondía a las luchas que los colectivos feministas habían desarrollado en las décadas anteriores, pero que convergía también con la creciente consolidación del paradigma de la víctima como reorganizador semántico de los conflictos sociales¹⁹.



En 2001 Iciar Bollaín estrenó un cortometraje titulado *Amores que matan*, en el que imaginaba un ficticio Centro de Reeducción de Agresores donde diversos maltratadores se sometían a un proceso de terapia y rehabilitación. Cruzando las estrategias del falso documental y la ficción narrativa, Bollaín presentaba, aunque de forma embrionaria, algunas de las situaciones narrativas que iba a desarrollar en *Te doy mis ojos*, aunque con una importante salvedad: *Amores que matan* se centraba en el análisis de la subjetividad del maltratador –interpretado brillantemente, como el de *Te doy mis ojos*, por Luis Tosar– más que en la de la maltratada²⁰. Incluso, en algunas de las falsas entrevistas a pie de calle que la película incorporaba en su estrategia documentalista, se tematizaba la necesidad de entender qué pasaba por la mente del maltratador para comprender sus estallidos de violencia en toda su complejidad. Esa llamativa estrategia parecía responder a una cierta saturación de las representaciones estandarizadas de la víctima de violencia de género que ya estaban inundando las pantallas televisivas y los magazines de tarde.

¹⁹ Dos años antes de *Te doy mis ojos*, y a medio camino entre la estela abierta por *El bola* y el melodrama televisivo, se habían estrenado *Solo mía* (2001, Javier Balaguer) y *María la portuguesa* (2001, Dácil Pérez de Guzmán), que se centraban también casos de violencia de género. Apenas unos años antes Dulce Chacón había publicado la novela *Algún amor que no mate* (1996), centrada en el mismo tema, y que llegaría a alcanzar un cierto éxito de público.

²⁰ Sobre ese ángulo de representación escribía Bollaín: “Y es que tal y como se habla del tema en los medios de comunicación, hacerle a él protagonista no era lo más políticamente correcto. Pero no podíamos dejar de preguntarnos precisamente eso: ¿Por qué no se habla de ellos? ¿Quiénes son estos hombres? ¿Por qué hacen tanto daño? Y si son ellos quienes agreden, ¿Por qué son ellas las que tienen que huir de sus casas, esconderse y ser tratadas psicológicamente? Que se vayan ellos, pensamos, que se “arreglen” ellos la cabeza. Y nos inventamos un centro de reeducación donde un hombre, interpretado por Luis Tosar, acudía a ‘arreglarse’” (2003: 24).

Te doy mis ojos supuso, con respecto a *Amores que matan*, una inversión de la perspectiva narrativa²¹: el relato se organizaba en torno a Pilar -interpretada por Laia Marull- que, desde la primera escena, era identificada como una víctima de violencia machista en huida de su marido. Si *El Bola* partía de un relato clásico de iniciación juvenil para desembocar en un relato de víctima, *Te doy mis ojos* se centraba desde el primer momento en la *situación-víctima*. La película se abría así: tras unos planos que servían para situar la escena en la noche de la periferia toledana, una mujer nerviosa y con signos visibles de miedo recogía su ropa y salía de casa acompañada de su hijo; los planos entrecortados reforzaban la sensación de nerviosismo y urgencia, generando un cierto desasosiego en el espectador; una vez en la calle Pilar trataba de parar un taxi pero no lo conseguía y al subir al autobús nocturno, acompañada de su hijo, se daba cuenta de que había huido, en plena noche, con zapatillas domésticas. La víctima en estado de *shock*, pues, desde la primera escena.

La trama de la película se sostenía sobre una concepción de la víctima y su identidad similar a la que que había presentado *El Bola*, aunque llevaba su desarrollo narrativo a un punto mayor de complejidad. Al igual que en el film de Acheró Mañas, el tramo final de la película consistía en un trayecto de toma de conciencia de la víctima de su condición de tal, que tendría efectos liberadores. La *identidad-víctima*, por tanto, como punto de llegada de la narración: la toma de conciencia como proceso de subjetivación que conducía a ella.

La película dramatizaba ese proceso de autoconceptualización como víctima a través de los personajes de la hermana -interpretada por Candela Peña- y la madre -por Rosa María Sardá- de la protagonista, que formaban dos polos extremos en la construcción de la *identidad-víctima*. Mientras la hermana señalaba lo anormal de la situación y denunciaba directamente a Antonio, el marido, como un agresor, la madre trataba de normalizar esa situación de violencia, inscribiéndola en una genealogía familiar y en una cultura de la abnegación y el sacrificio por el bien del matrimonio y los hijos. El vaivén emocional de la protagonista hacia su hermana y su madre escenificaba su propio conflicto interno hacia esas dos formas antagónicas de afrontar su experiencia matrimonial violenta.

Pero, obviamente, la simpatía del espectador y de la película recaía sobre el personaje de la hermana, que desempeñaba en la película un rol similar al de la familia de Alfredo en *El Bola*. Con una vida de pareja totalmente libre de violencias y tensiones, aparecía como un modelo alternativo de convivencia opuesto en todo al matrimonio de Antonio y Pilar. Más que eso, como un espacio no contaminado por la violencia, desde el que sentir empatía y solidaridad con la víctima.

