



C A P Í T U L O 3

EL DIARIO Y LOS ESPACIOS DE LO ÍNTIMO A TRAVÉS DEL CINE: CONVERSACIONES CON LA DIRECTORA XIANA DO TEIXEIRO

Esther Pérez Nieto

Doctora Cum Laude en Comunicación Audiovisual, Publicidad y Relaciones Públicas por la Universidad Complutense de Madrid. Primer Premio Nacional de Fin de Carrera de Educación Universitaria en España. Disfrutó de una estancia de investigación en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Ha impartido docencia en la Universidad Complutense, la Universidad Anáhuac México, la Universidad Iberoamericana, el TEC de Monterrey e ITAM México.
<https://orcid.org/0000-0001-8647-9304>

RESUMEN: Este estudio analiza la obra cinematográfica de Xiana do Teixeiro, explorando su trayectoria como artista e investigadora a partir de una serie de conversaciones mantenidas con la directora desde 2021. Se enfatiza el cine como un dispositivo de representación con la capacidad para desafiar narrativas dominantes y dar visibilidad a relatos que tradicionalmente han sido desvalorizados. Desde una perspectiva metodológica cualitativa, la investigación se fundamenta en entrevistas orales semiestructuradas, intercambios de mensajes y correos electrónicos, estrategias que coinciden con el enfoque de trabajo de Teixeiro, basado en la recopilación de testimonios y en la construcción vínculos con sus protagonistas a lo largo del tiempo. Asimismo, la interacción con el público después de las proyecciones constituye un elemento esencial en su práctica artística. Enmarcadas en la teoría de los conocimientos situados, sus películas generan espacios para el debate y la reflexión. Su primer largometraje, *Tódalas mulleres que coñezo* (2018), adopta el documental participativo como herramienta para visibilizar la violencia de género en el espacio público a través de las experiencias de mujeres de distintas generaciones. Su obra más reciente, *Crías* (2025), en la que se centra el análisis, conforma un archivo audiovisual de diarios íntimos escritos por niñas y adolescentes, poniendo en valor la escritura femenina como una forma de resistencia y autodeterminación. Además, su filmografía mantiene un vínculo con el ecofeminismo, reflejando su interés por la relación entre los seres humanos y la naturaleza.

PALABRAS CLAVE: Documental participativo; relato íntimo; diario; violencias de género; ecofeminismo.

KEYWORDS: Participatory documentary; intimate storytelling; diary; gender-based violence; ecofeminism.

INTRODUCCIÓN

El objetivo principal de este texto es poner en relación las conversaciones que se han llevado a cabo con la cineasta española Xiana do Teixeiro desde el año 2021 hasta la actualidad, junto a los procesos creativos que han dado como resultado el estreno de sus dos largometrajes, *Tódalas mulleres que coñezo* (2018) y *Crías* (próxima a ser estrenada en 2025). Para la cineasta, la investigación y la creación son procesos que van de la mano en su acercamiento a las temáticas feministas que predominan en su obra. Además, la exhibición de sus trabajos audiovisuales ha estado siempre ligada a un convencimiento personal del poder que la identificación con las historias de otras mujeres puede tener sobre el público, desencadenando dinámicas de reflexión y abriendo vías para la acción. Sus contribuciones a una educación audiovisual de públicos no expertos en cine, pero abiertos al diálogo, han sido muy valiosas, habiendo participado en numerosos conversatorios, encuentros en escuelas y exposiciones, entre otras iniciativas culturales. «[E]l grueso de los muchos interesantes, y de verdad, a veces emocionantes, coloquios que he tenido con distintos grupos han sido mujeres que no hablaban desde la erudición cinematográfica [...], que lo que hacen es relacionarse ellas mismas y hablar desde su propia experiencia con los temas que se tocan en la película». (Do Teixeiro, Comunicación personal, 31 de enero de 2021. En Pérez Nieto, 2023 [tesis doctoral]).

1. APROXIMACIÓN TEÓRICA Y CONCEPTUAL

1.1 Xiana do Teixeiro. Un cine de conocimientos situados

Xiana do Teixeiro es una cineasta gallega, cuyos trabajos audiovisuales hasta la fecha pueden enmarcarse en la no ficción crítica, especialmente en torno a temáticas feministas sobre la representación y construcción del género, junto con manifestaciones de violencia estructural hacia las mujeres. Otro de sus focos de interés principales, ya sea en sus películas como directora o en colaboraciones en otros proyectos como guionista y productora es la relación, inevitablemente problemática, entre el ser humano y la naturaleza. Con un doctorado en Comunicación Audiovisual por la Universitat Autònoma de Barcelona, la autora siempre ha tenido muy presente la unión entre la investigación y la creación cinematográfica, la enseñanza y el diálogo con su público, así como el acercamiento consciente y respetuoso hacia las realidades que retrata en sus películas por medio de periodos prolongados de acercamiento a las personas que le ceden su voz, su imagen, sus materiales, con quienes normalmente establece estrechos vínculos.

Entre los primeros trabajos de Xiana do Teixeiro como directora destaca *Carretera de una sola dirección* (2016), obra audiovisual de carácter ensayístico realizada en el marco de la 6ª edición del Premio X Films del Festival de Cine Documental de Navarra

Punto de Vista. En ella ya puede distinguirse claramente su inquietud respecto al control que la sociedad impone sobre el cuerpo femenino, y que la ha acompañado hasta la actualidad. Su primer largometraje recibió múltiples premios en festivales y se convirtió en un recurso pedagógico habitual en programas de educación de numerosas escuelas. *Tódalas mulleres que coñezo* (2018) es un documental participativo que nos presenta tres conversaciones en primera persona filmadas en la ciudad de Lugo, en Galicia, partiendo de un círculo de mujeres cercanas a la directora.

En la película se aborda el conflicto entre el hecho de ocupar un espacio público y las intersecciones con diversas formas de violencia que las mujeres experimentan a lo largo de toda su vida, sin importar a qué generación pertenezcan. El filme funciona como un doble ejercicio de creación, por un lado, de espacios para el debate sobre la vulnerabilidad, física y emocional, que enfrentan las mujeres ante una violencia de género y, por el otro, es una llamada de atención, desde las voces de las afectadas, a cómo dicha violencia está completamente imbuída en la cotidianidad de sus vidas.

