

BARBARA ZECCHI

DESENFOCADAS
CINEASTAS ESPAÑOLAS
Y DISCURSOS DE GÉNERO

Icaria  Ακαδημία
MUJERES Y CULTURAS

ÍNDICE

Introducción: Desenfocadas 7

- I. Cinta cero. Las precursoras: el rescate femenino 17
 - Carmen Pisano, Anaïs Napoleon y Beatriz Azpiazu: de la fotografía al lienzo 21
 - Elena Jordi y Helena Cortesina: de las tablas a las pantallas 30

- II. Cinta uno. Las pioneras: miradas femeninas en construcción 43
 - Rosario Pi Brujas: socavando la ilusión de la mirada 49
 - Margarita Alexandre: subvirtiendo el voyeurismo 56
 - Ana Mariscal: revelando la mirada autorial 63

- III. Cinta dos. Las progenitoras: primeras estrategias de empoderamiento 73
 - Cecilia Bartolomé: la marginación feminista 85
 - Josefina Molina: en el rincón femenino 88
 - Pilar Miró: hacia la feminización 95

- IV. Cinta tres. Las herederas: desde el inconsciente genérico al género en disputa 113
 - Datos de una discriminación 116
 - Un cine ginocéntrico 125
 - Hacia la concienciación 132
 - Isabel Coixet: la experiencia sinestésica 146
 - Chus Gutiérrez: la diferencia y el hibridismo 158
 - Gracia Querejeta: la liberación edípica 165
 - Icía Bollaín: el realismo correctivo 173
 - Marta Balletbò-Coll: el desafío homoerótico 179

Patricia Ferreira: la mirada periodística	184
Judith Colell: la introspección autorial	188
Laura Mañá: el arquetipo y el mito	194
Inés París: la subversión de la risa	201

V. Referencias bibliográficas 209

VI. Tablas. La discriminación en números	225
Largometrajes dirigidos o codirigidos por mujeres (1922-2010)	227
Largometrajes dirigidos por mujeres y por hombres	244
Número de largometrajes dirigidos por mujeres	244
Porcentaje de largometrajes dirigidos por mujeres	245
Largometrajes dirigidos por mujeres: ficción/ documental	245
Largometrajes dirigidos por mujeres: géneros	246

INTRODUCCIÓN: DESENFOCADAS

Un estudio sobre mujeres y cine da por asumidos por lo menos dos presupuestos controvertidos: en primer lugar, que existe un corpus cinematográfico definido y definible (o mejor dicho, sexuado y sexual)¹ por el género de sus autores (o autoras); y en segundo lugar, que las autoras de dicho corpus son las directoras de las películas. Ambos conceptos, tanto el de sexuación como el de autoría, han sido cuestionados dentro y fuera del feminismo, y dentro y fuera del mismo grupo de directoras que pretendo estudiar en este libro. Establecer la relación —aunque tenue, exigua y a menudo invisibilizada— entre un texto y el sexo de su autora corresponde a una aproximación cuanto menos esencialista: una de las más sibilinas y desconcertantes formulaciones teóricas de la crítica feminista (según las conocidas palabras de Elaine Showalter, 1981). A su vez, definir al director (o directora) de una película como su autor implica una elección cuanto menos obsoleta, puesto que (según anunció Roland Barthes en 1968) «el autor está muerto», a pesar de los numerosos intentos por resucitarlo desde entonces. Aun así, asumiendo estos riesgos seriamente, como diría Teresa de Lauretis (1994), propongo en estas páginas trabajar sobre un corpus compuesto por poco más

1. A pesar de lo forzado que pueda resultar en castellano distinguir entre «sexuar» y «sexualizar», prefiero seguir las propuestas del feminismo italiano que utiliza el neologismo «sessuare», y sus derivados, para referirme a lo que en inglés se designa como «to gender» es decir «marcar por el género sexual», frente a las connotaciones que implicaría en cambio el verbo «sexualizar».

de un centenar de películas que tienen en común el haber sido dirigidas por unos sujetos biológicos de sexo femenino, un corpus que en otro lugar he propuesto llamar «ginocine».²