De nuevo, pues, un sistema de doble identificación espectral que le hacía oscilar entre la empatía directa -con alguien cuyo carácter de víctima de malos tratos la alejaba en cierta medida del espectador modelo- y la empatía indirecta, mediatizada por la figura de la hermana -mucho más cercana a la posición que la película diseñaba para su espectador

21 Alicia Luna, coguionista de ambos filmes, se refería a ese cambio de perspectiva del siguiente modo: “Habíamos hecho *Amores que matan* que era un cortometraje-documental, falso documental, en el que planteamos una hipótesis: ¿qué pasaría si reeducásemos a los maltratadores? Y después de terminarlo Iciar quiso hacer *Te doy mis ojos*. Quiso hacer una película investigando por qué una mujer aguanta” (en Molina).

ideal-. Esa empatía oscilante era, también, una forma de traducir emocionalmente el trayecto entre *situación-víctima* e *identidad-víctima* que estructuraba la trama: Pilar necesitaba incorporar y aceptar la mirada de su hermana, que desde el principio la había conceptualizado como víctima, para acabar identificándose como tal.



El claroscuro

En ese entramado narrativo que, en lo esencial, era similar al de *El Bola*, tenía lugar, sin embargo, una más compleja representación visual de la víctima, que incorporaba y daba funcionalidad dramática a algunos elementos de la tradición pictórica barroca, como el claroscuro o la representación tensional del cuerpo de la víctima. Se trataba de recursos puntuales, que aparecían en el interior de una narración de corte clásico y realista, pero que ayudaban a construir una cierta textura visual y emotiva para inscribir la representación de la víctima.

En el tramo inicial de la película predominaban ambientes nocturnos que daban una tonalidad oscura a la película. Esa oscuridad adquiría una fuerte expresividad en la primera escena en que, ya separados, Antonio y Pilar se encontraban por primera vez, pero solo a través de la rejilla del portón de la casa en la que ella estaba alojada. En esa escena, que construía eficazmente un clima de aislamiento y miedo, Bollaín utilizaba el claroscuro y, aunque de un modo leve, alguna técnica que podría identificarse con el tenebrismo. Era una forma de generar un ambiente visual acorde con el desarrollo de la secuencia en la que Antonio, a través de la rejilla, terminaba por coger el rostro de Pilar y estrujarlo

violentamente, mientras le gritaba que abriera la puerta que ella, bloqueada por el miedo, se negaba a abrir. Al final de la escena, y como cierre de ese primer estallido de violencia, el rostro de Pilar aparecía tensado hasta casi llegar a su límite. Como si la experiencia que estaba viviendo solo pudiera expresarse o canalizarse a través de la contorsión. Y ahí radicaba uno de los elementos fundamentales sobre los que iba a pivotar la representación cinematográfica de la



El rostro en tensión de la víctima

víctima: su cuerpo como espacio metafórico.

Efectivamente, en *Te doy mis ojos* el cuerpo era el lugar en el que se representaba la violencia y el trauma y el que, de alguna forma, llevaba las marcas de la violencia. La violencia física extrema no se representaba visualmente, pero sus efectos en el cuerpo adquirían una crucial importancia narrativa. De hecho, en la escena en que la hermana leía en los partes médicos sobre las diferentes lesiones de Pilar se clarificaba para el espectador la naturaleza brutal de la violencia que estaba sufriendo, que sin embargo la película se negaba a representar, centrándose mucho más en la violencia psicológica y en la humillación sistemática.

La película, en un gesto inteligente y pudoroso, tampoco representaba las posibles marcas en el cuerpo de la protagonista. Pilar no aparecía con el ojo morado, ni coja ni con el brazo escayolado. Lo que su cuerpo hacía evidente eran los efectos traumáticos de la violencia machista. Durante toda la película, la actriz construía una mirada huidiza, una posición corporal abatida y una gestualidad vacilante, que se extremaba en los momentos en que Antonio entraba en casa o lo veía aparecer en cualquier sitio. Ese registro de actuación, que desplazaba a la posición corporal la condición psicológica del personaje, solo se suspendía en los momentos en que Pilar empezaba a liberarse del control del marido²², pero se trataba, claro, de cambios momentáneos y carentes de continuidad. Pero a través de ese cambio en el registro actoral la película escenificaba la transformación vacilante de la protagonista y sus 'progresos' para salir del círculo de la violencia.



El cuerpo de la víctima fuera de control

En las escenas de máxima violencia de la película -que, como ya he aclarado, no consistían en palizas físicas sino en humillaciones subjetivas profundas- el cuerpo de Laia Marull se llevaba a una máxima tensión y ahí sí aparecían técnicas de figuración que conectaban directamente con una representación barroca del cuerpo. Tanto en la escena de la puerta y la mirilla, anteriormente comentada, como en la escena de violencia final -en la que Antonio impedía a Pilar presentarse a una oferta de trabajo y la dejaba desnuda en el

²² En el tramo del relato en el que comenzaba a trabajar en el museo y, especialmente, cuando se convertía en guía de arte y se reinventaba ante el público.

balcón- el rostro de Laia Marull aparecía desencajado y todo su cuerpo se retorció en un gesto dislocado de pavor. Era como si el cuerpo estallara incapaz de contener tanto dolor. Pero, en línea con lo expuesto anteriormente, no se trataba de un dolor físico ni de una herida corporal sino de un dolor subjetivo y un miedo psicológico profundo. El cuerpo, pues, no como huella de la violencia física, sino como expresión de la dislocación subjetiva.

