"Desrealidad y deidad particulares en la obra cinematográfica de Léa Pool".

Benito Martínez Vicente

Doctor en Ciencias de la Información

Universidad Complutense

Facultad de Ciencias de la Información

Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I

benitomartinezvicente@hotmail.com

INTROITO.

La mujer es el cimiento mismo de la representación, objeto y soporte de un deseo que, íntimamente ligado al poder y la creatividad, es la fuerza impulsora de la cultura y la historia. Para exponer la desrealidad y la deidad en la esencia misma de la obra cinematográfica de Léa Pool, la cual rompe con la heteronormatividad en algunos de sus títulos, hay que construir y deconstruir las parcialidades de su mensaje, como asistentes a su propuesta, mediante una puesta en escena basada en la mecánica de la repetición. Películas en las que la realizadora no sólo refiere lo que comúnmente se denomina "mundo de las mujeres", sino que su experiencia diferenciada le hace dirigir su mirada hacia todo y reconocer su compromiso en todas partes. Una coherencia en contenido y formas para presentar fragmentos de su realidad personal, que se convierte en un tránsito entre la realidad-desrealidad y la deidad, por el que circulan sus personajes. Modelos de personas y familias fuera de la condición hegemónica son la piedra angular de sus películas y su alter ego, debatiéndose entre ser y desear, centrándonos aquí en las figuras de la mujer también en los roles de madre e hija, a través de una estética de la memoria de los filmes de Léa Pool estrenados en nuestro país.

Léa Pool, directora cinematográfica suizo-canadiense, y primera realizadora en desmarcarse de la tradición histórica documental del cine quebequés, presenta en su creación audiovisual un mundo ampliamente codificado, cuyo dominio expone mediante la fuerza del vocabulario simbólico utilizado a través de una casi obsesiva creación de imágenes de entes y entidades que revelan el desarraigo, la traslación, el deseo y lo ignoto.

LÉA POOL. INFLEXIONES Y TRAYECTORIA.

Léa Pool[1] nace en Laussane (Suiza) el ocho de septiembre de 1950. De padre judío y superviviente del holocausto polaco y madre polaco-italiana, natal de Suiza, su infancia transcurrió viajando a causa de los diferentes trabajos de su padre en distintos lugares. A la edad de veinte años, en 1970, obtiene la Licenciatura en Educación en la Escuela Normal de Lausanne (Suiza). Con veinticinco años, en 1975, emigra a Quebec (Canadá), donde establecerá su residencia. Y en 1978 se licencia en Comunicación Especializada en Cine, por la Universidad de Quebec en Montreal (UQAM). Entre 1978 y 1983, imparte clases de cine y video en la Facultad de Comunicación de esta universidad, ya que quería dedicarse a la enseñanza inicialmente, y, antes de comenzar a dirigir su primer largometraje.

Con gran dominio del espacio escénico, en 1984, escribe y dirige su primer largometraje, *La femme de l'hôtel** (1984), aclamado por crítica y público internacionales. Con su primera película, no estrenada en España[2], consigue siete premios. Tras agotar el periplo vital de su primer título de largometraje, escribe y dirige *Anne Trister** (1986), su cinta más autobiográfica. Su tercera película, *À corps perdu* (1988), supone la confirmación de la importancia de Léa Pool en la escena audiovisual canadiense, concretamente en la cinematografía quebequesa.

[1] Para más información, contactar con benitomartinezvicente@hotmail.com, autor del libro inédito *Léa Pool*, primera obra de conjunto sobre la realizadora suizo-canadiense, la cual recoge su trayectoria personal y profesional, filmografía completa y análisis de sus películas, fichas técnicas, entrevistas e información complementaria.

[2] Cuando decimos "No estrenada en España", señalaremos los títulos con un asterisco y nos referimos a salas comerciales de cine, por tanto, dejamos claro que no incluimos en esta selección aquellos títulos estrenados únicamente en televisión en nuestro país, lo cual limitará en gran medida todo cuanto nos gustaría exponer sobre la magnífica obra de esta directora.

Además, es el primer título de Pool que se estrena en España[3] y el primero que tiene como centro de la acción a un hombre, y no a una mujer, además de incluir la figura de la madre. Al año siguiente, prepara el guión junto a Michel Langlois y Laurent Gagliardi, aunque nuevamente dirige en solitario *La demoiselle sauvage** (1991), una adaptación de una obra de la novelista suiza Corinna Bille[4]. Entre 1992 y 1993, escribe y dirige su quinto largometraje de ficción, estrenado en 1994, *Mouvements du désir** (1994), basado en basado en *Fragments d'un discours amoureux* (1977) de Roland Barthes.