La teoría fílmica feminista tiene diferentes posiciones frente al concepto de autoría. Por un lado hay una postura que rechaza la identificación del director con el autor —el genio creador, una figura masculina por defecto— puesto que la película es el producto de un equipo de hombres y mujeres. Esta postura se propone dar peso a áreas diferentes de la dirección (como el guion), donde hay una mayor participación femenina (Mayne, 1990; Martin, 2008). Por otro lado, hay un intento de recuperar los nombres de las primeras directoras, y de esta manera rescatar del anonimato y del olvido

2. El neologismo «ginocine» ofrece a mi entender una posible alternativa a los términos «cine feminista», «cine femenino» o «cine de mujeres» cargados de connotaciones limitadoras y ambiguas: no todas las películas dirigidas por mujeres son necesariamente feministas ni todo el cine feminista es dirigido por mujeres; «cine femenino» parece aludir a unas connotaciones de sensiblería y delicadeza que la sociedad patriarcal ha atribuido a la mujer; «cine de mujeres» apunta ambiguamente no tanto al género sexual de las creadoras sino de su público. En cambio, el término «ginocine» pretende ser más amplio, flexible e inclusivo: 1) Si no todo el cine es «ginocine», todo el cine dirigido por mujeres es «ginocine», porque ninguna mujer es inmune a un sistema de prácticas y de instituciones que discriminan y oprimen en términos de sexo-género; 2) «ginocine» evita las limitaciones implícitas en el adjetivo «feminista» que he señalado anteriormente y las desplaza desde el texto a su interpretación; 3) prescinde de una vinculación directa con lo estrictamente biológico, porque sus productos no tienen por qué ser única y exclusivamente filmes dirigidos por mujeres; y 4) el «ginocine» incluye a otras «autoras» porque como sabemos, el autor de una película no es necesariamente su director, ni su guionista. Para más detalles sobre este concepto véase <<http://digitalhumanities.umass.edu/gynocine/>>.

3. Este debate corresponde a los planteamientos en los años 70 de la teoría literaria feminista, cuando la ginocrítica se propone el rescate de unos textos de autoría femenina, que la llamada crítica de resistencia, representada por Virginia Woolf y su ensayo *A Room of One's Own* (1929), desconocía. Por su parte, Elaine Showalter, con *A Literature of Their Own* (1977), consigue recuperar esta presencia femenina en la esfera literaria. Trabajos análogos se están haciendo en la actualidad en otros campos. Colita y Mary Nash, por ejemplo, organizaron la exposición *Fotògrafes pioneres a Catalunya* en 2005, precisamente para «rescatar la obra desconocida de las primeras generaciones de fotógrafas de nuestro país [...] [y para] superar la amnesia histórica y recuperar la etapa perdida de una saga de pioneras que trabajaban en ese terreno antes de la conocida generación contemporánea de fotógrafas profesionales catalanas, que empezaron a dedicarse a ello en los sesenta» (2005, p. 187).

una presencia autorial femenina (Haskell, 1974; Rosen, 1973).³ En el presente volumen me inclino hacia esta segunda postura, puesto que me ocuparé de las mujeres en el campo de la realización cinematográfica, sin por ello rechazar la validez de la primera. De hecho, significativamente, la mayoría de las cineastas que ocupan estas páginas son también guionistas.

Desenfocadas se centra en las biografías de cuatro generaciones de directoras, desde las primeras sombras en los orígenes de la historia del cine, pasando por la rivalidad femenina de la generación que empieza a trabajar en la Transición, hasta la fecundidad simbólica de la mediación sexuada de las cineastas que han formado CIMA (la Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales) en 2006. Estudio las biografías de estas mujeres no solo para rescatarlas del olvido (en el caso de la primera y de la segunda generación) o de la sombra (en el caso de las generaciones más jóvenes) en el mundo falocéntrico de la industria cinematográfica, sino para poner en práctica el postulado del grupo feminista Diotima de que «no existe y no puede existir un conocimiento objetivo sobre la diferencia sexual, separado de la verdad subjetiva, ya que la diferencia sexual es una determinación originaria del sujeto cognitivo» (1991, p. 182).⁴