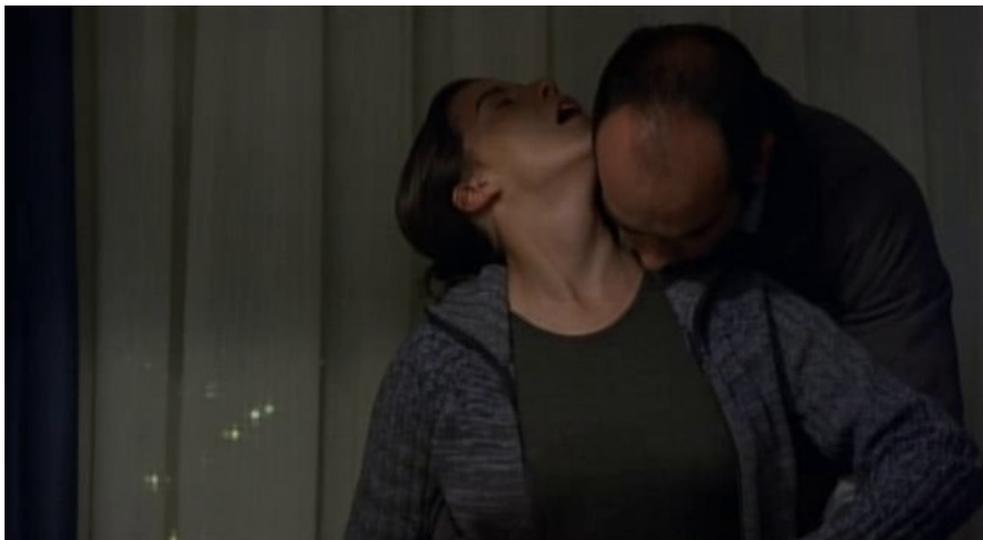


El rostro desencajado de la víctima

En ese sentido, el cuerpo fuera de control de Pilar era la forma de representar la inconmensurabilidad de su herida interior. Una identificación, la del cuerpo abatido y la subjetividad desestructurada, sobre la que insistía constantemente la película: en la escena en la que Pilar denunciaba la situación a la policía ésta le exigía, siguiendo el protocolo, un parte médico o de marcas externas. Ante ese requerimiento Pilar afirmaba: “Me ha roto por dentro”. Ante la exigencia de marcas físicas, la imposibilidad de documentar una conmoción interior.

Esa representación del cuerpo en tensión y fuera de control rimaba paradójicamente con algunas escenas de la película en las que Pilar experimentaba placer sexual con Antonio, en esos momentos en que la convivencia entre ambos parecía relajarse. Había una escena especialmente llamativa a este respecto: tras una dura discusión, Antonio llegaba con regalos a casa y acariciaba a Pilar mientras ella permanecía sentada. El cuerpo de ella se tensaba en una especie de éxtasis sexual que se acercaba, en su composición visual, a las imágenes del cuerpo fuera de control por la violencia. La película planteaba así una idea: la sexualidad era una más de las herramientas a través de las cuales Antonio sometía a Pilar, y de ese sometimiento no estaban excluidos ni el placer ni la fascinación erótica. Pero también nos ofrece una clave del modo en que Bollaín construía visualmente a la víctima: su cuerpo en tensión extrema como efecto de aquellas situaciones en las que el sujeto había llegado a sus límites. Ahí sí las representaciones del cuerpo de Pilar conectarían con la imaginería barroca y con su cruce entre lo sexual y el dolor extremo²³.

²³ No se me ocurre un mejor ejemplo de esa aleación que *El éxtasis de Santa Teresa* de Bernini, en el que la tensión corporal traduce la inconmensurabilidad de la experiencia extática.



El cuerpo al límite, también por el placer

Sin embargo, y a pesar de lo que pareciera desprenderse de lo anterior, *Te doy mis ojos* estaba claramente estructurado como un relato clásico, muy contenido en su apuesta visual, que voluntariamente trataba de evitar la sobreexposición del cuerpo violentado de la mujer. La película utilizaba, por tanto, un elemento típicamente barroco (la representación del cuerpo tensionado y fuera de control de la mujer) en un relato que no tenía nada de barroco, como un recurso expresivo y de sentido muy potente, pero muy limitado a escenas puntuales. Esas escenas tenían la función de afectar al espectador, de golpear su sensibilidad a través de un choque visual que condensara la violencia que se había ido tematizando y madurando a lo largo del relato, pero en ningún caso hacían tambalear su organicidad ni la trayectoria sentimental y emocional de la que daba cuenta, y que era el verdadero objetivo de representación de la película.

Por todo ello *Te doy mis ojos* profundizaba en la tendencia ‘naturalista’ que se podía detectar en *El Bola*: pareciera la puesta en relato de un estudio de caso, que tenía representatividad en términos sociales y parecía llevar a la ficción el resultado de una encuesta sociológica sobre el perfil de una mujer maltratada y sobre la psicología de su maltratador²⁴. Lo interesante era cómo la película inscribía, en ese relato fuertemente sociologista²⁵ esos procedimientos barrocos que atacaban la sensibilidad del espectador, y

²⁴ Al igual que hiciera Acheró Mañas con su conocimiento personal de los jóvenes que iba a retratar, Iciar Bollaín resaltaba el trabajo de investigación y documentación en torno el universo social de la mujer maltratada durante la escritura del guión: “La mejor ayuda para entender de qué estábamos hablando nos la facilitó una asociación de Toledo que nos abrió sus puertas y nos dejó sentarnos entre un grupo de 14 o 15 mujeres que se reunían en terapia. Pudimos escucharlas, verlas, sentir las. Durante más de dos horas, cada jueves, estas mujeres lloraban, reían, fumaban, se frotaban las manos, se escuchaban y se miraban unas a otras. A veces nos parecía que venían de muy lejos, de quién sabe qué infierno, a veces en cambio nos parecía que las conocíamos de toda la vida. A veces las entendíamos, a veces no” (2003: 25).

