

Eat my meat!

Inscripciones y reinscripciones de la
feminidad en la obra de María Cañas

EAT MY MEAT!

INSCRIPTIONS AND REINSCRIPTIONS OF FEMININITY IN MARIA CAÑAS' WORK

ABSTRACT

María Cañas is one of the most prominent practitioners of found footage filmmaking in Spain. In her work of appropriation and reassembly, she revisits genres such as pornography and melodrama, and constructs a critical evaluation of the contemporary media landscape and of the nationalist discourses, paying particular attention to the representation of the body and female subjectivity within these narratives. Deploying textual analysis as its main methodology, this article examines the strategies used by the artist to deconstruct femininity—strategies such as mimesis, parody and irony—with the double intention of undermining the authority of certain dominant representations and of articulating less oppressive ones.

Keywords

María Cañas, found footage, femininity, mimesis, parody, irony.

RESUMEN

María Cañas es una de las artistas más prominentes dentro de la corriente del cine de metraje encontrado en España. En su trabajo de apropiación y remontaje, revisita géneros cinematográficos como la pornografía y el melodrama, y cuestiona los discursos mediáticos y nacionalistas, prestando una creciente atención a la representación del cuerpo y la subjetividad femeninas en dichas narrativas. Este artículo se sirve del análisis textual para examinar las estrategias—como la mimesis, la parodia y la ironía—empleadas por la autora para deconstruir la feminidad con la doble intención de minar la autoridad de ciertas representaciones dominantes, por un lado, y de articular representaciones menos opresivas, por otro.

Palabras Clave

María Cañas, metraje encontrado, feminidad, mimesis, parodia, ironía.

1 INTRODUCCIÓN

Una mujer que comparte una bañera rebosante de barro con un cerdo. Pipi Calzaslargas desafiando con su inusitada fuerza física la autoridad de dos policías. Una teutona tetona que corre por el campo con los pechos al aire. Imperio Argentina en *Carmen la de Triana* (Florián Rey, 1938) dando una patada en el culo a un oficial del ejército español. Unas *beatlemaníacas* que gritan enloquecidas ante un espectáculo taurino. Las protagonistas de la serie televisiva *Sexo en Nueva York* preparadas para otra noche de seducción y, previsiblemente, de desencanto. Una pin-up sumergida en la bañera de un Marat yacente según la representación de Jacques-Louis David. Una exuberante actriz de Hollywood cuyo rostro ha sido sustituido por el de un alienígena.

Estas son tan sólo algunas de las imágenes dispares, humorísticas, irreverentes y, a menudo, chocantes, donde la figura femenina —en calidad de objeto o sujeto— es motivo principal y que encontramos en la obra de María Cañas (Sevilla, 1972). Estamos ante una creadora prolífica y polifacética, cuya obra incluye fotomontajes y collages, videoinstalaciones, videoclips, piezas de *found footage* o metraje encontrado, además de un trabajo de archivo a través de la web: animalario.tv, un contenedor digital dedicado a la cultura del reciclaje y al apropiacionismo.

Si bien en contadas ocasiones la representación de la mujer constituye un tema *per se* en su obra, la enumeración inicial da cuenta de cómo sus piezas movilizan, abrazan, parodian y destruyen la cosificación de la mujer propiciada por la cultura de consumo, conectando así con una de las principales preocupaciones de la teoría y el cine feminista: la interrogación y reinscripción de la corporeidad y la subjetividad. Igualmente, esta enumeración permite apreciar otra clave de su trabajo: el humor —ya sea sutil, corrosivo o gamberro— y el desenfado con el que aborda el remontaje y la remezcla de todo tipo de imágenes ajenas.

Este artículo tiene por objetivo examinar desde una perspectiva de género el trabajo de María Cañas, una de las más destacadas cultivadoras del cine de *found footage* en España; corriente que, en los últimos años, se ha convertido en la variante dominante del cine experimental (Weinrichter, 2009, p. 151). En primer lugar, perfilaremos brevemente las claves culturales, temáticas y estéticas de su práctica apropiacionista, para analizar, a continuación, cómo sus preocupaciones feministas se manifiestan a través de dos líneas de fuerza. Por un lado, la reescritura de aquellos géneros cinematográficos donde la mujer tiene una presencia fundamental como son la pornografía y el melodrama. Por otro, la deconstrucción de la feminidad en relación al imaginario mediático o nacional. A través del análisis textual y de contenido de su obra y la lectura atenta de determinadas secuencias, exploraremos las diferentes estrategias empleadas por la autora, y vindicadas por la teoría feminista, como la mimesis, la parodia o la ironía.

