

---

This is the **published version** of the bachelor thesis:

Meca Izquierdo, Mark; Torras Francés, Meri, dir. Performatividad en fracaso : Una lectura del film "Elisa y Marcela", de Isabel Coixet (2019). Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2020. 73 pàgines. (1139 Grau en Humanitats)

---

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/226761>

under the terms of the  license

**PERFORMATIVIDAD EN FRACASO:**  
**UNA LECTURA DEL FILM *ELISA Y MARCELA*, DE**  
**ISABEL COIXET (2019)**



**Autor:**

Mark Meca Izquierdo  
1458523

**Grado:**

Humanidades

**Tutora:**

Meri Torras Francés

Junio 2020

# TABLA DE CONTENIDOS

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	1
<b>Objetivos</b> .....	1
<b>Metodología</b> .....	2
<b>Hipótesis</b> .....	3
<b>1. PERFORMATIVIDAD(ES)</b> .....	4
<b>1.1 Heterosexualidad obligatoria</b> .....	5
<b>1.2 El nacimiento del monstruo</b> .....	9
<b>1.3 Un monstruo vulnerable</b> .....	14
<b>2. FRACASO(S)</b> .....	22
<b>2.1 Elisa es Mario: la usurpación de la masculinidad</b> .....	24
<b>2.2 El embarazo de Marcela</b> .....	30
<b>3. EXILIO(S)</b> .....	33
<b>3.1 Portugal</b> .....	35
<b>3.2 Buenos Aires</b> .....	42
<b>EPÍLOGO: PROYECCIÓN(ES)</b> .....	48
<b>CONCLUSIONES</b> .....	52
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	56
<b>ANEXOS</b> .....	57

# INTRODUCCIÓN

## Performatividad en fracaso

«Elisa y Marcela», de Isabel Coixet (2019), es un film que nos narra la historia del primer matrimonio homosexual en España, llevado a cabo en Galicia el año 1901<sup>1</sup>. Este suceso es un precedente genealógico de la consecución legal del derecho matrimonial en el movimiento homosexual, que se desarrolla durante el siglo XX y que continua hasta la actualidad<sup>2</sup>. La película no solo da visibilidad a este hecho histórico, sino que también permite realizar una lectura reflexiva sobre la temática de género y sexualidad presente en *Elisa y Marcela*, a partir tanto de las ideas de Butler de *performatividad* y *vulnerabilidad*, como las de Halberstam en torno a la noción del *fracaso*.

## Objetivos

El objetivo del presente trabajo es realizar una lectura del ya citado film de Isabel Coixet, contando con el relato histórico de Narciso de Gabriel<sup>3</sup> como herramienta de soporte. Dicha lectura se centra en la relación de las dos protagonistas, y se realiza en clave de género y sexualidad, partiendo de algunas de las teorías existentes en este campo. Se quiere partir de las ideas respecto a la *performatividad* de Judith Butler, y aplicarlas para realizar un análisis de esta en el caso de *Elisa y Marcela*. El objetivo de ello es después poder conectarlo con las ideas de Judith/Jack Halberstam respecto a un «arte *queer* del fracaso»; el punto de unión sería la manera en que la performatividad de *Elisa y Marcela* está abierta al *fracaso*, y qué significado tiene esto. Por el camino, se busca analizar otros conceptos importantes en la construcción de la performatividad de las protagonistas; aparecen así las ideas de *monstruosidad* (Monique Wittig) y *vulnerabilidad* (Judith Butler). El objetivo final del estudio sería realizar una reflexión entorno a la realidad de *Elisa y Marcela*, y como conectan con la realidad de las relaciones entre mujeres en la actualidad.

---

<sup>1</sup> La sinopsis de la película se encuentra disponible en los anexos del trabajo.

<sup>2</sup> En el anexo quinto, se puede consultar una breve relación de la legislación vigente respecto a este tema, en qué países y cuándo se ha logrado, y dónde todavía no se ha conseguido.

<sup>3</sup> El film de Isabel Coixet parte del estudio histórico realizado por este autor, editado previamente en el año 2008 bajo el título *Elisa y Marcela: más allá de los hombres*, y reeditado en el año 2019, con motivo del estreno del film, bajo el nuevo título *Elisa y Marcela: amigas y amantes*. La nueva versión, además, cuenta con un prólogo de la directora del film.

## Metodología

Para poder alcanzar los objetivos, se establece una metodología consistente en una lectura-interpretación del texto, siguiendo el hilo narrativo del film, y que se apoya en una serie de conceptos clave provenientes de los estudios *queer*. Por tanto, tal y como se ve en la estructura del trabajo, se establecen tres bloques principales que toman como referencia la trama de la película, y a partir de los cuales derivan distintos subapartados en función de las escenas a analizar y los bloques teóricos empleados para su análisis.

Un primer bloque discurre entorno a las «performatividades» de Elisa y Marcela. Este apartado toma como referencia la primera parte de la película, desde que las vidas de Elisa y Marcela cruzan sus caminos por primera vez, hasta que su relación puede volverse una realidad, y las reacciones de la sociedad ante ello. En este apartado, se reflexiona entorno a la noción de *heterosexualidad obligatoria*, de Adrienne Rich, y como moldea las vidas de las dos protagonistas; aparece también la noción de *monstruosidad*, de Monique Wittig y analizada por Irene Balza; por último, también se introduce el concepto de vulnerabilidad de Judith Butler.

Un segundo apartado se forma entorno a las decisiones de la pareja para su supervivencia en el *fracaso*. Por un lado, la decisión de Elisa de hacerse pasar por un hombre, Mario, para poder casarse y vivir con mayor tranquilidad; y, por otro, la decisión de Marcela de engendrar un hijo con un hombre del pueblo para dar veracidad a su historia con Mario. Este bloque no solo sigue el hilo de la vulnerabilidad, ya iniciado en el bloque anterior, sino que también permite introducir los dos conceptos clave de Halberstam: por un lado, la idea de la usurpación de la masculinidad, y de la *masculinidad femenina*, y, por el otro, la idea del *fracaso* como alternativa a la sociedad.

En último lugar, la tercera parte se constituye alrededor del exilio, en tanto que, primero Portugal, y después Buenos Aires, son la única forma que hallan las protagonistas para salvarse de una sociedad represora y violenta y alcanzar a vivir una vida vivible. En este caso, por tanto, seguiríamos empleando principalmente las ideas de Halberstam y Butler para profundizar en la lectura del film, y, a su vez, de las vidas de Elisa y Marcela.

El paso por de estas tres aproximaciones nos permitirá llegar a las conclusiones. Estas han de recoger sucintamente las aportaciones del trabajo y, además, contrastar el resultado con las hipótesis iniciales. Para complementar todo este análisis, tal y como se ha mencionado, se contará con el soporte del libro de Narciso de Gabriel, *Elisa y Marcela*.

*Amigas y amantes*. Gracias al trabajo del autor, que recogió y relató toda la historia de estas dos mujeres, se podrá profundizar más en la historia de nuestras protagonistas.

## **Hipótesis**

La performatividad, según Judith Butler, defiende el género por sí mismo como un acto y no como una esencia previa; es decir, el género se construye desde el comportamiento de la persona y no existe de forma previa a esta. La performatividad, además, está sujeta a unas normas sociales y un contexto determinado. Ocupar un espacio de éxito o de fracaso dependerá, principalmente, de como la persona se ajuste a los marcos determinados. A su vez, ocupar un espacio u otro conlleva unas consecuencias, como es la abyección en el caso del fracaso. Por otro lado, las personas se encuentran también en una situación de vulnerabilidad constante, en tanto que somos seres interdependientes y parte del yo se estructura en el otro, quien tiene influencia sobre nosotros. «Elisa y Marcela» no será más que un ejemplo de cómo esto ha marcado, y seguirá marcando, las vidas del colectivo LGTB+ a lo largo de la historia, y como todas las vidas abyectas están sujetas a una situación de fracaso y una vulnerabilidad expuesta de forma constante.

# 1. PERFORMATIVIDAD(ES)

Para poder hablar de una performatividad en fracaso, primero se debe entender qué es la performatividad y cuál es el marco performativo de una persona, pues las circunstancias alrededor de las cuales se construye su vida depende de ello en sobremanera. Es decir, para poder entender el fracaso dentro de las vidas de Elisa y Marcela, primero se debe entender cuál es su contexto social en el cual desarrollan su performatividad, como se estructura esta, y en qué posición las deja respecto al resto de la sociedad.

Se podría pretender empezar dando una definición del término, aunque se debe citar primero a Judith Butler, cuando, en el prefacio de 1999 para *El género en disputa*, expresa que «No es tarea fácil definir la performatividad» (p. 16). Aun así, a través de su obra, en las reflexiones y cuestiones referentes al tema, ha ido elaborando y reformulando el término y su significación para lograr alcanzar una definición de este. Así pues, según la autora, «[d]ecir que el género es performativo significa decir que posee determinada expresión y manifestación [...]. El género está condicionado por normas obligatorias que lo hacen definirse en un sentido u otro (generalmente dentro de un marco binario)» (Butler, 2009, pág. 322). Además, se debe añadir, que «si el género es performativo, entonces se deduce que la realidad del género misma está producida como un efecto de la actuación de género» (Butler, 2006, p. 308). Asimismo y por lo tanto, la performatividad se definiría como aquello que se produce a partir de la propia actuación de la persona, y, en el marco de los estudios de género, se estaría hablando del propio hacer del género, sin la existencia de un sujeto fijo detrás de estas actuaciones (Cano Abadía, 2014). Esta performatividad genera y convive con las normas sociales, y determina cuál es el actuar correcto de la persona para encajar en el todo de la sociedad y no caer en la exclusión; pero, a su vez, hay performatividades que cuestionan las normas, como se establece en este trabajo en el caso de Elisa y Marcela. En este supuesto, no seguir las normas, o la no repetición de estas, conllevaría la mencionada exclusión social, además de un proceso de *vulnerabilización*, y la ocupación de espacios de fracaso y desorientación<sup>4</sup>.

Las normas son el contexto performativo, y también el contexto social, político, económico, etc., alrededor del cual se estructuran las vidas humanas. Por tanto, para

---

<sup>4</sup> Todos estos conceptos se irán viendo y ampliando a lo largo del trabajo, en sus respectivos apartados.

entender la relación de Elisa y Marcela, se debe entender cuál es el contexto que las rodea, y cuál es la norma en que se basa dicho contexto. Entonces, el primer paso es hablar de la *heterosexualidad obligatoria* que rodea y determina las vidas de las dos protagonistas. A partir de aquí, se puede determinar cuál es el puesto que ellas ocupan a nivel social, porque, si no encajan en la matriz heterosexual (término de Butler que se explica más adelante), ¿dónde encajan? ¿Qué son? Y, sobre todo, ¿cómo afecta esto a todas sus vidas?

En la primera parte de la película se encuentran las escenas que ayudan a entender todo este contexto. Estas escenas crean todo el escenario, la situación y las circunstancias que llevan a Elisa y Marcela a tomar las decisiones necesarias para poder sobrevivir, y que se ven reflejadas en aquello que llamamos «fracaso» en la segunda parte de este trabajo.

## 1.1 Heterosexualidad obligatoria

Si queremos comprender la historia de Elisa y Marcela, primero debemos detenernos en su contexto social y cultural. La historia de las dos chicas se inicia a finales del siglo XX, en 1898<sup>5</sup>, tal y como se nos muestra al inicio del film, en A Coruña. Marcela da comienzo a sus

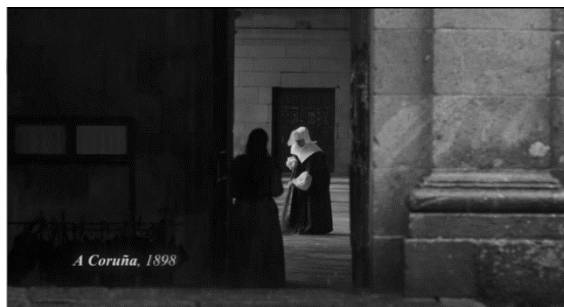


Figura 1: Marcela llega a la escuela

estudios como maestra, pero llega tarde en un día lluvioso, así que llega corriendo (figura 1). Cuando Elisa la vea perdida y completamente empapada, se ofrecerá a ayudarla y secarla, y será ese el punto de no retorno, cuando los destinos de ambas se cruzan, el detonante de la historia que marcaría sus vidas.

En el momento que se conocen, la situación social de la mujer no era la más propicia ni positiva. Pocas eran las opciones para ellas: estaban destinadas al cuidado de la familia y del hogar, si bien no optaban por unirse a la vida religiosa como monjas. A la hora de acceder a los estudios, eran pocos los casos en que podía darse, siendo los estudios de magisterio una de las escasas opciones que se les ofrecían. Los estudios de magisterio

---

<sup>5</sup> Cabe destacar aquí que hay una incongruencia histórica. Si bien en la película se nos dice esto, según la obra de Narciso de Gabriel realmente se conocieron en 1885. Se desconoce un motivo exacto del cambio, y por qué la elección de este año, 1898, aunque la significación histórica que tiene para España (la pérdida de las últimas colonias americanas) podría darnos una pista de ella. Cabe destacar aquí las palabras de la directora en el prólogo a la obra de Narciso de Gabriel, «una película no es una reconstrucción histórica, pues juega con la representación y la invención» (Coixet, 2019)

eran prácticamente los únicos a los que se les permitía acceder en aquella época. Por lo general, las mujeres se encontraban excluidas del sistema educativo secundario y superior, y ser maestras era casi la única opción para optar a una mayor formación cultural, fuesen o no a acceder más tarde al ejercicio de la profesión. Esto no era más que un mecanismo de supervivencia en la sociedad patriarcal en la que se situaban, que les permitía esta formación porque, si la función principal de la mujer era la maternidad, entendida como el cuidado y la enseñanza de los hijos e hijas, ejercer de maestra no era más que una extensión de esta función social (Gabriel, 2019).

Por tanto, que los caminos de Elisa y Marcela se crucen en la Escuela Normal de A Coruña, donde la primera vive con su tía, directora del centro, y la segunda va a cursar sus estudios de magisterio, puede parecer casualidad, o no. El camino que ambas toman se podría tomar como una forma de supervivencia, de jugar con las normas a su favor y adaptarse en un mundo que las aprieta y las oprime, para no sentirse tan encerradas y encontrar algo de libertad, aunque sea a través de supuestos beneficios que enmascaran la opresión. Podríamos, en cierta manera, considerar esto una declaración de intenciones, una muestra de inconformismo con aquello que les ha sido prefabricado e impuesto previamente, y que marcará como seguirán sus vidas.

Pero, tal y como hemos mencionado antes, los estudios para ejercer de maestra no eran más que una de las opciones que tenían las mujeres, pero no todas la escogían, o se lo podían permitir. Hay otras figuras femeninas que nos permiten analizar la posición de la mujer en la sociedad, así como las normas a las que estaba sujeta su performatividad, como son las monjas de la escuela, o la madre de Marcela. Las primeras no tienen especial relevancia en la trama, ya que solo aparecen de fondo, o en algunas escenas que se dan en clase. Nos sirven, aun así, para poder ver como una de las escasas opciones fuera del matrimonio era el camino religioso, y también para entender la enorme influencia que tenían las creencias religiosas en la sociedad del momento.

La figura de la madre de Marcela, aun así, sí que permite una comprensión más profunda. La primera vez que la vemos<sup>6</sup> es tras el primer día de clase de Marcela, durante la cena. La organización de la mesa familiar es esclarecedora: el padre encabeza la mesa, encarnando así el rol de jefe de la familia, y cada una de las dos mujeres a sus respectivos

---

<sup>6</sup> Para las escenas que se mencionan a lo largo del trabajo, se puede consultar el anexo “Relación de escenas”; las imágenes que acompañan al texto son, a su vez, fotogramas de la escena que se comenta, para remitir al momento exacto de la película.



Figura 2: El padre, jefe de familia

Como están «sometidas» a esa figura masculina, padre y marido (figura 2). El padre tiene el control. Quiere saber quién es la chica que ha acompañado a Marcela, y luego le pide que no «aprenda demasiado» en la escuela. La madre es, a su vez, servicial con el marido. Cuando este expresa su malestar con la comida, ella se lamenta. Además, más adelante descubrimos que lee a escondidas de él, una señal más de la sumisión a la que estaba sometida la mujer.

Todo este contexto responde a las normas sociales a las que estaba sujeta la mujer, y, por ende, a una performatividad que se presupone que debe cumplir. A su vez, sin embargo, este contexto responde a una norma no escrita, a una forma de vivir y comportarse, a un eje que es el que determina y moldea todo aquello que le rodea. Este eje del que hablamos es la heterosexualidad obligatoria, o la matriz heterosexual, de Rich y Butler respectivamente.

A la hora de entender la heterosexualidad obligatoria, no debemos entenderla como la imposición de una determinada orientación sexual. Esta matriz se extiende mucho más, es un eje regulador del comportamiento de los sexos y géneros dentro de una sociedad, que tiene la heterosexualidad como núcleo. Más que como orientación sexual, que también, Rich hace especial hincapié en que la heterosexualidad necesita «ser reconocida y estudiada en tanto que institución política» (Rich, 1996, pág. 23). Se entiende así la heterosexualidad como una nueva forma de socialización entre los géneros con la atracción heterosexual como base, presuponiendo la heterosexualidad como opción «innata» en la mujer, y, a su misma vez, como forma de control masculino sobre ella (Rich, 1996).

Las ideas de Adrienne Rich enlazan con las de otra teórica feminista, Judith Butler, autora principalmente conocida por su importancia en el desarrollo de la teoría *queer*. Entre sus distintas aportaciones a esta, y casi siempre manteniendo como base la idea de performatividad ya mencionada, Butler desarrolla un concepto muy similar al de la heterosexualidad obligatoria, que ella llama *matriz heterosexual*. Ambas teorías comparten una misma base, y es que Butler aclara, en una nota al final de su obra *El*

*género en disputa*, que para desarrollar dicho término se basa tanto en las ideas de Rich, como en las de otra autora, Monique Wittig, quien habla a su vez de un «contrato heterosexual». Cuando Butler habla de la matriz heterosexual, refiere a «modelo discursivo/epistémico hegemónico [...] el cual da por sentado que para que los cuerpos sean coherentes y tengan sentido debe haber un sexo estable expresado mediante un género estable (masculino expresa hombre, femenino expresa mujer) que se define históricamente y por oposición mediante la práctica obligatoria de la heterosexualidad» (Butler, 2007, pág. 292).

Por tanto, podemos definir que cuando hablamos de la imposición de una heterosexualidad, refiere una obligación de dicha sexualidad para un control de los cuerpos y sus sexos, dando por sentada una heterosexualidad «innata» en las mujeres y derivando de esto el poder y la autoridad de los hombres por encima de ellas. Es, así pues, la heterosexualidad obligatoria una forma de control masculino.

Este control masculino lo vemos presente en distintas escenas de *Elisa y Marcela*. Una de las escenas que más evidentemente lo muestran, pero que podría pasar desapercibida, la encontramos justo antes de la ya mencionada cena en familia. Elisa acompaña a Marcela a casa después del primer día de clases. Se despiden en la puerta, y cuando ya se han separado, podemos ver una figura, presumiblemente masculina, acechando en la ventana, controlando a las dos chicas. No resulta complicado presuponer que se trata del padre de Marcela, y esto lo confirmamos rápidamente, ya que, durante la cena, el señor Gracia le preguntara a su hija sobre la chica que la ha acompañado a casa. Esto nos demuestra como el padre de Marcela, al ser el hombre de la casa y, por tanto, el jefe de familia quiere y debe mantener el control sobre aquello qué sucede respecto a las mujeres de la casa.

A medida que avanza la película, Marcela irá escapándose del control de su padre, lo cual nos lleva a presenciar un aumento progresivo de la violencia correctiva y coercitiva del hombre sobre su hija. El padre mostrará en contadas ocasiones su rechazo a la educación formal, pidiéndole a Marcela que no aprenda demasiado, o que no le haga caso a los libros (esto, después de que Elisa se presente en casa de Marcela para llevarle un libro). Además, poco a poco será consciente del tipo de relación que une a su hija con la chica de la escuela, lo cual causará su desaprobación de dicho vínculo, debido a la intensidad de este (Gabriel, 2019). En una ocasión, Marcela llega tarde a la hora de la

cena, por haber pasado la tarde junto a Elisa, lo cual le hará ganarse una bofetada de su padre tan buen punto entra en casa. Esta violencia llega incluso al punto de que el hombre le prohíba a su hija asistir a clase, bajo el pretexto de que su madre está enferma y debe permanecer para cuidar de ella. Pero no sirve de nada, Elisa va a casa de Marcela a verla, y esto será lo que lleve la situación a su clímax. El padre de Marcela decidirá que no puede volver a la escuela, y deciden enviarla a Madrid para acabar allí sus estudios, aunque la opción principal era internarla en un convento. De nuevo, reaparece la idea de que aquellas mujeres que escapan al control masculino entran dentro de otro tipo de control social, el religioso.