²⁵ Resultaban de enorme interés a este respecto las escenas de terapia que Antonio compartía con otros maridos maltratadores, que desarrollaban lo apuntado en el cortometraje *Amores que matan*, y que dejaban bien a las claras que no se trataba de un problema individual sino estructural y relativo a los roles de género asumidos y naturalizados socialmente.

trataban de afectarlo emocionalmente mediante las imágenes de los cuerpos tensionados. Esa alianza entre un relato realista, comedido, lineal y sociologista, y la utilización puntual pero potente de una imaginería casi barroca del cuerpo era, sin duda, una de las particularidades que definían las claves narrativas y estéticas en torno a las que se iban a representar las víctimas sociales.



La víctima en su (fallida) declaración

Lo importante de todo ello es que a partir de esas y otras películas y prácticas culturales se fueron consolidando, a lo largo de la década, unas claves narrativas y estéticas como las adecuadas para representar a las víctimas. Más que eso: en muy pocos años el esquema narrativo que construía a la víctima como lugar de empatía espectral se consolidó como el modo adecuado, o al menos reconocido como tal por las instituciones, el público y las industrias culturales, para representar la gran diversidad de conflictos que atravesaban la sociedad española. Ante cada tensión social, pareciera que la misión de la cultura fuera visibilizar a sus víctimas y construir las narrativas posibles para empatizar con ellas. Las narrativas de la víctima, pues, como matrices de una nueva comprensión de lo social, más empática que analítica y, en no pocos casos, más emocional que crítica. Las víctimas y su sufrimiento, en cualquier caso, como termómetro y cifra de una sociedad cuyas fallas y violencias parecían encontrar una representación convincente y poderosa en ellas.

5. Marcos narrativos de la víctima e Historia reciente

En ese contexto la víctima aparece como una figura ciertamente paradójica. Por una parte, marcada por la precariedad, la indefensión y la violencia. Pero a la vez, y en virtud de lo anterior, legitimada enunciativamente y cargada de un aura que en otro tiempo estuvo destinada a los héroes. Esa victimización de los relatos sociales ha atravesado todas las esferas y ámbitos, llegando a modificar las rutinas y las lógicas de representación que, hasta hace unos años, habían dominado las industrias culturales españolas.

¿Cómo ha influido este proceso en los relatos culturales sobre la historia reciente? ¿De qué modo se ha articulado esta centralización de la víctima con el *boom* de películas, novelas y propuestas culturales que, en los últimos quince años, han tomado a la guerra civil y al franquismo como objeto de representación?

Ricard Vinyes, en sus estudios sobre la memoria de la violencia en la España post-franquista ha referido ampliamente a los contradictorios usos de la víctima en las políticas institucionales. Señala cómo la ideología de la reconciliación habría generado una ‘buena memoria’ (Vinyes 2009: 25), consagrada por las instituciones y la industria cultural, que se basaría en una cierta despolitización y descausalización del relato de las violencias represivas, que las desligaría de sus efectos históricos y sociales y de los proyectos de país a los que fueron funcionales.

En el centro de esa ‘buena memoria’ se hallaría la ‘institucionalización del *sujeto-víctima*’, que llegaría a adquirir un valor casi totémico, basada en la valoración del sufrimiento de las víctimas como gesto fundamental para una gestión del pasado traumático²⁶ desde los parámetros de la ideología de la reconciliación:

Más que una persona (una biografía, un proyecto), el sujeto-víctima constituye un lugar de encuentro con el que el Estado genera el espacio de consenso moral sustentado en el sufrimiento impuesto (...). Un espacio que reúne a todos, desde el principio de que todos los muertos, torturados u ofendidos son iguales. Algo que resulta tan indiscutible empíricamente como inútil y desconcertante a efectos de comprensión histórica, al disipar la causa y el contexto que produjo el daño al ciudadano. Ese aprovechamiento del sujeto-víctima genera un espacio en el que se disuelven todas las fronteras éticas (Vinyes, 2010).

²⁶ Desde una perspectiva contraria a la de Vinyes, Xabier Etxebarria literariza en su estudio sobre el lugar de las víctimas en la construcción de la memoria social este planteamiento victimalista que, entre otras cosas, permitiría hallar en la victimización un espacio de encuentro transideológico y transhistórico: “Esta memoria social [la que sitúa a la víctima en el centro] (...) presupone una acogida empático-solidaria de las víctimas que hace efectiva la afirmación ‘tu memoria es la mía’. (...) Este compartir recuerdos puede tener diversos alcances. Efectuarse, por ejemplo, entre las víctimas del mismo grupo victimador, por ejemplo, de ETA, o de la dictadura franquista, que genera fuere solidaridad personal y cívica entre ellas; o realizarse entre víctimas de grupos enfrentados, si los hubiera (...) lo que añade a la memoria compartida un elemento muy relevante, el de saltar fronteras para alcanzar la común victimización” (Etxebarria, 2013: 19).

