

La representación de la violencia contra la mujer y su sentido implícito en *La cámara te quiere* (2020), de Pablo García Casado

Itziar López Guil
Universität Zürich

En la obra de Pablo García Casado la representación de la violencia contra la mujer comienza ya con su primer poemario y ocurre con mucha frecuencia en sus demás libros. En este trabajo me propongo mostrarles algunos de los sentidos implícitos que posee en *La cámara te quiere* (García Casado 2020), cuya estructura he estudiado en un trabajo reciente al que remito (López Guil 2022). Como afirma el autor en una entrevista, el título del poemario “[...] es una frase hecha que se les dice a las actrices para que se les llene un [poco] el ego y sigan actuando” (Balbona 2020: 62). Y así ocurrirá en el poema “Pretty”, que es el número 29 y, por tanto, funge de eje de este libro, integrado por 59 composiciones en prosa repartidas en cinco secciones:

1. “Otro día más en la oficina” (20 poemas)
2. “Webcam” (8 poemas)
3. “Nueva ventana de incógnito” (12 poemas)
4. “Ex” (4 poemas)
5. “Tú también” (15 poemas)

Las cuatro primeras secciones conforman la macrosecuencia discursiva (A), en la que, con excepción del poema liminar, el sujeto poético es siempre un personaje ficticio, una chica que estudia enfermería. Por dinero, pasa de trabajar como señora de la limpieza a ser actriz porno. Numerosas estrategias icónicas espacio-temporales producen un efecto autorreflexivo que obliga al lector a identificar a la actriz con los poemas, y su periplo en el mundo de la pornografía, con el recorrido poético. Las dos más importantes son:

1- El inicio de la carrera porno se hace coincidir con el del poemario, estableciéndose un paralelismo implícito entre su tiempo como actriz y el de la enunciación poemática.

2- A su voz —la voz del *cuerpo* “pornografiado”— se le concede, icónicamente, el espacio textual del *cuerpo* de los poemas mientras que en los títulos, fuertemente irónicos, se enclava lo que el poeta llama “el punto de vista”, esto es, un nivel enunciativo superior (véanse López Guil 2019, 2020a, 2020b, 2022).

Las tres primeras secciones forman el subsegmento A1. A diferencia de A2 (sección 4) y de B (sección 5), los títulos de A1 están en inglés, los poemas son paulatinamente más cortos, y la actriz focaliza todo aquello que la cámara no capta del rodaje pornográfico, esto es, su *fuera de campo*, *expresión* clave de la poética de García Casado bajo la que reunió sus tres primeros poemarios. Los títulos de las tres secciones iniciales llaman la atención sobre la relación proporcional entre la progresiva exposición pública de la actriz y aquella del usuario del porno, que va disminuyendo a medida que la de ella crece. En A2, sección y poemas se denominan “Ex”, y está integrado por cuatro composiciones cada vez más extensas: en ellas, la protagonista desvela indirectamente cómo su actividad pornográfica va minando sus relaciones amorosas y su propio interior hasta acabar sintiéndose una “ex” de sí misma.

En la macrosecuencia discursiva B (sección quinta), desde el cuerpo de los poemas nos hablan dieciséis voces diferentes, que ofrecerán su opinión o un testimonio acerca de la pornografía, revelando únicamente su nombre de pila y su edad en el título (“Pablo, 47”, “Jorge, 38”, etc.).