Así pues, vemos en qué contexto nace la historia de Elisa y Marcela. Las dos chicas se ven rodeadas de múltiples imposiciones: la creencia religiosa, el deber al padre, y, en general, el control masculino y la sumisión del género femenino. Es un contexto nada favorable para que nazca una relación entre dos mujeres, ya que su existencia lesbiana se escapará completamente de las garras de la matriz heterosexual de Butler.

## 1. 2 El nacimiento del monstruo

Cuando Marcela se marcha a Madrid, las dos mujeres pasarán tres años separadas. Durante este tiempo, mantienen una afectuosa correspondencia que ya anticipa lo que está por venir: un reencuentro fogoso, cálido, en que dejan fluir toda la pasión que durante tanto tiempo han tenido que retener. En esas cartas no solo hablan de sus sentimientos, sino también de la necesidad de estar juntas, de sentirse la una a la otra de la forma más íntima posible: mediante el sexo. Hay múltiples referencias a la desnudez, y a atributos físicos de una y otra, como son los lunares, a los cuales prestamos amplia atención más adelante.

Por ello, cuando Marcela regresa a Galicia, en esta ocasión a la población de Couso, donde ya ejercerá de maestra, el reencuentro con Elisa será de lo más afectuoso (figura 3). Enseguida marchan a vivir juntas, y en su primera noche se produce aquello que tanto tiempo han estado esperando: la unión de las dos amantes. Las escenas

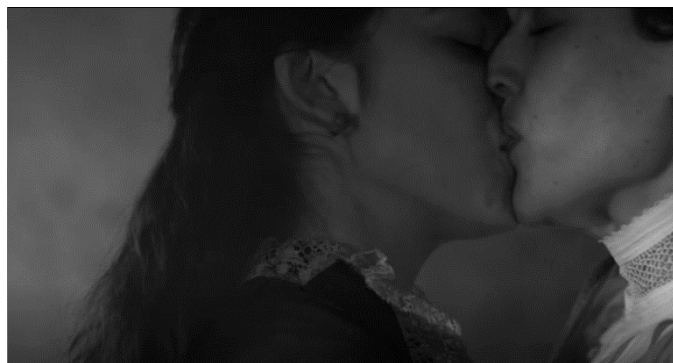


Figura 3: El reencuentro de las amantes

sexuales, irrelevantes como pudieran parecer, son en realidad un importante material de análisis para comprender la construcción del espacio monstruoso que pasarán a ocupar, y las reacciones que tenga la sociedad ante este hecho. Es en estas escenas que presenciamos el nacimiento del monstruo lesbiano, en términos de Monique Wittig.

Los estudios de Monique Wittig se remontan al año 1973, siendo así anterior al trabajo de otras teóricas como Donna Haraway o Judith Butler, a quien ya hemos referenciado previamente. Wittig también queda encasillada dentro del posfeminismo, o feminismo queer, ya que esta corriente se centra en examinar la construcción de la figura del *otro* como sujeto que se escapa de la norma preestablecida (Balza Múgica, 2013), y Monique Wittig recurre a la figura del “monstruo” en tanto que le permite «construir el sujeto posfeminista, cuya identidad híbrida, variable y múltiple cuestiona la norma [...], siempre la cuestiona y la transgrede, permitiendo crear un nuevo espacio subjetivo que puede ser habitado por cualquier cuerpo» (Balza Múgica, 2013, pág. 87). En el caso de Wittig, el cuerpo escogido para encarnarlo es el de la mujer lesbiana.

Son varios los textos en los que Wittig construye este espacio monstruoso que se encuentra en el umbral, en los límites de aquello que se puede considerar humano (Balza Múgica, 2013). Uno de estos textos es *El cuerpo lesbiano*, texto de 1973 y donde *materializa* propiamente la idea del cuerpo y el monstruo lesbiano. Partiendo de los mismos supuestos que Rich y Butler<sup>7</sup>, el objetivo de la autora es «superar esa relación heterosexual obligatoria de carácter cultural», para así poder pensar «una nueva categoría subjetiva que no sea ya ni hombre ni mujer» (Balza Múgica, 2013, pág. 89). Por tanto, su objetivo se basa en dejar atrás las categorías históricas de mujer y hombre y la corporalidad asociada a ellas, para reivindicar una nueva categoría, subjetiva y abierta, alejada del orden de la matriz heterosexual y que dé cabida a todos los cuerpos, sin un marco determinado que condene a unos pocos a la abyección. En Elisa y Marcela se encuentra esta superación y construcción de un nuevo espacio: las dos mujeres reivindican una nueva corporalidad que escapa de las categorías de género existentes (y la performatividad que de ellas se presupone) desde el momento en el que expresan una sexualidad alejada del eje normativo.

---

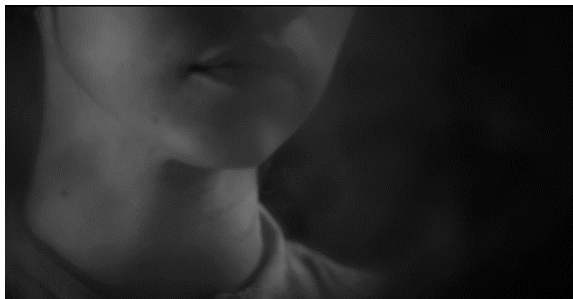
<sup>7</sup> Pocos años separan las ideas de Wittig de las de Adrienne Rich, quien publicó su ensayo sobre la *Heterosexualidad obligatoria* en 1980. A su vez, Judith Butler remite a los textos de las dos autoras para construir su discurso entorno a la idea de la «matriz heterosexual» (Butler, 2007), tal y como se explica al hablar de ello previamente.

En la obra ya citada de Wittig, *El cuerpo lesbiano*, se exponen sus ideas principales mediante la presentación de una relación erótica entre dos cuerpos femeninos que escapan de la norma heterosexual dominante, además de ir intercalando pasajes en los que describe el cuerpo lesbiano que está construyendo (Balza Múgica, 2013). Por tanto, las escenas sexuales que presenciamos durante el film<sup>8</sup>, entre Elisa y Marcela, se convierten en una analogía del monstruo que construye Wittig, y, a su vez, vemos como ellas mismas se transforman en dicho monstruo, y las consecuencias que esto tendrá socialmente.

Los monstruos son criaturas que se escapan de lo humano, de lo natural, de aquello que se considera *normativo*; por tanto, cuando Wittig crea el cuerpo lesbiano, no será un cuerpo normativo, ni tan siquiera un cuerpo humano si para ello debe inscribirse en el binarismo de género y ser *mujer*, con lo que esta categoría conlleva. Será un cuerpo con rasgos monstruosos, con mutaciones, que incluso se fusione con lo animal, o esté dado a la descomposición (Balza Múgica, 2013). Construye así este cuerpo, porque así huye del espacio que se les ha dado a las mujeres históricamente. Este ha sido siempre un espacio regido por la heterosexualidad y el poder masculino; por tanto, si lo humano es la norma de la que Wittig quiere escapar, el cuerpo lesbiano será todo, excepto humano.

Por tanto, los cuerpos de Elisa y Marcela son también monstruosos, en tanto que son figuras abyectas y que escapan de los límites, de lo normativo. No se muestra esta monstruosidad de una forma tan explícita como en los textos de Monique Wittig, pero sí que encontramos referencias y alegorías que nos permiten ver como la sexualidad de las dos chicas las convierte en algo que la sociedad posteriormente rechazará.

Una de las alegorías más repetidas a lo largo de la película es la presencia de lunares en ambos cuerpos, y especialmente en el de Elisa, quien, en una conversación con



Marcela, afirmará «tener todo el cuerpo lleno de lunares». El primer halago de Elisa a Marcela también hará referencia a esta característica física, al decir «me gusta tu lunar» (figura 4). Y después de su primer encuentro sexual, se nos presentará una

Figura 4: El lunar de Marcela

---

<sup>8</sup> En adelante se comentan estas escenas y lo monstruoso que reside en ellas mediante la incorporación de elementos extraños, como el pulpo, la leche, o las cuerdas.

escena en que Marcela recorre con las manos los lunares que, efectivamente, tiene Elisa por todo su cuerpo. Los lunares, tan comunes como puedan parecer son, por definición, «manchas producidas por una acumulación de pigmento en la piel» (Diccionario de la Real Academia Española, 2014). En ocasiones, los lunares dan lugar a tumores, que pueden ser benignos o malignos. Por tanto, se podrían considerar una especie de malformación, algo que no debería estar ahí, algo que escapa de lo que es natural, ya que la acumulación de pigmento podría considerarse algo *anormal*, que escapa de la normalidad. No se trata de una mutación como las que crea Monique Wittig en su cuerpo lesbiano, pero sí que se trata de un atributo único en el cuerpo de Elisa que hace que se aleje un poco más de la normatividad de su época.

Se puede establecer una correspondencia entre los lunares y los agujeros, a los cuales refiere la autora Marta Segarra en su libro *Teoría de los cuerpos agujereados* (2014). En su libro, la autora refiere a todos los agujeros que forman parte del cuerpo humano, y la importancia que estos tienen en la construcción de la corporalidad. Por tanto, en la introducción al mismo, hace un repaso de la importancia que han tenido los agujeros en distintos campos culturales, como el cine, la música, el arte y la literatura, y también la significación que han tenido en la historización del cuerpo humano. Habla la autora de una oposición entre la edad media y los Siglos de Oro o la época victoriana; durante la primera, «en la literatura medieval, al igual que en el arte románico, proliferan los orificios corporales, con connotaciones tanto lujuriosas (relacionadas con el sexo y la comida) como escatológicas» (Segarra, 2014, pág. 26). El cuerpo se vuelve así algo grotesco, con multiplicidad de agujeros que conectan entre sí, y acaban por deshumanizar su corporalidad, algo que nos remite a la deshumanización monstruosa de Wittig. Pero, además, este hecho pasa a esconderse en el siglo XIX, con la moral victoriana, que quiso hermetizar el cuerpo y mantener todos sus secretos a salvo, en el ámbito privado (Segarra, 2014). Esto implica esconder los agujeros, y también los genitales; si los genitales, y, por tanto, los agujeros se asocian a la sexualidad, implica que esta vivida en la sombra, la cual la esfera pública no puede ni debe conocerla. Encontramos así múltiples relaciones entre la teoría de Segarra y los lunares de Elisa y Marcela. Son algo grotesco, parte de su monstruosidad, y, por tanto, un elemento que no puede exponerse; la exposición de los lunares es la exposición de la monstruosidad de la una a la otra. Tampoco se puede obviar la significación sexual que tienen los agujeros, especialmente en las mujeres; si los

lunares se asocian a los agujeros corporales, las referencias a ellos son referencias a la sexualidad grotesca que viven las dos protagonistas del film.

La monstruosidad, no obstante, no la encontramos únicamente en sus lunares o

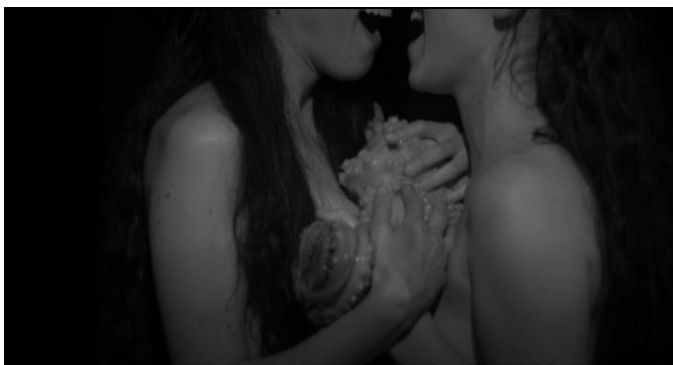


Figura 5: El pulpo

agujeros. Después del primer encuentro, hay una serie de escenas y secuencias, todas ellas de calibre sexual, pero con aspectos y matices que escapan de lo habitual, cosas que, de forma general, no incluiríamos en nuestras relaciones sexuales.

Podemos tomar aquí la escena del pulpo, en que Marcela está lavando el animal para preparar la cena, podemos presumir, y Elisa se acerca a ella, sin camiseta, y empieza a besarla, y el resultado es una nueva escena sexual, con un elemento extraño entremedias: el pulpo que Marcela estaba lavando (figura 5). También se puede hablar de otra escena que, si bien empieza como cotidiana, se ve transformada en un elemento más de su monstruosidad: Marcela llega a casa tras su jornada laboral, y Elisa la espera en la cama, desnuda, y con tan solo unas cintas que la cubren —lo cual puede recordar al espectador ciertas prácticas encasilladas en el BDSM<sup>9</sup>. E incluso se puede incluir otra tercera escena sexual, que empieza a partir de que Elisa vierta sobre Marcela una botella de leche y que acaba con ellas, de nuevo, en la cama.

Todas estas escenas tienen algo en común, y no solo se trata de la relación sexual como tal entre ellas. Se trata de la incorporación de un tercer elemento, algo extraño, algo que escapa de aquello que consideramos *normal* o *normativo* dentro de una relación sexual. Esto remite a todos los recursos que emplea Wittig durante la construcción de su cuerpo lesbiano para remarcar la diferencia, lo extraño, lo inhumano. El pulpo es la fusión con lo animal, y es el ejemplo más evidente de esta «anti-humanidad» que representan las dos chicas. La leche y las cintas, no tan evidentes pero igual de extrañas, también cumplen esta función de elemento monstruoso en el sexo.

---

<sup>9</sup> El *bondage* es una práctica propia del BDSM consistente en atar a la pareja o a sí mismo o misma. Es una forma poco común, rara, y considerada *queer*, de mantener relaciones sexuales.

Los elementos añadidos a las relaciones sexuales que mantienen las dos mujeres son, por tanto, una manifestación de la nueva corporalidad monstruosa que han pasado a ocupar a partir de vivir su sexualidad de forma ajena al eje normativo. Las relaciones sexuales entre Elisa y Marcela son extrañas desde un primer momento, porque son dos mujeres manteniendo sexo y, por tanto, dejan de ser mujeres, dejan de formar parte de esta categoría histórica, porque ya no tienen utilidad dentro de la matriz heterosexual, escapan de ella. En la huida, encuentran otro lugar: el del monstruo. Este lugar es el que les permite añadir todos los elementos extraños: por no ser ni mujeres ni humanas, hay tentáculos y líquidos en sus cuerpos, y forman parte de sus relaciones sexuales. La razón de esto radica en que su sexualidad escapa de las normas sociales, es una sexualidad no contenida, y que se puede permitir recoger todo de forma no conflictiva. Es decir, al estar alejadas de la normatividad, incluir elementos que a simple vista no están asociados al sexo se vuelve algo posible para ellas dos.

El elemento extraño, por tanto, que es el sexo entre las dos mujeres, se ve acentuado por esta inclusión de elementos ajenos al sexo que se pueden permitir. La inclusión de los terceros elementos es la materialización de la denuncia que se consigue con estas escenas y establece una interpretación literal de la metáfora del monstruo lesbiano que construye Wittig. La vivencia de una sexualidad ajena a lo normativo y lo convencional las aleja a ellas de su condición de mujeres y, a su vez, de lo humano, dirigiéndolas a un espacio monstruoso al cual pertenecen.

### **1.3 Un monstruo vulnerable**

En este punto, por tanto, se establece que el lugar que ocupan Elisa y Marcela es uno monstruoso, y su monstruosidad, radicada en su sexualidad, es una realidad que colapsa el discurso hegemónico. Pero ¿qué significa ocupar semejante lugar, y qué consecuencias tiene?

Siguiendo con el análisis de los textos de Wittig que nos presta Balza, con el cual se ha construido el apartado anterior, la definición de monstruo que encontramos es la propia que dio Aristóteles ya en época antigua, considerando «que un monstruo es aquel ser que se desnaturaliza a su referente biológico al ir contra la norma» (Balza Múgica, 2013, pág. 96). Wittig lo lleva más allá, y establece una genealogía de mujeres que han sido tildadas de monstruosas a lo largo de la historia, una lista que incluye a Medusa, las Amazonas, las hechiceras, las prostitutas, y también a las lesbianas. Por tanto, todas las

mujeres que se alejan de la norma establecida, que se resisten al «imperativo masculino», son acusadas de monstruosas (Balza Múgica, 2013); Elisa y Marcela, en tanto que mujeres lesbianas, que escapan de la heterosexualidad obligatoria, no son humanas, sino monstruos.

Wittig enfatiza esta monstruosidad del cuerpo lesbiano en *Virgile non*, en una escena muy gráfica durante la cual la protagonista se desnuda ante un grupo de mujeres para desmentir los prejuicios que tienen estas sobre las lesbianas. Ante sorpresa de todas, sin embargo, cuando Wittig se desnuda, muestra el cuerpo monstruoso que el resto de mujeres, sujetas al imperativo heterosexual, esperaban: «el cuerpo que aparece no es aquel cuerpo de mujer que se ajusta a la norma biocultural [...]; esto es, el cuerpo lesbiano investido por todas las representaciones culturales estereotipadas construidas a lo largo de todos los tiempos» (Balza Múgica, 2013, pág. 102). Es un cuerpo que escandaliza y asusta al resto de mujeres, ya que constituye una amenaza (Balza Múgica, 2013); las lesbianas no son sino esto, una amenaza a la norma cultural, a lo preestablecido, a la estabilidad conseguida mediante la matriz heterosexual. Por tanto, y de la misma manera, Elisa y Marcela son también una amenaza a las mujeres de su tiempo, pero también a los hombres, y a todo el que encaja dentro de la norma establecida. Son vistas como un peligro, como los monstruos que son, y esa experiencia tendrá unas consecuencias irreversibles.

Las dos protagonistas del film son conscientes de la situación en la que se encuentran, y que deben esconderse. El mundo no puede saber de ellas, no pueden conocer su realidad: no pueden exponer su monstruosidad al conjunto de la sociedad. Así lo vemos en la película cuando asisten a un baile del pueblo en el que residen, y Marcela se ve obligada a bailar con Andrés, un hombre del pueblo que también es su pretendiente. Esto molesta mucho a Elisa, pero Marcela le hará entender lo que deben hacer: tienen que fingir que son como el resto y seguirles el juego, o no les dejarán en paz. Parece que es algo que funciona, que les puede dar una estabilidad a sus vidas, pero pronto toda idea de seguridad se verá destrozada, desde esa misma noche: después de la conversación mencionada, bailarán



Figura 6: Bailando a escondidas

juntas, como una pareja (figura 6), y a lo lejos, entre las sombras, Andrés las observará mientras fuma un cigarrillo. Es una escena que, cabe destacar, nos remite a la vigilancia del padre, y, por tanto, reincide al control masculino al cual están expuestas, sobre todo Marcela.

Han quedado, por tanto, expuestas, lo cual era lo peor que les podía suceder. Esa exposición, ese prejuicio que empezará a elaborar todo el pueblo a partir de esa noche, se muestra en otra escena que aparece poco después. Elisa y Marcela van a lavar su ropa al río, igual que el resto de las mujeres, pero se mantienen alejadas, y esa distancia ya muestra una diferencia las otras y ellas dos. Más allá de esto, esta escena remite, de nuevo, a Monique Wittig y su *Virgile non*. Wittig se expone ante unas mujeres en una lavandería, una situación similar a la de Elisa y Marcela en el río; no es casualidad, la idea de la mujer como lavandera es un icono que ligaríamos con las «mujeres sumisas al discurso masculino» (Balza Múgica, 2013, págs. 101-102) ante las que se topa la protagonista del libro. Las mujeres del río, además, las señalan, cuchichean: “¿Habéis visto a esas?”. Su presencia molesta, estorba: amenaza, asusta. Y «esto es lo que la lesbiana de Wittig escenifica: su mera presencia asusta a las mujeres sometidas al discurso normalizado de la sociedad heteropatriarcal» (Balza Múgica, 2013, págs. 106).