Tras un tiempo dedicada a otros proyectos, entre los años 1998 y 1999, coescribe con Nancy Huston y dirige en solitario su sexto largometraje *Emporte-moi** (1999). Una cinta muy personal donde la directora comienza a hablar más abiertamente del frágil mundo de la adolescencia y de la figura del padre, aquí un padre judío y escritor fracasado, y profundiza en las relaciones con la madre. En 2001, dirigió *Lost and delirious* (2001), su primera realización en inglés. Protagonizada por Piper Perabo, Jessica Paré, Mischa Barton y Graham Greene. coproducción entre Quebec y Ontario, con guión escrito por Judith Thompson y basado en la novela *The wives of bath* (1993) escrita por Susan Swan, y ambientada en 1963, si bien la película no fue muy bien recibida por la crítica.

Pasarían tres años hasta que dirigiese la película *The Blue Butterfly* (2004), filme escrito por Peter McCormack y basado en la vida de George Brossard[5]. Está protagonizado por William Hurt y Bussiere Pascale, una coproducción entre Quebec e Inglaterra, en la que, por primera vez, Pool dirige una historia basada en hechos reales[6]. La directora continúa su viaje hacia los caminos de la infancia y la introspección personal, con el relato de un niño de diez años enfermo terminal cuyo último sueño es atrapar un ejemplar de mariposa Blue Morpho, que sólo se

[3] No será hasta *Lost and delirious* (2001) cuando un filme de Léa Pool se vuelva a estrenar en nuestro país. La siguiente cinta en estrenarse en España lo hará en 2011, *Maman est chez le coiffeur* (2008), película para televisión que se llega a las carteleras españolas con tres años de retraso en un extraño movimiento comercial de la distribuidora. Si tenemos en cuenta estos datos, entre 1988 y 2001 transcurren trece años, y entre 2001 y 2011, diez. Por tanto, si Léa Pool es tan reconocida en otros países europeos, americanos y asiáticos, hemos de preguntarnos por qué en España, pasa casi desapercibida.

[4] Corinna Bille (Lausanne, Suiza, 1912 - Serre, Suiza, 1979).

[5] Georges Brossard (La Prairie, Québec, 1940) es un famoso entomólogo y fundador del *Montréal Insectarium*.

[6] Entendemos por hechos reales una historia o suceso acontecido, si bien todos sus títulos incluyen referencias, aunque personales, del mundo real.

puede encontrar en las selvas tropicales de América Central y del Sur. La madre del niño convence a un renombrado entomólogo para llevar a cabo un viaje con un final sorprendente.

Pool regresa al campo del largometraje con el título escrito por Isabelle Hébert, *Maman est chez le coiffeur* (2008), una película, en este caso, realizada para la televisión y que en algunos países se estrenaría en salas comerciales, como en España. Escribe y dirige *La dernière fugue** (2010), una adaptación de la novela *Une belle mort* (2005) del periodista y novelista Gil Courtemanche[7], realizada en coproducción entre Quebec y Luxemburgo, sobre la enfermedad de Parkinson y el derecho de un enfermo a morir dignamente si así lo decide. La película, por tanto, se adentra en el espinoso tema de la eutanasia.

El 20 de marzo de 2015 se estrena en Quebec con gran éxito de crítica y público, la que es su última película hasta la fecha, *La Passion d'Augu*stine (2015), cuyo argumento gira en torno a la directora de una escuela católica dirigida por la madre Augustine, quien ha logrado diversos premios por su virtuosidad para el piano, pasión que intenta transmitir a sus alumnos. Cuando su sobrina queda a su cuidado descubre que la niña posee sus mismas cualidades con el piano. Los problemas comienzan cuando el futuro de la escuela se ve seriamente amenazado por los cambios en el sistema de educación pública.

CONCEPTOS Y REPRESENTACIÓN.

El cine quebequés es prácticamente desconocido en España. No hay divismo ni estrellas, ni máscaras. Y las películas de Léa Pool no presentan narrador, no hay elementos mágicos, sino representaciones de retazos de muchas vidas en unos minutos de película. La creación en Léa Pool presenta un concepto de representación de crudeza en la realidad en que existen sus personajes. Son personajes huérfanos realmente, sólo se tienen a sí mismos, almas arrojadas a un mundo en el que sienten que no encajan o que no les gusta, un mundo que resbala sobre ellos como un líquido elemento, más como objetos o elementos del mismo

[7] Gil Courtemanche (Quebec, 1943 – Quebec, 2011) fue un periodista y novelista canadiense muy comprometido con las causas del tercer mundo y la política internacional.

que como sujetos físicos. Un mundo en el que los progenitores son los primeros que asisten a la incertidumbre. Seres que se debaten entre ser y desear, mediante la intensificación de sus sentimientos y los encuentros e interacciones entre ellos.