Valga un ejemplo, quizás extremo pero no poco representativo, para ilustrar el modo en que la industria cultural ha hecho confluír las narrativas de la historia con las narrativas de la víctima: *Las trece rosas* (Emilio Martínez-Lázaro, 2007) que alcanzó desde su estreno una gran notoriedad y en pocos años se ha convertido en un referente cultural compartido sobre la represión de postguerra y la experiencia de las mujeres en las cárceles franquistas.

La película se hacía eco de un interés renovado por la historia de trece mujeres, la mitad de ellas militantes de las Juventudes Socialistas Unificadas (JSU) que habían sido fusiladas por el régimen franquista en una noche de agosto de 1939, poco después de finalizada la guerra civil. Diversos actores culturales vieron en el caso de las trece rosas una historia propicia para conectar con la sensibilidad actual²⁷: su historia permitía vincular la sensibilización social en torno a la violencia contra las mujeres con la revisión de las políticas represivas del franquismo y la arbitrariedad de su sistema penal.

En 2004 Verónica Vigil y José María Almela produjeron un documental sobre estas mujeres, cuyo título aludía a la frase que una de las condenadas había escrito a sus familiares en su última carta, antes de ser fusilada: *Que mi nombre no se borre de la historia*. Se trataba de una película a contracorriente en su propuesta ideológica, más cercana al discurso de algunos movimientos sociales que al de la industria cultural: en ella, diversos testimonios analizaban la función social y política de la JSU en los años de la guerra y leían el fusilamiento de las trece mujeres desde las claves que otorgaba su militancia en ese contexto de violencia. La historia personal y el recuerdo de sus amigas y compañeras de cárcel se articulaban a testimonios como el de Santiago Carrillo, que permitía reconstruir el ambiente político turbulento en el que surgieron las JSU y tuvo lugar la represión de postguerra.

Esa mirada abiertamente política contrastaba con la mirada sentimental y despolitizada que iba a sostener la propuesta de *Las trece rosas* (2007, Martínez-Lázaro). Si el documental de Vigil y Almela tuvo un recorrido limitado a la televisión y a las asociaciones culturales y sociales, la película de Martínez-Lázaro estaba destinada al gran público español: trataba de inscribir en los códigos del cine industrial el problema de la



27 El año 2003 el novelista Jesús Ferrero ficcionalizó sus vidas y su encarcelamiento, en una novela muy lírica titulada *Las trece rosas*. El año siguiente, el periodista Carlos Fonseca publicaría el amplio reportaje *Trece rosas rojas* (2004), que combinaba una exhaustiva investigación sobre el caso con una impactante descripción, con recursos propios de la ficción, de las escenas del fusilamiento y escenas de la vida en la cárcel (puede consultarse al respecto Peris Blanes, 2009). En 2006 Ángeles López publicó *Martina, la rosa número trece*, sobre una de ellas, y la compañía de danza *Arrieros* presentó el espectáculo *13 rosas*, que llegó a obtener varios premios Max.

represión de postguerra que, por aquel momento, había alcanzado una importante actualidad social y mediática gracias a las discusiones generadas en torno a la Ley de Memoria Histórica impulsada por el gobierno de Zapatero²⁸.

Fue en ese contexto en el que *Las trece rosas* llevó a cabo un gesto de amplio alcance para la problemática que trata este artículo: releer el caso histórico de la represión franquista desde los códigos cada vez más estandarizados de las narrativas contemporáneas de la víctima. Y lo hizo a través de una doble estrategia: por una parte, la búsqueda de la identificación directa de los espectadores con los personajes, lo que entrañaba todo un trabajo de descontextualización y despolitización de la historia; por otra, la inscripción de la de la represión política en el marco narrativo de la víctima de violencia de género, ya consolidado como una clave narrativa reconocible por el espectador.

Como hemos visto anteriormente, tanto *El Bola* como *Te doy mis ojos* construían un doble sistema de identificación para conjurar un problema de fondo: la distancia socio-cultural del espectador con respecto a la víctima de la que hablaba el film exigía un mediador, en el que el espectador pudiera reconocerse, para canalizar su empatía. En esas películas, la víctima aparecía todavía como un otro, con el que era preciso empatizar pero desde la



diferencia y una cierta distancia que se resolvía mediante el mecanismo de la empatía indirecta. Sin embargo, *Las trece rosas*, cuyas víctimas reales sin duda eran muchísimo más lejanas histórica, social, ideológica y vitalmente de sus espectadores, apostaba por recortar al máximo esa distancia y eliminar todos aquellos elementos que podían separar la experiencia histórica de esas mujeres de la de sus espectadores. Decía su director, Martínez Lázaro:

Hacia la empatía directa: el romance heteroideológico como fuerza de identificación

Por supuesto en la película era esencial entremezclar el relato épico con la vida personal de estas chicas, para que el espectador se identifique, para que simpatice con Julia, con Blanca, con Victoria... Había que ir a escenas más íntimas y pensé que estas chicas, por la edad que atravesaban, seguro que tenían novios, y lo primero, o lo segundo que más les importaba junto con la situación política eran esos novios (en Fernández, 2007).

²⁸ Martínez-Lázaro, reputado como director de comedias ligeras pero de amplia aceptación comercial, contó con un guión firmado por Ignacio Martínez Pisón, que había escrito unos años antes una obra clave en la conformación de nuevas narrativas sobre la guerra civil, *Enterrar a los muertos* (2005). Esa improbable alianza ético-estética marcó a fuego las contradicciones sobre las que se sostenía la película.