Conviene recuperar aquí un concepto expresado al hablar de Elisa y Marcela como monstruos: la construcción de una nueva corporalidad. La existencia de la lesbiana conlleva la existencia de un nuevo cuerpo, un cuerpo puramente político y social porque se establece a partir de la mirada del resto, a partir de todas las normas preexistentes; la normatividad crea un nuevo ser mitológico, un nuevo monstruo, y este es el de la lesbiana. Su cuerpo es diferente, porque ellas son diferentes, no son mujeres y no pueden serlo, porque escapan de la estructura heterosexual que oprime a aquellas que si son mujeres. Esta nueva corporalidad es lo que asusta, es el núcleo de toda amenaza contra la matriz heterosexualidad, pero no por ser diferente, no por no encajar. Precisamente porque no encaja, evidencia toda la vulnerabilidad y fragilidad del ser humano, y es eso lo más inquietante: la lesbiana desestabiliza toda creencia y forma de vida establecidas, y convierte la existencia humana en una frágil y vulnerable (Balza Múgica, 2013).

Elisa y Marcela ejemplifican esta nueva corporalidad, y, por tanto, son representantes de la evidencia que comporta su sencilla existencia. “Fragilidad” y “vulnerabilidad” son dos términos que se definen a partir de Sara Ahmed y Judith Butler,

respectivamente. No solo se relacionan con las escenas y fragmentos que en este apartado se comentan, sino que las ideas que encierran pueden encontrarse a lo largo del resto del film, como algo que marcaría el transcurso de sus vidas a partir de un determinado momento, de unas determinadas elecciones. La fragilidad y la vulnerabilidad son el mayor temor del ser humano, porque su mayor objetivo es la supervivencia, la estabilidad. Por eso, las instituciones sociopolíticas se diseñan para minimizar esa vulnerabilidad y acabar con la precariedad que de ellas deriva, para evitar que esa situación de vulnerabilidad nos perjudique (Butler, 2009). Debido a esto, Marcela le dice a Elisa que deben fingir, que deben pretender ser como el resto: si logran, al menos en apariencia, ceñirse a lo marcado, no correrán peligro, y podrán disfrutar de una vida estable y feliz a su misma vez.

La cuestión sobre la que conviene precisar en este punto es ¿qué significa ser frágil o vulnerable?, y ¿en qué sentido Elisa y Marcela lo son? En primer lugar, la fragilidad está relacionada con la torpeza, y con la inestabilidad de la superficie por la que caminamos, tal y como nos indica Sara Ahmed en *Fragilidad queer* (2018), un artículo publicado en la revista *425°F*. La fragilidad es una cualidad de algo que ha sido previamente construido, y que tiene la capacidad de deconstruirse o destrozarse. Ello depende del suelo sobre el que se edifica, es decir, las bases sobre las que se construye una persona, y cuanto más inestable sea este, más frágil será la persona que por ellas se mueve. Estas bases no son otras que las instituciones sociales, las normas, que marcan lo que es correcto y lo que no, es decir, aquello que debe ser aceptado. Cuanto más se aleja una persona de lo socialmente aceptado, más se tambalea su mundo, su cuerpo, y puede caer en el rechazo, en la abyección, y en la precariedad —término que Butler introduce y que se trata más adelante (Ahmed, 2018). Ahmed, además, logra relacionar la fragilidad con lo *queer* mediante un ingenioso juego de palabras: lo *queer* es frágil, se tambalea, porque las bases están hechas a partir de *straight lines*, significando aquí *straight* tanto “recto” como “heterosexualidad”. Las personas *queer* no pueden caminar recto, se tambalean; o no encajan con la matriz heterosexual, y por ello son frágiles también. Por lo tanto, la fragilidad *queer* se entiende con relación a una performatividad determinada, caracterizada por una expulsión de las líneas marcadas que lleva a una existencia en la desorientación, y esta conduce a la mencionada fragilidad. En consecuencia, cuanto más “recto” consigan caminar Elisa y Marcela, menos desorientadas estarán, y menos frágiles serán.

Respecto a la vulnerabilidad, esta no es algo exclusivo de un tipo de performatividad desorientada, como es el caso de la fragilidad, sino que se trata de una condición compartida por todas las personas. Ningún individuo pertenece a sí mismo en su totalidad, existe una parte que no le pertenece, y, por tanto, le coloca en una posición de interdependencia y no autónoma. Es a esto a lo que refiere Judith Butler cuando habla de ser vulnerables. «Cada uno de nosotros está constituido políticamente, en parte, en virtud de la vulnerabilidad social de nuestros cuerpos» (Butler, 2003). Es decir, todas y cada una de las personas son vulnerables, porque estamos entregados al resto. Según la autora, los seres humanos no son plenamente autónomos, sino que una parte de nosotros siempre dependerá del resto. Cuando una persona nace, es más evidente esta vulnerabilidad, esta necesidad del Otro para poder desarrollarse y crecer. Pero por mucho que se crezca, esa vulnerabilidad no desaparece. Hay una parte de nosotros que se construye en virtud de los demás, y las normas de género y sexualidad son una forma de pertenecer a los demás. El género, la sexualidad, no «son precisamente una posesión, sino que ambos deben ser entendidos como *maneras de ser desposeído*, maneras de ser para otro o, de hecho, en virtud de otro» (Butler, 2006, pág. 38). Es esto lo que vuelve a todos y a todas vulnerables.

Sin embargo, en determinadas situaciones, la vulnerabilidad se convierte en precariedad, y es lo que les sucede a Elisa y Marcela. Todas las vidas son vulnerables; ahora bien, no todas tienen el mismo valor, y, por tanto, su vulnerabilidad tampoco. Es decir, «ciertas vidas humanas son más vulnerables que otras, de manera que, por ciertas vidas humanas se lleva más luto que por otras» (Butler, 2003, pág. 88). La capacidad de que una vida pueda ser llorada o no, de que se pueda llevar luto cuando esta vida se pierde, va ligada a las estructuras de protección de las vulnerabilidades. Butler (2003) lo ejemplifica tomando como ejemplo la comparación del atentado del 11S en Estados Unidos contra los atentados que se dan de forma constante en los países del Próximo Oriente, y Oriente Medio. Las vidas perdidas de los estadounidenses se pudieron llorar; las de otros países, no, porque son vidas que han sido negadas. La negación de la vida responde a un proceso de *vulnerabilización*, en que las vidas se ven desprovistas de aquello que las hace ser vidas, y, por tanto, su vulnerabilidad se encuentra expuesta a la violencia, para garantizar la protección de aquellas vidas que sí lo son, y que su pérdida conllevaría un luto. Siguiendo con Estados Unidos, y para remarcar más los ejemplos de precariedad, podríamos hablar del racismo institucional que inunda a su sociedad. Las

vidas blancas no tienen el mismo valor que las vidas negras, lo cual lleva a asesinatos policiales (como el reciente caso de George Floyd), violencia sistemática, y situaciones de precariedad constantes para aquellos que no tienen el mismo valor que el resto de los ciudadanos debido a su color de piel. Cuestiones de raza, pero también de género, sexualidad, y sobre todo de clase, convierten unas vulnerabilidades en precariedad y exposición a la violencia, para garantizar que aquellas consideradas vidas dignas de luto sean vulnerabilidades blindadas y protegidas<sup>10</sup>.

Por consiguiente, la precariedad aparece cuando se burlan los límites de lo humano, cuando se decide que vidas son dignas de ser lloradas y cuáles no, qué se considera real e irreal, humano e inhumano, o antihumano en este caso. Ante esta idea, se recupera algo anteriormente expuesto: Elisa y Marcela son monstruos. Ya no es que no sean mujeres, directamente no son humanas. Cuando Andrés, un pretendiente de Marcela, se acerca a la casa donde ambas viven para pedirle a la chica en cuestión ir al siguiente baile juntos, y Elisa da la negativa, no la llama mujer, no la llama de cualquier manera: la llama marimacho. Remarca aquí aquello que la hace diferente, aquello que la convierte en una no-mujer, si aceptamos esto como lo contrario a ser mujer. Las vidas de Elisa y Marcela pasarán a sumirse en la precariedad a partir de su performatividad de género, y por culpa de las normas de género y sexualidad establecidas. Las normas de género se vinculan con la precariedad porque «quienes no viven sus géneros de una manera inteligible entran en un alto riesgo de acoso y violencia» (Butler, 2009, pág. 323).

Deben vivir como monstruos, y sus vidas como tal no van a ser sencillas. Uno de los problemas que conlleva la precariedad, igual que la fragilidad, es la falta de una base estable, de unas estructuras de poder, que legitimen la forma de vida de la persona, y que por tanto la exponen a unas condiciones de vida difíciles, duras. Mientras que algunas vidas están «altamente protegidas», «otras vidas no encontrarán ese apoyo tan rápido y furioso y ni siquiera se podrán calificar como dignas de lamentarse», y podríamos estar hablando de «una jerarquía del duelo» (Butler, 2003, pág. 89). Las vidas de Elisa y Marcela no son tan válidas como las de aquellas que sí encajan en la norma social, aquellas que se someten al imperativo heterosexual, así que estarán más expuestas al dolor y a la violencia contra sus cuerpos.

---

<sup>10</sup> Respecto a las vidas dignas de luto y las diferencias entre unos tipos de vulnerabilidad y otra, se profundiza más adelante, a la hora de tratar sobre el exilio de Elisa y Marcela en Portugal, y en relación con su estancia en la cárcel.

La violencia no refiere únicamente a su forma física, aunque también se incluye. Cuando Marcela llega un día a su puesto de maestra en la escuela donde trabaja, y se encuentra que tan solo hay dos niños de toda su clase (figura 7), ahí ya encontramos violencia. Los niños y niñas no han faltado a clase por estar enfermos, o por alguna causa mayor; Marcela es un monstruo, así que no debe ser aceptada como maestra, igual que no es aceptada como humana. La deshumanización es el primer nivel de violencia, porque no se puede aprehender esa vida como algo real, y su vulnerabilidad queda expuesta, al margen de las instituciones sociales que deberían protegerla (Butler, 2006). Marcela ya ha declarado no creer en las instituciones<sup>11</sup>, ha iniciado su vida al margen —el aula vacía tan solo es una de las primeras consecuencias.



Figura 7: El aula vacía de Marcela

La violencia es la mayor forma de entrega al otro, y, por tanto, de puesta en escena de nuestra vulnerabilidad. Es una forma de depender de la voluntad del otro, nuestra vida depende de ello y puede ser borrada en cualquier momento. La violencia es «un rasgo de nuestro peor orden» (Butler, 2006). Se ejerce contra aquellos que son irreales, porque sus vidas no son humanas, no son dignas de un duelo y un luto, y, por tanto, pueden y deben ser borradas, antes de exponer la vulnerabilidad y la fragilidad del resto de seres humanos. Así pues, después de desproveer a Elisa y Marcela de su humanidad, y de las estructuras que las deberían de mantener, el siguiente nivel de violencia es la física, y será Elisa quien lo sufra. Cuando sufre el ataque con piedras en el bosque, es la expresión máxima de que sus vidas no deben ser vividas, no existe tal derecho, y deben ser eliminadas a toda costa. Es la experiencia máxima de la vulnerabilidad y cómo todas las vidas están sujetas al resto.

Se establece aquí, sin embargo, una paradoja, que Butler expresa de forma acertada: «Si la violencia se ejerce contra aquellos que son irreales, entonces, desde la perspectiva de la violencia, ésta fracasa en herir o negar aquellas vidas puesto que éstas

---

<sup>11</sup> Al inicio del film, hay una declaración de intenciones por parte de Marcela en este sentido: «Estuve hasta los diez años durmiendo en un hospicio, eso sí lo sé. [...] Entonces, una mañana, de repente, vino una mujer que dijo que era mi madre, mi verdadera madre y me recogió y me llevó a una casa donde había un hombre que dijo que era mi padre. [...] Pero aún no sé si son mis verdaderos padres o no. Así que, si no sé ni siquiera eso, cómo puedo pretender saber si creo en Dios o creo en el matrimonio o... ¿¡en nada!?».

ya están negadas» (Butler, 2003, pág. 90). Si una vida ya se ha negado, si una vida ha fracasado en ser, no puede ser nuevamente negada mediante el ejercicio de la violencia. Y, sin embargo, esta no se detendrá, sino que se reiterará en el tiempo, porque «la violencia se renueva a sí misma frente a la aparente inasibilidad de su objeto» (Butler, 2003, pág. 90)<sup>12</sup>. Cuanto menos se pueda controlar una vida, más se intentará, mediante nuevos ejercicios de la violencia. Es decir, las vidas de Elisa y Marcela, por muchos intentos que haya para mantenerse en los límites de lo humano y lo aceptable, no lo son, ni pueden llegar a serlo. Precisamente por ello, por ser vidas irreales e inhumanas, su vulnerabilidad se encontrará siempre infringida, siempre estarán expuestas a la violencia, y no encontrarán la protección social que las instituciones deberían brindarles, porque, para ellas, no existen. Así pues, deberán forjar sus vidas alrededor de esta circunstancia, y deberán ser ellas quien protejan su propia vulnerabilidad, con todos los recursos que puedan tener a su alcance.

---

<sup>12</sup> Existe aquí una vinculación entre las ideas de Butler y las de Halberstam. Dicha conexión se encuentra cuando se entiende el fracaso como algo constitutivo de la persona, como un lugar impuesto a la persona desde fuera y que impide acceder a los espacios de éxito. Esto coincide con la irrealización de Butler: la negación de la vida coincide con la negación del éxito al sujeto.

## 2. FRACASO(S)

Todas las vivencias de Elisa y Marcela, todos los obstáculos y todo el proceso durante el cual se expone su propia vulnerabilidad, las lleva a un punto concreto, a una conclusión: han fracasado. Han fracasado, en el sentido que no han logrado acatar las normas impuestas, que no han logrado encajar dentro de la matriz heterosexual que rige el comportamiento de la sociedad de su época; se alejan de ello, y durante este proceso se han convertido en otra criatura que ni es mujer ni es humana, y que expone su vulnerabilidad. Su performatividad se ha visto arrastrada a la abyección, y, con la abyección, les ha traído el fracaso. Pero el fracaso no es, para ellas, la definición de diccionario, que habla de un resultado contrario al esperado, o al menos no solo eso. El concepto de fracaso en “Elisa y Marcela” tiene una nueva acepción, una nueva definición dada por Jack Halberstam, quien habla del fracaso como algo queer en su ensayo *El arte queer del fracaso*.

El objetivo de la autora no es otro que el de plantear una alternativa, y es así como abre su libro, ya en la introducción. «What’s the alternative?» (Halberstam, 2011, pág. 2), es su pregunta, que la llevará a argumentar como el fracaso, más que un resultado adverso, es una forma alternativa de existir en virtud de otro (una reminiscencia del concepto de vulnerabilidad de Butler, que se basa en esta misma idea), y explora las diferentes formas en que se crean nuevas formas de existencia y de ser más allá de lo convencional. Plantea el fracaso como una alternativa dentro de un sistema en que el triunfo son la heteronormatividad y el capitalismo, y que todo el que no encaja en estos parámetros, es considerado un perdedor, un fracaso, y toda una lista de sinónimos. También hace una crítica a como se entienden los conceptos de “éxito” y “fracaso” hoy día: toman como base la responsabilidad personal, como si el éxito fuese algo de actitud y positivismo, y se ignora el hecho de que el éxito o el fracaso dependen, en sobremanera, de las estructuras sociales, de raza y de género; es decir, se olvida que, muchas veces, el éxito depende de tener o no las cartas a favor de una misma (Halberstam, 2011).

El objetivo de Halberstam no es otro que reinterpretar y resignificar el término, liberarlo de toda la carga negativa que siempre ha arrastrado, y alejarlo de los sistemas convencionales de significación de los términos éxito y fracaso. Se presentan el fracaso y la pérdida como formas más creativas de existir, ajenas a las normas que intentan castigar y disciplinar el comportamiento humano, haciendo referencia con estas ideas a Foucault. Si el éxito implica disciplina y encajar en un esquema que niega y mina nuestra

existencia, quizá el fracaso sea una alternativa más apetecible. Por tanto, se trata de redirigir las ideas de fracaso a otro tipo de formas de afectividad, a relaciones y formas de existir que se asocian al fracaso por no ser la norma, y que ahora incluimos dentro de los parámetros de la teoría queer. También incluye en este catálogo de fracasos como alternativas preferentes los «shadow feminisms» (feminismos en la sombra). Estos prefieren el fracaso al éxito si es que el éxito supone encajar dentro de los estándares masculinos y los ideales patriarcales. Haciendo referencia a otra autora, Valerie Solanas, afirma que «if “woman” takes on meaning only in relation to “man”, then we need to cut up men» (Halberstam, 2011, pág. 4). También recoge Halberstam las ideas de Monique Wittig, en la línea se han recogido en este trabajo: «if womanhood depends upon a heterosexual framework, then lesbians are not “women”, and if lesbians are not “women”, then they [...] can re-create some of the meaning of their genders» (Halberstam, 2011, pág. 4) .

Por tanto, fracasar como mujer y como ser humano, tal y como les sucede a Elisa y Marcela, no es algo que deba sumirlas en la pérdida de sus vidas, sino que las dirige hacia una reinterpretación radical. Han fracasado, mas no han perdido. No son mujeres, ni son humanas, y por tanto son monstruos, algo que queda más que demostrado. Sus vidas, además, son precarias, pues no son vidas dignas de ser lloradas y no son vidas cuya vulnerabilidad deba protegerse. El objetivo que deberán intentar alcanzar ahora las dos protagonistas se muestra evidente: deben encontrar su forma de existir en el mundo, en la sociedad. En otras palabras, deben encontrar cuál es su alternativa, que les haga posibles su vida, su existencia, y su relación. Las alternativas, sin embargo, ni son evidentes, ni son fáciles, y conllevan un alto precio. Encontrar la alternativa conllevará realizar las decisiones correctas, y también grandes sacrificios, así como el exilio en Portugal, con la correspondiente estada en prisión, y posteriormente la huida a Buenos Aires, donde, les espera su alternativa, pero con el mayor sacrificio de todos: el abandono de su hija<sup>13</sup>. Conlleva olvido, dolor, rupturas y alejarse de aquello conocido, de los lugares que siempre han conocido, y todo esto se muestra en esta segunda parte de la película, que podemos definir en una sola palabra: fracaso.

---

<sup>13</sup> La figura de la hija es fundamental en todo el hilo del film, ya que es gracias a ella que se inicia y se cierra la narración que se lleva a cabo a lo largo de la película. Es un elemento clave de la historia que se recupera más adelante con mayor profundidad.

## 2.1 Elisa es Mario: la usurpación de la masculinidad

Si hay algo claro para las dos protagonistas de la película, es que sus vidas, tal y como las habían concebido hasta el momento, no pueden seguir siendo así. Su mera existencia es una amenaza para la sociedad, evidencia la vulnerabilidad inherente en ella, y por tanto serán objeto de ataques constantes. Deben encontrar una forma de sobrevivir, formas alternativas que les permita mantener sus vidas y su relación como hasta el momento. Es decir, deben abrazar el fracaso y encontrar las nuevas maneras de vivir, y la primera opción aparecerá cuando Elisa se convierta en Mario.

Después de ser lapidada en el bosque, y, por suerte, sobrevivir a ello, Elisa, junto a Marcela, toma una decisión: no puede seguir siendo Elisa, al menos, no a ojos de los demás. Por tanto, Elisa se marchará, a La Habana, tal y como le explica Marcela a una vecina cuando pregunta por la ausencia de su amiga —y amante—, y, en su lugar, llegará

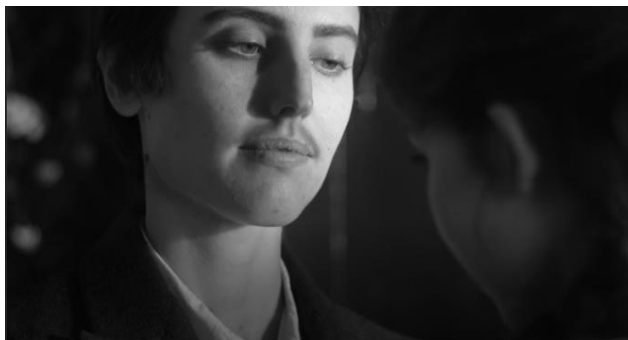


Figura 8: Elisa es Mario

Mario. Mario es, se supone, un primo de Elisa, a través de la cual conoció a Marcela, se enamoraron, y ahora llegaba desde Inglaterra para casarse con su amada. Según Narciso de Gabriel, Marcela explicaba a sus vecinos que una y otro eran muy

parecidos, y podrían llegar a confundirse de no ser por la diferenciación de género (Gabriel, 2019). Cuando vemos llegar a Mario, no vemos su rostro hasta que llega a casa de Marcela, y es entonces que descubrimos el engaño: Mario no es otra persona que Elisa disfrazada de hombre, y que toma la identidad de un primo lejano suyo, ya difunto (figura 8)<sup>14</sup>.