En el campo técnico, a menudo la directora nos presenta esos escenarios complejos como un personaje más de la trama y encajando su desrealidad mediante la iluminación, la composición cromática y el hecho mismo de la creación audiovisual. Pool se centra más en el contenido del plano y lo que con ello expresa, que en la apertura del objetivo, sin ignorar la "mediación" del cine como forma artística, sabiendo que son imágenes re-construidas y que se trata de una re-presentación en el cine de las personas que han encarnado esos papeles en su vida. Aunque, mediante la ficción, se percibe la distancia del sujeto respecto a la cámara, se dan claves en las películas de Léa Pool que rompen la distancia, ya que se nos presentan retazos autobiográficos de la directora, que nos hacen acercarnos a la biografía de Pool y a las vidas ficcionadas de esos personajes.

Pero, ¿qué es la ficción? Joël Magny, nos dice que la ficción[8] es "creación, construcción brotada de la imaginación irreal. La ficción es un discurso que evoca hechos y seres identificables en nombre de una experiencia común, pero que no se refiere necesariamente a hechos o seres inexistentes o que hayan existido en el mundo cotidiano. La ficción no es una mentira[9], sino un simulacro de realidad que implica un contrato de creencia entre narrador y espectador. Asimismo, ficción se opone a realidad y a la modalidad documental, que implica un referente en el mundo real.

Léa Pool, en cuando profesional, puede ser definida como una directora de la modernidad, si tenemos en cuenta que el cine moderno, según Sánchez Noriega, es la "*estética propiciada por las rupturas de los nuevos cines de los años sesenta que, en oposición a la transparencia del cine clásico, se caracteriza por elementos como los distintos modos de presencia del autor en el texto fílmico, la causalidad débil, las fisuras del montaje, la combinación de tiempo objetivo y subjetivo o la no resolución de todos los conflictos en la clausura del relato*[10]". Por tanto, tengamos en cuenta

[8] Magny, Joël. *Vocabularios de cine*. Ediciones Paidós. Barcelona, 2005. p.45.
[9] Entendida como intención de engañar.
[10] Sánchez Noriega, José Luis. *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Alianza Editorial. Madrid, 2003. p.692.

que la década de los años setenta es testigo del surgimiento del cine femenino en todo Canadá, hasta entonces prácticamente inexistente, y desde 1980 se ha producido una tendencia hacia la ficción, que se inicia en el cine quebequés con Léa Pool.

En los filmes de Pool, encontramos referentes femeninos que desarrollan su emociones y relaciones separándose, en algunos casos, de aquello que se espera de la mujer. Estas féminas prestan atención a sus cambios, dudan, progresan, atienden sus apetencias, y también escuchan a otras personas, buscan su transformación, la evolución de los personajes. No siempre cierren sus conflictos, sino que, que algunos casos, la puerta a la esperanza queda abierta. Estas formas de abordar la imagen en Léa Pool se reflejan en dos enfoques fundamentales dentro de la crítica feminista: en primer lugar, el método sociológico se refiere al estudio de las personas en la sociedad; con arreglo a él, los críticos cinematográficos utilizan la terminología de las funciones sexuales, como virgen, vampiresa; en segundo lugar, el método semiológico se refiere a una ciencia de los signos[11]; los críticos que los siguen emplean una terminología procedente de la lingüística y hablan del cine como un sistema significante en el que la mujer actúa como "signo"[12]. Por tanto, la semiología aplicada al cine intenta explicar cómo se comunica éste, cómo elabora su significado de una manera análoga a la forma en la que comunica su significado una frase del lenguaje escrito[13].

DESREALIDAD Y DEIDAD.

Lo sagrado posee la función de ser acogido como don y promover la sistematización de la duda. El concepto de diosa supone una recreación histórica en la que la mujer reivindica la epifanía para sí misma más allá de los peligros

[11] La Semiología comprende el estudio de los signos, su estructura y la relación entre el significante y el concepto de significado. Por su parte, la Semiótica es la ciencia general de los signos.

[12] Kaplan, E. Ann. *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*. Ediciones Cátedra. Universitat de València. Instituto de la Mujer. Madrid, 1998. (*Women & Film. Both sides of the camera*. Routledge. Londres, 1984). p.38.

[13] Kaplan, E. Ann. *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*. Ediciones Cátedra. Universitat de València. Instituto de la Mujer. Madrid, 1998. (*Women & Film. Both sides of the camera*. Routledge. Londres, 1984). p.39.

señalados. En el caso del padre, éste presenta la condición de héroe que sirve de inspiración al hijo; si bien la madre se aventura en el porvenir con lo que supone acoger la vida en su vientre y traer a un nuevo ser humano al mundo.