2 DESHACIENDO FORMAS, SENTIDOS E IDENTIDADES. LA PRÁCTICA APROPIACIONISTA DE MARÍA CAÑAS

La práctica artística de María Cañas se nutre de la saturación audiovisual contemporánea y de una confesa cinefilia compulsiva. El fragmento y su re-contextualización se sitúan en el centro de su trabajo con una intención crítica. A través de la apropiación y remontaje de materiales heterogéneos —desde películas de Hollywood hasta noticiarios de televisión, pasando por videos amateur extraídos de YouTube— sus obras interrumpen y dislocan los discursos mediáticos, generando formas alternativas de representación que le permiten, igualmente, cuestionar

las identidades culturales de género y nación. Así, dentro de su abundante producción¹, se perfilan tres grandes ejes temáticos: la crítica a la institución televisiva (*Land of 1.000 TVs*, 2005; *El perfecto cerdo*, 2005; *Down with reality*, 2006; *Fuera de Serie*, 2012), la deconstrucción de los mitos y símbolos que sustentan la identidad nacional y/o regional (*La sustancia herencia*, 1999; *La cosa nuestra*, 2006; *Holly Thriller*, 2011; *Sé villana. La Sevilla del diablo*, 2013), y la apropiación de los motivos del cine clásico y pornográfico para evidenciar los códigos culturales que regulan el amor y el deseo (*Kiss the fire*, 2007; *Kiss the Murder*, 2008).

Su premisa es tan simple como elocuente: “si del cerdo se aprovecha todo, de la imagen contemporánea también” (Oroz, 2008). Una declaración de principios que tiene implicaciones económicas y políticas. Como certeramente han observado Fernández Labayen y Rodríguez Ortega en un reciente análisis de su obra:

De forma similar a lo que ocurre con el cerdo —proveedor de los más codiciados (y caros) productos, como el jamón de pata negra, pero también de los más baratos, como el tocino, la manteca o las manitas— la cultura audiovisual contemporánea ofrece una serie heterogénea de productos prestos a ser utilizados. (2014, p. 87)

Para Cañas, como para muchos otros creadores, el *found footage* constituye una forma de reciclar el exceso de residuos audiovisuales de la sociedad de consumo. Además, no es sólo una forma más barata de realizar películas, sino que también se convierte en una forma de piratería mediática y en una alternativa y un reto al cine comercial.

El contexto de saturación informativa propiciado por el entorno digital tiene repercusiones discursivas y estéticas en su trabajo. Así, las tradicionales operaciones de tergiversación o subrayado de la imagen apropiada que caracterizan la práctica del *found footage* se complican en el caso de María Cañas. No sólo por la ingente cantidad de imágenes, sonidos y referencias que confluyen en sus piezas, sino también por el actual contexto de producción/distribución caracterizado por el acceso rápido a un archivo on-line casi infinito y una cantidad de canales de distribución sin precedentes que YouTube epitomiza. La fugacidad de la experiencia audiovisual contemporánea propicia una mezcla de referencias que no necesariamente apunta hacia lo específico, sino a la generación de un imaginario audiovisual colectivo en el que todo puede, potencialmente, referirse a cualquier cosa. (Fernández Labayen y Rodríguez Ortega, 2014). Consecuentemente, el trabajo de Cañas, siguiendo a los mismos autores, puede ser entendido como la eliminación de toda jerarquía estética e ideológica y la subsiguiente creación de un sistema estético diferente. Un sistema que conecta más con la deliberada posición antiestética del punk y de otras prácticas DIY. Sus películas irónicas, impertinentes, lúdicas, a menudo deslavazadas y aparentemente descuidadas, retan la autoridad en todos los sentidos, desde la noción de filme bien hecho hasta la importancia de un significado cerrado o unívoco, sin olvidar el concepto modernista de sujeto estable a cuya deconstrucción contribuye desde una óptica post-feminista que, pretende, simultáneamente ensanchar y deshacer el género.

Margarita Aizpuru ha señalado cómo la obra de Cañas se ha ido abriendo progresivamente a referencias feministas. Si bien éstas no eran explícitas en un principio, en su opinión, Cañas poco a poco va “pisando firme por el terreno de los planteamientos de género” (2013). A la hora de reflexionar sobre su propio trabajo, la autora recurre a diferentes metáforas de des/identificación procedentes del feminismo que, pese a que puedan resultar contradictorias, abogan en definitiva por una subjetividad fluida y en proceso: la nómada de Rosi Braidotti, el cyborg de

Donna Haraway, o los monstruos analizados por Foucault e invocados, en clave emancipatoria, de nuevo, por Haraway o, en el contexto nacional, por Remedios Zafra. Igualmente emergen otras figuras de carácter mítico o médico que confinan al tiempo que desafían, desbordan y problematizan la feminidad: brujas, amazonas o histéricas (Cañas, 2012). En este sentido, cabe señalar que estas metáforas llevan aparejadas estrategias discursivas, críticas y estéticas presentes en su obra: la blasfemia y la ironía, el desmontaje y el remontaje textual, lo excesivo y lo grotesco, la tergiversación y el travestismo. A través de ellas, ridiculiza los cánones de belleza femeninos, subraya y evidencia la mirada masculina y propone imaginarios alternativos donde: “Las mujeres no son seres serviles, ni paridoras estajanovistas, ni esperan el regreso del guerrero al dulce hogar. Son mujeres salvajes, que no conocen prohibición alguna. Poderosas amazonas pensantes e insurgentes, a veces desesperadas o histéricas, que transgreden lo establecido”. (Cañas, 2012, pp. 107-108)