El cambio de identidad de Elisa nos parece sorprendente, o al menos desde una perspectiva actual, en que las relaciones *queer* han sufrido una evolución, y distan mucho de lo que una vez fueron; así lo explican diversas historiadoras de la teoría queer, como Judith/Jack Halberstam. Si bien a Halberstam la citamos, principalmente, a partir de su obra *The queer art of failure*, también hay otra obra que puede resultar de especial interés en este momento: *Masculinidad femenina*. En un estudio sobre la construcción de la

---

<sup>14</sup> Al inicio de la película, en una escena aparece Elisa leyendo una carta donde se le comunica la muerte de su primo Mario, quien vivía en Inglaterra. Un dato que, si bien en un inicio puede parecer sin importancia, luego se convertirá en un puente a nuevas formas de vivir.

masculinidad a lo largo del tiempo, la autora estudia como las mujeres tienen en ello un papel fundamental, y nos lleva a considerar las diferentes lecturas que se pueden realizar del cambio de identidad que realiza Elisa para convertirse en Mario.

La razón principal por la que realizan esto se muestra enseguida que avanza ligeramente la trama: parece ser que Marcela y Elisa querían casarse, y ante la imposibilidad de hacerlo siendo dos mujeres, toman la alternativa, y es que una de las dos debe hacerse pasar por hombre. También se podría considerar que es por mera protección, y que la boda y el matrimonio son una forma de fortalecer dicha salvaguarda; la institución del matrimonio se puede considerar una ramificación de la matriz heterosexual, y mediante el enlace podrían encasillarse dentro de dicha matriz, y evitar la abyección y el rechazo social. Por boda o por protección, lo que es evidente es que Mario es la huida de todos sus problemas, y la oportunidad de iniciar sus vidas tranquilas y a salvo del resto.

Esta práctica no es algo que deba parecer ni diferente ni sorprendente. De hecho, durante el siglo XIX, e inicios del XX, se trataba de una práctica bastante común entre mujeres que deseaban vivir juntas. Es lo que Halberstam denomina «marido mujer», una práctica que, si bien refiere a una forma de travestismo muy explícita, ella lo recupera como la práctica que llevaban a cabo mujeres que querían casarse con mujeres, y, para ello, se hacían pasar por hombres (Halberstam, 2008). Lo ejemplifica mediante la historia de Anne Lister, una mujer que a menudo fue confundida con un hombre, y que mantenía relaciones con otras mujeres de la época, e incluso llegó a prometerse con una de ellas, Marianne<sup>15</sup>.

La práctica de Anne Lister, y tampoco la de Mario en el caso sujeto de análisis, no debe confundirse con casos de travestismo, ni de una identificación con el género hombre. Su masculinidad no responde a su identidad, sino a su forma de expresión de género. En el mismo libro, Halberstam habla de las lesbianas *butch*, más actuales y más conocidas, y la continuidad del discurso nos permite comprender las prácticas de los «maridos mujer» como antecesores directos de las lesbianas masculinas actuales. Se

---

<sup>15</sup> Hija del capitán Jeremy Lister y Rebecca Battle, y única heredera del patrimonio de su tío, fue una mujer de Halifax que vivió su vida vistiendo como hombre y siendo constantemente confundida con uno. Se conoce su historia a partir de sus diarios, escritos en clave y con un alto contenido sexual en detalle que ilustra sobre sus prácticas y sus relaciones. Los diarios (de 1819 a 1826) fueron publicados por la historiadora Helena Whitbread en 1992, bajo los títulos *No Priest but Love* y *I know my own heart: The Diaries of Anne Lister* (Halberstam, 2008). Su historia es la que inspira la serie de HBO, *Gentleman Jack* (2019).

trataría, por tanto, de una forma más de performatividad de género, y no tanto una identidad o realidad material.

Hablando de Anne Lister, Halberstam nos presenta ciertos motivos que también corresponderían con los motivos que llevan a Elisa a hacerse pasar por Mario. No solo se trata de su expresión de género, sino de una necesidad social, de estatus y de privilegio. «En nuestra sociedad», afirma, «la masculinidad se asocia a valores de poder, legitimidad y privilegio. [...] la masculinidad representa el poder de heredar, el control del intercambio de las mujeres y la esperanza del privilegio social» (Halberstam, 2008, p. 24). Por tanto, el objetivo de Mario es dejar atrás la discriminación y el rechazo que ha sufrido hasta el momento y poder acceder al privilegio masculino, que le brindará la tranquilidad que tanto él como Marcela desean para sus vidas. Se trata de un deseo por «acceder a un estatus social y económico suficiente como para poder ignorar el desprecio social» (Halberstam, 2008, p. 91). Sin embargo, la seguridad que brinda esta práctica está sujeta también a condiciones de clase: mientras que Anne Lister pudo sobrevivir porque pertenecía a la aristocracia, Elisa/Mario y Marcela no cuentan con esta protección. Esto remite de nuevo a la exposición de unas vulnerabilidades para la protección de otras, y a los motivos que determinan que una vida merezca protección y derecho a luto. En este caso, se trata de clase, de riquezas. Por tanto, al no verse protegidas (o protegidos), deberán soportar amenazas y nuevos ataques en cuanto se levanten sospechas sobre la verdadera identidad de Mario, demostrándose así que la alternativa encontrada no ha sido efectiva.

También la correcta adecuación al género es un factor del cual depende la protección que brinda, o no, esta práctica. Halberstam, para referir a esto, saca a relucir un tema que siempre ha sido objeto de debate, y es el caso de los baños públicos. Son múltiples las agresiones a personas transgénero, y más a mujeres que no a hombres transgénero, o a mujeres biológicas que no encajan en la norma de género, y estas agresiones se justifican en la no adecuación de género y que, por tanto, son una amenaza para el conjunto de las mujeres, y de las personas que sí se adecúan a la normatividad de género. Mediante el ejemplo de los servicios, la autora evidencia una realidad: es un peligro la circulación por espacios públicos si se viola la norma básica de ser legible a primera vista (Halberstam, 2008). El género de una persona debe ser claro, se debe poder identificar a primera vista, y hay un rechazo directo hacia los cuerpos ambiguos. No tener

el *passing*<sup>16</sup> suficiente expone a la violencia, incluso física, y eso es lo que le sucede a Mario. Cuando se ponga en duda su identidad, y, por tanto, su género, se convertirá en toda una amenaza, y sufrirá toda una nueva serie de ataques; incluso se repetirá la lapidación, esta vez por parte de todo el pueblo y también contra Marcela, ya que no esperan a encontrarlas indefensas en el bosque, sino que acuden en masa a su hogar.

El cuerpo como amenaza hacia el orden social también se ve recogido en la obra de Halberstam, y resulta de especial interés recuperar sus comentarios al respecto para relacionarlos con el caso de Mario/Elisa. A medida que avanza la película, vemos como el engaño cada vez se muestra más débil, menos creíble, y molesta más al resto de habitantes del pueblo. La horda que se dirige a su casa y ataca con piedras a su hogar no es más que el cenit de la cuestión, y antes ha habido una evolución creciente: se muestra, por ejemplo, como una mujer se santigua al ver pasar al matrimonio por las calles del pueblo; también se muestra como el párroco y el médico del pueblo acuden a ver a Marcela y Mario, y comunican sus sospechas de que se trate de Elisa; por último, el párroco que bautizó a Mario lo hará llamar, y se le obligará a pasar un examen médico para garantizar si realmente es un hombre (figura 9). Cuando Mario ve peligrar su identidad, cambia su relato<sup>17</sup>; confiesa ser una persona hermafrodita. En la película, tan solo se explica esto, pero el relato histórico profundiza más en ello, y plasma las supuestas palabras que



Figura 9: Mario es sometido a examen

hubiera dicho Mario: «En mi niñez, he vestido faldas, pero notando que me sentía más hombre que mujer, consulté en el extranjero, diciéndome un médico que era hermafrodita y que podía optar por el sexo masculino, por prevalecer este en mí» (Gabriel, 2019, pág. 59).

---

<sup>16</sup> Concepto empleado por la comunidad transgénero para referir a la capacidad de «pasar» por el género sentido, sin marcas ni evidencias que puedan aludir a un género asignado distinto.

<sup>17</sup> Cabe destacar aquí que, en el libro de Narciso de Gabriel (2019), que recoge el relato a nivel histórico, se dice que la historia de Mario va transformándose en el tiempo. Desde el parentesco con su supuesta prima Elisa a afirmar que son hermanos, a confesar que es hermafrodita, tal y como se comenta en adelante en el cuerpo del trabajo. Elisa busca las grietas de la sociedad para encajar ahí su identidad y poder garantizar su supervivencia —aunque sea sin éxito.

El *hermafroditismo*, en la época, se utilizaba para hablar de un tercer sexo. Si se consideraba que mujer y hombre tenían los mismos genitales, pero en el caso de la primera, estaban en el interior, y en el caso del segundo, en el exterior, «una hermafrodita es una mujer que se convierte en hombre (a veces, un hombre que se convierte en mujer) cuando su útero se ha deslizado hacia abajo [...] En realidad, el/la hermafrodita se veía como algo aparte, como si fuera otro sexo». (Halberstam, 2008, pág. 83). Halberstam recupera este discurso para hablar de otro caso de masculinidad femenina, esta vez, de la tríbada. El tribadismo se define como la «fricción placentera de frotar un clítoris sobre el muslo de otra persona [...] o cualquier otra superficie carnosa. [...] [La tríbada] también era sospechosa de tener un clítoris muy grande y probablemente hermafrodita, y algunos antiguos sexólogos suponían que la tríbada hermafrodita buscaba penetrar con su clítoris a otra mujer» (Halberstam, 2008, pág. 82). La masculinidad de este hecho responde a un discurso higienista del cuerpo, en que este deja de ser una entidad únicamente biológica para convertirse en una unión de áreas de funcionalidad, con signos y valores asociados a las diferentes partes del cuerpo (Durán Sandoval, 2006). La diferencia genital entre hombre y mujer también es una diferencia de funcionalidad; por ello, cuando la tríbada puede penetrar a otra mujer debido a las dimensiones de su clítoris, se considera una acción masculina por la función que le está dando a sus genitales.

Existen casos de mujeres tríbadas o hermafroditas, anteriores<sup>18</sup> a Elisa y Marcela. Halberstam habla del caso de Marianne Woods y Jane Pirie<sup>19</sup> contra Cumming Gordon, caso juzgado en Escocia, y en que se acusa a dos maestras de mantener relaciones sexuales entre sí, y realizar lo que se conoce como tribadismo. Los paralelismos entre un caso y otro son sorprendentes: dos maestras que mantenían relaciones sexuales entre sí, y que son acusadas y juzgadas por ello. Lo que interesa, sin embargo, del caso de Woods y Pirie no es tanto el proceso en sí, sino las reacciones que causaron. El testimonio que se empleó para la acusación era el de la abuela de una de las alumnas de las mujeres, Cumming Gordon, quien afirmaba que practicaban relaciones sexuales ya sea mediante el tribadismo o mediante la penetración digital. Estas acusaciones, sin embargo, provenían de una mujer con ascendencia hindú, y esto alteró el juicio contra las maestras,

---

<sup>18</sup> El término «tríbada» se utilizaba entre los siglos XVIII y XIX, para referir a mujeres que practicaban el tribadismo o que, se suponía, tenían un clítoris de mayor tamaño al habitual. Por otro lado, el «hermafroditismo» es algo que los anatomistas de los siglos XVII y XVIII estudiaron con profundo interés (Halberstam, 2008)

<sup>19</sup> Es la historia de estas dos mujeres la que inspiró la obra de teatro de Lillian Hellman, *The Children's hour* (1934), y la posterior película de William Wyler, *La calumnia (The Children's Hour)*, (1961).

pues se vio teñido de consideraciones más de raza que no de sexualidad<sup>20</sup>. «La teoría de los clítoris hermafroditas y de las agresiones sexuales de las mujeres masculinas era claramente una idea que amenazaba a los jueces y abogados ingleses. [...] Obviamente, la noción de amistad romántica era algo mucho más tranquilizador» (Halberstam, 2008, pág. 88). Podemos extender la percepción de los jueces y abogados ingleses a la sociedad occidental del momento. Cuando Elisa y Marcela eran amigas, por tanto, no era un problema. Cuando aparecieron las primeras sospechas del tipo de relaciones que mantenían, la sociedad empezó a verse amenazada; y cuando aparece Mario y, con su relato, amenaza a toda adecuación de género, supone un escándalo mayor, y debía ser eliminado, borrado del mapa, para no romper con el esquema predispuesto de heterosexualidad obligatoria. El recurso de Mario de declararse hermafrodita para intentar salvarse será en vano.

El caso de la identidad de Mario es objeto de muchos análisis, muy diversos entre sí, y que podrían extenderse más allá del grueso de este trabajo. No solo se podría analizar desde una perspectiva feminista, sino también desde las nociones de género, travestismo, y transexualidad, e incluso se podría hablar de Freud y de la «envidia del pene», y de cómo la feminidad no es más que una masculinidad fracasada (Halberstam, 2011). Sin embargo, en materia de lo que interesa en este momento, no es tanto un análisis de la identidad como tal, sino como la conversión en Mario es una alternativa para Elisa y Marcela, tal y como lo ha sido y seguirá siendo para las existencias lesbianas en el paso del tiempo. Se podría considerar una forma de reinterpretar el deseo femenino por otra mujer, una forma de «percibir la identificación masculina como un mero sustituto del auténtico deseo de la mujer por otras mujeres» (Halberstam, 2008, pág 94). Si Elisa y Marcela, siendo mujeres, sienten deseo por otra mujer, debe de existir algo de *hombre* en ellas, una identificación con el género hombre, ya sea en mayor o menor medida, y el cambio de identidad de Elisa a Mario podría no ser más que la expresión de esta identificación.

Sin embargo, también podría tratarse de una mera remodelación de la matriz heterosexual, algo que se plantea en *El arte queer del fracaso* (Halberstam, 2011). En ella, le autore recupera, la idea de lo *butch*, algo que guía en sobremanera *Masculinidad*

---

<sup>20</sup> Se creía que, al ser de origen hindú, la mujer acusaba a las maestras inglesas de prácticas propias del extranjero, de tierras consideradas exóticas, y era más problemático el deshonor que esto suponía para las mujeres inglesas que no las prácticas sexuales en sí (Halberstam, 2008).

*femenina*, y que toma referente como una forma *queer* más de fracaso. Halberstam (2011) habla de las relaciones *butch-femme*<sup>21</sup> en los suburbios de París durante las décadas de 1920 y 1930, y, en resumen, establece como estas dinámicas de relaciones entre mujeres no son otra cosa que la mencionada remodelación de la matriz heterosexual, una forma de escapar y al mismo tiempo pertenecer a la heterosexualidad obligatoria. Mediante la incorporación de los roles masculinos a una de las partes de la relación, se reproducen, o bien se referencia, las dinámicas propias de la heterosexualidad, no como orientación sexual, sino como sistema ordenador de la sociedad en base a las relaciones de poder y privilegio entre hombres y mujeres<sup>22</sup>. La reproducción de los roles masculinos establecería algo que podríamos denominar una «usurpación de la masculinidad», un robo de los privilegios inherentes que la masculinidad trae consigo.

Cabe, por tanto, reflexionar aquí sobre si esta usurpación que llevan a cabo Elisa y Marcela es una forma alternativa de vivir, una forma de existir en el fracaso. Es evidente que sus existencias no se adecuan a lo establecido, es decir, al éxito, y ello las lleva al fracaso; sin embargo, y al mismo tiempo, su alternativa no es más que una reproducción del esquema que las rechaza, de la heterosexualidad obligatoria. Por tanto, se podría determinar que más que una forma de vivir en el fracaso se tratará de una forma de intentar alcanzar el éxito que se les ha negado, y que, de nuevo, se les volverá a negar.

## 2.2 El embarazo de Marcela

Continuando con las últimas ideas expresadas en el apartado anterior, podemos incidir en la remodelación de la matriz heterosexual en la relación entre Elisa (ahora Mario) y Marcela mediante el embarazo de esta segunda, algo imprescindible para su supervivencia. Cuando empiezan a aparecer las primeras sospechas respecto a la identidad de Mario, acuden el médico del pueblo y el cura a realizar comprobaciones a



Figura 10: Andrés llega con leña

casa de la pareja. Marcela, sin embargo, no les deja entrar, alegando que su marido está cansado, y, ante la dificultad de los hombres para creer sus palabras, afirma estar embarazada. Es una afirmación que deja al espectador asombrado, pues,

<sup>21</sup> Pareja conformada por una lesbiana masculina y otra femenina.

<sup>22</sup> Esto corresponde a las teorías sobre heterosexualidad obligatoria que se han tratado en el primer capítulo del trabajo, referente a las “Performatividad(es)”.

conociendo la verdadera naturaleza de Mario, no existe manera en que podría haber dejado embarazada a Marcela. Sin embargo, si recapitulamos, durante la ausencia de Elisa y Mario, Marcela habla con Andrés, un hombre del pueblo que la pretendía, y este se ofrece a llevarle leña a casa (figura 10), ya que normalmente era Elisa quien se encargaba de ello. El subtexto, lo implícito de la situación, es la relación sexual que mantendrán Marcela y Andrés, y que le permitirá quedarse embarazada.

En la película, el embarazo aparece como aquello que mantiene firme la relación entre Mario y Marcela, lo que verifica que Mario es verdaderamente un hombre y no Elisa disfrazada. A nivel histórico, esto no es tan evidente. Existen diversas teorías al respecto, y la más verosímil de ellas es que el embarazo era anterior a la idea del matrimonio, que «Marcela se había quedado embarazada debido a sus relaciones amorosas con un joven, y que su inseparable amiga se había casado con ella para regularizar la situación y evitarle la vergüenza y los problemas derivados de tener un hijo estando soltera» (Gabriel, 2019, pág. 106). Es decir, el matrimonio encubría el embarazo, y no el embarazo al matrimonio<sup>23</sup>.

El embarazo se trata de un paso más en la reinterpretación de la matriz heterosexual que llevan a cabo las dos chicas, y nos lleva de nuevo a reflexionar entorno a las ideas de fracaso y éxito, y en qué punto de este binarismo encajan. Recapitulando, entendemos el fracaso como una forma distinta de existencia, como una alternativa a los sistemas hegemónicos existentes (Halberstam, 2011). Si la hegemonía, lo más aceptado, es ser heterosexual, caucásico y pertenecer a cierto estatus social<sup>24</sup>, toda persona que no encaje en dicho esquema queda apartado. El éxito es adecuarse a ello, y el fracaso es la existencia fuera de este sistema.

Elisa y Marcela existen al margen de la hegemonía. Su deseo sexual no es posible, y, por tanto, no es algo tolerado por la sociedad. Así pues, la respuesta que dan será reinterpretar las normas existentes para lograr su propia supervivencia. Si el único deseo posible es el heterosexual, ¿por qué no reproducirlo? De esta manera, sus existencias podrían adecuarse a dicha hegemonía, encajarían en lo considerado normativo, y, por tanto, escaparían de la violencia inherente en la vulnerabilidad. Así pues, convertir a Elisa

---

<sup>23</sup> De nuevo, aquí entran en juego las decisiones de la directora para la realización del film. Al centrarse la película en la relación entre las dos mujeres, se toma la idea del embarazo encubriendo el matrimonio, y es a partir de dicha decisión que podemos entender esta remodelación de la matriz heterosexual que llevan a cabo.

<sup>24</sup> Consideraciones hechas desde una visión occidentalista y europeísta.

en Mario, y reforzar esto con un embarazo, es la opción perfecta: serían, de cara a la sociedad, un matrimonio heterosexual perfectamente consolidado, mientras que, de puertas para dentro, podrían seguir manteniendo viva su relación y su realidad.