El cine utiliza un lenguaje para representar, que no es único ni homogéneo, natural o universal, sino que se sostiene en continua actualización y reinvención, que pueden ser cuestionadas, y, por tanto, se puede transformar, experimentar y analizar ambas con el mismo. Ningún elemento está sujeto a la casualidad. Lo contrario a las vivencias de los personajes de Léa Pool. La imagen cinematográfica crea en el espectador la sensación de que presencia un hecho real en el tiempo, creando un efecto de realidad apoyado en un pacto de aprehensión con el espectador, quien acepta que en la pantalla y ante sus ojos son presentados unos hechos que son percibidos como si fuesen reales, es decir, el espectador puede ser testigo de lo que sucede aun cuando la película sea visionada repetidas veces. En cambio en la fotografía, entendida como "imagen fija", nos situamos en un contexto diferente, ya que una fotografía nos coloca ante un hecho pretérito, creado o cierto, mientras que el cine posee fuerza y virtud para colocarnos dentro de la acción, acción ésta que puede ser repetida tantas veces como desee el espectador. No olvidemos que la imagen fija también ocupa un lugar destacado en los filmes de Pool.

La deidad es, según nuestro Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua[14]:

1. F. Ser divino o esencia divina.
2. F. Cada uno de los dioses de las diversas religiones.

Por tanto, veamos ahora la acepción de realidad[15]:

1. F. Existencia real y efectiva de algo.
2. f. Verdad, lo que ocurre verdaderamente.
3. f. Lo que es efectivo o tiene valor práctico, en contraposición con lo fantástico e ilusorio.

[14] Definición extraída del Diccionario de la Real Academia Española. [Consulta: 13-02-2015].
[15] Definición extraída del Diccionario de la Real Academia Española. [Consulta: 13-02-2015].

Por tanto, si añadimos el prefijo i-, la irrealidad es la "cualidad o condición de lo que no es real"[16]. Lo que no es real, en este caso, es ficción. Por lo que, hemos de ver también qué aporta a "realidad", el prefijo Des-[17], por su parte:

1. f. Denota negación o inversión del significado del simple.
2. f. Indica privación.
3. f. Indica exceso o demasía.
4. f. Significa "fuera de".
5. f. A veces indica afirmación.

Por tanto, desde aquí, definimos "desrealidad" como una puesta en ficción de hechos reales acontecidos en tiempo pasado, unos hechos fuera de la realidad, una traslación de la realidad de hechos vividos por Pool, volcados a una ficción cinematográfica. Así, como estamos viendo, asistimos a la conformación del universo fílmico de esta realizadora, donde sus diosas son sus *alter ego*, progenitor, progenitora, ella misma, sus vivencias, su infancia, su adolescencia, el despertar a la vida, las relaciones humanas… Un continuo contacto y fluir con el Universo. Vidas de seres dentro de la urbe. Vidas que están aquí, entre nosotros, a las que la propia directora en lo que respecta a ella misma, intenta entender y perdonar.

Lo humano viene de las divinidades que lo habitan. Y esto es lo que encontramos en el cine de Léa Pool. Cada ser humano es sagrado y no juzga al otro, con lo cual nace la compasión. Y, si hablamos de progenitores, tema recurrente en los títulos de esta directora, la condición de los dioses impone que, cuando la mujer desea al hijo, éste es digno de defensa, y cuando no lo desea, no, como en el caso de Pierre Kurwenal en *À corps perdu* (1988), quien deberá dejar atrás su pasado para poder dejar la puerta abierta a la incertidumbre de un futuro libre de cargas. Y es que el poder máximo de los dioses es crear vida, salvo en nuestra cultura, que se halla en autodestrucción, en la que se puede tener pánico al compromiso mismo con un hijo.

El padre, por su parte, es el héroe entregado a la inspiración del hijo. Cuando un hijo venera la figura de un héroe lo hace creyendo que le debe respeto,

[16] Definición extraída del Diccionario de la Real Academia Española. [Consulta: 13-02-2015].
[17] Definición extraída del Diccionario de la Real Academia Española. [Consulta: 13-02-2015].

obediencia y sumisión, como sucede a la protagonista de Anne Trister* (1986), quien honra a su padre ya fallecido.

En el cuadro cinematográfico de Léa Pool encontramos dos tipos de dinámica, es decir, la producida por el movimiento de la cámara, y aquella que causa el movimiento de personajes, animales u objetos dentro del cuadro. Nos atrapa en su dinámica del relato mediante su composición y des-composición.

MUJERES. LO VISIBLE Y LO INVISIBLE[18].

El alumbramiento de vida se debe a la mujer, y la maternidad es la creación de la vida, el nacimiento, tras el que, en el cine de Pool, comienza a fraguarse una dejación progresiva de la función paterna y, por tanto, una caída del dios patriarcal.