3 REESCRITURA SUBVERSIVA DE LOS GÉNEROS CINEMATOGRÁFICOS: PORNOGRAFÍA Y MELODRAMA

Como apuntábamos al inicio, más allá del tema concreto que centre la reflexión de María Cañas, la fetichización de la mujer es un motivo que atraviesa su obra. Sus videos están poblados de mujeres carnosas, saturadas de sexualidad y altamente cosificadas como objetos del deseo masculino heterosexual. Estas “porno-bio-mujeres” —a la par hipersexualizadas y desnaturalizadas, puesto que la silicona cabe leerse como una prótesis que subraya/construye la diferencia sexual— son, en el conjunto de su trabajo, tan sólo el signo más visible y explícito de una “cultura pornográfica” entendida en un sentido amplio. Una cultura propia del capitalismo tardío en la que convergen sexualidad, espectáculo y circulación de imágenes con su subsiguiente transformación en mercancía. (Preciado, 2008, pp. 179-180)

La figura femenina se intercala con el éxtasis espectacular de las corridas de toros en *La cosa nuestra* (fig.1) o se yuxtapone con la gula y salivación que provoca la carne porcina en *El perfecto cerdo* (fig.2). Como ha observado Marta Álvarez, en los primeros videos de María Cañas:

El cuerpo está en primera línea, cuerpos que se miran, se compran, se venden, se idolatran y se comen: bueyes, mujeres, hombres y cerdos confundidos en su animalidad. La mujer representada está en consonancia con el universo en el que se inscribe: aparece a menudo en su calidad de objeto, también ella es cuerpo y carne en un mundo que todo lo mercantiliza. (2013)



Figura 1. *La cosa nuestra*, María Cañas, 2006.



Figura 2. *El perfecto cerdo*, María Cañas, 2005.

De esta forma, la pornografía o la concepción pornográfica del signo mujer operan fundamentalmente como síntoma económico y/o cultural y, a menudo, se integran en su discurso de forma metafórica. Por ejemplo, en *Down with reality* (2006), un ejercicio lúdico donde la lógica de la tele-realidad se aplica al mundo del arte, las imágenes de apertura (grotescas *strippers* en un plató de televisión) caben ser leídas como un espejo deformante que, de forma oblicua, revela la vanidad, la banalidad y el exhibicionismo imperante en la institución artística.

No obstante, la pornografía también ha ocupado puntualmente un lugar central en su trabajo de deconstrucción crítica. En la serie de fotomontajes digitales *La virtud demacrada* (2007), María Cañas vindica el potencial de la pornografía “como lenguaje creador donde la mujer tiene un papel creativo y rebelde”. Aludiendo a esta serie, señala: “En mi poética apropiacionista, regurgito imágenes hechas por y para la mirada del hombre, incluso las que cierto feminismo considera degradante para la mujer, pero pervierte las reglas del juego, por lo que dejan de ser así reflejo del deseo falocrático imperante.” (Cañas, 2012, p. 108)

Para analizar cómo funciona esta “perversión de las reglas del juego” resulta útil acudir al concepto de mimesis propuesto por Luce Irigaray. A través de la mimesis (o imitación subversiva), Irigaray trata de deshacer y transformar los significados, imágenes y representaciones que la cultura patriarcal ha otorgado al significante mujer. El proceso mimético supone visitar las imágenes, palabras y definiciones de lo femenino, en una “repetición lúdica” con el fin de apropiarse de ellas y transformarlas (1985, p. 76). La mimesis de Irigaray es más que un gesto para desnaturalizar el falologocentrismo; es una imitación positiva que permite reevaluar lo femenino y articular nuevos imaginarios y modos de auto-representación. Desde esta perspectiva, el trabajo de Cañas parte de la mimesis (la reproducción de los escenarios y de las representaciones en los que la mujer es objeto del discurso masculino), pero el mismo proceso de apropiación y reescritura implica el desmantelamiento de la lógica narrativa y del dispositivo visual que caracteriza el porno tradicional.

Uno de los rasgos de la pornografía tradicional es la concreción narrativa. Es decir, está focalizada únicamente en la documentación del acto sexual. Según Bill Nichols (1997, p. 269), una película pornográfica es en muchos sentidos la historia de un falo, donde éste se ve elevado al nivel de un significante que representa poder y autoridad. De esta forma, la pornografía básicamente visualiza lo que en el cine convencional es elipsis o metáfora (el acto sexual), generando así una nueva elipsis, particularmente pornográfica, que omite las relaciones afectivas, los conflictos sociológicos o las conversaciones, entre otros aspectos.

En los fotomontajes de *La virtud demacrada* confluyen obras de Goya (*Saturno devorando a sus hijos*), Domenico Ghirlandaio (*Anciano con su nieto*), Marcel Duchamp (*Étant donnés*) o Jacques-Louis David (*La muerte de Marat*), entre otras, con escenas del cine de Hollywood y figuras femeninas altamente fetichizadas, como las pin-up. María Cañas visualiza ese fuera de campo del porno tradicional (la exacerbada sentimentalidad del melodrama) para proponer un imaginario neobarroco y alternativo en el que confluyen sexualidad, erotismo, sensualidad y sentimiento. En términos narrativos, estos fotomontajes sugieren y rechazan simultáneamente la presencia de una historia. La cita a películas como *West Side Story* (Jerome Robbins y Robert Wise, 1961), *El cartero siempre llama dos veces* (Bob Rafelson, 1981) o *¿Qué fue de Baby Jane?* (Robert Aldrich, 1962) invocan el amor prohibido y la fatalidad o el sadismo psicológico mediante una fémina castradora. Igualmente, en ellos se subraya la cualidad de ser mirada de la mujer propia del cine clásico, a través de figuras femeninas que desprenden la vulnerabilidad y la disponibilidad sexual propia de las heroínas y víctimas del melodrama romántico. De esta forma, provocan una mezcla de fascinación y ansiedad, al tiempo que preservan una fuerte carga erótica.