En esa búsqueda de la identificación directa de los espectadores, la película llevaba a cabo un proceso de desideologización de las figuras históricas que tomaba como objeto. Si estas habían sido en su mayoría militantes de las JSU, y vinculadas, por tanto, a un proyecto social revolucionario, en la película aparecían como muchachas simpáticas y estereotipadamente comprometidas con una causa más que difusa, identificada con una asociación cultural sin apariencia



La prisión política franquista desde los códigos del costumbrismo juvenil

política. Su militancia quedaba reducida a una serie de *slogans* y acciones representadas de forma extremadamente anacrónica, más cercanas al espíritu juvenil contemporáneo que a la militancia revolucionaria de los años treinta. *Las trece rosas* habían, pues, dejado de ser rojas, para que el público de 2007 pudiera identificarse con su drama personal sin que la distancia ideológica pusiera trabas a esa identificación²⁹.

La elección de actrices (y actores) conocidas por su participación en series televisivas de estudiantes, y la ausencia de un trabajo de actuación destinado a reproducir la gestualidad y el lenguaje de los años treinta, reforzaba esa tendencia al acercamiento narrativo³⁰. Incluso, la atmósfera con la que se representaba la cárcel de Ventas, más propia de una excursión adolescente que de un infierno represivo, conectaba la imagen de las muchachas con las estéticas del drama juvenil televisivo: el registro de actuación, la ambientación, los diálogos... todo servía a una lógica de desajenización y acercamiento³¹. Las vidas de esas mujeres revolucionarias de la España de los treinta representadas con los códigos visuales y narrativos del presente, para reforzar la idea central de la película: en lo esencial, esas jóvenes que fueron fusiladas por un sistema injusto no eran diferentes a las jóvenes que pueblan las teleseries de instituto, y con las que la población actual (el público potencial) se identifica.

²⁹ Resulta curioso cómo hasta hace unos años la referencia al caso incluía el término ‘rojas’ casi unánimemente, y solo a partir de la novela de Ferrero y la película de Martínez-Lázaro desapareció del imaginario su vinculación ideológica. El sintagma ‘trece rosas rojas’ había hecho fortuna era, precisamente, por la aparente divergencia entre las asociaciones simbólicas del rosa –en este caso: feminidad, fragilidad y juventud...- y del rojo –combatividad revolucionaria y lucha social-. La eliminación del segundo miembro del sintagma incidía únicamente, de un modo tremendamente estereotipado, en la feminidad, juventud y aparente inocencia de las trece mujeres fusiladas. El cambio, pues no dejaba de ser significativo.

³⁰ La elección de las actrices llegaba al colmo de la frivolidad al hacer que una de las funcionarias de la cárcel estuviera interpretada por Leticia Sabater.

³¹ El propio Martínez Lázaro señalaba en una entrevista: “aprovecho para decir que en la película ni de lejos he querido mostrar el horror de lo que fue aquello para aquellas chicas, pues no se hubiera podido soportar en la pantalla. En ese sentido la película está muy dulcificada” (en Fernández, 2007).

Esa opción narrativa implicaba, desde luego, un proceso de deshistorización y despolitización, que dejaba a un lado los motivos políticos y estructurales de la represión privilegiando los aspectos dramáticos de una situación de violencia conceptualizada como irracional –y descontextualizada, por tanto, de su verdadera función en la construcción político-social de la España de postguerra-. Se trataba, pues, de la elección de una perspectiva muy cara a la ‘era de la víctima’: focalizar en los efectos dramáticos y personales de la violencia más que en sus causas o su función histórica.

Más que eso, la película construía dramáticamente las escenas de violencia a partir de los esquemas narrativos disponibles en el imaginario audiovisual actual: insertaba la violencia represiva del franquismo en las claves estéticas de los relatos de víctima que circulan por nuestra sociedad. No se trataba solamente de un anacronismo radical, sino de una forma de sellar los conflictos éticos, morales e históricos generados por la complejidad semántica de la violencia política a través del esquema ya consolidado socialmente de la relación entre víctima y victimario.



Una de las escenas más duras del film condensaba buena parte de estas contradicciones, y el complejo juego de identificación narrativa que llevaban aparejadas. Ya detenidas las trece rosas, y sabiendo que algunas de ellas ya habían sido torturadas, la película mostraba a Adelina, atada a una silla en una habitación oscura con una sola luz que entraba por la puerta, en un efecto de claroscuro muy ligado a la iconografía barroca. Dado que el espectador, a estas alturas de la película ya se había identificado emocionalmente con ella y su dramática situación, toda la escena iba a ser ocularizada desde su posición. Dicho en otros términos, la secuencia iba a ser representada, en buena medida, desde su perspectiva visual y emocional.

Y no se trataba de una escena cualquiera: tras situar a Adelina en ese entorno claroscuro, se mostraba cómo el comisario y varios torturadores llevaban a un miliciano a la habitación adyacente, con la intención de torturarlo. La escena se representaba visualmente desde la posición de Adelina –la mayoría del encuadre en negro y la puerta generando un efecto de reencuadre al otro lado de la cual podía verse la tortura-, y estaba puntuada por

contraplanos de su rostro que capturaban su reacción emocional ante la tortura del otro. El miliciano, en acto heroico y para evitar delatar a sus compañeros, aprovecharía un descuido de sus torturadores para suicidarse cortándose el cuello. Y todo ello lo veríamos desde la posición emocional y visual de Adelina y puntuado por las contracciones de su rostro tensado por el horror.