La traza de una presencia femenina en los albores de la dirección fílmica que analizaré en el primer capítulo (en la «Cinta cero») es prueba suficiente de que la historia del cine español también, como la de todos los otros países que han sido objeto de estudios análogos, ha estado marcada por el silenciamiento de una generación de mujeres que desaparecieron cuando el cine pasó de artesanía a industria. Para parafrasear el título de un libro de Monica dall'Asta (2008), en los principios del cine no había «solo divas». Baste mencionar que en Hollywood se contaba con más directoras en la época muda que en la actualidad (Rosen, 1973; Smith, 1975),⁵ o

4. Todas las traducciones de las citas de este volumen son mías, a menos que se especifique lo contrario en la sección de Obras citadas al final del volumen.

5. Marjorie Rosen afirma que «la industria cinematográfica, antes de que se convirtiera en una operación elitista de gran alcance, tenía una necesidad de materiales y de cineastas que dejaba poco espacio a los prejuicios de género. Al final de la Primera Guerra Mundial la lista de mujeres que habían hecho contribuciones significativas al cine americano era bastante más considerable de lo que

que el primer largometraje en Egipto, *Laila* (1927), fue dirigido por una mujer, Aziza Amir, pero cuando en 1935 se crearon los Misr Studios desaparecieron todas las cineastas del mundo árabe (Hillauer, 2005).

En España, desde la *Historia de la cinematografía española* de Juan Antonio Cabero de 1949, hasta *Primeros tiempos del cinematógrafo en España* coordinado por Juan Carlos de la Madrid en 1997, hay una absoluta amnesia a propósito de la participación de la mujer en los comienzos del séptimo arte. Se ignoran por completo nombres como los de Elena Jordi, Anaís Napoleon y, como se verá más adelante, si se menciona a Helena Cortesina, es para desapropiarla de la autoría de *Flor de España*. Como proponía Marjorie Rosen hace ya cuarenta años en *Popcorn Venus* (1973), nuestra tarea es la de rescatar a las mujeres de este silencio, para poder así recobrar una tradición femenina, y reconstruir la historia del cine (y no solo del cine de mujeres): «Eran nuestras pioneras. Sin embargo, durante mucho tiempo sus contribuciones se han ido llenando de polvo, sufriendo una rápida decadencia y falta de reconocimiento que nos impiden tener un legado, una piedra angular sobre la cual construir» (p. 380).

En *Desenfocadas*, este trabajo de rescate no se limita a la primera generación de cineastas sino que continúa hasta la actualidad, puesto que la mujer siempre, a lo largo de toda la historia del cine, ha sido discriminada (y excluida) de una industria dominada por los hombres. Si en la «Cinta cero» hablo de los indicios sobre unas «precursoras» del séptimo arte, en la «Cinta uno» me ocupo propiamente de «pioneras» de la cámara, mujeres también muy poco estudiadas: directoras que trabajaron durante la guerra (Rosario Pi Brujas), o durante el franquismo (Margarita Alexandre y Ana Mariscal); en la «Cinta dos», me dedico a las que llamo «progeni-

es hoy» (1973, p. 367). Sharon Smith añade que «se estima que había veintiséis mujeres entre 1913 y 1927, pero, a menudo, sobre todo en las primeras décadas del siglo, las actrices y las guionistas dirigían sus propias películas anónimamente, por lo que es imposible hacer un recuento irrefutable. [...] Los pequeños cineastas independientes, para los cuales han trabajado muchas mujeres, fueron eliminados y reemplazados por los grandes estudios, y la influencia de las mujeres se redujo drásticamente» (1975, pp. 12-19).

toras», las tres únicas cineastas que dieron sus primeros pasos en la Transición (Cecilia Bartolomé, Josefina Molina y Pilar Miró) desafiando el machismo de la Escuela Oficial de Cine antes, y de la industria cinematográfica después. Son progenitoras por ser las primeras en sembrar un legado. Y finalmente, en la «Cinta tres», enfoco en las nuevas generaciones de directoras y en su paulatina concienciación de género. Se trata de la generación de las «herederas», las primeras que trabajan pudiendo contar y medirse —explícita o implícitamente, consciente o inconscientemente— con sus antepasadas.