Los títulos de A1, con excepción de “Funeral” (que seguro encontraría si me lo propusiese), figuran todos en www.xvideos.com. Se emula así los índices de estas páginas donde, de la multitud de posibles rasgos semánticos presentes en el vídeo, en la trama y en sus personajes, se destaca solo uno, aquel que pudiera interesar al usuario a juicio de quien selecciona: “Cum”, “Milf”, “Asian”, “Spanish”, etc. De este modo, se confronta al lector con el ejercicio de poder que estas clasificaciones realizan sobre las personas “pornografiadas”: las vuelven casi irreales, cosificándolas brutalmente. La elección del inglés para los títulos, además de marcar que quien titula es una voz diferente —jerárquicamente superior, masculina y de raza blanca— reproduce la lengua franca del porno, que es otra forma de desrealización de las identidades “pornografiadas”, procedentes de todo el mundo y todas las culturas. Con el contraste entre las dos voces y lenguas, la del título ubicada sobre la del cuerpo del poema, cada página del libro representa visualmente la desigualdad jerárquica en el tratamiento de las personas, simple “material” a clasificar por la industria pornográfica. Una desigualdad que no es solo formal sino también semántica, ya que en los títulos enclava habitualmente García Casado (véase Kortazar 2003: 11) el punto de vista, que, en este caso, otorga el último sentido a lo expresado por la voz femenina en el cuerpo del poema. La “última palabra”, pues, la tiene el título, que es una instrucción de lectura de una instancia enunciativa jerárquicamente superior a quien dice Yo en el poema, como señala Besa Camprubí (Besa Camprubí 1992). Si esa desventajosa subordinación a la industria de la persona “pornografiada” es lo que se

subraya literalmente, en cambio la construcción del sentido figurado a través de este contraste entre poema y título resulta efectiva y, consiguientemente, positiva: consigue vapulear las emociones del lector, un potencial usuario del porno que, durante la lectura, no puede sino empatizar con la voz que dice Yo.

En “Otro día más en la oficina”, la primera sección, el inusual trabajo de la protagonista se ubica, metafóricamente, en un espacio social que es emblema de la rutina laboral moderna y donde la exposición es pactada y controlada. Aquí, como en todo el poemario, la letra cursiva se emplea para marcar la voz ajena o las intervenciones de la protagonista en su interacción con otros personajes. Es excepción “Clean”, la composición inicial, donde habla a nuestra actriz la mujer que la introduce en el mundo de la pornografía. La ausencia de la cursiva en este texto, rompiendo la regla que se sigue en los demás, es intencionada: lo dota de una cierta ambigüedad que posibilita al lector la identificación de esta voz con la de la propia actriz en un futuro, induciendo a otra chica a entrar en el oficio. Es decir, la excepcional ausencia de cursiva facilita que el lector atribuya la voz del poema a diferentes sujetos en distintos tiempos. Se figurativiza así no solo la circularidad tramposa del mundo porno, en el que se entra siempre de una forma similar, sino también la de la propia enunciación poética, igualmente circular y repetida en cada nueva lectura (García Casado 2020: 11). Como es habitual en sus últimos libros (García Casado 2007, 2013, 2015, 2020), García Casado utiliza las dos páginas de la primera hoja para ubicar en ellas dos textos que relatan un mismo hecho, a modo de las dos caras de la moneda-página, aquí las dos caras de la pornografía (lo que te prometen y lo que es). La novedad formal de *La cámara te quiere* es que los títulos de los poemas no son iguales, precisamente para resaltar con ironía las diferencias entre el anterior trabajo de la protagonista —como limpiadora, su exposición era mínima y su libertad de imagen máxima— y su nueva ocupación: una actriz que simula fregar. Irónicamente el personaje que interpreta hace lo mismo, pero ahora está doblemente subordinado, pues ha de limpiar cara a cámara y siguiendo los imperativos de quien rueda. Si “Clean” hace hincapié en la ocupación (limpiar), “Maid” destaca que su subordinación sigue existiendo, incluso dentro de la ficción, pues es esto lo que excita la sexualidad del usuario (García Casado 2020: 12; la cursiva es del original):

MAID

Que me ponga unos guantes de goma. Que agarre la fregona y el cubo. Me ha dicho que tengo que hacer como que friego. Empiezo por el pasillo, luego la cocina, luego el cuarto de baño. *Ahora coge el estropajo. El verde.* Friego el bidet, luego el wáter, después la ducha, *agáchate. Dale con fuerza.*

La cosificación de la actriz se evidencia en “Mute”, el último y muy elocuente texto de esta primera sección (García Casado 2020: 30; la cursiva es del original):

Están hablando de sus cosas. Han cerrado la puerta del despacho, dicen que no les molestemos. [...] Otro hombre entra en el despacho, tiene aspecto de extranjero. Están hablando de nosotras.