Su segunda película, *Crías* (2025, todavía no estrenada), está producida de nuevo bajo el sello de Walkie Talkie Films, al que se añade Animala, y ha contado también con el apoyo del ICAA. El proyecto fue galardonado con el Premio Luisa Villalta de la Deputación da Coruña en 2021. El filme, que ha finalizado en el mes de enero su fase de montaje, se construye sobre un archivo inédito, en palabras de la directora «un archivo efímero» (Comunicación personal, dic. 2024) de diarios íntimos de niñas y adolescentes que, en el momento de producción de *Crías*, ya son mujeres adultas.

Estos textos secretos, que han sobrevivido a mutilaciones parciales y también a intentos de destrucción, construyen una especie de autobiografía colectiva audiovisual, entendiendo más que nunca al cine como texto inscrito en un momento y en un lugar, en la línea de los *conocimientos situados* que planteó Donna Haraway en 1991, la *metodología de las oprimidas* de Chela Sandoval ([1995] 2004, pp. 88, 91, 99, 101), o las *políticas de localización* de Adrienne Rich que, en la década anterior propuso analizar las condiciones que han definido a las mujeres como sujetos dentro del engranaje social. En sus palabras, «Empiezo, sin embargo, no por un continente, un país o una casa, sino por la geografía más cercana: el cuerpo [...] [q]uizás sea éste el núcleo del proceso revolucionario, se llame marxista, del Tercer Mundo, feminista, o de las tres formas a la vez» (Rich, [1986] 2001, p. 207). Por otro lado, Haraway apela a una estrategia de parcialidad en las investigaciones, refiriéndose a los posicionamientos que tienen en cuenta esto como objetividades encarnadas ([1991] 1995).

El término *Conocimientos situados* fue acuñado por la autora en una obra que todavía hoy resuena con una tremenda actualidad en sus planteamientos: *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza en 1991*. Desde esta perspectiva,

para Haraway, así como para otras autoras que integraron una crítica feminista en sus investigaciones y en su práctica artística, como Adrienne Rich, la experiencia concreta de las mujeres en los diferentes campos de la ciencia y las artes cobra una importancia capital. Rich se refiere a esto con la expresión *mirar desde adentro* ([1986] 2001). Para Haraway, una estrategia de la parcialidad supone adoptar un enfoque no teleológico, es decir, no orientado a un fin o meta rígido, al mismo tiempo que es un rechazo a caer en el relativismo, riesgo al que se enfrentan especialmente las ciencias sociales. Contra esto, defiende los conocimientos que se reconocen como situados en un espacio y tiempo concretos.

Figura 1 - Conversación de Xiana Teixeira las - añadir
artículo Gelen Jeleton y Begoña Méndez



Nota: en el metraje de *Crías*, Xiana do Teixeira conversa con dos investigadoras sobre su experiencia con la escritura de diarios en su niñez y adolescencia. Material cedido por la directora.

2. MÉTODO

El enfoque cualitativo de este texto va en línea con el acercamiento que la propia directora de las películas estudiadas ha seguido en ambos de sus dos largometrajes, pudiendo afirmar que la convivencia con las personas participantes, en su mayoría mujeres de edades diferentes, ha sido uno de los puntos centrales de su metodología de creación, indivisible para ella de una investigación previa y también sostenida durante el proceso de producción de sus filmes. Con *Tódalas mulleres que coñeza*, la experiencia de visionado de los testimonios iniciales produjo de forma coherente parte del material que conformó el filme, demostrando su valor pedagógico. A continuación, la exhibición de este filme siempre fue de la mano de un diálogo con el público, reactivando circularmente su propósito.

En el año 2021 se documentó una valiosa entrevista en profundidad a la directora. Para la elaboración de este texto se plantea una nueva entrevista semiestructurada, en el marco de su actual proyecto en postproducción, titulado *Crías*, que explora la infancia y adolescencia de un grupo de mujeres de 22 a 65 años a través de sus diarios como material de archivo. El ancla de esta conversación será la capacidad del cine para visibilizar diferentes batallas de mujeres desde la intimidad, en un contexto de escritura privada. Esto facilitará el desarrollo de procesos de reconocimiento en las creadoras de diarios y, más adelante, en la audiencia, lo que podría generar iniciativas colectivas en favor de las mujeres y, en última instancia, fomentar su participación en la construcción de una sociedad más igualitaria y segura.

3. RESULTADOS

3.1 Ecofeminismo y colaboración. Perspectivas críticas

Xiana cofundó la productora Walkie Talkie Films en el año 2008 junto al cineasta Emilio Fonseca, con quien dirigió su primer trabajo, *Tallers Sonors* (2008-2011). Los contenidos de la productora han tenido un carácter independiente, aunque en ocasiones han recibido financiación y reconocimiento por parte de instituciones culturales regionales como la Xunta de Galicia o el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB), y gubernamentales como el Instituto de Cinematografía y de las Artes Audiovisuales del Ministerio de Cultura de España (ICAA).

Junto a Fonseca, Xiana ha coescrito dos ensayos realizados para la serie Soy Cámara del CCCB, con los títulos *Somos plaga* (2017) y *Soy Muro* (2018). Estas piezas, construidas a partir de un abundante archivo de fragmentos con diferentes orígenes —televisivos, cinematográficos, de redes sociales, grabadas por cámaras de vigilancia, imágenes y sonidos registradas por los autores— son una fuerte crítica a un sistema económico globalizado que busca controlar a animales humanos y no humanos, así como a otros seres vivos con los que deberíamos aprender a *vivir-con* en un planeta dañado (Haraway, 2016; Tsing, 2015 y Tsing et al., 2017).