En Léa Pool, predominan en cuanto a los personajes en general, personas que no matan y no mueren; en lo relativo al hombre en particular, seres que la sociedad no castiga, porque realmente viven un trayecto narrativo de héroes, de sujetos, arrojados[19] a una sociedad donde no suelen encajar. Y en lo referente a lo femenino, dos características principales: belleza y pasividad. Los personajes femeninos de los largometrajes de Pool, suelen aparecer en función de una historia de amor, no necesariamente heterosexual, que es el centro de su vida, sin ansias de pasión hedonista y con ciertos paralelismos con la representación sacra. Como indica De Lauretis, "el cine dominante instala a la mujer en un particular orden social y natural, la coloca en una cierta posición del significado, la fija en una cierta identificación. Representada como término negativo de la diferenciación sexual, espectáculo-fetiche o imagen especular, en todo caso obs-cena (esto es, fuera de la escena), la mujer queda constituida como terreno de la representación, imagen que se presenta al varón. […] Doblemente ligada a la misma representación que la interpela directamente, compromete su deseo, saca a la luz su placer, enmarca su identificación, y la hace cómplice de la producción de (su) feminidad"[20].

[18] Por motivos de extensión, recogeremos aquí imágenes y fotogramas de los filmes de Léa Pool estrenados en España en salas comerciales.

[19] No se consideran a sí mismos seres humanos estos personajes.

[20] Lauretis, Teresa de. *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*. Ediciones Cátedra. Universitat de València. Instituto de la Mujer. Madrid, 1992. (*Alice doesn't*. Indiana Press University. Bloomington, 1984). pp.29-30.

Decir que la mujer es un signo, como sostiene el antropólogo Lévi-Strauss[21], o el falo, como sustenta Lacan[22], es equiparar a la mujer con la representación; pero decir que la mujer es un objeto de intercambio (Lévi-Strauss) o que es lo real, o la Verdad (Lacan) implica que su diferencia sexual es un valor fundamentado en la naturaleza, que preexiste o excede a la simbolización y la cultura[23].

Y es que en el cine de Léa Pool, se produce una superposición del yo, ya que las identidades de los sujetos están conformadas aquí desde la identidad yoica y desde un nivel hiperreflexivo, si bien son personajes que sienten y miran, que poseen una identidad adherida al yo corporal ideal del que parte Pool en la construcción de sus personajes, mediante identidades que se enfrentan al vacío.

Los sistemas de signos van desde la ropa, las costumbres alimenticias o los usos sexuales hasta la elaboración de fotografías, anuncios e imágenes cinematográficas. […] En ese nivel secundario de significación la *cultura* es la que proporciona significados nuevos, la que sustrae a los signos originales su denotación y los traslada a una connotación específica del contexto cultural, conforme a cierta *ideología* y cierta serie de valores, creencias y puntos de vista[24]. Que la feminidad es el reverso de la masculinidad –esto es lo que implica tomarlas al pie de la letra- no es menos evidente en la práctica de la investigación de Freud que en la teoría a que ha dado lugar[25]. Y es que, en la construcción verosímil, el hombre posee espacios privados, y la mujer espacios domésticos.

[21] Claude Lévi-Strauss (Bruselas, Bélgica, 1908 - París, Francia, 2009). Fue quien introdujo el enfoque estructuralista en las ciencias sociales, y fundador de la antropología estructural, método basado en la lingüística homónima creada por Saussure, y desarrollada por el formalismo ruso

[22] Jacques-Marie Émile Lacan (París, 1901 - París, 1981). Psiquiatra y psicoanalista conocido por sus aportes teóricos al psicoanálisis basándose en la experiencia analítica y en la lectura freudiana, mediante la incorporación de elementos del estructuralismo, la lingüística estructural, la matemática y la filosofía.

[23] Lauretis, Teresa de. *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*. Ediciones Cátedra. Universitat de València. Instituto de la Mujer. Madrid, 1992. (*Alice doesn't*. Indiana Press University. Bloomington, 1984).p.42.

[24] Kaplan, E. Ann. *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*. Ediciones Cátedra. Universitat de València. Instituto de la Mujer. Madrid, 1998. (*Women & Film. Both sides of the camera*. Routledge. Londres, 1984).p.41.

[25] Lauretis, Teresa de. *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*. Ediciones Cátedra. Universitat de València. Instituto de la Mujer. Madrid, 1992. (*Alice doesn't*. Indiana Press University. Bloomington, 1984). pp.29-30.

Socialmente la conversión en mujer significa feminidad, lo que igualmente significa atractivo sobre los hombres, lo que significa disponibilidad sexual en términos masculinos. Lo que define a la mujer como tal es lo que excita a los hombres. Las buenas chicas son "atractivas", las malas "provocativas". La socialización del género es el proceso por el cual las mujeres llegan a identificarse a sí mismas como seres sexuales, como seres que existen para los hombres. Es ese proceso por el cual las mujeres internalizan (hacen suya) la imagen masculina de su sexualidad *como* imagen suya en cuanto mujeres. Y no es simplemente una ilusión[26]. Se produce el deseo sujeto-objeto, ya que todos somos objeto del deseo del otro, si bien no debemos confundir ese deseo con omnipotencia, lo que derivaría en narcisismo aunque vivamos en una sociedad que construye sus constructos sobre bases narcisistas.

Si procedemos a analizar por títulos, comenzamos con *À corps perdu* (1988).