El límite entre éxito y fracaso es muy borroso. La relación de Elisa y Marcela escapa la norma, a la vez que la reinterpreta e intenta reproducirla de la forma más cercana posible. Su existencia escapa de la hegemonía, pero la forma de interpretar su papel, de existir en sociedad, intenta acercarse de igual manera a esta hegemonía. Por tanto, la primera alternativa de vida para su existencia no es más que una reproducción del sistema que las excluye, y se debe reconsiderar si se trata realmente de fracaso o de éxito, o una mezcla de ambas, de elevar su fracaso al nivel y a la categoría del éxito para proteger su vulnerabilidad.

Tampoco debe ser una sorpresa, ni algo de lo que acusarlas. El primer instinto de una persona que habita en el fracaso, de forma general, es intentar evitarlo, adecuarse a aquello que es correcto, y así han vivido las personas del colectivo LGTB+ durante décadas. Elisa y Marcela no son ni las primeras ni las únicas en intentarlo, pero su existencia siempre se verá ligada al fracaso, porque nunca reproducirá correctamente las normas de lo establecido. Así pues, cuando los recursos fallen, cuando sean expulsadas concretamente del círculo de lo exitoso, les tocará abrazar su fracaso y encontrar su vivencia alternativa en él, en lugar de intentar rehuirlo siempre, ya que el rechazo y el fracaso siempre las encontrará.

### 3. EXILIO(S)

Llega un punto en las vidas de Elisa y Marcela en que comprenden que sus vidas no están hechas para el momento y el lugar que están viviendo. Las líneas marcadas para el éxito se tornan un espacio inhabitable para ellas, unas líneas que no pueden seguir, lo cual tiene como desenlace una desorientación y una vida en el fracaso asumido (casi como elección e indudablemente como apuesta), logrando así una conexión de las ideas tanto de Sara Ahmed como de Judith/Jack Halberstam. Recurriendo a Quentin Crisp, ídolo queer, se puede recordar la siguiente afirmación, ya citada por Halberstam en su ensayo: «If at first you don't succeed, failure may be your style<sup>25</sup>» (Halberstam, 2011, pág. 87).

Es una frase que emplea el condicional en la formulación, y puede ser interesante detenerse en ello. El fracaso no es algo que deba de llegar sí o sí, sino que está sujeto a unas circunstancias, a unas condiciones, que llegan delimitadas por la performatividad a la que se atiene el sujeto. Es en función de estas condiciones que se determina cual es el espacio de la persona en la sociedad, y este puede ser un espacio de éxito o bien de fracaso —un espacio que no deja de ser constitutivo de la persona. Estas condiciones, que construyen la performatividad y la ontología de la persona, son las que delimitan las vidas reconocibles y las que no lo son, las que diferencian una vida digna de luto y una que no es vida, tal y como se establece cuando se ha tratado el tema de la vulnerabilidad, y como se pretende profundizar a continuación. El ajuste de una vida a las normas, el hecho de mantener una performatividad adecuada a su sociedad, es lo que permite marcar el límite entre las vidas reconocibles y las no reconocibles. Es decir, aquel quien no cumpla con las normas de género queda fuera, al margen (Butler, 2009). Se trata de una marginalidad adquirida, o una serie de marginalidades, en función de aquello que la determine —clase, etnia, género, orientación sexual—, cuyo conjunto crea una nueva concepción del fracaso, una reivindicación positiva que existe en los esquemas ocultos, paralelos a los esquemas normativos y que son considerados parte del éxito (Halberstam, 2011).

Sin embargo, esas condiciones son externas a la persona, ya que existen previamente a ella y su existencia se construye en negociación tensional con las mismas. En consecuencia, entra en cuestión la agentividad de las personas en cuanto a su relación con dichas condiciones de vida. Si el género es un «acto diario de reconstrucción e interpretación» (Butler, 1990, citado en Cano Abadía, 2014, pág. 7), y la performatividad

---

<sup>25</sup> «Si en un inicio no logras el éxito, quizá el fracaso sea tu estilo» (traducción propia)

no requiere de una intencionalidad del sujeto, y lo mismo sucede con la vulnerabilidad — la cual, como se ha mencionado, se crea en las relaciones de interdependencia con aquello que nos rodea—, el sujeto podría no ser agentivo. Sin embargo, también existe la posibilidad de que pudiera serlo, en el momento en que emplea «la vulnerabilidad corporal como algo que es usado a propósito o movilizado a modo de resistencia» (Butler, 2014)<sup>26</sup>. Por tanto, si la vulnerabilidad es una condición humana compartida, y esta puede encontrar un uso agentivo de resistencia, especialmente en condiciones de precariedad como son las vidas en el fracaso, las personas fracasadas, en términos de Judith Butler, siempre tienen acceso a esta resistencia, y, por tanto a una agentividad, por muy externas que sean las instituciones que estructuran nuestras vidas.

Por tanto, ya que las condiciones de vida que dirigen al fracaso no requieren una intencionalidad, y una no tiene poder sobre las mismas, quizá se debería replantear el significado de la afirmación de Crisp: Cuando no consigues el éxito, el fracaso será tu estilo —porque al no encajar en el espacio del éxito, al vivir en la desorientación y la marginalidad, se construye un espacio en el fracaso, como es el caso de Elisa y Marcela. Es dentro de este espacio de fracaso que la persona debe constituir cual será su estilo, y decidir su relación con respecto a esta posición.

La marginalidad, y, por tanto, el fracaso y la desorientación, se manifiestan de maneras muy diversas, y el exilio no es la única de ellas, pero sí que resulta realmente significativa en el caso de las dos protagonistas de la película. Una marginalidad que es metafórica se vuelve literal cuando se ven obligadas a abandonar su país y reconstruir sus vidas al margen, en el extranjero —primero en Portugal y después en Buenos Aires, el último destino. Crean sus vidas al margen de la sociedad que las ha expulsado, unas vidas que existen en la precariedad y la desprotección más absolutas —como se ve en Portugal cuando son encarceladas—, y que conllevará sacrificios y la práctica del olvido, una potente arma para aquellos que eligen o deben vivir en el fracaso, según Halberstam (2011) —lo cual se magnifica cuando se marchan a Buenos Aires.

---

<sup>26</sup> En el artículo citado de la autora, esta habla de ocasiones en que las personas usan su situación precaria y exponen su vulnerabilidad a modo de resistencia no violenta, como por ejemplo al realizar cadenas humanas y enfrentarse a cuerpos policiales o militares (Butler, 2014).

### 3.1 Portugal

En diciembre de 1901, Marcela y Elisa (ahora Mario) llegan a Porto, dispuestas a rehacer sus vidas lejos de donde han sido maltratadas (figura 11). Portugal, sin embargo, no es más que una parada en el camino: su verdadero destino es Buenos Aires, donde



Figura 11: En Portugal

Elisa ya había manifestado que soñaba con ir<sup>27</sup>. Un lugar lo suficientemente alejado, y que les permitirá poder vivir en calma y sin ser constantemente juzgadas.

Para llegar a Buenos Aires, sin embargo, deben conseguir primero reunir el dinero necesario para los pasajes del barco, lo cual no será una tarea sencilla, y deberán trabajar mucho y muy duro. Por tanto, veremos cómo Marcela, pese a encontrarse en una etapa muy avanzada de su embarazo, deberá trabajar en la cocina de una posada; otra escena que sigue nos muestra a Elisa contando el dinero que han logrado ahorrar hasta el momento, y descubriendo que únicamente les alcanza para un solo pasaje. Sus condiciones de vida se podrían considerar precarias, entendiendo esto como una falta de medios o recursos suficientes para la subsistencia. No obstante, no es la única definición de precariedad que podemos relacionar con las vidas de Elisa y Marcela. Al hilo de la teoría de Judith Butler sobre *vulnerabilidad*, la autora habla, en *Marcos de guerra: Las vidas lloradas* (2010), de *precariedad*, *precaridad*, y el reconocimiento de una vida como digna de ser llorada<sup>28</sup>.

La precariedad, igual que la vulnerabilidad, se extiende como una característica propia y universal del ser humano, como un hecho compartido y no distintivo de una vida u otra (Butler, 2010). Por tanto, las vidas de Elisa y Marcela no son precarias por las condiciones de vida que marcan las suyas propias, sino que son precarias a raíz de esta presunción de una precariedad universal que plantea Butler. Esta precariedad, igual que

---

<sup>27</sup> Al inicio del film, Elisa y Marcela tienen una conversación en una orilla de la playa, y Elisa expresa su deseo de montar a caballo y poder llegar hasta Buenos Aires. Lo que en un inicio parecía una conversación irrelevante, se convierte en la vía de escape para las dos mujeres.

<sup>28</sup> *Marcos de guerra* fue publicado en 2009 (en su idioma original inglés, 2010 en España) como recopilación de una serie de ensayos escritos entre 2004 y 2008. A su vez, *Vida precaria* fue publicado en 2004, lo cual establece una continuidad entre uno y otro texto, y, de hecho, la autora refiere a este segundo en los ensayos recogidos en la obra posterior.

la vulnerabilidad, se basa en la interdependencia en la que existe el ser humano, cuya vida está entregada al Otro, y este Otro se entiende como el conjunto de normas y estructuras sociales que nos condicionan a Nosotros. «Afirmar que la vida es precaria equivale a afirmar que la posibilidad de ser sostenidos se apoya, fundamentalmente, en unas condiciones sociales y políticas, y no sólo en un postulado impulso interno a vivir» (Butler, 2010, pág. 40). Por tanto, toda vida es precaria porque toda vida existe dependiendo de unas estructuras externas a sí misma y que, en muchas ocasiones, escapan de su control.

Ahora bien: a raíz del concepto de precariedad, Butler incorpora la idea de *precaridad*. Si la precariedad es la dependencia a dichas estructuras externas, «[l]a precariedad designa esa condición políticamente inducida en la que ciertas poblaciones adolecen falta de redes de apoyo sociales y económicas y están diferencialmente más expuestas a los daños, la violencia y la muerte» (Butler, 2010, pág. 46). La vida en precariedad implica una vulnerabilidad, una dependencia y un *estar expuesto* que requieren de unas estructuras de protección para cubrir las necesidades que esto pueda ocasionar; cuando estas estructuras desaparecen, aparece la *precaridad*. Por consiguiente, las vidas de Elisa y Marcela son inherentemente precarias, porque es algo propio de su condición como humanas; luego, si tal y como se ha ido argumentando hasta el momento, las dos mujeres se ven desprovistas de esta condición humana por habitar en lo monstruoso, a su vez, se ven desprovistas de las estructuras que protegen la precariedad humana, y, en consecuencia, se ven movidas hacia la *precaridad*.

Para Butler, la noción de la precariedad trae una problemática consigo, y es la capacidad de aprehensión de una vida como precaria o no. En primer lugar, la aprehensión de la precariedad no implica que «tengamos que decidir proteger esa vida o asegurar las condiciones para su persistencia y prosperidad. Puede ser que [...] la aprehensión de la precariedad conduzca a una potenciación de la violencia, a una percepción de la vulnerabilidad física de cierto conjunto de personas que provoque el deseo de destruirlas» (Butler, 2010, pág. 15). Más adelante en su texto, la autora profundiza más en esta violencia selectiva hacia ciertos sectores, afirmando que «no todo lo incluido bajo la rúbrica “vida precaria” es un a priori digno de protegerse contra la destrucción» (Butler, 2010, pág. 36). Se produce así una distribución diferencial del derecho a duelo, del derecho de una vida a ser llorada cuando se pierde. Cuando una vida no tiene ese derecho, está destinada a cargar con una exposición constante a la violencia y la muerte, a favor de

una protección de la precariedad y la vulnerabilidad de las vidas que sí mantienen un derecho a duelo (Butler, 2010). El derecho al duelo implica un derecho a la protección; si Elisa y Marcela no tienen protección, es porque han perdido estos derechos.

La precariedad requiere, a su vez, de una aprehensión, aunque esta no implica un reconocimiento claro. Aprender una vida como precaria conlleva conocer la precariedad como hecho inherente en ella, pero no implica que esta precariedad sea reconocida. El reconocimiento existe dentro de unas normas de *reconocibilidad* que lo preceden y lo permiten, existe dentro de lo que la autora llama *marcos de reconocimiento* (2010). La protección de la precariedad aparece con el reconocimiento, y no con la mera aprehensión, pues, tal y como se expresa en el párrafo anterior, la aprehensión puede conllevar una distribución diferenciada del derecho a duelo. Cuando una vida se «enmarca»<sup>29</sup>, se está poniendo en relación con un marco, con unas normas que lo determinan y que condicionan como se juzga dicha imagen enmarcada, dicha vida. Dichos marcos son las ya mencionadas normas de *reconocibilidad*; todo lo que sucede dentro, es susceptible de ser reconocido, y de serlo bajo ciertas circunstancias (Butler, 2010). Se encuentra aquí, por tanto, cierta correlación de las ideas de Butler con las de Sara Ahmed y Judith/Jack Halberstam. Líneas, éxito, marco de reconocimiento: las tres nociones expresan la existencia de lugares preestablecidos que marcan nuestra existencia. Dentro del marco, de la línea, del éxito, se produce una vida, y con cada vida se produce su doble incierto (Butler, 2010) —un doble incierto que habita en el fracaso, en la desorientación, en la precariedad. Así pues, de la misma manera que Elisa y Marcela habitan en espacios de fracaso, también habitan fuera de un marco de reconocimiento; este fuera, que se presenta como una amenaza para lo existente dentro de las líneas, debe vivir en precariedad, para proteger la precariedad del interior.

Aun así, Butler introduce una idea más, que es el rompimiento y la mutabilidad de los marcos de reconocimiento. El derecho a la protección de las vidas está determinado por autoridades, quienes lo deciden en base a un contexto, a unas normas sociales y políticas que enmarcan ese proceso de decisión; es decir, el marco determina qué vidas merecen protección, y qué vidas no. Si este marco existe en relación con un contexto, al cambiar de contexto, en la mutabilidad de este, se rompe y se regenera, se hace y se

---

<sup>29</sup> Butler utiliza varios significados del verbo en inglés *frame*. Si bien significa «marco» y «enmarcar», *to be framed* significa «ser acusado», y la autora juega con la relación de dichos significados. De ahí que tanto enmarcar como acusar a alguien impliquen rodearlo de unas normas que lo condicionan a una interpretación (Butler, 2010)

deshace —está en constante cambio (Butler, 2010). Este cambio, que conlleva también un cambio en el derecho a la protección de la precariedad, se evidencia en el caso de la historia de Elisa y Marcela, y concretamente durante su paso por Portugal.

Las vidas de Elisa y Marcela se encuentran en unas condiciones pobres, porque, para ellas, han desaparecido las estructuras que deberían proteger su precariedad y garantizar unas condiciones de vida mínimas. Por tanto, además de tener un nivel de vida bajo, con dificultad para ir ahorrando, también están expuestas a la violencia, aunque esto es algo que ya las acompañaba previamente; ya en Galicia, como se ha visto con anterioridad, sufrieron los ataques y las vejaciones de sus vecinos. La mayor exposición a la violencia, sin embargo, se revela cuando la verdadera identidad de Mario es descubierta, y le detienen tanto a él/ella, como a Marcela. Bajo acusaciones de travestismo y blasfemia, a Elisa, y por cómplice, a Marcela, se verán obligadas a pasar una temporada en la cárcel.

La cárcel parece ser la expresión última de la violencia a la que se exponen. Sus vidas se han visto truncadas del todo: ya no pueden marcharse a Buenos Aires, y, en definitiva, han perdido toda su libertad. Pero, paradójicamente, la cárcel acabará volviéndose su marco de reconocimiento, el lugar donde logren conseguir las estructuras de protección necesarias para sus vidas. El encarcelamiento lleva a una exposición, y, por tanto, aprehensión e incluso reconocimiento, de la precariedad de las dos mujeres, que llevará a la creación de una situación favorable para ellas. Y todo empieza con el primer acto de bondad del alcaide de la cárcel: este, pudiendo exponer a Elisa a una violencia mayor enviándola a la sección masculina (pues hasta el último momento, afirmaba ser un hombre), decide mantenerla a salvo en el ala femenina de la prisión a la cual ha sido enviada. Sin embargo, tal y como expresarán las dos mujeres, necesitarán «algo más que una buena persona».

Cuando Elisa y Marcela entran en la cárcel, su historia está en boca de todos. Ha llegado desde España la noticia del «matrimonio sin hombre», y de hecho es por eso por lo que son descubiertas y detenidas. Es entonces que la prensa portuguesa empieza a hacerse eco de la noticia, y enseguida todo el mundo está comentando: dos mujeres se han casado, y, además, una de ellas está embarazada. Lo que en Galicia, y en España escandalizó a toda una sociedad, es motivo de sorpresa, pero no de espanto, para Portugal.

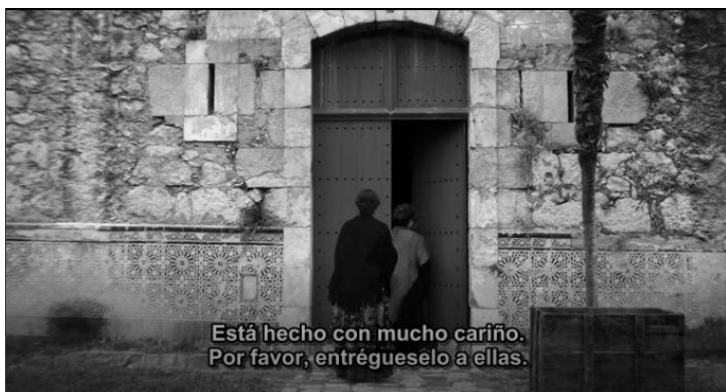


Figura 12: El apoyo de las mujeres

Enseguida se verá como empiezan a hacerse largas filas en la puerta de la cárcel, de mujeres que quieren ayudar a Elisa y Marcela: les llevan comida, ropa, y todo lo que puedan necesitar allí dentro (figura 12). Dentro de la

cárcel, a su vez, se encuentran con la bondad y el apoyo del resto de presas. Por tanto, la cárcel pudiera aparentar ser algo negativo, pero se está convirtiendo en algo positivo para ellas, porque no existe el rechazo ni el odio.

Lo que ha sucedido con Elisa y Marcela es que los marcos que las rodeaban se han venido abajo. Todas las normas de *reconocibilidad* entorno a las cuales habían construido sus vidas han cambiado, porque ha habido un cambio de contexto en el paso de Galicia a Portugal. Ellas dos vivían en el fracaso y la desorientación por no encajar en el espacio de éxito que se suponía que debían ocupar; pero las normas sociales y políticas son dependientes de un contexto, y si este cambia, también cambian las normas, con lo cual, el marco se rompe. Es cuando se vienen abajo los marcos, las normas, que es posible aprehender una vida —aunque no se reconozca como tal (Butler, 2010).

La aprehensión es el primer paso hacia el reconocimiento, aunque este no ha de llegar siempre necesariamente. Aun así, al aprehender las vidas de Elisa y Marcela como precarias, hay un cambio en las estructuras que las rodean. Su historia es una muestra de cómo el ser humano es precario, de cómo su vida es dependiente de factores externos e incontrolables, y, por tanto, ha de haber una protección. Si todas las vidas son precarias, se debe «repensar el “derecho a la vida” allí donde no hay una protección concluyente contra la destrucción [...], asegurar las condiciones necesarias para unas vidas “vivibles y a hacerlo sobre unos fundamentos igualitarios» (Butler, 2010, pág. 41). Es decir, hay

que localizar las vidas que no están protegidas, para facilitar unas condiciones mínimas e igualitarias que las mantengan a salvo.

De este modo, ese *más* extra que necesitaban Elisa y Marcela les está llegando. Han encontrado un apoyo en que salvaguardarse, en que mantenerse a salvo; pero siguen en la cárcel, por lo cual, la *precaridad* no ha desaparecido. Esto no solo depende de la sociedad, del apoyo de las mujeres, sino que es la política la que debe «comprender la precariedad como una condición compartida y la precaridad como la condición políticamente inducida» (Butler, 2010, pág. 50), y esta comprensión llega de forma posterior. Cuando la sociedad comprenda la precariedad humana, la política tomará partido, y no al revés. Es cuando el gobernador es consciente de la situación de las dos mujeres, y que si son entregadas a las autoridades españolas les espera una condena más larga y dura, hablará con el alcaide y le pedirá que tome las medidas legales necesarias para que este suceso no tenga lugar. Esta ayuda llegará después de que Marcela dé a luz, y su hija, Ana, contraiga una neumonía: la mujer del alcaide las llevará a su casa para salvar la vida de la pequeña, y entonces se les ofrecerá la ayuda para poder huir del país.