El título de la segunda sección, “Webcam”, apela a una exposición al público en el espacio de la intimidad, en el dormitorio de la trabajadora, con el usuario invisible e inaudible al otro lado de la pantalla: al igual que el lector de poesía, el consumidor de porno ve sin ser visto. Se protege su identidad, a diferencia de la de la actriz, que no puede llevar máscara según se dice en “Nuria” (García Casado 2020: 33), y es reconocida en el supermercado (García Casado “Public”, 2020: 36), y también en una boda por los maridos de sus primas (García Casado “Wedding”, 2020: 38).

El título de la tercera y última sección de A1, “Nueva ventana de incógnito”, pone de relieve la nula exposición del usuario, ya que ni siquiera quedan huellas de su presencia en el ordenador. A través de la disminución visible de la extensión de los poemas se figurativiza la progresiva transgresión de los límites de la actriz, como ser humano cada vez menos dotado de voz, cada vez con menor representación textual y, por tanto, visual en el espacio de la página. En el poema “Extreme” precisamente confiesa no saber “Hasta dónde te puedes dejar hacer”, “cuál es el límite del dolor” (García Casado 2020: 47). Y no creo casual que sea precisamente “Fiesta” el poema final de esta sección, pues este límite formal parece evocar el otro ético que se le plantea aquí a la protagonista. El intertexto del título es la novela homónima de Hemingway, pues fue durante unos sanfermines en Pamplona cuando los criminales de La Manada realizaron su abominable violación, el delito que se desea representar. El hecho de que tras este poema se cierre la sección y no haya más experiencias relatadas, parece sugerir que el límite de la actriz es este, el dolor ajeno, a diferencia de lo que ocurre con el usuario para el que se rueda esta escena (García Casado 2020: 54):

FIESTA

Les han dicho que se vistieran con una camisa blanca y un pañuelo rojo. Y a mí que me resistiera.

Este es el punto culminante de una sección en la que se tematiza el sometimiento de la actriz a la práctica del *hardcore* mediante poemas brevísimos en los que se la presenta al límite del sufrimiento (García Casado 2020: 43; la cursiva es del original, la letra negrita es mía):

PRETTY

Le he dicho a Javi que no puedo, que me duele todavía. Y que estoy con la regla. Bueno no es verdad, pero me duele, no puedo ni sentarme. Me ha dicho que sería algo rápido, con Julio, que una hora y listo. *La cámara te quiere*. Vale, con Julio sí. Pero sólo con Julio.

Tras leer los poemas que le siguen, “Real” y “Hardcore”, no podemos sino deducir que Javi —que es quien dirige el rodaje, paga y contrata a la protagonista— no respeta lo pactado, pues introduce a más hombres en el plató y el dolor de la actriz no parece importar lo más mínimo (García Casado 2020: 44 y 45):

REAL

Nada más empezar les digo que paren que me hacen daño. Pero ellos siguen, y se abre la puerta, y entran dos más. *¡Javi!, ¡Javi!, ¿de qué coño va esto?*

HARDCORE

Tienes que hacer que grite. *¿De placer o de dolor?* De verdad.

De este modo, la afirmación técnica “la cámara te quiere” cobra aquí un nuevo sentido, el literal, porque solo ella, la cámara, parece sentir afecto hacia la protagonista. Ahora bien, esta frase, puesta en boca de Javi en el mismo ecuador del libro, es también la elegida para nombrar el poemario firmado por Pablo García Casado. Al establecer, a través de esta frase lexicalizada, un paralelismo explícito entre ambos actos comunicativos —aquel que acontece en el nivel de los personajes y el que comienza ya en la portada del libro— se obliga al lector a trazar una equivalencia no solo entre el rodaje pornográfico y la escritura del poemario, sino también entre sus protagonistas y sus respectivos enunciadores. Si la trama de los vídeos es ficticia como la de este poemario, no lo son las sensaciones ni las emociones de la actriz ni del lector. El interior de esta es un “fuera de campo” bien claro, como se subraya en “Pain” (García Casado 2020: 48):

Claro que duele. Que te tiren del pelo, que te aten y te arrastren.
La fusta, la palmada en el culo, claro que duele. Duele la espalda

después de todo el día, las vértebras L4 y L5. Duele por dentro.
Duele Julio, duele Marcos, duelen todas las cosas que parece que duelen.