Somos plaga explora los límites de la palabra «plaga» como un concepto político de sometimiento, pues todo aquello que supone una amenaza para el orden establecido es susceptible de ser catalogado como plaga y, por lo tanto, exterminado. Este ensayo fílmico es también un homenaje al pensamiento de varios investigadores imprescindibles en nuestro mundo en crisis como el botánico italiano Stefano Mancuso, el poeta y doctor en ciencias políticas español Jorge Riechmann y la bióloga estadounidense, ya fallecida, Lynn Margulis, que revolucionó los estudios sobre la cooperación microbiana y consolidó los términos *holobionte* y *simbiogénesis* (1991).

La segunda colaboración con el CCCB, *Soy Muro*, sigue también una línea creativa de collage crítico, esta vez en torno a las tecnologías que dividen el territorio y obligan a los diferentes seres a permanecer en un lugar. Hoy más que nunca debemos reflexionar sobre las tendencias totalitarias en las políticas de los países que lideran la economía mundial. Mientras los muros transmiten una ilusión de propiedad y seguridad, impiden la libre circulación de humanos y de otras especies, con terribles consecuencias. Este capítulo del proyecto Soy Cámara, contó con testimonios del filósofo y crítico cultural esloveno Slavoj Žižek y de la periodista, escritora e investigadora hispano-marroquí Helena Maleno, entre otros.

Fonseca y Do Teixeira colaboraron en otro ensayo como parte del proyecto Un vocabulario para el futuro, producido para la Bienal del pensamiento del año 2020, que también organizó el CCCB. Con la participación del botánico italiano Stefano Mancuso, autor de libros como *Sensibilidad e inteligencia en el mundo vegetal* (junto a Alessandra Viola, [2013] 2015), el ensayo audiovisual, titulado *Espèce*, lleva a cabo un cuestionamiento sobre la superioridad humana que ha sido basada en su capacidad cerebral y sus incontestables creaciones culturales. A la voz de Mancuso la acompaña un buen número de imágenes de distintas especies vistas con un microscopio, así como ilustraciones propias de la enseñanza de las ciencias naturales. Este razonamiento implica una visión positivista de la existencia, pues nuestra definición del término “mejor” depende de la evaluación de la eficacia con la que se logra un determinado objetivo. Si, finalmente, la respuesta correcta es la supervivencia, es razonable dudar que logremos alcanzarlo, ya que esto requeriría una perpetuidad poco probable considerando las evidencias de nuestro impacto ecológico. En este breve ensayo audiovisual, Stefano Mancuso plantea una ruptura con las certezas que han sustentado las estructuras de significación en el conocimiento humano, invitando al espectador a cuestionarlas y así abrir paso a una convivencia más armoniosa con los elementos del entorno natural de los que dependemos para sobrevivir.

Tanto en las películas dirigidas por Xiana, como en su obra colaborativa es reconocible un interés de la autora por la convivencia con las realidades de otros seres, humanos y no humanos, un *devenir-con*, en línea con el pensamiento simpoietico propuesto por Donna Haraway, que incluyó junto con el neologismo *sinanimagénesis* en su libro más reciente, *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno* ([2016] 2019). En este, defiende la necesidad de que el ser humano aprenda a con-vivir con otras especies, e incluso con elementos tecnológicos, para asegurar su supervivencia. El texto recopila una serie de ensayos científicos y también un relato de ficción donde aplica su estrategia de fabulación especulativa (SF). Este término, ya descrito anteriormente por Haraway (2013), significa al mismo tiempo Ciencia Ficción, Fabulación Especulativa, Figuras de Cuerdas, Feminismo

Especulativo, Hechos Científicos y Hasta ahora —por sus siglas en inglés: Science Fiction, Speculative Fabulation, String Figures, Speculative Feminism, Scientific Facts and So Far. Esta terminología es, de cierta manera, traducida en imágenes y sonido por Xiana do Teixeiro en su obra, en la que podemos afirmar que subyace un claro pensamiento ecofeminista.

En esta línea, Xiana ha sido coguionista y productora del último filme de Emilio Fonseca, *Salvaxe, Salvaxe* (Walkie Talkie Films, 2024), premiada como mejor documental en el Festival de Málaga 2024. En 2012, la cineasta ya había colaborado con la creación de la música para el primer largometraje de Fonseca, *Queimar o Monte* (2012). En un proceso de reflexión constante, en el que Emilio y Xiana se interrogan a través del cine como herramienta de representación, coescribieron el capítulo Imágenes del mundo natural, que formó parte de una publicación de dominio público editada en el contexto del proyecto Soy Cámara, del Centre de Cultura Contemporània de Barcelona. El libro lleva por título *Imágenes, un dominio público*. En su contribución, los autores reflexionan sobre cómo habitualmente en los documentales de naturaleza predomina un deseo de domesticación: «Solo transformado por los humanos se convierte el caos natural en algo moralmente aceptable y estéticamente apreciable: la naturaleza como jardín» (2020, p. 134).

3.2 Cine como un dispositivo con poder de representación

El cine ha demostrado su emocionante capacidad como dispositivo (Agamben ([2006] 2015), Baudry (1975)) para retratar la realidad e inmortalizarla. Al mismo tiempo, construye realidades paralelas, que a su vez conforman aspectos vitales de nuestro imaginario social. El novelista e investigador Jean-Louis Baudry tomó las amplias investigaciones de Sigmund Freud sobre el dispositivo psíquico para definir el cine como una psicosis artificial que, a diferencia del sueño, tiene su efecto sobre el espectador funcionando como si de una máquina de simulación se tratara, es decir, haciéndole percibir representaciones de la realidad como si fuesen percepciones reales¹. (Baudry, 1975, p. 71).

Esta concepción sobre el cine de Baudry, con una fuerte influencia psicoanalítica, junto con otros autores como Francesco Casetti y Christian Metz, fueron de gran importancia para la construcción de una teoría fílmica que a partir de la década de 1970 comenzó a dar cabida a marcos interdisciplinarios de pensamiento, entre los que destacó la teoría fílmica feminista. La definición del cine como dispositivo de Baudry está asociada con «la idea de una máquina de ensoñación, a través de la cual el espectador entra en conexión con un amplio abanico de fantasías, mitos, realidades, imaginarios y proyecciones espacio-temporales», lo que, en consecuencia

¹ «une machine à simulation capable de proposer au sujet des perceptions ayant le caractère de représentations prises pour des perceptions» (Baudry, 1975 p. 71).