Cabe destacar que la ayuda política llega en última instancia cuando la vida de la pequeña peligra, cuando una vida que puede ser llorada está en riesgo de ser perdida, lo cual permite establecer una nueva reflexión sobre el derecho a la vida, a la precariedad y a la protección. Es en el bebé que se muestra la precariedad, porque una recién nacida es la evidencia de cómo la vida depende de aquello que la rodea y debe ser protegida. Con Ana, se demuestra el derecho de las vidas a ser lloradas, pero también la multiplicidad de seres vivos y no de vidas. Una vida es la que se reconoce como precaria y se protege; el resto, son «algo que está vivo» (Butler, 2010). Aparece, por tanto, y una vez más, la noción de la distribución diferencial del derecho a duelo, y se reconoce como el reconocimiento de la precariedad, en lugar de garantizar unas condiciones igualitarias para todas las personas, acaba generando formas de dominación (Butler, 2010).

Observemos, si no, como Elisa y Marcela no son las únicas que están en la cárcel, pero sí las únicas que reciben ayuda externa. Para poder garantizar su protección y la del resto de la sociedad, deben existir otras vidas en *precaridad*, existencias que son amenazas a la vida humana, y que, por tanto, su pérdida no será llorada, porque es algo imprescindible para proteger las vidas de los vivos (Butler, 2010). En base a estas relaciones de dominación, Butler reclama la necesidad de crear una nueva ontología del

ser, una ontología social que reconozca la interdependencia del ser humano y que cree las estructuras igualitarias necesarias para que todas las vidas puedan existir en una igualdad de condiciones y de protección. Se puede establecer aquí, de nuevo, una relación con Halberstam, cuando afirma que existe una tendencia a seleccionar «only the narratives that please<sup>30</sup>» (Halberstam, 2011, pág. 148). Elisa y Marcela complacen a un inconsciente colectivo, y por eso se las ayuda; pero, en el proceso, muchas otras vidas, que tienen lugar en la misma cárcel, son olvidadas, marginadas, condenadas a habitar en el fracaso.

Cabe cerrar este apartado con una reflexión de cómo la cárcel es el espacio que les permite convertir el espacio del fracaso, un espacio a primeras luces negativo, en un espacio positivo. Cuando el alcaide les da oportunidad de dejarlas marchar a tiempo para subir al barco que las lleve a Buenos Aires, Elisa y Marcela hacen las maletas, y tienen una conversación respecto a todas las decisiones que han ido tomando: la conversión de Elisa en Mario (lo cual deja atrás al ser encarcelada), la huida a Portugal, el embarazo de Marcela. Fuera de la cárcel, deben vivir al margen, en la sombra, habitando el espacio de fracaso al cual han sido destinadas. Dentro de ella, encuentran los marcos, los esquemas de protección, que les garantiza unas condiciones de vida mínimas, y ese espacio al que habían sido condenadas se vuelve algo positivo, donde pueden expresar su realidad sin exponerse a la violencia, sin exponerse a la *precaridad*. Por eso Marcela afirma que «la cárcel está bien», porque, al contraponerla a la situación del exterior, donde son objeto de burlas, de juicio y de ataques contra ellas, la cárcel es un lugar positivo, que les ofrece protección y seguridad. Gracias a la cárcel, se han alzado los mecanismos que les permite tener una vida considerada vida, una vida en precariedad, digna de ser llorada; gracias a la cárcel, se ha manifestado la obligación positiva de unas condiciones mínimas de protección, que será lo que les abra camino hacia Buenos Aires, hacia una vida en un espacio de fracaso positivo —pero no sin antes tener que realizar algún sacrificio.

---

<sup>30</sup> «Solo las narrativas que complacen» (traducción propia)

## 3.2 Buenos Aires

Cuando Ana, la hija de Marcela, se recupera de la neumonía, el alcaide y su mujer les dan la oportunidad de marcharse y subirse a un barco para huir a Buenos Aires, y ellos encubrirán su partida. Sin embargo, esta acción conlleva un precio, un sacrificio: Marcela debe decidir si quedarse con su hija o marcharse y dejarla en Portugal, al cuidado del alcaide y su mujer. Al final, Ana se quedará, y las dos mujeres se marcharán (figura 13). A medida que se alejan de la casa del alcaide, donde se les ha dado un hogar, la oportunidad de conocer una vida digna de ser llorada, Marcela rompe a llorar. Hasta el momento, se habían mantenido firmes, fuertes, luchando por su derecho a una vida que nunca llegaba. Pero con su paso por la cárcel y el nacimiento de Ana, se ha manifestado la precariedad de sus vidas: son humanas, son precarias y, por tanto, tienen derecho a duelo, a ser lloradas, y en especial la recién nacida. Marcela llora por perder a su hija, pero también por su vida perdida, por la vida que podría haber sido pero que les ha sido arrebatada.



Figura 13: Elisa y Marcela se marchan, y dejan a Ana atrás

Elisa y Marcela deben dejar a Ana atrás, porque, de otra manera, no les sería posible convertir el fracaso en un espacio positivo. Deben romper con el éxito, con los esquemas en los que han intentado encajar por su supervivencia y hacer del fracaso, de la desorientación, un lugar positivo donde habitar, donde existir, donde ser. La ruptura de los lazos madre-hija y el son algunos de los mecanismos que Judith/Jack Halberstam reconoce como propios de las personas que tienen ese mismo objetivo —convertir el fracaso en un arte, en un arte *queer* del fracaso.

Lo interesante respecto al escenario de Buenos Aires es que ya no se trata de escenas con continuidad temporal en las vidas de Elisa y Marcela. Buenos Aires se presenta como el escenario en que ya han podido construir sus vidas, años después de todas las vivencias ocurridas, y han podido dejar atrás el pasado para centrarse en su presente y en esa conversión del fracaso en un arte<sup>31</sup>. Es el primer escenario de la película,

---

<sup>31</sup> Narciso de Gabriel habla de un “final truncado”, con relación a los *Hombres infames*, de Michel Foucault, cuyas vidas «solo son visibles mientras y en la medida en que el poder las enfoca» (Gabriel, 2019, pág. 120). Es cuando el poder deja de tener el foco en ellas que se da paso al olvido de sus historias, y esto conecta con las ideas de Halberstam respecto al olvido de los cuales se trata en este mismo apartado.

y también el último, es el lugar donde lo habían olvidado todo, y luego deberán recordar.



Figura 14: El reencuentro de Ana y Marcela

El film no inicia con la historia de Elisa y Marcela en Galicia, sino años después, cuando la hija de Marcela, Ana, ya es mayor, y se decide a ir a buscar a su madre biológica para así poder conocer la historia. Una vez en Argentina, se encontrará con su madre (figura

14), quien ha rehecho toda su vida junto a la persona a la que ama, dejando todo atrás para poder ser felices ambas, olvidando ellas pero también siendo olvidadas. Sin embargo, no se trata de un olvido absoluto, porque Ana siempre ha sabido de su existencia, y cuando quiera saberlo todo será el detonante, el motivo por el cual Marcela debe recuperar toda su historia junto a Elisa, y todas las decisiones que se vieron obligadas a tomar.

Halberstam, en *The queer art of failure*, trata el olvido como parte de las vivencias *queer* que buscan hacer de su fracaso un arte, y lo presenta mediante diversos ejemplos. Presenta películas como *Colega*, *¿dónde está mi coche?*, *50 primeras citas*, e incluso *Finding Nemo*, tres películas que, a priori, poco tienen que ver, pero que comparten un elemento: el del olvido. La primera de estas películas explica la historia de dos amigos quienes, después de una noche de fiesta, se levantan sin saber dónde aparcaron el coche, y sin recordar gran cosa de lo sucedido. Entonces, se ven arrastrados a una reconstrucción de lo sucedido la noche anterior para así poder recordar donde está el coche, pero, en el proceso, se les descubre toda una serie de sorpresas. Por otro lado, la segunda película cuenta la historia de una chica (Lucy, encarnada por Drew Barrymore) que, debido a un accidente de coche, su memoria se ha visto alterada, y nunca recuerda lo vivido el día anterior. Es más, vive cada día como si fuera el mismo —concretamente cuando tuvo el accidente—, lo cual lleva a Henry, el personaje de Adam Sandler, a intentar conquistarla cada día con una nueva primera cita. En último lugar, la película de animación habla de un padre en busca de su hijo perdido, y se ve acompañado de Dory, quien sufre de pérdidas de memoria a corto plazo.

Lo que a priori parece un elemento para jugar con la comedia o con el romance, Halberstam lo repiensa y lo convierte en un arma *queer*, en un elemento que permite la existencia de esquemas que, en un primer momento, no son aceptados en el conjunto de la sociedad. En las tres películas se repite un mismo patrón: la inexistencia de una figura

materna, a menudo arrebatada por la muerte, lo cual lleva a un olvido del pasado: «The mother in both films represents the relation to the past, and when she dies memory dies with her<sup>32</sup>» (Halberstam, 2011, pág. 82). En *Colega, ¿dónde está mi coche?*, la ausencia de la madre (y del padre, en este caso) hace que los dos amigos se vean obligados a aprender mediante repetición de aquello que ven, y sin un aprendizaje verdadero sobre la vida misma. En *50 primeras citas*, Lucy carece del referente materno para construir sus relaciones y que podría ayudarle a través de sus pérdidas de memoria. En *Buscando a Nemo*, Nemo no tiene la figura materna que le enseñe y le ayude a crecer, y, a su vez, Dory ha olvidado a su familia, y olvida constantemente los lazos que la unen a Marlin y Nemo, lo cual le permite reconstruirlos cada cinco minutos. Si la mujer se presenta como continuadora de las lógicas generacionales y familiares, y de su transmisión a las nuevas generaciones (Halberstam, 2011), la ausencia de ella permite la construcción de nuevos esquemas alejados de aquellos construidos entorno a una matriz heterosexual.

En el caso de Elisa y Marcela, la ruptura se evidencia como mucho más necesaria y de obligada presencia en sus vidas. Por un lado, Elisa carece de la figura materna desde un inicio, ya que vive con las monjas en la escuela donde estudió porque su tía es la directora; Marcela, por su parte, pasó sus diez primeros años en un hospicio, y cuando sus padres pudieron darle un hogar, el control del padre impidió una relación fructífera con su madre, y, al marcharse a Madrid, pierde toda relación con ella, ya que no aparece más en la película<sup>33</sup>. Podría, por tanto, realizarse aquí una lectura de cómo la ausencia de una figura materna rompe con la continuidad y la repetición de los esquemas familiares que se han dado hasta el momento, y, por tanto, permite la construcción de un nuevo espacio, nuevas relaciones y un nuevo futuro para Elisa y Marcela. Esta ruptura de los lazos madre-hija también los plantea Halberstam en su obra, ya que para recientes movimientos feministas es algo esencial; el rechazo de este lazo es en realidad un rechazo a la continuidad que supone de formas y estructuras patriarcales de poder (Halberstam, 2011).

Por tanto, el olvido y la ruptura de los lazos madre-hija son dos mecanismos de supervivencia, dos armas de los colectivos de mujeres y *queer* que coexisten y que, de

---

<sup>32</sup> «La madre en ambas películas representa la relación con el pasado, y cuando muere, la memoria muere con ella» (traducción propia).

<sup>33</sup> Narciso de Gabriel (2019) ofrece una lectura más amplia de este hecho, ya que presenta a la madre como una mujer que rechazó a su hija al saber del gran lazo que la unía a su «amiga» Elisa, que no era únicamente su amiga. Por tanto, la ausencia de la figura materna se acentúa más mediante el rechazo de la madre a su hija.

hecho, se apoyan el uno en el otro. En «Elisa y Marcela», además, no solo se resume en una ausencia/ruptura con la madre que lleve al olvido, sino que va más allá con la existencia de una tercera figura: Ana, la hija de Marcela. Ana se queda en Portugal porque no puede acompañarlas, pero porque el olvido es necesario tanto para ella como para las dos mujeres. Elisa y Marcela deben olvidar, pero también deben ser olvidadas, para poder construir sus vidas de nuevo, lejos de la violencia a la que se veían constantemente expuestas. Llevar a su hija consigo conllevaría exponerla a ella también a la misma violencia, a una vida en *precaridad*, y la vida de Ana todavía es una vida que puede ser llorada, todavía mantiene su derecho a duelo, y mantener el lazo implicaría arrebatarle ese mismo derecho. Por tanto, la ruptura del lazo se convierte en una herramienta para salvarla, para mantenerla lejos de todo lo que ha rodeado las existencias de Elisa y Marcela y poder garantizarle así unas condiciones mínimas de vida que protejan su precariedad y la mantengan a salvo.

Cabe incidir aquí en la necesidad de olvidar y ser olvidadas. Elisa y Marcela no solo necesitan olvidar los espacios de éxito que les han sido negados para así poder habitar en el fracaso, sino que también necesitan que desde ese mismo espacio se las olvide, para poder proteger su vulnerabilidad. Necesitan crear un futuro que no esté ligado a viejas tradiciones, y el olvido es el arma más poderosa para lograr esto, ya que supone una liberación del peso del pasado y la amenaza del futuro (Halberstam, 2011). El olvido es lo que les permite crear una nueva vida en la sombra, alejados del resto, y esto remite a los trabajos de Brassai que menciona Halberstam en el tercer capítulo de su libro. Se trata de una serie de fotografías tomadas en los suburbios de París en los años 30, en bares y locales de alterne, y donde se ven parejas formadas por dos personas del mismo género. La vida de la noche, en la sombra, es una vida que existe al margen, alejada de los esquemas que reinan durante las horas de luz; la oscuridad permite el olvido de dichos esquemas y la construcción de unos nuevos y libres, a la vez que las personas que forman parte de ellos son olvidadas y, por tanto, encuentran en el olvido una nueva libertad. De la misma manera que las parejas de las fotografías de Brassai encuentran un nuevo espacio en la sombra, Elisa y Marcela encuentran su espacio de existencia en Buenos Aires, alejadas de allí donde han crecido y han sido cruelmente condenadas. En Buenos Aires, olvidan los esquemas a los que debían responder —por los cuales deben tomar todas las decisiones que toman, desde la conversión en Mario hasta el exilio—, y pueden

construir sus vidas desde cero, reconociendo como propio el espacio de fracaso y convirtiéndolo en algo positivo, en una forma alternativa de existencia.

El olvido, sin embargo, no puede ni debe ser absoluto, y en el caso de Elisa y Marcela no lo es. El olvido es un arma poderosa, pero no solo para los esquemas *queer* de existencia, sino también para los esquemas de la cultura dominante; (Halberstam, 2011). El olvido de las experiencias puede ser algo necesario y aliviador, que permite alejarse de un trauma pasado, como el caso de Elisa y Marcela, quienes, al alejarse de Galicia y Portugal, pueden alejarse del daño de las experiencias allí vividas. Pero, a su vez, el olvido puede ser un arma de blanqueamiento para las historias de los países: «The desire in American society to “put slavery behind us”<sup>34</sup>» (Halberstam, 2011, pág. 83). Por tanto, se debe mantener un límite: se pueden olvidar las experiencias en lo personal, pero debe existir un recuerdo común, en el inconsciente colectivo, de los daños que ha supuesto cierta experiencia, para evitar su repetición en un futuro.

En el caso de Elisa y Marcela, es gracias a Ana que la historia de las dos mujeres no se pierde. El alcaide y su mujer lo dicen antes de que ellas dos se marchen: siempre le iban a hablar de ellas, de sus orígenes, y así parece haber sido, pues, treinta años después, aparece en Buenos Aires, en búsqueda de respuestas. Elisa y Marcela necesitan del olvido para poder existir, necesitan el alejamiento que supone de las estructuras de poder que las arrastraba a la *precaridad* para poder vivir. Pero no se deben olvidar sus esfuerzos, los sacrificios y las decisiones tomadas para llegar a ese momento de sus vidas, y Ana es el nexo de unión entre el presente y el pasado, la prueba de la historia de Elisa y Marcela. Ana establece una continuidad necesaria, para que no se olvide la existencia marginal, en el fracaso, de las mujeres que le dieron la vida, y de cuales fueron sus condiciones de vida.

Al final del film, Ana le hace una pregunta clave a Marcela: «¿Ha valido la pena?».



Figura 15: Elisa llega a caballo

El exilio, la cárcel, Elisa convertida en Mario, las vejaciones, los ataques, la violencia a la que se exponían, ¿han valido la pena? Marcela no responde. En ese mismo momento, vemos como llega a la casa una mujer, subida a lomos de un

<sup>34</sup> «El deseo de la sociedad americana de “dejar atrás la esclavitud”» (traducción propia)

caballo: se trata de Elisa, quien, al fin, ha visto cumplido su sueño de vivir en Buenos Aires y poder montar a caballo (figura 15). Por tanto, es una respuesta no verbal a la pregunta que no solo Ana se plantea, sino potencialmente cualquiera que vea el film. Elisa y Marcela se han convertido en un ejemplo de resistencia, de existencia al margen. Otras formas de vida son posibles, marginales, fracasadas, y la conversión de estas vidas en algo positivo, en algo por lo que luchar, es algo que sí que vale la pena, y es algo que ellas dos han conseguido, abriendo así camino a todas las generaciones que están por llegar.

## EPÍLOGO: PROYECCIÓN(ES)

Después de que Ana le pregunte a Marcela si «valió la pena», aparece Elisa montada a caballo, y Marcela va a su encuentro. A esta escena la sigue un fundido en negro, que daría por acabada la película de Isabel Coixet. Sin embargo, existe una continuidad de la historia en los créditos, ante los cuales vale la pena detenerse unos instantes.

Antes de dar paso a los títulos de crédito de la película, se puede leer el siguiente texto en pantalla:

*El matrimonio homosexual se legalizó en España en el año 2005.*

*Hoy es legal en tan sólo 25 países en el mundo.*

*En 72 países, la homosexualidad está penalizada: en 14 de ellos, se castiga con penas desde 14 años de cárcel hasta cadena perpetua.*

*En 13 de ellos, con la pena de muerte.*

*El matrimonio de Elisa y Marcela nunca fue anulado.*

Se trata de una serie de datos sobre el matrimonio homosexual que invitan a la reflexión sobre la materia, y sobre la historia que se acaba de vivir durante la película. La historia de Elisa y Marcela se vive como algo ajeno porque sucedió hace más de cien años; sin embargo, tan solo hace quince desde que el matrimonio homosexual es legal en España, y no en todos los países del mundo lo es. Por tanto, lo que para algunas pudiera parecer una historia lejana, algo del pasado que se ha logrado dejar atrás, para muchas otras personas sigue siendo una realidad, y se ven obligadas a abandonar sus países de nacimiento, o bien se exponen a la violencia, la cárcel o la muerte. Sin embargo, también se señala que el matrimonio de las dos mujeres protagonistas nunca se anuló, lo cual sitúa un precedente en la historia del colectivo LGTB+ y su lucha por derechos como el matrimonio durante los siglos XX y XXI. Por tanto, y como precedente, igual que en la historia siguieron muchas otras relaciones entre mujeres, y, en general, entre personas del mismo género, también en la película se plantea esta proyección al futuro de la historia de Elisa y Marcela. Los créditos se inician con el retrato nupcial real de las dos mujeres, y después la siguen diferentes fotos de distintos matrimonios entre mujeres a lo largo de la historia, que presentan una amplia variedad de parejas y realidades. Estos créditos se acompañan de la canción *Nem eu*, del cantante portugués Salvador Sobral, quien en ella habla del amor como una casualidad que siempre nos pilla desprevenidos.

Lo que se logra mediante esta secuencia de imágenes es una continuidad histórica entre pasado y futuro, entre las vidas de Elisa y Marcela y las vidas del colectivo LGTB+ en la actualidad, y crea una genealogía entre todas ellas, teniendo como nexo de unión las existencias lesbianas. Esta genealogía creada por Isabel Coixet en la película podría corresponderse a la que crea Monique Wittig, junto con Sande Zeig, en *Borrador para un diccionario de las amantes* (1976, traducción al español en 1981, a cargo de Cristina Peri Rossi). El objetivo de las autoras es, a partir de la estructura de un diccionario, recuperar las historias de algunas mujeres y, a su vez, reinventarlas. De esta manera, se busca «redescubrir la historia de las relaciones entre las mujeres, puesto que ha estado oculta, y de inventarla, dado que las mujeres pocas veces se han inventado» (Balza Múgica, 2013, pág. 95). Por tanto, a través del texto de Wittig y Zeig desfilan Medusa, Vampiras, Arpías, Brujas, Furias, diosas, magas y hechiceras, entre otras. Todas ellas comparten algo, y es que, a lo largo de la historia, han sido consideradas monstruos y el enemigo a derrotar (habitualmente, por un héroe masculino); son mujeres que «han ocupado un lugar abyecto en la historia del pensamiento y de la cultura» (Balza Múgica, 2013, pág. 95).