> Argumento: *Pierre Kurwenal es un reportero gráfico quien al llegar a Montreal, se da cuenta de que Sarah y David, la mujer y el hombre con quien mantenía una relación, se han marchado sin despedirse. Pierre los buscará sin descanso por toda la ciudad hasta conseguir que le den una explicación. Sarah se ha quedado embarazada de David y éste no sabe cómo disculparse con Pierre. Los acontecimientos se desencadenan en una búsqueda de la propia identidad a través de sus movimientos por la gran urbe.*

No hay personajes activos o pasivos, sino que todos buscan aquello que necesitan para continuar viviendo dentro del orden del mundo natural. Como en el periodo surrealista, encontramos en este título cuerpos desnudos haciendo el amor, en estado de correspondencia. El Creador, según Platón, separará el lado femenino del masculino, como castigo a su soberbia, la de Pierre por no prestar atención a su relación, y la de Sarah por enamorarse de David. Si bien aquí

[26] MacKinnon, Catharine A. *Feminism, Marxism, Method and the State: An Agenda for Th*eory. Signs 7, núm.3, primavera, 1982. p.531.

encontramos historias de seres humanos. Como vemos en los fotogramas seleccionados, donde el trío protagonista se convierte en pareja y viene el rechazo al tercero en discordia, Pierre[27], quien acude a los brazos de una madre en los que no encontrará el consuelo que necesita y busca, dejando en entredicho el lugar del hijo para esta mujer. Y es que la mujer, en tanto madre, supone una potencia extrema de lo real, ya que es compasiva cuando logra renunciar a su hijo, como en el caso de la madre de Pierre quien no comprende ni le interesa al trabajo de su hijo, y violenta como Sarah, quien actúa con agresividad verbal y de formas cuando descubre que está encinta de David y decide cortar unilateralmente su relación con Pierre. Por tanto, aquí se produce la muerte de Dios, con el aniquilamiento simbólico del padre, que por derecho habría de ser Pierre y no David, si bien es el segundo quien ha engendrado en el vientre de Sarah la criatura que nacerá y que arrastra a Pierre a los infiernos. Aun así, Pierre desea hablar con Sarah y David para que le digan por qué se han marchado, que le argumenten una explicación y no se marchen sin más. Ante la muerte de ese Dios patriarcal, que es el propio Pierre, éste se muestra compasivo cuando encuentra a Sarah y, descubriendo su vientre, escucha los latidos del ser que viene en camino. Sarah, con los brazos en cruz, muestra su redención del pecado, ha bajado de su pedestal, si bien Pierre, ante ese hijo que podría haber sido suyo, la rechaza, podríamos decir que la apedrea con la mirada y se marcha sin volver la vista atrás, para no convertirse él en estatua de sal y pagar un pecado que no le corresponde. Para Pierre, su diosa, la mujer con quien compartía su vida, ha descendido al nivel de la koiné, la prostituta, la mujer que lo ha engañado.

[27] A quien vemos ante las rodillas de la madre, casi en posición fetal.

Fotogramas de *À corps perdu* (1988)
Archivo: Les Films Téléscène Inc., Cinémaginaire, Xanadu Film, S.A.

Continuamos con *Lost and delirious* (2001), una cinta con escaso número de personajes, que suelen actuar de forma coral, es decir, interactúan siempre y el guión no se centra en lo que sucede a uno de los personajes como protagonista absoluto del filme. Se trata de una película sobre el amor adolescente con sentimientos encontrados y llevados hasta sus últimas consecuencias.

> Argumento: *Mary 'Mouse' Bradford acaba de llegar al colegio internado femenino Perkins Girls College. Ha dejado atrás el pequeño pueblo donde creció, a su padre y a su madrastra. Rápidamente es aceptada por sus dos compañeras de habitación, mayores que ella, la mordaz y perspicaz Pauline 'Paulie' Oster y la encantadora y guapa Victoria 'Tori' Moller, quienes mantienen una relación lésbica. Las tres se unen en su pérdida y se hacen inseparables. 'Mouse' ha perdido a su madre, 'Paulie' perdió a sus padres biológicos que la dieron en adopción y 'Tory' se está perdiendo a sí misma intentando complacer los deseos de sus padres. Aunque ellas son las mejores amigas que 'Mouse' ha tenido nunca, a veces se siente un poco apartada por el vínculo que une a sus dos amigas. Cuando la relación que mantienen 'Paulie' y 'Tori' es descubierta en el internado, la segunda se aleja de la primera.*

Aquí, como Medusa, la mujer posee los apéndices fálicos en su cabeza. Se ponen barreras entre ellas, sabiendo bien que no es lo mismo levantar barreras que poner límites. Realizando una degradación de lo sagrado, lo que las sumergirá en el caos en sus incipientes vidas adolescentes.

Fotogramas de *Lost and delirious* (2001)
Archivo: Cité Amérique, Dummett Films.