«propone un análisis crítico del efecto-pantalla que toma en cuenta no solo las características propias de la imagen, sino las condiciones psíquicas de su recepción» (Dittus, 2013, pp. 78 y 79).

Bajo este prisma, podemos entender el cine, además de como un dispositivo, como una máquina para la consolidación de formas de pensamiento, ideologías e incluso normas de convivencia situadas, con el riesgo de ser puesta al servicio de instancias de poder e ideologías dominantes. En un sentido más positivo, el cineasta Oskar Alegria propone al cine como un dispositivo ético, atendiendo a su poder de creación (y podríamos apuntar, a su responsabilidad) más allá de sus capacidades técnicas para inmortalizar la imagen y el sonido (2016). No se tomó plenamente conciencia sobre las consecuencias de la inevitable imbricación del cine en un contexto social y político hasta el último tercio del s. XX, donde se inscriben marcos interdisciplinarios de análisis que, bajo el paraguas del pensamiento postmoderno, aúnan las teorías críticas sobre la deconstrucción de textos de Jacques Derrida, el enfoque decolonial en muchas disciplinas académicas, así como los feminismos en distintas partes del mundo. El diálogo entre disciplinas y formas de pensar fue el punto de partida de Francesco Casetti para su planteamiento del análisis fílmico como una teoría de campo.

Esto significa que se comenzaron a tomar prestados términos, métodos de investigación, marcos teóricos y otros aspectos de la investigación propios de diferentes ámbitos de las ciencias sociales y que se ramifican acercándose a otros campos de estudio —ciencias cognitivas y del aprendizaje— como son la sociología, el psicoanálisis, la semiótica y los estudios culturales. Francesco Casetti desarrolló las características de las teorías de campo en *Teorías del cine. 1945-1990* ([1993] 2005).

En palabras de Griselda Pollock en su texto seminal *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*: «las películas deben ser comprendidas como una práctica significativa, es decir, una organización de elementos que *producen* significados, construyen imágenes del mundo y luchan por fijar ciertos significados, por volver efectivas determinadas representaciones ideológicas del mundo» (Pollock, [1988] 2013, p. 76. Cursiva original). Casetti reconoció la capacidad del dispositivo cinematográfico para generar y también criticar ideologías y realidades sociales, una poderosa herramienta con la capacidad de «interpelar al espectador de la película, vinculando su deseo con las posiciones ideológicas dominantes» en palabras de la investigadora feminista Pamela Robertson Wojcik, la cual destaca el poder del cine para «ofrecer al espectador la reconfortante certeza de que es un sujeto unificado, transcendente y creador de significado»² (Robertson Wojcik, 2007, p. 538. Traducción propia).

² “[I]nterpelate the film spectator, binding his or her desire with dominant ideological positions, and, above all, how it conceals this ideological process by providing the spectator with the comforting assurance that they are unified, transcendent, meaning-making subject” (R. Wojcik, 2007, p. 538).

La definición de dispositivo de Michel Foucault es una de las más referidas en el campo de las ciencias sociales, de la historia y de la filosofía. Tiene un sentido muy amplio y refiere a las relaciones complejas que se dan entre los elementos reguladores de la vida en sociedad y que tienen una función estratégica dominante, por un lado y que, por el otro, da cabida a un margen continuo de ajuste entre los elementos que pone en común ([1977] 1994, p. 299). Según el autor, el dispositivo siempre está situado en un momento y en unas circunstancias históricas concretas. En un sentido amplio, el dispositivo foucaultiano se refiere a «cualquier cosa que de algún modo tenga la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivos» (Agamben [2006] 2015, p. 23). Esta definición encuentra afinidades con la interpretación que el filósofo italiano Giorgio Agamben haría del término dispositivo casi treinta años después.

Figura 2 - *El diálogo entre mujeres es el eje articulador del primer largometraje de Xiana do Teixeiro*



Nota: el diálogo destaca por la representación de actos tradicionalmente considerados de carácter privado, sin importancia o irrelevantes. Collage de fotogramas. Fuente: *Tódalas mulleres que coñezo* (2018).

Centrándonos en nuestro objeto de estudio y reflexión, conformado por la obra fílmica de Xiana do Teixeiro, cuyas películas podrían entrar dentro de la clasificación del cine ensayo y, más ampliamente, del cine documental, y que han sido producidas desde una perspectiva feminista, se considera al cine como un dispositivo de gran poder para la representación de realidades que históricamente han sido invisibilizadas.

Los trabajos dirigidos por Xiana han permitido la creación de una red de relaciones de significado que son cambiantes y que han sido ajustadas por la directora a las circunstancias concretas de planificación, rodaje, montaje y exhibición de sus películas. Además, por otro lado, este cine, en el que no se puede obviar un posicionamiento feminista, desafía la tradicional jerarquía de poder entre la observadora y lo observado —y en este contexto, también investigado en profundidad por la cineasta—, quién mira y quién es mirado, entendiendo la mirada en sí como un dispositivo (Bellour, [1990] 2012).

3.3 El diario y los espacios de lo íntimo. *Crías*

En sus dos largometrajes, *Tódalas mulleres que coñezo* y *Crías*, los temas que Xiana aborda tuvieron su punto de partida en vivencias personales y se entretijeron con las historias de otras mujeres. Esto evidenció problemáticas históricas como la falta de referentes ante situaciones de violencia estructural hacia las mujeres, en cualquier edad, y la tendencia a no hablar de ello, en el caso del primer filme. La segunda película, *Crías*, en la que centramos nuestra reflexión, pone a disposición del espectador, «como un regalo» (Com. Personal, 28 de enero de 2025), la enorme acumulación de diarios, y de los testimonios de las autoras que corroboran sus procesos de creación, mutilación y, en ocasiones, destrucción o incluso ocultamiento. El filme funciona como un «desbordamiento de materiales» que, como afirma Xiana «además de mostrar, te estoy demostrando que sí, que las niñas escribíamos diarios porque tú mira todo lo que hay aquí» (Com. personal, 20 diciembre de 2024). Es contundente la reflexión que provoca *Crías*, al llevar a un encuentro público que se materializa en el acto de proyección-reproducción del filme, un archivo privado, efímero, casi secreto, cuya literatura ha sido siempre considerada una manifestación cultural menor, o que ni siquiera forma parte de la cultura.