Por otra parte, María Cañas desafía la mirada masculina haciéndola explícita. Y, si bien ya la yuxtaposición de elementos dispares rompe el ilusionismo de la representación, la autora incluye el voyeurismo dentro del cuadro a través de diferentes estrategias que enfatizan la condición de “imágenes para ser miradas” de cada una de las escenas eróticas que trabaja: ya sea incrustando una tórrida escena de *El cartero siempre llama dos veces* en un marco, incluyendo la obra *Étant donnés* de Duchamp concebida para ser contemplada a través de una mirilla o, directamente, arrojando el culo de una pin-up a la cara del espectador. Lo interesante de este trabajo es cómo la agencia espectacular/creadora consiste en el juego constante entre la complicidad y la resistencia frente a los códigos de la mirada masculina.

Como se infiere del análisis anterior, otro de los géneros cinematográficos por el que María Cañas siente especial predilección en su práctica apropiacionista es el melodrama. En este sentido, Josep María Català (2009) ha subrayado la cualidad melodramática de sus documentales experimentales. A saber, cómo las imágenes de archivo que utiliza conectan con su memoria emocional al tiempo que articulan un espacio intersubjetivo: un imaginario sentimental compartido entre creadora y (buena parte de la) audiencia. Para Català, estas imágenes cinematográficas “son imágenes emocionales en estado puro que han experimentado esta transformación al haber sido extraídas del continuo en el que cumplían determinadas funciones dramáticas y narrativas”. (2009, p. 319)

La instalación *Kiss the fire* (2007) y la video-creación *Kiss the murder* (2008) son las piezas donde la autora revisita los motivos del melodrama para proponer una reflexión sobre el amor romántico y pasional. Ambos trabajos desafían cualquier lógica narrativa y operan más como un caleidoscopio. Con un montaje fluido y pausado, mediante sobreimpresiones y encadenados, se suceden una serie de escenas —cuyo sentido se sugiere a través de una serie de intertítulos, ciertamente crípticos— que condensan e invocan estados emocionales propios del melodrama: soledad, pérdida o desesperación. El amor se despliega en su reverso mortal, como emoción extrema cuya pérdida nos arroja al abismo o como fuerza destructiva si llega a consumarse.

Estos trabajos siguen una estética neobarroca y cuidada similar a la de los fotomontajes de *La virtud demacrada* y, de hecho, la autora reutiliza aquí y dota de movimiento varios collages de la serie. Así, *Kiss the fire* y *Kiss the murder* caben leerse como el reverso de su trabajo en torno a la pornografía. Si la pornografía ofrece la perpetuación del deseo que siempre se ve renovado y satisfecho (Nichols, 1997, p.270); el melodrama, y más concretamente el *woman's film*, opera sobre la pérdida: “las variaciones y repeticiones de la pérdida son la solución genérica” (Williams, 1991, p.10). La imagen de una figura abrasada que repetidamente se lanza al vacío (fig. 3), presente en ambas piezas, parece simbolizar esta idea.



Figura 3. María Cañas, *Kiss the fire*, 2007, y *Kiss the murder*, 2008.

En *Kiss the murder* la pantalla se divide en dos mitades simétricas, componiendo figuras fracturadas por el desamor a modo de *doppelgänger* (el doble fantasmagórico, motivo recurrente del melodrama). Diversas escenas que muestran cuerpos estáticos o inertes (fundamentalmente figuras femeninas que yacen en una bañera o en una playa) remiten al final trágico con que el cine clásico de Hollywood ha censurado las relaciones sentimentales que transgreden la ley o el orden social. Mientras, los intertítulos preludian el desenlace trágico (“Bienvenidos a la fiesta del funeral, donde las vaginas son faros y los hombres del otoño lloran por lo que ya no serán”) o invocan los roles reservados a las mujeres en dichas narrativas (“Fue dulce niña, y después sensual animal, ahora sólo es una cantante calva que canta una perpetua nana sangrienta”).

Pese a que la pieza esté más cerca del homenaje que de la deconstrucción crítica del melodrama, esta síntesis del exceso opera de nuevo dentro de la estrategia mimética. Para Cooper (2000, p. 127), la imitación crítica de Irigaray “deshace a través de la exageración”: la imitación falla si el subrayado de la mascarada masculina —que reconfirma las estructuras de poder existentes— no es suficientemente excesivo. Una cuestión que se aprecia de forma más clara en la video instalación *Kiss the fire*, puesto que sus elementos enfatizan el lugar central que, culturalmente, se ha asignado al amor en la vida de las mujeres. Como ha analizado Díaz-Urmeneta, en los diferentes videos que componen la pieza, se observa la dicotomía sobre la que se ha construido la afectividad en relación a la categoría sexo/género: “Para el hombre, el amor es algo exterior (...) La mujer, por el contrario, vive en el amor” (2007, p. 38). Así, como indica un rótulo de la video instalación: “Entre el gentío de las formas, ella es la única que busca”. Y mientras estas palabras aparecen en pantalla, una mujer, aureolada de fuego, recorre calles desiertas. En su sensual caminar portando la llama de la pasión acabará incendiando los rascacielos (símbolo del falo) que la rodean. A continuación, la figura femenina se abstraerá de este escenario, para multiplicarse, elevarse y girar libremente sobre un fondo negro. Finalmente, la pasión acabará revelándose como una fantasmagoría letal en la que el fuego/amor/pasión arrasa con todo y, de forma específica, con las figuras masculinas, mediante la cita a las dolientes cabezas decapitadas de Caravaggio.