Existe, además, una clara equivalencia entre el afán de realismo emocional de Javi en “Hardcore” (que la actriz grite de verdad, da igual si de placer o de dolor) y la poética de García Casado, no solo en lo referente al realismo, sino también en lo tocante a la eficacia de los poemas a la hora de generar emociones: “Aquí, a la escritura, se viene a ser eficiente y efectivo; a generar emociones. Si tú no generas emociones, dedícate a otra cosa; dedícate a la ortolingüística, por ejemplo” (Nehuén 2015).

La cuarta sección, la última de A, está integrada por cuatro poemas progresivamente más extensos: en ellos, la protagonista revela indirectamente cómo su actividad pornográfica va minando no solo sus relaciones amorosas, dejándola indefensa, sino también su propio interior. En el primer poema expone cómo un “ex” contacta amablemente con ella por email, pero luego deja de recibir correos. Esta última afirmación la desmiente al inicio del siguiente poema: “En realidad, sí que contestó”. Lo mismo ocurrirá en los poemas 3 y 4, pues, como afirma García Casado en las “Notas” finales, todos ellos “se inician con una cita del poema 19 de *Canal*, de Javier Fernández”, es decir, con la expresión “en realidad” corrigiendo lo afirmado al final del poema anterior. En el caso de *Canal* (Fernández 2016), lo que el Yo enmienda de adulto, con nuevos datos, es el recuerdo que tenía del día en que siendo él un niño de 3 años, su hermano de 6 se ahogó. La distorsión de la memoria en este trágico caso resulta natural e involuntaria. En cambio, en nuestra actriz parece tratarse de algo bien distinto: de una reticencia a admitir que los hechos fueron bien diferentes (que el ex sí contestó, que sí la acosó, etc.). Esta repetida negación de su propia realidad y la disociación que ello acarrea cierran la sección. En el último poema, la voz de la protagonista despierta de un mal sueño no reconociéndose en el espejo o, por decirlo con el título, sintiéndose una “ex” de sí misma (García Casado 2020: 60):

[...] Desperté empapada en sudor. Me dolían los brazos, las
piernas, trabajosamente alcancé el lavabo. Levanté la vista hacia
el espejo, pero no era yo. Era alguien que se parecía mucho, que
tenía la misma cara y el mismo pelo. Pero no era yo.

Nótese cómo el texto hace coincidir enunciado y enunciación, homologándolos, al ubicar este despertar de la actriz (la última vez que escuchamos su voz) en el final de la sección y del macrosegmento A (que precisamente comenzó con su entrada en este mundo y el retoque de su pelo para adaptarlo al gusto de los usuarios).

En B los catorce primeros títulos reproducen el nombre de pila y la edad de quienes hablan en el poema. El último, “Pablo, 47”, es un guiño al lector, pues coincide con el nombre del autor y la edad que tenía al escribir el libro. En A los títulos de los poemas imitaban los términos de los índices de las páginas web, que desrealizan a los intérpretes y contribuyen a su cosificación. En la sección B, por el contrario, los títulos —atribuibles a la misma instancia enunciativa— imitan las referencias que ofrecen encuestas y artículos periodísticos para conferir veracidad a lo escrito, preservando y protegiendo la identidad de los encuestados. Se evidencia, así, al lector la desigualdad existente entre la voz desrealizada y anónima de la actriz, que acaba no reconociéndose en el espejo, y los usuarios (más hombres que mujeres), a los que el uso del porno no les afecta ni en su imagen pública ni en su identidad. Por otro lado, los poemas de A, al proporcionar al lector un conocimiento del *fuera de campo* de la pornografía del que no dispone su usuario habitual, acaban por situarlo en el extremo superior de una jerarquía cognitiva. De este modo, tras leer poemas como “Pain”, cuando en B afronte las afirmaciones de “Jorge, 38” de que todo es ficción, no tendrá más remedio que juzgarlo negativamente:

JORGE, 38

Esa mujer no existe. Los ojos no son reales, ni la boca. Los pechos son falsos, mira la forma de moverse, no es natural. Y esos hombres no existen, la sangre es de mentira, lo hacen por ordenador. Todo es virtual, ¿lo ves?, pulso aquí y desaparece. (García Casado 2020: 64).