La directora tuvo muy presente el concepto de *Bedroom Culture*, acuñado por Angela McRobbie y Jenny Garber en un texto titulado *Girls and Subcultures* y publicado originalmente en 1975, en el libro *Resistance through Rituals. Youth subcultures in post-war Britain*, editado por Stuart Hall y Tony Jefferson. Más adelante, fue abordado en 1992 por Henry Jenkins, autor conocido por acuñar los términos de Cultura de la convergencia y Narrativas transmedia. En su libro *Textual Poachers: Television Fans & Participatory Culture*, Jenkins se refiere a la Cultura de dormitorio en términos de apropiación y resignificación de contenidos por parte de los jóvenes como consumidores activos —que más adelante serán llamados por el autor *prosumidores* (2006)—, relacionando esta forma de actuar con las bases del fenómeno fan fiction y fan art. El término Cultura de dormitorio adopta en la película *Crías* el significado otorgado por McRobbie y Garber. Para las autoras, que toman como contexto las distintas tribus urbanas o subculturas juveniles en Gran Bretaña tras la II Guerra Mundial, el comportamiento de las adolescentes difiere en gran medida de sus coetáneos varones.

Aunque en el texto aparecen numerosos ejemplos sobre la participación de las mujeres jóvenes en subculturas como los Mods, los Punks o los Hippies, casi siempre lo hacen como acompañantes de los hombres, siendo ellos los que de alguna forma permiten a las chicas ser parte del grupo, siempre y cuando se ajusten al canon de vestimenta, actitud y valores que se espera de ellas. La originalidad del texto de McRobbie y Garber reside en su llamada de atención sobre un aspecto privado que nunca había sido abordado por los estudios culturales, que es precisamente la Cultura de dormitorio, como el conjunto de manifestaciones de la cultura infantil y, especialmente, adolescente de chicas que la desarrollan de forma privada y doméstica, sirviéndoles incluso para mantenerse al margen de las otras subculturas más públicas y fuertemente masculinizadas.

Esta conclusión permitió reconocer que las adolescentes eran en la segunda mitad del siglo XX consumidoras activas de cultura pop como música, cómics, pósteres o productos de belleza. También supuso el reconocimiento de otros modelos de socialización entre mujeres con un número reducido y en contextos privados, en concreto, dentro de la habitación o del hogar familiar. Sin embargo, las autoras también lanzan una advertencia sobre aspectos de este fenómeno que podrían ser negativos a largo plazo. A pesar de que el dormitorio y su particular cultura juvenil posibilita un espacio, físico y cognitivo, de autonomía, puede reforzar el aprendizaje de roles femeninos con una utilidad muy concreta en la sociedad, en definitiva, todas aquellas tareas relacionadas con los cuidados, haciendo hincapié en la maternidad con, además, implicaciones de trabajo doméstico como limpieza, cocina, gestión de tiempo y recursos familiares. En esta línea, otro de los riesgos de la Cultura de dormitorio que apuntan Angela McRobbie y Jenny Garber es la adoración ciega a sus ídolos pop, que generalmente son hombres, lo que dirige a las chicas hacia una romantización de las relaciones heterosexuales, lo que a su vez crea una visión idealizada del matrimonio como el rito definitivo de la adultez. «El pequeño espacio, estructurado y altamente manufacturado del que disponen las niñas de diez a quince años para crear un área personal y autónoma parece ofrecerse sólo en el entendimiento de que estas estrategias también simbolizan una futura subordinación general —además de la actual»³ (McRobbie y Garber, 1975, p. 221. Traducción propia). A estas jóvenes a menudo se les llamó Teeny Boppers y se caracterizaron por idolatrar a fenómenos de la música y el entretenimiento pop, con una vestimenta que seguía las tendencias más actuales.

El fenómeno de las Teeny Boppers en la década de los años 1960 contribuyó a la creación de una iconografía de la adolescencia femenina un tanto superficial, a menudo referida peyorativamente como cursi, una categoría tradicionalmente muy denostada por los estudios culturales.

³ "The small, structured and highly manufactured space that is available for ten to fifteen year old girls to create a personal and autonomous area seems to be offered only on the understanding that these strategies also symbolise a future general subordination – as well as a present one." (McRobbie y Garber, 1975, p. 221).

Para Xiana do Teixeiro, lo cursi está muy presente en *Crías*. El diario es para la niña y la adolescente, un refugio, una suerte de confidente o de confesor de aquello que no le está permitido hablar con nadie más: «En el caso de estudio de la persona en sí, de la niña, la chica que escribe el diario, se puede observar de qué maneras y desde qué lugares se está ejerciendo presión y expectativas con respecto a cómo ella, efectivamente, debe ser y debe llegar a ser» (Comunicación personal, 20 de diciembre de 2024). En la película, algunas autoras de diarios llegan a la conclusión de que lo cursi está relacionado con la necesidad de performar una idea de feminidad a la que todavía no se tenía un pleno acceso en el momento de esa escritura íntima. Al mismo tiempo, esta idea se hace más compleja, pues lo cursi es a la vez un diálogo con el estereotipo de niña, aquella que las presiones sociales y familiares habitualmente promueven. El término cursi, igual que la palabra crías, que da título al filme, son palabras que nadie utiliza para referirse a sí mismo, según la directora, a no ser en un contexto pasado, porque normalmente eso supone establecer una jerarquía y es motivo de desprecio.