En *Kiss the fire*, María Cañas reelabora los estereotipos de género y del género, y en concreto la mujer fatal, de forma ambivalente. Así, cabe preguntarse, junto con Díaz-Urmeneta (2007, p. 41), si acaso, desde la experiencia personal, el video abre un horizonte positivo: el de la mujer que no niega la experiencia amorosa (frente al hombre que la rechaza) y que ama doliéndose a la vez de los riesgos del amor. Bajo nuestro punto de vista, lo significativo es cómo este trabajo aísla, subraya y des-subjetiviza (al prescindir de las tradicionales estrategias narrativas de identificación) el amor romántico y/o pasional mostrando las paradojas sobre la que se ha construido: destructivo por inasible o por consumado. Y esto es precisamente lo que Irigaray pide a la mimesis. Lejos de ser considerada un fin en sí mismo, es un interrogatorio a la cultura falocéntrica desde el exterior, el paso previo para construir una nueva conciencia femenina.

4 LA INSCRIPCIÓN/REINSCRIPCIÓN DE LA FEMINIDAD EN EL IMAGINARIO MEDIÁTICO Y NACIONAL

Junto con la mimesis, María Cañas recurre a otras estrategias subversivas, cercanas al humor carnavalesco tan característico de su obra, para cuestionar los estereotipos femeninos en el paisaje mediático actual (y también en el que forma parte de su educación sentimental) o para

visibilizar y reevaluar aquellos lugares a los que la mujer ha sido tradicionalmente relegada. Probablemente, fruto de esa conciencia feminista creciente que apuntábamos anteriormente, en sus dos últimos trabajos —ambos encargos institucionales²—, la autora ha dedicado específica y significativamente varios segmentos a cuestionar o vindicar el papel de las mujeres en relación al tema propuesto: la televisión (*Fuera de Serie*, 2012) o el territorio y la identidad (*Sé villana. La Sevilla del diablo*, 2013).

Nuestra intención en este epígrafe será analizar estas secuencias para observar cómo operan los elementos del humor carnavalesco: la ironía, la parodia, la degradación y ridiculización del discurso patriarcal, el travestismo o el énfasis en el exceso y lo grotesco. En este sentido, el trabajo de María Cañas es significativo de cómo los asuntos ampliamente abordados por el cine y el arte feminista desde los setenta —la fetichización y mercantilización del signo mujer o la reescritura de la historia— siguen teniendo importancia en las obras de contenido feminista, pero cómo su abordaje se realiza de forma más desinhibida y jocosa, desde la ironía, la parodia y la ambigüedad.

Fuera de Serie (2012) es un trabajo que cuestiona e interroga los códigos, los mensajes y la estética televisiva y en el que, como hemos apuntado, la representación del cuerpo y la subjetividad femenina ocupan un lugar central. María Cañas yuxtapone fragmentos de series de televisión (fundamentalmente aquellas que dominaron el paisaje mediático español de los ochenta) como *Historias para no dormir*, *La bola de cristal*, *El show de Benny Hill*, *Pipi Calzaslargas* o *Verano Azul*, junto con imágenes procedentes de *Sexo en Nueva York* o *Los vigilantes de la Playa*. Además, se sirve de diferentes extractos de informativos para realizar comentarios políticos en clave humorística, ya sea sobre la crisis económica o la corrupción.

Por otra parte, el video alude continuamente al gesto espectral mediante la presencia de televisiones en las que se insertan los clips apropiados. De esta forma, no sólo se altera la materialidad de los clips originales (Fernández Labayen y Rodríguez Ortega, 2014), sino que se remarca la posición ambivalente de la audiencia frente a los mensajes televisivos: éstos son capaces de anestesiar pero también de provocar una respuesta airada. Es precisamente la posición de “lectora resistente” que realiza “lecturas oposicionales” vindicada por la teoría literaria feminista y, más tarde, por los estudios filmicos, la que parece guiar la posición espectral/creativa de María Cañas a la hora de analizar, subrayar y de-construir las representaciones mediáticas de la mujer.

En *Fuera de serie* la pornografía vuelve a ocupar un lugar central y una imagen de la pieza (fig. 4) materializa perfectamente su esencia. Esto es, su condición de dispositivo masturbatorio, su capacidad de activarse en el cuerpo del espectador hasta el punto de que la imagen pornográfica deviene “imagen encarnada” (Williams, 1991, p. 4). El segmento del film *Sin tetas no hay paraíso* aglutina el imaginario pornográfico en una sucesión que, por excesiva, deviene grotesca. Junto con este énfasis que en el entramado mediático ocupa la ecuación mujer-objeto-estímulo-placer, en el mismo segmento encontramos la denuncia explícita (a través del rótulo “Devolvednos la belleza”) y el desplazamiento semántico, en clave humorística, del signo (teta) que pasa de significante de fuente de placer/vida a ser arma de dolor/muerte. *Sin tetas no hay paraíso* se cierra con la imagen grotesca de una oronda mujer que asfixia a un hombre entre sus enormes pechos (fig.5) mientras suena el tema de Aviador Dro *La única solución es la venganza*.