Siguiendo con *The blue butterfly* (2004), nos encontramos con la primera historia rodada por Pool que se halla inspirada en un suceso real, sin referencias autobiográficas de la directora.

> Argumento: *Basado en hechos reales, el filme cuenta la historia de un niño de diez años enfermo terminal de cáncer, cuyo último sueño es atrapar un ejemplar de la mítica y única mariposa Blue Morpho. Dicho insecto se encuentra sólo en las selvas tropicales de América Central y del Sur, y la madre del chico convence a un renombrado entomólogo para que les acompañe a la jungla y puedan atrapar a la mariposa, comenzando todos un viaje a la esperanza que transformará sus vidas para siempre.*

En el mundo que nos rodea encontramos muchas fes de usar y tirar, según nos conviene, que nos mantienen cerca de lo sagrado, si bien no de lo santo. Aquí la figura de la madre desea que su hijo de diez años, si ha de morir, cumpla su último gran deseo en la Tierra, que encuentre lo que para él es sagrado, aquello que lleva reprimido y encerrado por no poder cumplirlo por sí mismo y por falta de tiempo. Y es que los primeros siervos a quienes se aparece la Virgen son tres pastores de Fátima, personas sin recursos. Así se presenta esta madre ante el entomólogo y su equipo, para trasmitirles el mensaje de su hijo, pidiéndoles que le acompañen en la

búsqueda de la paz que necesita su hijo en su último mensaje al mundo que le rodea, antes de morir.

Fotogramas de *The blue butterfly* (2004)
Archivo: Canada-GB, Alliance Atlantis Films, Odeon Films, Galafilm Productions, Global Arts Productions.

En *Maman est chez le coiffeur* (2008) nos situamos en el verano de 1966. El despertar al mundo de los adultos y a la realidad de Élise es el nexo de la película, la infancia perdida.

> Argumento: *Cuando Élise se da cuenta de que su padre mantiene una relación sentimental con otro hombre, ve cómo el repentino abandono de su madre de la unidad familiar trastorna completamente su familia. Su padre se encuentra abrumado ante la situación. Élise decide tomar las riendas de una familia que navega a la deriva, haciéndose cada día más consciente de los sueños, penas y mentiras que rodean a las personas más cercanas a ella.*

En este título encontramos también a una madre sometida a su condición humana y a los avatares del varón. Se muestra quizás como la más humana de las madres que encontramos en los títulos de Léa Pool, ya que se sienta castrada en su condición de mujer cuando descubre que su marido mantiene una relación clandestina con otro hombre. Por tanto, lo que no dejará que también le sustraiga el varón es su condición profesional de periodista, refugiándose en su profesión dejada de lado por el cuidado del hogar y los hijos, y marchándose a otro país incluso, poniendo tierra de por medio para buscarse a sí misma.

Fotogramas de *Maman est chez le coiffeur* (2008)
Archivo: Equinoxe Films

En resumen, generalmente la cinematografía refleja a la mujer como una *femme fatale* que destila directamente su sexualidad seductora. El hombre, y en el cine de Pool también la misma mujer, desea a esa mujer y, al mismo tiempo, teme el poder que tiene sobre él o ella. La sexualidad de la mujer aparta al contrario de su objetivo e interviene de forma destructiva en su vida. Una mujer así, tachada de mala por su sexualidad sin tapujos, debe ser destruida. En el modelo de víctima, la heroína asume personalmente el sufrimiento y suele morir y en el modelo de fetichismo, se llega a controlar diegéticamente a la mujer, en general a través del matrimonio, aunque ésta debe ser asesinada.

Léa Pool huye de estos conceptos y dota a esta *femme fatale* de rasgos cercanos, como otro personaje en busca de su propia identidad transitando por la gran ciudad que actúa como un personaje más, en un papel articulante entre los personajes y su búsqueda existencial. Una búsqueda que no está fuera de este mundo, ya que aquí es donde se cometen, se pagan y se expían los pecados. El universo de Léa Pool está aquí, en la Tierra, dentro de una gran metrópoli, con y en

los seres que la habitan. Seres humanos con sus miserias y grandezas, que no se juzgan sino que se consideran sagrados y hacen que cada uno nazca con la compasión del otro. Son circuladores que circulan sin salir por la gran urbe, dentro de un espejo en el que la identidad, incluso de la propia directora, se enfrenta al vacío. Y es ante el espejo donde y cuando se produce un proceso de creación constante, ya que éste es el punto en que la imagen ha de quedar sujetada y esas identidades que se buscan a sí mismas, logran encontrarse y salir del caos para entrar en el orden dentro de la gran ciudad, como gigantesco significante acogedor de estas identidades.

CONCLUSIONES.

El cine ha sido estudiado como mecanismo de representación, como máquina de imágenes desarrollada para construir imágenes o visiones de la realidad social y el lugar del espectador en ella, creando en el espectador la sensación de que éste presencia un hecho real.