Figura 3 - Proceso creativo de la película *Crías*



Nota: Durante el proceso creativo de la película *Crías* y, en especial, en una primera fase de investigación, Xiana tuvo acceso a decenas de diarios donados o prestados por sus autoras, mujeres ya adultas. Material cedido por la directora⁴.

⁴ Se llevaron a cabo dos exposiciones relacionadas con el proceso de investigación de la película *Crías*. Estas tuvieron lugar en el centro de arte La Capella, en Barcelona, con el título *Cultura de dormitorio: Narraciones de adolescencia femenina* (2015) y en FESTEen 2016, celebrado en Matadero, Madrid, que se llamó *Yo vs. Yo. Autorretrato adolescente*.

Pareciera que el Diccionario de la lengua española define con crueldad el término *cursi* como «Dicho de una persona: Que pretende ser elegante y refinada sin conseguirlo / Dicho de una cosa: Que, con apariencia de elegancia o delicadeza, es pretenciosa y de mal gusto» (DLE. RAE, 2024). Entre sus sinónimos, se encuentran los adjetivos remilgado, presuntuoso, pretencioso, afectado, ridículo, amanerado, gótico y como antónimos, sencillo y sobrio. Para Xiana, se trata de una categoría que funciona como un muro o como un búnker para separar a las niñas del mundo de lo importante, subestimando así sus creaciones y, con ello, sus preocupaciones, sus anhelos, sus miedos, sus rebeldías. La directora propone a lo *cursi*, en definitiva, como una forma de libertad para el ensayo de formas de expresión desde el anonimato que la desaprobación generalizada brinda a niñas y adolescentes que escriben diarios.

El Mundo lanza esta categoría sobre nosotras, sobre esas purpurinas, esos colores rosas, esos corazones, ese rollo *kitsch* infantilizado [...]. Efectivamente, para que no quede ninguna duda de que eso no es relevante, porque como es *cursi*, no es relevante, es como más bajo que el *lowbrow*, que es de las categorías culturales más bajas, yo creo. A lo *cursi*, por lo tanto, no hay que prestarle atención. Lo que pasa en el dormitorio de un adolescente no se va a considerar una creación ni se va a considerar cultura, aunque lo que pasa en un garaje de unos chicos sí. [...]. En un mundo tan hostil, en un momento donde es tan necesaria la intimidad, la protección para irnos construyendo, para poder ensayar cosas antes de hacerlas en el mundo, yo creo que lo *cursi*, en un momento como la adolescencia, si cabe, es más importante que en otros momentos de la vida. Lo que también puede ser un refugio puede ser un búnker. Donde ya que nos han despreciado, o sea, ya que nos han puesto este muro y esta zanja, ya que nadie nos mira, pues podemos hacer cosas y ser un poco más libres. Es una libertad que tampoco es lo positivo, pero lo digo como desde esa subversión que a veces tiene la falta de privilegios. (Comunicación Personal, 20 de diciembre de 2024).

Otro aspecto fundamental abordado en la película es la autodenominación de niñas y adolescentes que quedó plasmada con diferentes rasgos en sus diarios. Varias de estas autoras, ya adultas, reflexionan sobre ello, algunas sienten vergüenza por considerar que cumplían con un estereotipo de niña con el que ya no se identifican, pero otras expresan su orgullo al recordar por medio de la relectura aspectos como su valentía, su forma de expresión o sus sueños. «Estoy locamente enamorada de mí» (Min. 40:35). Mientras para algunas sigue resultando un refugio volver a sus diarios, para otras es lo contrario. Incluso asistimos a un testimonio de una mujer adulta que con tristeza recuerda cómo destruyó sus diarios de la infancia tras casarse y descubrir un día que su marido los estaba leyendo. Ella sintió que su intimidad ya no podría ser protegida y optó por hacerlos desaparecer para siempre, resolviendo un conflicto que es una constante a lo largo de la película y que se materializa en dos gestos radicales para las mujeres que escriben diarios: conservarnos y destruirnos.

“Deseando mirarme al espejo y verme. Deseando mirarme al espejo y saber que soy yo” (Minuto 31:13), podemos leer en pantalla en la hoja escrita de un diario. A pesar de que el diario se escribe para una misma, refleja deseos de validación exterior, de gustar y de ser popular. Subyace casi siempre un sentimiento aspiracional de perfeccionamiento tanto físico, como social e intelectual: «¿Cómo puedo ser más madura? ¿Más responsable? ¿Más guapa? ¿Más delgada? ¿Más sexi? ¿Más ordenada? ¿Más dulce? ¿Más otra persona?» (Minuto 10:40). Pero también aparecen en *Crías* manifestaciones del yo más allá de las presiones de un espacio público que en muchas ocasiones es negado. También se escribe para habitar las heridas en una suerte de derecho privado al dolor que no puede ser expresado públicamente. Así, se lleva a cabo por medio de la escritura una autovalidación que comienza en el territorio de lo íntimo. Según la directora, las tres palabras principales que aparecen a lo largo de los diarios estudiados son YO, SOY y NO. En primer lugar, la repetición del yo es constante, tanto en el ensayo de la propia firma, tantas y tantas veces tachada y diseñada de nuevo, como también en referencias a cómo las llaman los demás en su entorno social, escolar, y familiar. La segunda palabra, soy, aparece en autorretratos dibujados, en reflexiones sobre el propio cuerpo, sobre la vestimenta en términos tan complejos como el ser o no lo suficientemente femenina o el ir a la moda para encajar con las demás chicas y ser a su vez deseada por los chicos. En último lugar, el no define también el asco, la repugnancia ante los modelos que las escritoras de diarios se resisten a seguir, tanto en el rol de hija o estudiante modelo, como de futura mujer atractiva y exitosa. Xiana considera que estas autodenominaciones operan como pactos sociales que definen a la persona y que, al mismo tiempo, la contienen, la controlan y moldean. En esta dualidad conviven las categorías de lo sexy y de lo cursi, dialogando en una apariencia de docilidad que se aprende desde una edad temprana de forma autodidacta, al igual que un diario es un regalo del cual no se explica nunca su funcionamiento y que, sin embargo, se usa, se *sabe* cómo funciona.