Así pues, de la misma manera que las mencionadas autoras logran poner en relación toda una serie de mujeres a partir de su monstruosidad, en los créditos de la película objeto de comentario se logra un efecto similar, mediante la sucesión de imágenes presentadas. El mensaje que se logra transmitir mediante esta conexión de historias es que todas ellas parten de un mismo lugar, el mismo lugar del que partieron Elisa y Marcela, y todas las relaciones entre mujeres anteriores y posteriores a ellas. Todas ellas proceden de lugares de fracaso, y, en palabras de Judith/Jack Halberstam, «*Lesbian* is irrevocably tied to failure in all kinds of ways<sup>35</sup>» (Halberstam, 2011, pág. 94). Por no poder responder a los esquemas de deseo, familia, reproducción y producción establecidos, quedan apartadas de los espacios de éxito, que quedan reservados a la heteronormatividad y a toda persona que se ajuste a ella. Son mujeres que viven desorientadas, diría Sara Ahmed; fuera del marco, según Judith Butler. Pero no únicamente comparten este lugar de existencia, sino también en qué han convertido dicho espacio. Mediante el matrimonio, el nexo en común de todas las historias presentadas, han convertido el lugar que las constituye como personas en algo positivo.

---

<sup>35</sup> «[El término] *Lesbiana* está irrevocablemente ligado al fracaso en todas sus formas» (traducción propia).

Por tanto, se podría establecer incluso una continuidad entre las mujeres de Wittig y Zeig y las mujeres de Coixet. Recuperando la relación entre el espacio de fracaso con uno de monstruosidad, en ambos casos se trata de «mujeres transgresoras de las normas de género bioculturales», y que «han sido consideradas, de alguna manera, monstruosas» (Balza Múgica, 2013, pág. 98). Sin embargo, además de esa monstruosidad compartida, también «simbolizan un foco de resistencia al pensamiento normativo [...]. Son las mujeres que han resistido al imperativo heteropatriarcal» (Balza Múgica, 2013, pág. 99). Son mujeres que, en lugar de buscar un lugar dentro de la matriz heterosexual, se han resistido a ella, y han construido sus vidas entorno a otro espacio, ajeno a la norma social, a la heterosexualidad obligatoria ordenadora de la sociedad. Su matrimonio es el foco de resistencia a la matriz, en tanto que es una constatación de su realidad a la vez que una reivindicación de esta.

Por tanto, Elisa y Marcela forman parte de una genealogía, de una serie de historias de fracaso que, en la mayor parte de los casos, han permanecido ocultas. Elisa y Marcela se presentan como las primeras, debido a que fueron el primer matrimonio homosexual registrado en España; pero ni son las primeras ni tampoco son las últimas cuya realidad escapa de los marcos de control y reconocimiento. En las imágenes que se suceden en los créditos, se puede apreciar como cada una de las parejas dista mucho de ser como la anterior; cada relación tiene su realidad, su existencia y su forma de ser, y que se adapta al contexto y al momento que viven. Son historias que se extienden hasta la actualidad, y que podrían conectarnos con el reciente documental de Netflix, *A secret love* (Chris Bolan, 2020). Una historia que, a primera vista, pudiera parecer no tener nada en común con *Elisa y Marcela*, pero que en realidad tiene todo que ver. El documental de Bolan habla de dos mujeres de alrededor de ochenta años quienes han mantenido una relación amorosa durante casi todas sus vidas, pero en la sombra; en el momento de grabación del documental, tan solo han pasado tres años desde que se habían atrevido a salir del armario con sus familias. El documental habla de la vejez de las dos mujeres, y como deben adaptarse a ella, pero también habla de sus historias, y de las condiciones sociales que las llevó a esconderse durante todas sus vidas. Iniciaron sus relaciones durante los años cincuenta, una época en que vivir en la sombra era de obligado cumplimiento para el colectivo LGTB+ si no querían ser encarceladas o expuestas a todo tipo de violencia. Medio siglo las separa de Elisa y Marcela, pero viven situaciones parecidas, en que deben esconderse para sobrevivir. De hecho, en el caso de *A secret love*,

Terry y Pat, las dos protagonistas, no tuvieron siquiera oportunidad de casarse, y durante el documental se presenta como una posible opción que recién ahora podrían llevar a cabo.

Los títulos de crédito de *Elisa y Marcela* se convierten así en una reivindicación. No solo de los derechos LGTB+ al matrimonio y a la existencia de por sí, sino una reivindicación de las historias que han permanecido ocultas. Una reivindicación que se alinea con la de Halberstam: «You could say that gay and lesbian scholars have also hidden history, unsavory histories, and have a tendency to select from historical archives only the narratives that please<sup>36</sup>» (Halberstam, 2011, pág. 148). A lo largo de la historia, se han recuperado aquellas narrativas que complacen a los esquemas normativos, aquello que responde a historias de éxito, con finales felices y que, al final, encuentran un lugar dentro de los marcos de reconocimiento. Pero en el proceso de selección, se descartan todas las historias que quedan fuera, como es el caso de Elisa y Marcela, que dista mucho de encajar dentro de un marco de reconocimiento, y que no encuentra su final feliz, o, al menos, no tal y como está entendido, pues deben realizar grandes sacrificios a cambio (el abandono de su hija Ana). Como las historias de Elisa y Marcela existen muchas otras, historias que se olvidan, que no se reconocen y que se borran de la existencia por no favorecer a un discurso dominante. A partir de la película de Coixet, y mediante los títulos de crédito, se reivindica la existencia de todas estas realidades *marginales*, se las saca de la sombra para llevarlas de nuevo a la luz, y se abre un nuevo camino para ellas. *Elisa y Marcela* son solo un punto de la línea histórica, igual que *A secret love*, y todas las historias que se ven en los títulos de crédito de la película de Coixet.

---

<sup>36</sup> «Se podría decir que los teóricos gays y lesbianas también tienen historias ocultas, historias desagradables, y que existe una tendencia a seleccionar de los archivos históricos únicamente las narrativas que complacen» (traducción propia)

## CONCLUSIONES

Al inicio del presente trabajo, se han planteado unos objetivos y una hipótesis inicial para dar pie a la línea de investigación llevada a cabo. Estos objetivos planteaban un análisis de la performatividad que llevan a cabo Elisa y Marcela, a partir de una lectura-análisis del film, para después conectar con toda una serie de terminología de los estudios *queer*, y poder realizar así una reflexión en torno a la realidad, no solo de las protagonistas, sino de las relaciones entre mujeres a lo largo del tiempo. Con estos objetivos en mente, la hipótesis inicial planteaba «Elisa y Marcela» como una historia de muchas; un ejemplo de cómo las vidas LGTB+ están marcadas por una serie de normas que, al no cumplirse, conllevan una vida abyecta, e incluso negada, en el fracaso.

Tras toda la investigación llevada a cabo, las lecturas de los textos referentes para el análisis, y la aplicación de estos a la película, la reflexión a la que se puede llegar es mucho más amplia de lo que se llegó a plantear en un inicio. En la historia de Elisa y Marcela no encontramos únicamente una historia de muchas, o un ejemplo más de lo que es vivir siendo LGTB+. Su historia constituye la construcción de un tipo de performatividad concreta, y se alza como un tipo de vivencia determinada, marcada por una serie de ejes y conceptos en común que se cruzan y que abarcan una serie de vivencias determinadas, entre las cuales encontramos las de Elisa y Marcela. El análisis de la película, por tanto, no es únicamente esto, sino que también se extiende a un análisis de esta performatividad concreta, que podríamos denominar como una «performatividad en fracaso».

Este tipo de performatividad sería una exclusiva de las personas *queer*, en tanto que se construye en base a conceptos y realidades propias de estos estudios. El eje principal alrededor del cual se construye esta performatividad sería el de fracaso, que extraemos de las ideas de Judith/Jack Halberstam. Tal y como se ha presentado en el trabajo, el fracaso es una vivencia al margen, alejado de los esquemas que se han determinado como adecuados, y, por tanto, de éxito. Se trata de un tipo de vida en la sombra, que utiliza otro tipo de mecanismos para conseguir convertir su espacio en algo positivo, en un arte, tal y como lo dice el autore. Es por este mismo hecho que al fracaso de Halberstam le podemos unir los otros conceptos tratados a lo largo del trabajo, porque monstruosidad, fragilidad y *precaridad* podrían reunirse bajo el paraguas que es la performatividad en fracaso.

La monstruosidad de la que habla Monique Wittig es la reivindicación de una nueva categoría política y también de una nueva corporalidad, que dejen atrás las categorías de hombre y mujer, ya que estas responden a una matriz heterosexual en la cual la lesbiana no tiene cabida alguna. Por tanto, se trata de una categoría que existe al margen del eje normativo, alejada de los esquemas de éxito, y que, por tanto, se alinea con el concepto de fracaso sobre el cual se crea la performatividad que se está tratando de construir en este trabajo.

La fragilidad y la *precaridad*, por su parte, forman parte de este tipo de performatividad no solo por el tipo de vivencia que suponen, sino también como consecuencia de esta performatividad en fracaso que se lleva a cabo. Sarah Ahmed y Judith Butler establecen ambas una línea que determina aquello que es aceptable y aquello que no lo es: Ahmed habla de unas líneas determinadas, que la persona *queer* es incapaz de seguir y, por tanto, se ve arrastrada a la desorientación; Butler, por su parte, habla de unos marcos, dentro de los cuales existen las vidas que son consideradas como tal, y, por tanto, mantienen su derecho a ser lloradas, y fuera, las vidas que son negadas. Esto coincide, de nuevo, con las ideas de Halberstam respecto al fracaso, en que existe una entidad externa a mí, unas instituciones determinadas, que me constituyen como persona, determinan mi identidad, y marcan si esta es una vida digna de ser llorada o no.

El hecho de que la identidad dependa y se constituya en base a unas instituciones ajenas a la persona es lo que sitúa a toda persona en una situación de vulnerabilidad, en que no se pertenece completamente a sí misma, sino que una parte de lo que es le pertenece a un otro externo. Aun así, si no todas las vidas tienen el mismo valor, en función de su posición respecto a la línea que es el eje normativo, tampoco sus vulnerabilidades tienen el mismo nivel de protección. A esto refiere Butler cuando habla de vidas en precariedad y en *precaridad*, y del derecho de una vida a ser llorada. Hay vidas que son consideradas como tales, y se protegen para que no se pierdan; pero, para lograr esta protección, hay que exponer otras vidas que no son consideradas como tales. Son estas no-vidas las que se exponen a la violencia contra sus cuerpos, para garantizar que las vidas no sean expuestas sino protegidas, y sus vulnerabilidades, blindadas. Una performatividad en fracaso sería considerada, por tanto, una no-vida, y la existencia en ella conllevaría una exposición continua y sistemática a una violencia estructural.

Lo más importante de este tipo de performatividad fracasada, sin embargo, es la agentividad de la persona y la transformación que realiza de dicho espacio. En el proceso de convertir el fracaso en un arte, tal y como busca exponer Halberstam, entra en juego esta agentividad, esta capacidad de resistir a las estructuras que han condicionado esta performatividad. Quizá no exista un control sobre las estructuras externas, sobre los marcos alrededor de los cuales se crean nuestras vidas, y que determinan que lugar ocupamos, y si este es de éxito o de fracaso. Pero permanece la capacidad de resistencia a ello, la reivindicación de los derechos que han sido arrebatados a las vidas precarias, y todo ello reside en la forma en que se habita el espacio de fracaso. La agentividad de las personas fracasadas, existe en el proceso de creación de un arte a partir de este espacio. Cuando se convierte en un espacio positivo, renegando así de la negatividad a la cual se busca arrastrar estas vidas, existe un proceso de resistencia a las estructuras que así lo determinan, y es aquí que reside la agentividad. Dicho de otra manera, los, las y les fracasades son agentives en el momento en que deciden hacer de su espacio uno positivo, y crean su arte *queer* del fracaso.

A lo largo del trabajo, se ha ido mostrando como Elisa y Marcela responden a los distintos aspectos que conforman este tipo de performatividad determinada. Su relación, su sexualidad, y su existencia en sí, no responden a unos esquemas que encajen dentro de la matriz heterosexual, con lo cual, se constituyen dentro de la mencionada categoría de monstruo que construye Wittig. La pertinencia esta categoría, por ser una al margen, arrastra consigo todas las condiciones vitales que se han expuesto con anterioridad y a lo largo del trabajo expuesto, y la razón por la cual Elisa y Marcela se encuentran vulnerables, expuestas y violentadas constantemente. Su existencia amenaza la estabilidad de un discurso hegemónico que se ha mantenido durante toda la historia de la humanidad; en consecuencia, debe ser erradicada, y sus vidas, negadas. Esto las expone a la violencia, la cárcel, y, en última instancia, al exilio, con todos los sacrificios que ello conlleva, como el abandono de su hija.

Por tanto, las vivencias de Elisa y Marcela responden a una existencia *queer* determinada que responde a los distintos aspectos que se tratan con profundidad en toda la extensión de este trabajo. Son conceptos que, como se puede apreciar, no solo coexisten, sino que se cruzan y mezclan entre sí, remitiendo constantemente los unos a los otros, con lo cual, uno permite una comprensión más extensa del otro y viceversa. Es esta unión constante de ideas dentro del universo *queer* que permite la construcción de

una performatividad en fracaso que se muestra en este trabajo, y que se extrae del análisis de la película de Isabel Coixet, pero que se puede extrapolar a muchas otras existencias, tanto anteriores como posteriores a la historia de Elisa y Marcela. Ya se comenta así en el epílogo: la sucesión de imágenes que se presenta en los créditos de la película crea una genealogía, una conexión entre las diferentes historias de mujeres que se aman, y también de estas con la historia de Elisa y Marcela. Por lo tanto, no se conectan únicamente sus historias, sino también sus performatividades, y se crea una genealogía de la performatividad en fracaso.

La performatividad en fracaso es una alternativa de existencia, pero no es la única posibilidad. Se trata de algo propio *queer*, ya que no responden al discurso hegemónico de la heterosexualidad obligatoria y todo lo que esto comporta, renunciando así a la protección y seguridad que lleva consigo; pero no todas las existencias *queer* tienen necesariamente una performatividad en fracaso, tal y como defiende Halberstam en su libro, ya que hay existencias *queer* que son recuperadas por dicho discurso normativo porque lo favorecen y enriquecen. La performatividad en fracaso responde a un tipo de existencia constantemente olvidado y violentado, que no encuentra las estructuras que garanticen una vida digna, y que se ve forzada a convertir su espacio en uno positivo, porque el que inherentemente lo es, le ha sido negado. Estos son los discursos que constantemente son olvidados, y Elisa y Marcela lo ha sido, hasta que Narciso de Gabriel recuperó su historia, e Isabel Coixet decidió realizar el film que ha sido motivo de análisis de este trabajo. A lo que invitan tanto la obra de Gabriel, como la película de Coixet, en conjunto con el análisis que se ha llevado a cabo, es a una recuperación de los discursos que han sido olvidados de forma constante a lo largo de la historia. Por tanto, las líneas de investigación futura a las que invita este trabajo, y en sintonía con lo que reivindica Halberstam, es a un olvido de los discursos predominantes que únicamente incorporan aquellas historias que les son favorecedoras, para poder así recuperar y darle un lugar a todas las historias habidas y por haber de performatividades en fracaso.

## BIBLIOGRAFÍA

- Ahmed, S. (2018). Notas críticas: Fragilidad queer. *452°F. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 196-208.
- Balza Múgica, I. (2013). Hacia un feminismo monstruoso: sobre cuerpo político y sujeto vulnerable. En B. S. (ed.), *Las lesbianas (no) somos mujeres. En torno a Monique Wittig*. (págs. 85-115). Barcelona: Icaria Editorial.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, J. (2003). Violencia, luto y política. *Íconos*, 82-99.
- Butler, J. (2006). *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós.
- Butler, J. (2006). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Butler, J. (2009). Performatividad, precariedad y políticas sexuales. *AIDR. Revista de Antropología Iberoamericana*, 321-336.
- Butler, J. (2010). *Marcos de guerra: Las vidas lloradas*. México: Paidós Mexicana.
- Butler, J. (06 de 2014). "*Repensar la vulnerabilidad y la resistencia*", por Judith Butler. Obtenido de Parole de Queer: <https://paroledequeer.blogspot.com/2014/06/repensar-la-vulnerabilidad-por-judith.html>
- Cano Abadía, M. (2014). Transformaciones performativas: agencia y vulnerabilidad en Judith Butler. *Oxímora. Revista internacional de ética y política.*, 1-16.
- Coixet, I. (2019). Prólogo: Elisa y Marcela y Nosotros. En N. d. Gabriel, *Elisa y Marcela. Amigas y amantes* (págs. 15-16). Madrid: Ediciones Morata.
- Diccionario de la Real Academia Española*. (2014). Obtenido de RAE: <https://dle.rae.es/>
- Gabriel, N. d. (2019). *Elisa y Marcela. Amigas y amantes*. Madrid: Ediciones Morata.
- Halberstam, J. (2008). *Masculinidad femenina*. . Barcelona, Madrid: Egalés.
- Halberstam, J. (2011). *The Queer Art of Failure*. Durham, Londres: Duke University Press.
- Rich, A. (1996). Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana. *DUODA. Revista d'estudis feministes*.
- Segarra, M. (2014). *Teoría de los cuerpos agujereados*. Madrid: Melusina.
- Soley-Beltran, Patricia y Sabsay, Leticia (ed.). (2012). *Judith Butler en disputa. Lecturas sobre la performatividad*. Madrid: Egalés.

# **ANEXOS**

# ANEXO I

## Sinopsis de la película

“Elisa y Marcela” (2019) es un drama romántico dirigido por la cineasta catalana Isabel Coixet. Inspirada en la obra historiográfica de Narciso de Gabriel, *Elisa y Marcela. Más allá de los hombres*, la película nos narra la historia del que sería el primer matrimonio homosexual llevado a cabo en España, a inicios del siglo XX.

Nos encontramos en Galicia, en 1898. Elisa y Marcela se conocen en la escuela, cuando esta segunda inicia sus estudios para poder ser profesora. En la escuela, conocerá a la sobrina de la directora, Elisa, una joven que ya ha finalizado sus estudios y que está allí viviendo con su tía y el resto de las monjas que regentan la escuela. A partir de que se crucen sus vidas, forjarán una gran amistad, que derivará en un lazo amoroso.

El contexto para su relación, sin embargo, no será el más adecuado. Los padres de Marcela, al descubrir su estrecha unión, envían a su hija a estudiar a Madrid, separándola así de Elisa. Sin embargo, mantendrán el contacto gracias a una asidua correspondencia, donde expresan todo lo que sienten la una por la otra, hasta que, tres años después, en 1901, Marcela regrese a Galicia, al pueblo de Cousto, donde Elisa ejerce como maestra. El reencuentro será muy pasional, y decidirán iniciar una vida juntas, como pareja. Esto no será fácil, y enseguida empiezan a recibir acusaciones, ataques y vejaciones por parte del resto de habitantes del pueblo, hasta que deciden trazar un plan: Elisa se marchará durante una época, para volver convertida en Mario, un primo suyo que, en realidad, había muerto tiempo atrás en un accidente. Elisa, ahora Mario, consigue bautizarse para después poder casarse con Marcela, y evitar así más problemas con el pueblo. A su vez, durante la ausencia de Elisa, Marcela se queda embarazada de uno de los hombres del pueblo, para poder así hacer más válido su matrimonio con Mario.

Todos estos esfuerzos son en vano, pues el pueblo sigue sospechando, e incluso acabarán por solicitar que se examine a Mario, para verificar si realmente es un hombre, o es Elisa disfrazada. Para evitar esto, Mario afirmará ser hermafrodita, pero no sirve de nada. La pareja se ve obligada a marcharse, a huir de la ley que quiere meterlas en la cárcel, acusando a Elisa de blasfemia y travestismo, y a Marcela de ser cómplice. Por tanto, se verán llevadas al exilio: su objetivo final es Buenos Aires, Argentina, pero deberán pasar una temporada en Portugal, trabajando para lograr el dinero para poder partir. Sin embargo, en Portugal serán descubiertas, e ingresarán en la cárcel, donde

Marcela tendrá a su hija, y será entonces que se vuelvan noticia nacional y empiecen a encontrar apoyo en las mujeres del país. El comisario de la prisión, finalmente, las ayudará a escapar y que se marchen a Buenos Aires antes de tener que ser transferidas a una prisión española, ya que allí serían condenadas a muerte. El precio que pagarán, sin embargo, no será pequeño, pues se verán obligadas a dejar atrás a su hija. Al final de la película, descubrimos que quien ha llegado a Buenos Aires, pidiendo explicaciones a Marcela, no es otra persona que su hija, quien ha ido a conocer a las que una vez fueron sus madres, y poder conocer así su propia historia.