Léa Pool presenta en sus creaciones fílmicas lo real y lo imaginado, la desrealidad y la deidad de sus experiencias, yuxtaponiendo determinadas coincidencias entre los personajes de sus películas y su propia existencia como ser humano y como mujer, mediante la figuración narrativa.

En el cine de Léa Pool, aunque encontramos similitudes con las deidades mitológicas, no podemos entenderlas como tal. La directora presenta sus vivencias y emociones personales en sus creaciones a modo de desrealidad, si bien sus dioses son terrenos, ya que honra a su familia interiorizando aquello que le ha afectado en su tránsito vital para poderlo exteriorizar desde una nueva forma de entender el cosmos en general, y el de su familia en particular, para así también comprender su propio lugar en el mundo.

En los filmes de Léa Pool, encontramos referentes femeninos que desarrollan su emociones y relaciones separándose, en algunos casos, de aquello que se espera de la mujer. Limpian algunas de sus creencias y memorias para que éstas no limiten su lugar a un espacio doméstico.

El discurso de la sexualidad que ofrece la narrativa es muy restringido, y la asocia de forma mayoritaria a la insatisfacción, a la frustración, o al daño que pueden experimentar las personas. Cada persona, sin deidad alguna, es un mundo y cada cuerpo un espacio a descubrir, por lo que se produce la diversidad corporal, multiplicidad, por otra parte, que encontramos en el cine de Léa Pool.

La deidad en los filmes de Léa Pool se resume en la ecuación Mujer / representación / diferencia sexual / valor de la naturaleza, equivalente esta operación a la condición de diosa de la propia mujer formulada como una operación de intercambio con el Universo.

FILMOGRAFÍA DE LÉA POOL.

La filmografía de Pool queda desglosada en este caso concreto, en formato de largometraje y suscrita con el título original otorgado por la directora:

- *La femme de l'hôtel* (1984)*
- *Anne Trister* (1986)*
- *À corps perdu* (1988)
- *La demoiselle sauvage* (1991)*
- *Mouvements du désir* (1994) *
- *Emporte-moi* (1999)*
- *Lost and Delirious* (2001)
- *The blue butterfly* (2004)
- *Maman est chez le coiffeur* (2008)
- *La dernière fugue* (2010)*
- *La Passion d'Augustine* (2015)*

FUENTES CONSULTADAS.

Barthes, Roland. *Fragmentos de un discurso amoroso*. Siglo XXI Editores. México, 1989.

Castilla del Pino, Carlos. *Cuatro ensayos sobre la mujer*. Alianza Editorial. Madrid, 1974.

Focault, Michel. *Historia de la sexualidad*. Tomo I. *La voluntad de saber*. Siglo XXI Editores. Madrid, 1987.

Focault, Michel. *Historia de la sexualidad*. Tomo II. *El uso de los placeres*. Siglo XXI Editores. Madrid, 1987.

Focault, Michel. *Historia de la sexualidad*. Tomo III. *La inquietud de sí*. Siglo XXI Editores. Madrid, 1987.

Irazábal Martín, Concha. *Alice, sí está. Directoras de Cine Europeas y Norteamericanas 1896-1996*. Horas y horas. Madrid, 1996.

Kaplan, E. Ann. *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*. Ediciones Cátedra. Universitat de València. Instituto de la Mujer. Madrid, 1998. (*Women & Film. Both sides of the camera*. Routledge. Londres, 1984).

Lauretis, Teresa de. *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*. Madrid. Ediciones Ediciones Cátedra. Universitat de València. Instituto de la Mujer. Madrid, 1992. (*Alice doesn't*. Indiana Press University. Bloomington, 1984).

Lauretis, Teresa de; Heath, Stephen, (Eds.). *The mechanic apparatus*. St. Martin Press. Nueva York, 1980.

MacKinnon, Catharine A. *Feminism, Marxism, Method and the State: An Agenda for Th*eory. Signs 7, núm.3, primavera, 1982.

Magny, Joël. *Vocabularios de cine*. Ediciones Paidós. Barcelona, 2005

Marie, Michel. *La Nouvelle Vague*. Nathan. París, 1998.

Praga, Jorge. *Biografías del tiempo*. Colección Aprender a Mirar. Caja España. Valladolid, 1999.

Sánchez Noriega, José Luis. *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Alianza Editorial. Madrid, 2003.

Selva, Marta; Solà, Anna. *El cine de mujeres es el cine. Diez años de la Mostra Internacional de Films de Dones*. Ediciones Paidós. Barcelona, 2002.

Siles Ojeda, Begoña. *La mirada de la mujer y la mujer mirada. (En torno al cine de Pilar Miró)*. Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco. Bizkaia, 2006.

Žižek, Slavoj. *Todo lo que usted quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*. Ediciones Manantial. Buenos Aires, 1994.