Secuencia de la tortura del miliciano, desde el punto de vista visual y emocional de Adelina

Adelina, pues, actuaba de mediadora emocional entre el espectador y la figura del miliciano. Como en las películas anteriormente comentadas, la narración producía un efecto de empatía indirecta, en la que la emoción espectral no se generaba por la mostración de la violencia –aunque se mostrara– sino por la conmoción emocional de un testigo ante

ella. Un testigo, hay que recordarlo, que también tenía el estatuto de víctima pero con el que la narración había conseguido que nos identificáramos totalmente.

La secuencia, sin embargo, tenía un doble fondo. Mientras los torturadores pegaban al miliciano³² –antes de su suicidio- en la habitación de al lado, el comisario entraba en la pieza en la que estaba atada Adelina, se acercaba hacia ella y se situaba justo a su espalda. Visualmente se generaba una imagen de gran potencia simbólica, a pesar de su topicidad: el victimario, en pie, bien vestido y peinado e investido de los símbolos del poder, se acercaba a una víctima indefensa, aislada y atemorizada, avanzando a través de las sombras que le llevaban al único elemento iluminado de la habitación: el cuerpo de Adelina en perfecta disponibilidad para el torturador.



Representación visual de la relación entre víctima y victimario

Cuando este llegaba hasta ella, comenzaba todo un ritual de abuso sexual. Frotaba sus pechos de forma lasciva y humillante y le proponía una salida a su situación: “si hablas, esta noche duermes en mi casa y mañana estás de vuelta al pueblo”. La escena se detenía ahí, los golpes al miliciano la interrumpían y demoraban su desenlace hasta más tarde, pero la clave estética desde la que leer la violencia quedaba clara: la relación entre el comisario y Adelina era la propia de un abusador o un maltratador sexual. La relación política e histórica entre el encargado de la represión policial y la militante de las JSU se resolvía,

³² Sobre esa escena, señala con paradójica lucidez Martínez Lázaro: “el caso del personaje de Enrico Lo Verso, un militante comunista, sucedió así y aunque para el espectador es horrible, yo sé, y los supervivientes lo sabrán si ven la película, que es muchísimo menos de lo que pasó. Una broma comparado con lo que pasó de verdad” (en Fernández, 2007). No se podría expresar mejor.

pues, a través del esquema narrativo de la víctima y el victimario sexual o de género. Durante toda la narración, las escenas de violencia sobre las mujeres iban a incidir recurrentemente en ese esquema³³.



Violencia política / abuso sexual

El diferente tratamiento narrativo de los dos actos de violencia que presentaba la secuencia nos ofrece, además, otra de las claves de la película. La violencia sobre el miliciano, heroico e ideologizado, aparecía representada desde fuera, desde el punto de vista de Adelina, mediante el procedimiento de la empatía indirecta: más que su muerte en sí, la emoción del espectador se movilizaba a través del llanto y dolor de Adelina al contemplarla desde la habitación contigua. El miliciano era, pues, un otro, ajeno al mundo emocional del espectador, reconocible en tanto cliché –el luchador que da la vida por la seguridad de sus compañeros- pero imposible de generar una identificación con el espectador dado que, él sí, pareciera pertenecer a un mundo que no era el actual. Del otro lado, la violencia sobre Adelina, -a quien la narración había extraído del mundo histórico de los treinta y acercado a las dinámicas del mundo actual, posibilitando la identificación espectral- aparecía narrada desde su propia percepción, pero no ya como violencia político-social sino desde la clave de la violencia sexual y el maltrato de género.

³³ Indudablemente, la violencia represiva del franquismo contra las mujeres incorporó prácticas de vejación sexual y de dominación de género en sus técnicas de represión política. No se trata, pues, de que esta y otras películas falten a la verdad en su representación de las escenas de violencia. Se trata de que aislando esas prácticas de su contexto político y del conjunto de tecnologías de la represión se las presenta como más semejante a una escena de maltrato machista actual que a la represión política de los años treinta.

6. Conclusiones: los abusos de la víctima

Ese gesto no pasaría de ser un curioso desplazamiento narrativo si no estuviera en el corazón de las estrategias con las que la industria cultural, en los últimos años, ha abordado la representación del pasado reciente y la construcción de una memoria cultural cada vez más estandarizada³⁴ en sus claves narrativas y estéticas. Una memoria cultural que, paradójicamente, lee la complejidad del pasado histórico desde el esquematismo universalizador y homogeneizador de las estéticas de la víctima actuales.

En un texto que llegó a ser muy influyente en los estudios sobre historia reciente y memoria social, Tzvetan Todorov (2000) alertaba sobre los peligros de algunos usos de la memoria que, más que contribuir a una comprensión cabal del pasado y sus efectos sobre el presente, contribuían a un bloqueo del pensamiento histórico y que, en vez de conducir a un estado de auto-conocimiento mayor y potencialmente liberador, conducían a una paralización intelectual que podía hacer de la memoria el pasto de proyectos conservadores o de odio social. Todorov hablaba, pues, de los ‘abusos de la memoria’.

No sería inexacto plantear que, en términos similares, la sociedad contemporánea produce ‘abusos de la victimización’, en el sentido de que buena parte de los relatos sociales remiten como un tótem a la figura de la víctima para tratar de sellar sus propias contradicciones y las complejidades inherentes a las dinámicas sociales de las que tratan de dar cuenta. De ese modo, un gesto históricamente saludable –‘tener en cuenta la experiencia de las víctimas, darles voz, ofrecerles dignidad y reparación’- al convertirse en *doxa* social y cultural ha estandarizado sus protocolos y lenguajes constituyéndose en una clave rutinizada y esquemática, pero socialmente muy eficaz y aceptada, de conceptualizar y representar los conflictos sociales.