## ANEXO II

### Ficha de la película

(extraída de Filmaffinity)

Título original	Elisa y Marcela
Año	2019
Duración	129 min.
País	España
Dirección	Isabel Coixet
Guion	Isabel Coixet, Narciso de Gabriel
Música	Sofía Oriana Infante
Fotografía	Jennifer Cox (B&W)
Reparto	Natalia de Molina, Greta Fernández, Sara Casanovas, Tamar Novas, María Pujalte, Francesc Orella, Lluís Homar, Jorge Suquet, Manolo Solo, Milo Taboada, Manuel Lourenzo, Elena Seijo, Luisa Merelas, Roberto Leal, Amparo Moreno, Tania Lamata, Covadonga Berdiñas
Productora	Rodar y Rodar / Netflix España / Lanube Películas / Zenit / TV3
Género	Drama. Romance. Homosexualidad. Basada en hechos reales.
Premios	2019: Festival de Berlín: Sección oficial 2019: Premios Forqué: Nominada al Premio al Cine y Educación en valores 2019: Premios Gaudí: Mejor dirección artística. 4 nominaciones 2020: Premios Platino: Nominada al Premio Cine y Educación en Valores

## ANEXO III

### Relación de escenas

A continuación, se establece una lista de las escenas mencionadas durante el documento y otras de interés para el visionado de la película, con el minuto en que aparecen y una breve descripción. Se encuentran diferenciadas en función del apartado del cual forman parte.

#### 1. Performatividad(es)

##### 1.1 *Heterosexualidad obligatoria*

UNIDAD TEMÁTICA	RESUMEN DE LA ESCENA	MINUTO
El padre como figura de autoridad	Elisa acompaña a Marcela hasta su casa y vemos como se despiden. A continuación, vemos como una figura negra, que suponemos que es el padre, está vigilando a las dos chicas. Después, en la cena, el padre le preguntará quien es esa chica que la ha acompañado.	00:13:40
	Elisa va a casa de Marcela a llevarle un libro que, supuestamente, ha olvidado. Abre la puerta el padre, le da el libro, y le dice a Marcela que “hay algunos libros que no traen nada bueno”. La madre de Marcela observa desde la cocina, escondida. Después, veremos como en el libro Elisa ha escrito una disculpa, por una discusión previa que han tenido. “Tuya”, firma.	00:23:57
	Elisa acompaña a casa a Marcela, después de pasar la tarde en la playa, y le dice que si muere en ese momento, lo que han vivido sería lo mejor de su vida. Marcela le da un beso en la mejilla y se apura a entrar en casa, ya que llega tarde. Cuando entra a casa, su padre le da una bofetada.	00:31:15
Conversación sobre libros entre Marcela y su madre	La madre de Marcela va a la habitación de su hija, y confiesa que a veces lee a escondidas. Se saca un	00:25:52

	libro de Emilia Pardo Bazán de bajo la falda, y se lo entrega.	
Marcela debe irse a Madrid	Marcela está por marcharse a la escuela, cuando su padre y su madre le comunican que la van a enviar a una escuela en Madrid, para que acabe de formarse como maestra. Marcela se niega y sale corriendo, su padre va tras ella y acaban cayendo al suelo, bajo la lluvia.	00:35:00

### *1.2 El nacimiento de un monstruo*

<b>UNIDAD TEMÁTICA</b>	<b>RESUMEN DE LA ESCENA</b>	<b>MINUTO</b>
Escenas sexuales	Se muestra un plano en que, de fondo, se las ve a ellas dos caminando por la playa. En primer plano, vemos los tentáculos de dos pulpos que cuelgan. Puede tomarse como una premonición de una escena posterior en la película.	00:27:08
	Escuchamos a Elisa y Marcela leyendo las cartas que se escriben la una a la otra. Marcela explica que se imagina las cartas que se escriben, y a ellas dos desnudas, encima de ellas.	00:39:22
	Tras el reencuentro después de que Marcela regrese de Madrid, van a casa de Elisa. Marcela descubre los dibujos que Elisa ha hecho, de una mujer desnuda, que representa a Marcela. A continuación, vemos como tienen sexo.	00:43:04
	Marcela está lavando un pulpo. Elisa se acerca por detrás, sin camiseta, y empieza a besarla. Le quita la camiseta, y entonces Marcela coge el pulpo y lo pone entre ellas dos, mientras siguen besándose y tocando todo su cuerpo.	00:50:06
	Marcela llega a casa el trabajo y se encuentra a Elisa en la cama, desnuda, envuelta en cintas y cuerdas.	00:52:24
Los lunares	Después de ayudar a Marcela a secarse, Elisa se fija en el cuello de Marcela y le dice: “Me gusta tu lunar”.	00:09:14

	Elisa ha ido a visitar a Marcela, y están en su habitación. Elisa toca el lunar de Marcela y le enseña otro que tiene. Después, le dice que tiene todo el cuerpo lleno de lunares, y Marcela le pide si un día le dejará vérselos.	00:34:22
	Las dos mujeres están desnudas en la cama. Vemos como Marcela acaricia el cuerpo de Elisa, que, efectivamente, está lleno de lunares.	00:47:56

### *1.3 Un monstruo vulnerable*

<b>UNIDAD TEMÁTICA</b>	<b>RESUMEN DE LA ESCENA</b>	<b>MINUTO</b>
Una vida normal	Marcela y Elisa se alejan de la fiesta, y Marcela le dice a Elisa que tienen que seguirles el juego, fingir que son como todo el mundo, o no las dejarán en paz.	00:57:10
	Marcela y Elisa han tomado una decisión para mantenerse a salvo. Están tumbadas en la cama, y Elisa le dice a Marcela que está a tiempo de tener otra vida, una vida normal. Marcela le dice a Elisa que su vida normal es con ella.	01:05:29
Vulnerables	Elisa y Marcela bajan al río a hacer la colada. Las mujeres que ya están allí cuchichean sobre ellas, quienes se han situado más apartadas del resto. Escuchamos a una de las mujeres decir “¿Estas que se han creído?”	00:58:20
	Andrés va a casa de Elisa y Marcela a invitar a Marcela al baile. Cuando Elisa se niega a dejarle ver a Marcela y le cierra la puerta, Andrés grita: “Ábreme la puerta, marimacho”	01:00:45
	Marcela llega a su escuela, para encontrarse con solo dos alumnos en el aula. El resto han abandonado su clase.	01:01:30
	Elisa va con una cesta al bosque, y de repente es atacada por piedras. Los atacantes están escondidos y no salen a la luz.	01:02:10

## 2. Fracaso(s)

### 2.1 *Elisa es Mario*

UNIDAD TEMÁTICA	RESUMEN DE LA ESCENA	MINUTO
Usurpación de la masculinidad	Vemos a un hombre llegar y pasearse por las calles del pueblo. Llega a casa de Marcela, y descubrimos que es Elisa disfrazada de hombre (Mario)	1:10:04
	Mario habla con el cura y le explica sobre su pasado, para justificar que no esté bautizado y conseguir así que el hombre le bautice.	
	Mario se cruza con Andrés. Andrés se gira, reticente, a mirarle.	1:11:13
	El momento de la boda. Es un día lluvioso, pero ambos están felices por haberse podido casar.	1:11:30
	Mario y Marcela pasean por las calles del pueblo. Al pasar por delante de una mujer, esta se santigua, escandalizada por la pareja,	1:13:43
	Los rumores hacen que el médico y el cura del pueblo se personen en casa de Marcela y Mario, acusándola a ella de haberse casado con Elisa vestida de hombre. Marcela se niega a que conozcan a Mario, confiesa estar embarazada y les cierra la puerta. Acto seguido, una horda de gente acude a su casa y les ataca con piedras. Admiten: “Tendremos que irnos antes de lo que creíamos”	1:14:00
	El cura cita a Mario a causa de los rumores de que se trata de Elisa disfrazada de hombre. Querrán someterlo a un examen médico, y para salvarse, Mario “confiesa” ser hermafrodita.	1:17:00
	Se descubre todo y salta a la prensa	1:20:47

### 3. Exilio(s)

#### 3.1 Portugal

UNIDAD TEMÁTICA	RESUMEN DE LA ESCENA	MINUTO
Escapando de la ley	Marcela abre la ventana. Mario aparece y la abraza por detrás. Vemos un cartel de que están en Porto, y que es diciembre de 1901.	1:22:53
	Mario está contando el dinero para el pasaje del barco, y descubre que todavía no es suficiente: solo tienen para un único pasaje.	1:24:02
	Detienen a Marcela y Mario, y son llevadas a la cárcel. Mario es llevado ante el alcaide de la cárcel, quien sentirá bondad por Elisa y la protegerá. La manda al edificio de mujeres.	1:26:00 hasta 1:32:00
	El alcaide le explica a Elisa de que las acusan: blasfemia, travestismo, y a Marcela, de cómplice.	1:32:42
La cárcel	Elisa regresa con Marcela, ya no se tiene que disfrazar de Mario. Hablan de lo sucedido, y Marcela dice lo evidente: “Necesitamos algo más que una buena persona”. No saben lo que va a pasar, pero están juntas.	1:32:42
	Se ve cómo van llegando mujeres a la cárcel para darles comida y regalos a las “mujeres del bebé”	1:36:08
	El alcaide va a casa del gobernador, y hablan sobre la situación, y como el caso se ha viralizado. El gobernador confía en el alcaide para evitar que sean deportadas a España, donde deberían ser juzgadas.	1:38:00
	Ana se pone enferma de neumonía, y la mujer del alcaide las lleva a su casa para poder bajarle la temperatura al bebé y que no muera.	1:42:56
	Elisa y Marcela están haciendo las maletas para poder marcharse de Portugal, y hablan sobre todas las decisiones que han tomado y sobre la decisión de dejar atrás a Ana.	1:44:45

	Elisa y Marcela se marchan. A medida que se alejan, escuchamos tanto a Ana, que se queda con el alcaide y su mujer, como a Marcela, llorando.	1:49:59
--	---	---------

### 3.2 Buenos Aires

UNIDAD TEMÁTICA	RESUMEN DE LA ESCENA	MINUTO
Inicio	Vemos a una mujer llegar a Buenos Aires, a una casa en medio del campo. De dentro, sale una mujer (después descubriremos que se trata de Marcela), y, al verla, va a recibirla. Le pide “si puede tocarle la cara”.	03:29
	Ambas están sentadas fuera de la casa. Marcela le dice: “Supongo que habrá cosas que querrás saber”. La mujer le responde que quiere saberlo todo, y Marcela le dice que “todo es imposible”.	06:10
Fin	Tras explicarle Marcela toda la historia a su hija Ana, esta le hace una pregunta: “¿Valió la pena?”	1:50:00
	Vemos a una mujer llegar a caballo al hogar de Marcela. Se trata de Elisa, y Marcela se levanta para ir a recibirla.	1:52:07

## ANEXO IV

### «Elisa y Marcela» en el espacio y el tiempo

A lo largo de la película, se muestra como Elisa y Marcela van de un lugar a otro, y pasan por una amplia multiplicidad de lugares. A continuación, para poder situarlas en el tiempo y el espacio, se presentan una serie de mapas, con los lugares por los que pasaron, y las fechas en que lo hicieron.

Cabe destacar que esta cronología se establece a partir del libro de Narciso de Gabriel, *Elisa y Marcela: amigas y amantes*, que permite una situación mucho más exacta de las dos mujeres en el espacio y en el tiempo. La película de Isabel Coixet inscribe un relato mucho más intimista, más centrado en la relación y en la forma de amarse que tenían las dos mujeres, que no en los datos exactos históricos y reales. Para tener acceso a ellos, conviene recurrir a la obra de Narciso de Gabriel, aunque la lectura de esta, junto a la visualización de la película, logran completar en nuestras mentes la historia, puesto que la historia ficticia y la historia real se complementan la una a la otra y ayudan a construir el relato sobre las vidas de Elisa y Marcela.

Por último, hay que destacar las palabras de la propia Isabel Coixet: «No pretendo en absoluto que lo que mi película cuenta sea lo que realmente pasó —una película no es una reconstrucción histórica, pues juega con la representación y la invención—, y forzosamente he tenido que fabricarles una vida cotidiana, una forma de amar y moverse y luchar y sufrir y reír y gozar [...]. El triángulo entre el libro de Narciso de Gabriel, la película y lo que realmente pasó está servido» (Coixet, en el prólogo para Narciso de Gabriel, *Elisa y Marcela: amigas y amantes*, 2019)

### *Galicia (España)*



#### A Coruña:

1862: Nace Elisa

(Marcela nace en 1867, pero en Burgos)

1877-79: Elisa se forma como maestra elemental.

1884-87: Marcela se forma como maestra superior.

1885: Elisa y Marcela se conocen

1901: Elisa se convierte en Mario.

En la Iglesia de San Jorge es bautizado, y después tendrá lugar la boda.

#### Dumbría:

En 1899, se establecen aquí Elisa y Marcela y es donde forman su vida después de años (desde 1890) rotando de escuelas y localidades.

### *Porto (Portugal)*

#### Porto:

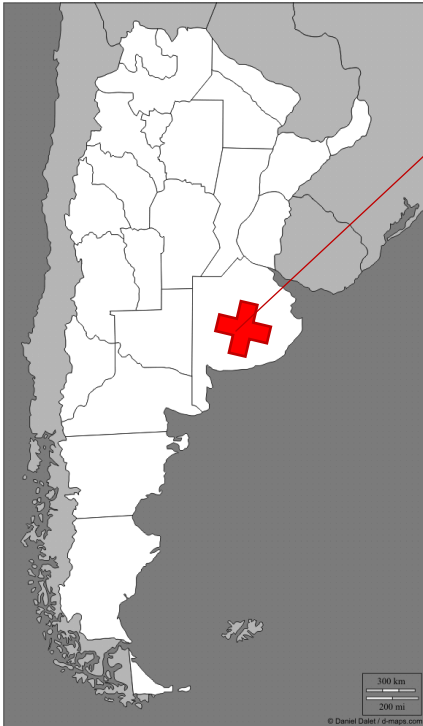
La localidad de Portugal en la que se exilian antes de poder marcharse a Buenos Aires.

1901: Llegan y son encarceladas.

1902: en la cárcel, nace la hija de Marcela.



## *Buenos Aires (Argentina)*



### Buenos Aires

Región de Argentina a la que eligen marcharse después de conseguir la libertad en Portugal.

Llegan en 1902 (según Narciso de Gabriel, por separado, y Marcela llega más tarde acompañada de su hija, así que no hubo el abandono que inscribe la película de Coixet).

## ANEXO V

### Legislación del matrimonio en parejas del mismo sexo-género

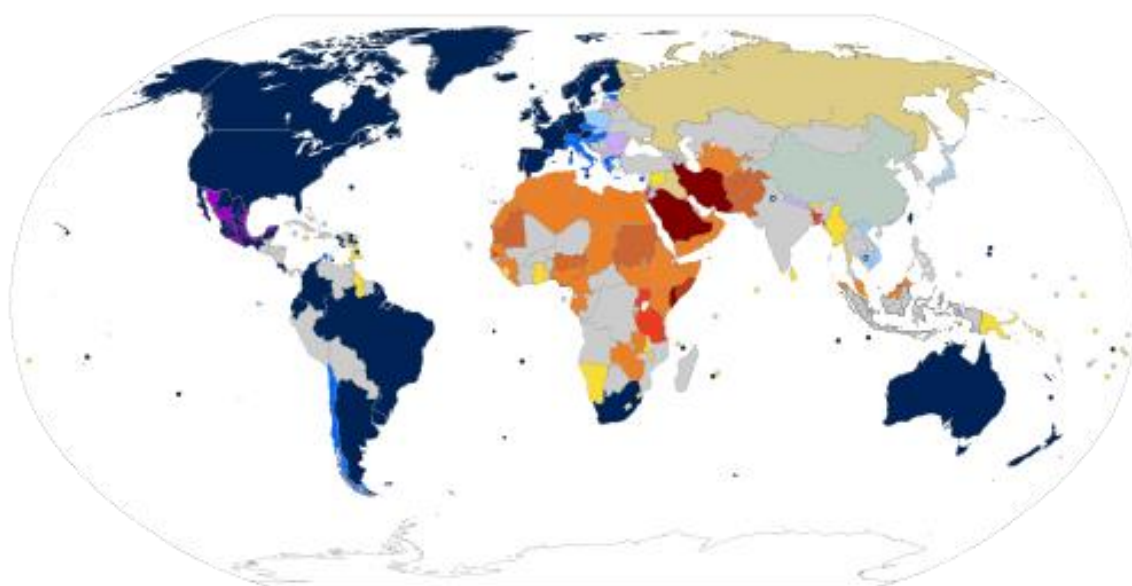
El matrimonio es uno de los derechos por los que el colectivo LGTB+ se encuentra luchando en la actualidad, ya que no en todos los países se encuentra legalizado y/o reconocido. A continuación, se presenta información referente a la situación actual legislativa en lo que refiere a la unión y el matrimonio entre personas del mismo sexo-género.











Toda la información presentada en las siguientes páginas se extrae del anexo de Wikipedia.

Disponible en:

[https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Situaci%C3%B3n\\_de\\_las\\_uniones\\_entre\\_personas\\_del\\_mismo\\_sexo\\_en\\_el\\_mundo](https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Situaci%C3%B3n_de_las_uniones_entre_personas_del_mismo_sexo_en_el_mundo)

Mapa: Situación legal de las personas LGTB+ a nivel mundial



	Matrimonio igualitario
	Reconocimiento de matrimonios realizados en otros países o estados
	Unión civil
	Reconocimiento legal limitado
	Sin reconocimiento legal
	Restricciones a la libertad de expresión y asociación
	Penalidad <i>de jure</i> pero no <i>de facto</i>
	Pena de cárcel
	Cadena perpetua
	Pena de muerte

## Lista de países que reconocen el matrimonio homosexual y año de entrada en vigor

Los países que actualmente lo reconocen son un total de 28:

Alemania - 2017	Irlanda - 2015
Argentina - 2010	Islandia – 2010
Australia - 2017	Luxemburgo - 2015
Austria - 2019	Malta - 2017
Bélgica - 2003	Noruega - 2009
Brasil - 2013	Nueva Zelanda (excepto Islas Cook, Niue y Tokelau) - 2013
Canadá – 2003/2005	Países Bajos (excepto Aruba, Curaçao, y Sint Maarten) - 2001
Colombia - 2016	Portugal - 2010
Costa Rica - 2020	Reino Unido – 2014/2020
Dinamarca - 2012	Sudáfrica - 2006
Ecuador - 2019	Suecia - 2009
España - 2005	Taiwán - 2019
Estados Unidos – 2004-2015	Uruguay - 2013
Finlandia - 2017	
Francia - 2013	

Existen países en que el matrimonio igualitario no existe, pero sí que lo reconocen en caso de realizarse en un estado en el cual sí se realiza. Son los casos de Armenia, Estonia, Israel, parte de México (donde está reconocido únicamente parcialmente), y las excepciones de los Países Bajos, donde no se realiza pero sí se reconoce.

### Otras formas de unión

En otros países, el matrimonio no es posible, pero existen otras formas de unión, que pueden diferir en forma y los derechos que conlleva. Estas otras formas tienen lugar en los siguientes países:

Andorra	Hungría
Chile	Italia
Chipre	Liechtenstein
Croacia	Mónaco
Eslovenia	República Checa
Estonia	San Marino
Grecia	Suiza

Hay países, como China, Eslovaquia o Israel, que ofrecen derechos de convivencia pero las parejas del mismo sexo no pueden registrarse como unión legal. En Nueva Escocia, Quebec, Gibraltar, y otras regiones de países, además, se ofrece la unión civil como alternativa. En algunos países europeos, además, como Alemania, Finlandia, Irlanda o Suecia, al aparecer el matrimonio igualitario desapareció la opción de unión civil.