La cámara te quiere se abre con una cita atribuida a George Steiner (“Lo que no se nombra no existe”), que preside todo el poemario y, por consiguiente, mantiene una relación de equivalencia con lo que le sigue; resulta aplicable tanto al tema expreso del libro como a aquel menos evidente al que me acabo de referir, de carácter metapoético, estableciendo un puente claro entre el sentido literal y el figurado. Porque, al poetizarla, este libro visibiliza el mundo de la pornografía, hipócritamente silenciado en la vida social, pero hiperpresente en nuestra intimidad, incluso contra nuestros deseos, por ejemplo, en forma de pantallas emergentes. Y, al hacer esto, el libro *realiza, cumple* las dos funciones primigenias de la poesía: nombrar lo inefable y —una vez nombrado— conferirle existencia literaria en virtud de la capacidad performativa de la palabra poética. Pero es que además, al equiparar a la actriz con el propio texto tantas veces a lo largo del libro, consigue homologar el proceso violento que sufre la protagonista con aquel que forja el lenguaje de estos poemas. Se pone así al descubierto que cuanto causa dolor al Yo en el nivel del enunciado, tiene un efecto positivo sobre la palabra

poética en el nivel de la enunciación: hay que violentar el lenguaje hasta lograr que grite de verdad. Una denuncia en el nivel de sentido literal y una propuesta metapoética en el de sentido figurado son las dos caras de esta cámara de García Casado que efectivamente expresa amor. Amor hacia la actriz, puesto que el libro la quiere y saca a la luz su dolor, y amor hacia la propia poesía, ya que solo una fe casi quevedesca en la palabra bien forjada se podía proponer hacer de la hipocresía social algo positivo: arte.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALBONA, Guillermo (2020): “Poesía ciudadana es toda aquella que puede seguir siendo necesaria para vivir”, en *El diario montañés*, 13 de febrero, p. 62.
- BESA CAMPRUBÍ, Josep (1992): *El títol i el text. Una tipologia dels efects del títol en el text en poesia*. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- FERNÁNDEZ, Javier (2015): *Canal*. Madrid: Hiperión.
- GARCÍA CASADO, Pablo (2007): *Dinero*. Barcelona: DVD Ediciones.
- (2013): *Fuera de campo*. Madrid: Visor.
- (2015): *García*. Madrid: Visor.
- (2020): *La cámara te quiere*. Madrid: Visor.
- KORTAZAR, Jon (2003): “Pablo García Casado. Hay vida más allá del nenúfar”, en *Bilbao*, n° 170, p. 11, <<http://www.bilbao.net/bld/handle/123456789/36423>> (29-4-2018).
- LÓPEZ GUIL, Itziar (2019): “Sobre García (2015), de Pablo García Casado, y los títulos de sus poemas”, en *Versants*, n° 66, pp. 86-119.
- (2020a): “Las afueras del poema en la obra inicial de Pablo García Casado”, en Itziar López Guil y Dayron Carrillo Morell (eds.), *El título de los poemas y sus efectos sobre el texto lírico iberoamericano*. Bern: Peter Lang, pp. 65-83.
- (2020b): “Eficacia expresiva y brevedad en la poesía de Pablo García Casado”, en Otmar Ette e Yvette Sánchez (eds.), *Vivir lo breve. Nanofilología y microformatos en las letras y culturas hispánicas contemporáneas*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, pp. 189-201.
- (2022): “De márgenes y porno: *La cámara te quiere* (2020), de Pablo García Casado”, en Ana Esquinas y Claudia Brühwiler, (eds.), *Coreografías transculturales. Liber amicorum para Yvette Sánchez*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, pp. 139-154.
- NEHUÉN, Tess (2015): “Pablo García Casado: ‘Yo no puedo pasar a vuela pluma de las cosas’”, en *Poemas del alma*, <<https://www.poemas-del-alma.com/blog/entrevistas/pablo-garcia-casado-puedo-pasar>> (08-02-2021).