Rescatamos aquí el concepto de Fabulación especulativa, como una herramienta para acercarnos al estudio de los relatos recogidos en el filme *Crías*. Estos textos, escritos a mano y en soledad, ensayan continuamente posibles escenarios futuros, en ocasiones trágicos: de muerte, de desaparición o huida de los problemas y de no sentir más dolor, vergüenza o rechazo: “Me habría encantado ser un delfín, sin pensar, sin enamorarme, sin sufrir psicológicamente (sic.)” (2025, Minuto 10:27). En otros casos, como escenarios de pasiones imposibles y secretas, de independencia y, sobre todo, de libertad y superación: “Creo que ahora soy mucho más fuerte que antes” (Minuto 20:19). Haraway reconoce que el trabajo de la antropóloga social británica Marilyn Strathern influyó en su definición de la fabulación especulativa como una práctica feminista. “Importa con qué materiales pensamos otros materiales; importa con qué historias contamos otras historias; importa qué nudos atan nudos, qué pensamientos piensan pensamientos, qué lazos atan lazos. Importa qué historias crean mundos y

qué mundos crean historias”⁵. (Haraway, 2013, p. 9. Traducción propia). Las historias SF y su pensamiento divergente pueden ser abordadas desde disciplinas muy diferentes como, en este caso, el cine documental y el ensayo fílmico, funcionando como un «potente signo material y semiótico» que contribuye generosamente a construir un «modelo para la creación de mundos» (2013, p. 9. Traducción propia).

4. CONCLUSIONES

Podemos afirmar que los trabajos audiovisuales de Xiana hasta la fecha son un ejemplo de un cine comprometido en el que la jerarquía de la figura de dirección queda diluida por la puesta en marcha de dinámicas de horizontalidad y esto se da por varias razones: en primer lugar, por su profunda implicación en términos temporales, pues sus dos largometrajes han sido protagonistas de largos procesos de investigación, que han ocupado varios años. Además, en segundo lugar, la convivencia con las autoras de los relatos orales ha sido la piedra angular y la razón del difícil balance que la directora ha conseguido entre espontaneidad y profundidad en ambas películas. En tercer lugar, y de forma evidente, la autora aparece de forma física, ya sea su imagen o su voz, contribuyendo no solo con sus preguntas, sino también con el testimonio de sus vivencias, a conversaciones de gran importancia tanto en *Tódalas mulleres que coñezo*, como en *Crías*. Xiana reconoce que, en su última película, se sintió más cómoda en un papel de investigadora o archivera que de cineasta. En sus palabras:

En verdad, esta peli a mí me ha dado muchísima vida en todos los sentidos, no solo en el sentido de la documentación de la investigación, también de la energía, del placer de nuevo, pues durante años, el proceso de investigación ha sido tener muchísimas conversaciones con mujeres que nos encontrábamos en todo tipo de sitios y que en cuanto alguien, por algún motivo, mencionábamos diarios íntimos, pues era una fiesta. (Comunicación personal, 20 de diciembre de 2014).

Como su obra más reciente y la que se ha examinado con mayor detalle en este texto, concluimos que *Crías* es una película que pone en el centro una expresión tradicionalmente asociada a la baja cultura y vinculada de manera ineludible al ámbito íntimo de lo femenino que se inicia habitualmente durante la infancia y la adolescencia. El objeto de estudio del filme, al que podríamos referirnos como una investigación audiovisual sobre elementos textuales, —el diario—, y también verbales —los testimonios—, según la autora, supone implícitamente un posicionamiento político por todo con lo que rompe respecto al marco tradicional de los estudios culturales. Xiana defiende que «algunos conocimientos, seguramente por sesgos metodológicos e ideológicos, se ha decidido que no se estudien» (Comunicación personal, 20 de diciembre de 2024). Su afirmación se debe a que no existe por el

⁵ “It matters what matters we use to think other matters with; it matters what stories we tell to tell other stories with; it matters what knots knot knots, what thoughts think thoughts, what ties tie ties. It matters what stories make worlds, what worlds make stories” (Haraway, 2013, p. 3).

momento ninguna investigación sobre diarios infantiles o adolescentes, se han llevado a cabo muy pocas sobre diarios femeninos en general y ninguna de ellas ha sido realizada en español. Esto convierte a la película *Crías* en un hito para los estudios culturales con un enfoque feminista porque desafía sus propias categorías de clasificación, adentrándose en las manifestaciones de lo íntimo como un fenómeno cultural necesario.

Figura 4 - Mujeres participantes en la película *Crías* (2025)



Nota: las participantes leen diarios propios y de otras mujeres. Material cedido por la directora.

NOTA FINAL: Para la elaboración de este texto se ha visionado en exclusiva una copia de la película *Crías* en espera de postproducción, es decir, una versión no definitiva de esta. Agradezco enormemente a Xiana do Teixeiro por su tiempo y por haberme brindado generosamente materiales fílmicos, fotográficos y textuales, además de las entrevistas y conversaciones llevadas a cabo a lo largo de estos años.

REFERENCIAS

Agamben, G. ([2006] 2015). ¿Qué es un dispositivo? En *¿Qué es un dispositivo? seguido de El amigo y de La Iglesia y el Reino* (pp. 9-34). Anagrama. Colección Argumentos. [Publicación original: Agamben, G. (2006). *Ché cos'è un dispositivo?* nottetempo srl].

Alegria, O. (2016). Ten Years Older. En Alegria, O. (Dir. y Coord.) *Time* (pp. 24-32). Festival Internacional de Navarra Punto de Vista - Departamento de Cultura, Deporte y Juventud. Gobierno de Navarra.

Baudry, J. L. (1975). Le dispositif. *Communications*, (23). Numéro thématique: Psychanalyse et cinéma, 56-72. <https://doi.org/10.3406/comm.1975.1348>

Bellour, R. ([1990] 2012). *Between-the-images*. JRP/Ringier & Les presses du réel. [Publicación original: Bellour, R. (1990). *L'Entre-images*. Photo, cinema, video. Les Éditions de la Différence].