Figura 4. *Fuera de Serie*, María Cañas, 2012.



Figura 5. *Fuera de Serie*, María Cañas, 2012.

La contraposición entre imagen y sonido es una constante en la pieza. Generalmente estas oposiciones tienen una función irónica, pero en ocasiones, su lectura resulta más compleja, desde el momento en que video y audio parecen converger hacia conceptualizaciones tradicionales de la feminidad. Esta ambigüedad queda patente en la secuencia titulada *Perras de la noche* donde se yuxtaponen diferentes escenas de *Sexo en Nueva York* con la canción *Zorras de la noche* de Er Chato de Huevar dedicada, literalmente, a lo que en el lenguaje popular se conoce como calientapollas. En una primera lectura, esta yuxtaposición parece afirmar la tradicional negación del deseo sexual femenino por parte del patriarcado mediante del binarismo virgen/puta. No obstante, la secuencia también cabe ser leída desde otra perspectiva más acorde con las lecturas feministas, como la realizada por Angela MacRobbie (2009), que consideran la serie como paradigma de un post-feminismo retrógrado. Para McRobbie, este tipo de productos culturales promueven una subjetividad femenina aparentemente autónoma que disfruta de los rituales de una feminidad placentera a través de los bienes que la sociedad de consumo pone a su disposición. Un síntoma de este espejismo de liberación sería el disfrute abierto de la sexualidad, siempre que esta se lea bajo el patrón del deseo heterosexual y tenga como horizonte el amor romántico. Y esta es la interpretación que, con su lenguaje directo y desenfadado, propone María Cañas a través de su canal de YouTube donde se puede visionar este fragmento de *Fuera de Serie*:

Mujeres que buscan Sexo en Nueva York (o en Lepe), o, lo que es lo mismo, la premenopáusica desesperación feminoide por echarle la bola y la cadena a cualquier soplapollas forrao de pasta (sólo por eso, los muy lechuguinos y meapilas ¡se merecen tan siniestro final!) (Cañas, 2012b)

Si bien una audiencia informada y crítica pueda decodificar la doble ironía propuesta por la autora, esta secuencia resulta interesante por dos motivos: la ambigüedad semántica que prevalece en la remezcla de María Cañas ya señalada, y la posición políticamente incorrecta y nada condescendiente que adopta la artista frente a las diferentes representaciones mediáticas de la feminidad.

Por último, cabe destacar el segmento *Ellas dan el golpe*, donde María Cañas aglutina una serie de personajes femeninos rebeldes que subvierten el orden social. El clip arranca con un tremendo sentido del humor. Unas imágenes de en las que un presentador de televisión informa de un

triumfo del feminismo: “El número de mujeres suicidas por primera vez iguala al de los hombres. Cada día se tiran más mujeres por la ventana”. Por corte, una imagen confirma a la par que desacredita este dato: Wonder Woman saltando por una ventana. A continuación, se sucederán otras heroínas (Pipi Calzaslargas, Diana de V, Xena la princesa guerrera e incluso los travestis de *El show de Benny Hill*) que exhiben su fuerza física, a menudo contra los hombres, en un montaje trepidante a ritmo de *He’s my Thing* de Babes in Toyland. Esta secuencia no sólo ironiza sobre el concepto “sexo débil”, sino que, en una nueva capa discursiva, se ancla en el contexto histórico de la España actual y emerge como un gesto de rabia y disconformidad frente a las retrógradas políticas del Partido Popular. Junto con el tema citado, el audio de la secuencia corresponde a un discurso paternalista de Mariano Rajoy —no en vano imagina la totalidad de la nación como una niña que necesita de sus cuidados— en el que subraya el valor de la familia heteropatriarcal y el orgullo de pertenecer a una nación tan vieja y tan admirable. Sus últimas palabras se verán puntuadas, en un último gesto gamberro y carnavalesco, con un sonoro eructo.

Concluiremos este análisis de la obra de María Cañas con su último trabajo hasta la fecha: *Sé villana. La Sevilla del diablo (2013)*, donde la lectura de los roles de género se entrelaza con la identidad nacional. Con su agudo juego de palabras, *Sé villana* se presenta desde su título como un imperativo: ser descortés y malvado con el lugar de origen, sin olvidar que, en su primera acepción, villano alude a la pertenencia a las clases populares. A partir de estas premisas, María Cañas elabora un nuevo torrente visual y sonoro abierto a múltiples significados, pero en el que se aprecia una línea de fuerza: la oposición entre el discurso oficial y lo popular. Lo popular emerge de dos formas diferentes: primero como folklore, las tradiciones ritualizadas y domesticadas que condensan la esencia de la identidad nacional; segundo, lo popular como un elemento que desestabiliza la oficialidad.