³⁴ Sobre la estandarización de la memoria, pueden consultarse los diferentes trabajos de Vicente Sánchez Biosca, especialmente sus estudios sobre la representación cinematográfica de la guerra civil en las últimas décadas (2006).

Bibliografía citada:

- Begin, Paul. "When Victim Meets Voyeur: An Aesthetic of Confrontation in Hispanic Social Issue Cinema". *Hispanic Research Journal* 9:3 (2008): 61-275. DOI: [10.1179/174582008X305647](https://doi.org/10.1179/174582008X305647)
- Bollaín, Iciar. "Historia de amor y maltrato". *El País Semanal* 1410 (5/10/2003): 24-27.
- Chaumont, Jean-Michel. (1997) *La concurrence des victimes. Génocide, identité, reconnaissance*. La découverte/Poche.
- Etxeberria, Xabier. (2013) *La construcción de la memoria social: el lugar de las víctimas*. Santiago de Chile: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.
- Fernández, Sandra. "Entrevista con Emilio Martínez Lázaro". *El multicine* (17/10/2007).
- Gatti, Gabriel. "Como la [víctima] española no hay. (Pistas confusas para poder seguir de cerca y entender la singular vida de un personaje social en pleno esplendor)". *Kamchatka. Revista de análisis cultural* 4 (2014): 275-292.
- González del Pozo, Jorge. "Al cerrar la puerta. Violencia contra niños y ruptura del silencio en *El bola* de Acheró Mañas". *Letras Hispanas* 5: 1 (2008): 50-62.
- Gozalvo, Ángel. *Guía didáctica sobre El Bola*. Un día de cine, IES Huesca.
- Mañas, Acheró "No soy un realizador vocacional, soy un contador de historias. Entrevista". *El mundo* (27/09/2000).
- Molina, Mar. "Entrevista a Alicia Luna, coguionista de *Te doy mis ojos*". *El inconformista digital*.
- Peris Blanes, Jaume. (2008) *Historia del testimonio chileno. De las estrategias de denuncia a las políticas de memoria*. Valencia: Quaderns de Filologia.
- Peris Blanes, Jaume. "Últimas noticias de la guerra. Procesos de novelización en las últimas narrativas históricas sobre la guerra civil". *Especulo. Revista de estudios literarios* 43 (2009).
- Peris Blanes, Jaume. "*Hubo un tiempo no tan lejano... Relatos y estéticas de la memoria e ideología de la reconciliación en España*". *452°F. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada* 4 (2011): 35-55.
- Quintana, Ángel. "Modelos realistas en un tiempo de emergencia de lo político". *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen* 49 (2005): 10-31.
- Quintana, Ángel. (2008) "Fernando León de Aranoa: *Princesas* (2005) y el realismo tímido en el cine español". *Foro hispánico: revista hispánica de Flandes y Holanda* 32 (2008): 251-263.
- Sánchez Biosca, Vicente. (2006) *Cine y Guerra Civil española, del mito a la memoria*. Madrid: Alianza Editorial.
- Sánchez Biosca, Vicente. (2011) "Del dolor y sus imágenes". Vicente Sánchez Biosca (ed.) *Figuras de la aflicción humana*. Valencia: MUVIM: 5-16.

- Thibaudeau, Pascale. "El cine de la denuncia social en España: el caso de *Te doy mis ojos* de Icíar Bollaín". *Foro hispánico: Revista hispánica de Flandes y Holanda* 32 (2008): 231-249.
- Todorov, Tzvetan. (2000) *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.
- Vinyes, Ricard. (2009a) "La memoria del Estado". Ricard Vinyes (ed.) *El Estado y la memoria. Gobiernos y ciudadanos frente a los traumas de la historia*. Barcelona: RBA: 23-66.
- Vinyes, Ricard. (2009b) "Sobre víctimas y vacíos: ideologías y reconciliaciones; privatizaciones e impunidades". Ana Domínguez Rama (eda.) *Enrique Ruano: Memoria viva de la impunidad del franquismo*. Madrid: Editorial Complutense: 255-272.
- Wieviorka, Annette. (1998) *L'ère du témoin*. Paris: Plon.
- Wieviorka, Michel. "L'émergence des victimes". *Sphera Pública* 3 (2003): 19-38.
- Zizek, Slavoj. (2009) *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Buenos Aires: Paidós.

Filmografía:

- Balaguer, Javier (2001). *Solo mía*. Madrid: Star Line TV Productions.
- Bollaín, Icíar (2001). *Amores que matan*. Madrid: Canal +/ Producciones La Iguana.
- Bollaín, Icíar (2002). *Te doy mis ojos*. Madrid: Alta Producción / Producciones La Iguana.
- León de Aranoa, Fernando (1998). *Barrio*. Madrid: Elías Querejeta y otros.
- León de Aranoa, Fernando (2002). *Los lunes al sol*. Madrid: Elías Querejeta y otros.
- Mañas, Acheró (2000). *El Bola*. Madrid: Tesela Producciones.
- Martínez Lázaro, Emilio (2007). *Las trece rosas*. Madrid: Enrique Cerezo Producciones / Pedro Costa Producciones.
- Pérez de Guzmán, Dácil (2001). *María la portuguesa*. Paso al Sur.
- Vigil, Verónica y Almela, José María (2004). *Que mi nombre no se borre de la historia*. Madrid: Delta Films.