Dittus, R. (2013). El dispositivo-cine como constructor de sentido: el caso del documental político. *Cuadernos.info*. Comunicación y medios en Iberoamérica, 33, 77-87. <https://doi.org/10.7764/cdi.33.532>

Do Teixeiro, X. y Fonseca, E. (Directores). (2008-2011). *Tallers Sonors* [Serie de cortometrajes]. Walkie Talkie Films, Xarxa de Televisions Locals de Catalunya.

Do Teixeiro, X. (Directora). (2016). *Carretera de una sola dirección* [Película cortometraje]. Proyecto X Films. Festival Int. De Cine Documental de Navarra Punto de Vista.

Do Teixeiro, X. y Fonseca, E. (Directores) (2017). *Somos plaga*. Programa Soy cámara. [Película cortometraje]. Walkie Talkie Films y Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB).

Do Teixeiro, X. (Directora). (2018). *Tódalas mulles que coñezo* [Película]. Walkie Talkie Films.

Do Teixeiro, X. y Fonseca, E. (Directores) (2018). *Soy muro*. Programa Soy cámara. [Película cortometraje]. Walkie Talkie Films y Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB).

Do Teixeiro, X. y Fonseca, E. (Directores). (2020). *Espècie*. Programa Un vocabulario para el futuro, con Stefano Mancuso. [Película cortometraje]. Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB) y Ajuntament de Barcelona.

Do Teixeiro, X. (2025. No estrenada). *Crías*. [Película]. Walkie Talkie Films y Animala

Fonseca, E. (2012). *Queimar o monte*. [Película]. Walkie Talkie Films.

Fonseca, E. y Do Teixeiro, X. (2020). Imágenes del mundo natural. En *Imágenes, un dominio público* (pp. 129-139). Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB).

Fonseca, E. (2024). *Salvaxe, Salvaxe*. [Película]. Walkie Talkie Films.

Foucault, M. ([1977] 1994). Le jeu de Michel Foucault. [Entrevista]. En *Dits et écrits 1954-1988. Tomo III. 1976-1979* (pp. 298-329). Éditions Gallimard. [Publicación original: Foucault, M. (1977, julio). Le jeu de Michel Foucault. Entretien avec D. Colas, A. Grosrichard, G. Le Gaufey, J. Livi, G. Miller, J. Miller, J.-A. Miller, C. Millot, G. Wajeman. Ornicar? *Bulletin périodique du champ freudien*, (10), 62-93].

Haraway, D. J. ([1991] 1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza*. Ediciones Cátedra. [Edición original: Haraway, D. J. (1991). *Simians, Cyborgs and Women. The Reinvention of Nature*. Free Association Books Ltd.].

Haraway, D. (2013). SF: Science Fiction, Speculative Fabulation, String Figures, So Far. *Ada: A Journal of Gender, New Media, and Technology*, (3). <https://doi.org/10.7264/N3KH0K81>

Haraway, D. J. ([2016] 2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. consonni. [Publicación original: Haraway, D. J. (2016). *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Duke University Press].

Jenkins, H. (1992). *Textual Poachers: Television Fans & Participatory Culture*. Routledge.

Jenkins, H. (2006). *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. NYU Press.

Mancuso, S. y Viola, A. ([2013] 2015). *Sensibilidad e inteligencia en el mundo vegetal*. Galaxia Gutenberg. [Publicación original: Mancuso, S. y Viola, A. (2013). *Verde brillante. Sensibilità e intelligenza del mondo vegetale*. Giunti Editori].

McRobbie, A. y Garber, J. (1975). Girls and subcultures. En S. Hall & T. Jefferson (Eds.), *Resistance through rituals: Youth subcultures in post-war Britain* (pp. 209-222). Routledge.

Margulis, L. (1991). Symbiogenesis and symbioticism. En L. Margulis & R. Fester (Eds.), *Symbiosis as a source of evolutionary innovation: Speciation and morphogenesis* (pp. 1-14). MIT Press.

Pérez Nieto, E. (2023) *El documental contemporáneo dirigido por mujeres en Latinoamérica y en España. Temáticas y heterotopías feministas* [Tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Ciencias de la Información. <https://ucm.on.worldcat.org/oclc/1474951760>

Pollock, G. ([1988] 2013). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Fiordo. [Publicación original: Pollock, G. (1988). *Vision and Difference. Feminism, femininity and the histories of art*. Routledge].

Real Academia Española. (s. f). *Cursi*. Diccionario de la Lengua Española (DLE). Consultado el 29 de enero de 2025. <https://dle.rae.es/cursi>

Rich, A. ([1986] 2001). Apuntes para una política de la posición. En *Sangre, pan y poesía. Prosa escogida: 1979-1985* (pp. 205-222). Icaria Antrazyt. (Mujeres, voces y propuestas). [Publicación original: Rich, A. (1986). Notes Toward a Politics of Location (pp. 210-231). En *Blood, Bread and Poetry. Selected Prose: 1979-1985*. W.W. Norton & Co.].

Robertson Wojcik, P. (2007). Spectatorship and audience research. En P. Cook (Ed.), *The Cinema Book. Third Edition* (pp. 538-545). The British Film Institute.

Sandoval, C. ([1995] 2004). Nuevas ciencias. Feminismo cyborg y metodología de los oprimidos. En Traficantes de Sueños (Eds.), *Otras inapropiables. Feminismos desde las fronteras* (pp. 81-106). Traficantes de sueños (Mapas. Licencia Creative Commons). [Publicación original: Sandoval, C. (1995). New Sciences. Cyborg feminism and the methodology of the oppressed. En C. Grey (Ed.), *The Cyborg Handbook* (pp. 407-421). Routledge].

Tsing, A. L. (2015). *The Mushroom at the End of the World. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*. Princeton University Press.

Tsing, A.; Swanson, H.; Gan, E. y Bubandt, N. (Eds.) (2017). *Arts of Living on a Damaged Planet*. University of Minnesota Press.