Sé villana. La Sevilla del diablo transita hábilmente por todos los espacios, objetos y prácticas a través de los cuales identidad sevillana/andaluza/española se produce y se disemina, desde los ritos performativos que apelan a la tradición como la Feria de Abril o la Semana Santa, hasta las manifestaciones más banales y cotidianas del nacionalismo como la gastronomía o la televisión. Esta imagen oficial se ve rasgada continuamente mediante escenas que muestran la cara menos amable o la más grotesca de las festividades populares o la miseria y marginalidad de parte de la población.

En este homenaje a “la humanidad más *aperreada*”, como se declara en su sinopsis, las mujeres protagonizan el fragmento titulado *La diPUTAda*. El clip arranca con las imágenes de un informativo donde la prostitución se presenta como el contra-punto sórdido de la ciudad que conviene invisibilizar. Así, una prostituta relata: “y nos quitarán de un sitio y nos iremos a otro y los clientes vendrán detrás de nosotras, porque si eso es lo que buscan todas las noches”. Esta frase expresa perfectamente la lógica que subyace tras las políticas que pretenden, desde una perspectiva bien pensante y patriarcal, acabar con la prostitución. Siguiendo a Beatriz Preciado, lo que en realidad hacen es “invisibilizar aquello que de urbano hay en la ciudad, extender la ciudad más allá de la ciudad”, desde el momento en que “el burdel es la razón de ser de la ciudad moderna” (2008, p.191). Así, la prostitución (la venta de “capital de excitación corporal”) se presenta en *Sé villana. La Sevilla del diablo* como otra de las atracciones destinadas a estimular los sentidos que ofrece la ciudad, al igual que la comida y la bebida que la directora había mostrado en una secuencia anterior. Con la notable diferencia, de que este capitalismo tardío condena a estos cuerpos (sexualizados, racializados) al ostracismo al tiempo que usurpa sus derechos como trabajadores.

En el mismo clip, esta privación de derechos se ve contestada de forma humorística con una vindicación feminista: “¡llegó la hora del feminismo!”. María Cañas incluye la copla *La Diputada* interpretada por la célebre tonadillera Amalia Molina³. Sobre esta copla —y de forma homogeneizante, puesto que conviven mujeres de ideología política antagónica— desfilan una diversidad de figuras femeninas: las que subvierten el rol tradicional y acceden a espacios masculinos (toreras y milicianas), las que representan las pocas opciones de ascenso social y emancipación de su época a través del estrellato (las folclóricas), las que han podido acceder a un lugar en la esfera pública desde el momento en que su trabajo se concibe como una prolongación natural de su función como cuidadoras (las enfermeras del Auxilio Social) o aquellas mujeres, silenciadas y ninguneadas, puesto que su trabajo ha estado confinado en la esfera doméstica: amas de casa o campesinas.

Dentro de la dialéctica estructura del filme —el discurso oficial vs. las manifestaciones populares— en esta secuencia las mujeres representan otra ruptura a lo establecido: la existencia de un discurso alternativo. Ellas rompen la rígida conceptualización de la mujer como símbolo de la tradición (la nación y el catolicismo) que se expone al principio de la cinta a través de imágenes actuales y de archivo de mujeres rociaras ataviadas con peineta o con mantilla, y reclaman su espacio como agentes activos en el espacio público y en la historia. En el segmento *La diPUTAda*, las mujeres se presentan literalmente, en su apertura y cierre, como una fuerza desconcertante (una mujer forzuda extraída del Noticiero NO-DO) y como una patada en el culo al orden patriarcal (una imagen de Imperio Argentina extraída del film *Carmen la de Triana* de Benito Perojo, 1938).

5 CONCLUSIONES

El trabajo de María Cañas se presta a una interesante y compleja lectura en clave de género, especialmente si tenemos en cuenta el escaso número de mujeres cuya obra circula de forma continuada por los circuitos de exhibición y difusión del cine documental y experimental español.

Desde una posición espectral/creadora que bascula entre la complicidad, la resistencia y la oposición, la autora se sirve de diferentes mecanismos críticos —la mimesis y la parodia— para evidenciar y subvertir el imaginario político y social dominante. María Cañas muestra sus mecanismos estructurales y desplaza o subvierte tanto su sentido ideológico como sus modos de representación.

La artista sevillana desmonta y remonta, deshace y rehace la feminidad en un juego constante donde prevalece un humor de signo carnavalesco. En ocasiones, sus deconstrucciones tienen una intención reivindicativa: muestran aquello que ha sido omitido o degradado dentro de la lógica patriarcal, como el papel de las mujeres en la Historia o articulan un imaginario sexual propio. La mayoría de las veces, no obstante, tienen una intención destructiva: ridiculizar la cosificación y mercantilización de la mujer en la cultura de consumo o ironizar sobre las promesas de liberación y autorrealización que esta misma cultura ofrece. Esto no es óbice para que sus piezas movilicen positivamente representaciones burlescas de la feminidad así como las que exhiben una sexualidad desafiante y desenfada. En cualquier caso, su posición lúdica e irónica, asertiva a la par que crítica, nos informa de cómo el feminismo todavía necesita pugnar con el cuerpo y con la propiedad y circulación de sus representaciones.

Así mismo, de las múltiples posiciones que adopta frente a la feminidad, se infiere una voluntad de ensanchar y deshacer la categoría sexo/género. María Cañas nunca presenta el cuerpo femenino como una representación pura, originaria o esencial. Al contrario, es capaz de articular figuras híbridas que cuestionan la belleza convencional (aquella que solicita la mirada) al tiempo que conservan su energía erótica. En la serie de fotomontajes *Los monstruos de Hollywood* (2010), sustituye los rostros de las estrellas cinematográficas por calaveras, cabezas de animales o robots (fig. 6).

Estas figuras mutantes, que nos miran y nos asoman a la más absoluta alteridad, condensan cuestiones esenciales para la práctica y la estética feminista: la reinscripción del cuerpo femenino como significativo, la ruptura de la identificación entre feminidad y corporeidad y la dislocación de los parámetros bajo los que ciertos cuerpos se catalogan como femeninos. En definitiva, son figuras provocadoras que, según se miren, contienen una promesa liberadora.



Figura 7. *Los monstruos de Hollywood*, María Cañas, 2010.

Bibliografía

Aizpuru, M. (2013). María Cañas. En *XTRart*: <http://www.xtrart.es/2013/05/17/margarita-aizpuru-maria-canas/>

(Último acceso: 6 de julio de 2013)

Álvarez, M. (en prensa, 2013). Hacia una neutralización de la mirada de género: el cortometraje femenino español del siglo XXI y La Archivera de Sevilla. En Feenstra, P., Gimeno, E., Sartingen, K. (eds.), *Directoras de cine en España y América Latina: nuevas voces y miradas*. Berlín/Nueva York: Peter Lang.

Cañas, M. (2012). Las brujas de la fisura. En Aramburu, N., Solans, P. y De la Villa, R., *Mujeres en el sistema del arte en España* (pp. 106-109). Madrid: Mujeres en las Artes Visuales, MAV.

Cañas, M. (2012b). "Comentarios al clip Perras de la noche" <http://www.youtube.com/watch?v=uLqCjz50Fto>

(Último acceso: 6 de julio de 2013)

Català, J. M. (2009). El documental melodramático de María Cañas: ética y estética del collage. En García López, S. y Gómez Vaquero, L. (eds.), *Piedra, papel y tijera* (pp. 301-330). *El collage en el cine documental*. Madrid: Ocho y Medio Libros de Cine.

Cooper, S. (2000). *Relating to Queer Theory: Rereading Sexual Self-Definition with Irigaray, Kristeva, Wittig and Cixous*. Bern y Nueva York: Peter Lang.

Díaz-Urmeneta Muñoz, J.B. (2007). Rituales del amor. En torno a la obra de María Cañas. En VV.AA, *Kiss the Fire* (catálogo de exposición) (pp. 28-41). Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura.

Fernández Labayen, M. y Rodríguez Ortega, V. (en prensa, 2014). Piggín' out! Constructing Spanish Cultural History through Media Sampling. En Laderman, D. y Westrup, L. (eds.), *Sampling Media* (pp. 87-100). Oxford: Oxford University Press.

MacRobbie, A. (2009). *The Aftermath of Feminism. Gender, Culture and Social Change*. Londres: SAGE.

Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós.

Oroz, E. (2008). Entrevistas: María Cañas. En *Blogs & Docs. Revista on line dedicada a la no-ficción*: <http://www.blogsandocs.com/?p=85> (Último acceso: 6 de julio de 2013)

Preciado, B. (2008). *Testo yonki*. Madrid: Espasa Calpe.

Irigaray, L. (1985). *This Sex Wich is Not One*. Ithaca: Cornell Univeristy Press.

Weinrichter, A. (2009) *Metraje encontrado. La apropiación en el cine experimental y documental*. Pamplona: Gobierno de Navarra.

Williams, L. (1991). Film Bodies: Gender, Genre, and Excess. *Film Quarterly*, 44 (4), 2-13.

NOTAS

1. Buena parte de su obra forma parte del catálogo on-line de la distribuidora Hamaca. Media & Art Distribution from Spain y se encuentra disponible para su visionado gratuito. <http://www.hamacaonline.net>
2. *Fuera de Serie* (2012) es un trabajo vinculado a la muestra *Ficciones en serie* comisariada por Jordi Costa para el festival SOS 4.8 de Murcia. Mientras que *Sé villana. La Sevilla del diablo* (2013) es una obra realizada y producida en el marco del laboratorio *Sobre Leviatán (detener el tren de la historia). Sobre capital y territorio III (de la naturaleza de la economía política... y de los comunes)*, dentro del programa Arte y Pensamiento de la Universidad Internacional de Andalucía.
3. De nuevo, cabe subrayar la ambigüedad de la canción. “La hora del feminismo” que proclama y que brinda la II República, como parece sugerir la inclusión de los acordes del Himno de Riego en dicha copla, se ofrece a una interpretación ciertamente compleja. Por un lado, se critica la política, concebida como una esfera de ociosos y arribistas (“Aquí el que no trabaje que no coma, empezando por los enchufistas”) de la que no están exentas las mujeres (“Viva el divorcio, vivan mis manos que no han cosido ni un calcetín”). Por otro lado, la canción parece denunciar la escasa participación de las mujeres cuando señala: “El día que me deje el presidente hablar, en hombros por la calle me tienen que sacar”.