El Goya a la mejor dirección novel de Mar Coll por *Tres días amb la família* en 2010 (año que constituye el límite cronológico de este estudio), marca un momento clave en la historia del cine español, no solo porque interrumpe un período de siete años durante el cual los palmarés para la dirección se habían entregado exclusivamente a hombres,⁶ sino sobre todo porque Coll recibe la estatuilla de manos de cuatro directoras (Bollaín, Ferreira, Querejeta y Gutiérrez). Ese suceso supone el relevo de una nueva generación de mujeres cineastas, y simboliza la existencia de una tradición femenina reconocida por la misma Academia.⁷ Más aún, este gesto escenifica el final de un fenómeno que había caracte-

6. Después de los primeros dos premios Goya a la mejor dirección novel, que fueron llamativamente ganados por mujeres durante dos años consecutivos (en 1989 y 1990) habrá solo uno más, antes de Mar Coll: el de Ángeles González Sinde en 2003. En la historia de las veintitrés ediciones de la gala hasta la fecha, solamente tres mujeres han ganado por la mejor dirección: Pilar Miró en 1996 con *El perro del hortelano*, Icíar Bollaín en 2003 con *Te doy mis ojos* e Isabel Coixet en 2005 con *La vida secreta de las palabras*.

7. A modo de posdata, cabe aquí mencionar el Goya de Honor de Josefina Molina en 2012. En su discurso la cineasta comenta: «Sé que estoy aquí, en representación también de otras mujeres, de mi generación y de generaciones anteriores, que se han dedicado a este oficio del cine en sus distintas facetas cuando no era fácil. Quisiera compartir este Goya de Honor con ellas y también quisiera compartirlo con mis compañeras de CIMA, la Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales, que ha sabido sustituir el aislamiento por la solidaridad, el análisis y la información. Y cuya labor por la valoración de nuestro trabajo y la visibilidad de las mujeres cineastas de este país, es constante» (<<http://www.cimamujerescineastas.es/>>).

rizado el cine femenino español: la falta de comunicación entre generaciones de cineastas.

En el pasado, cada generación actuaba de forma pionera a causa del silencio historiográfico —de la sistemática eliminación de la producción de la autora del canon fílmico— lo que impedía una continuidad entre las diferentes épocas de dirección femenina (Solà y Selva, 2002, p. 22). Hasta hace poco, entre las cineastas no había ni un espíritu generacional común, ni la conciencia de ser parte de un grupo (y menos de un grupo discriminado). En un ambiente hostil hacia la mujer, como el de la industria cinematográfica, cada directora trabajaba de francotiradora y entre generación y generación no se pudo producir ninguna «hermandad secreta de una subcultura» (Gilbert y Gubar, 1979, p. 65), típica, por el contrario, del mundo de las escritoras. O más bien, si ha existido de forma implícita y subconsciente, dicha hermandad no se ha percibido de manera evidente y menos aún se ha manifestado abiertamente, por lo menos hasta época muy reciente. El mediometraje dirigido por Cecilia Bartolomé *Margarita y el lobo* (1969) ofrece una clara ilustración de esta problemática. En la película, Margarita (como la misma Bartolomé) vive en un mundo masculino, y lucha contra la misoginia y contra los estereotipos femeninos reductivos, gracias a su inteligencia, valentía y determinación, pero sin la ayuda de otras mujeres. La solidaridad femenina está ausente de esta película de manera muy significativa. La misma Bartolomé, hablando de su experiencia con las otras dos directoras de su generación, Pilar Miró y Josefina Molina, afirma que, a pesar de conocerse desde siempre, nunca se concibieron como un colectivo: «no hubo ningún intento de agruparnos» (*Diario de noticias*, 16-6-2007). En una reciente entrevista, Margarita Alexandre comenta no haber tenido ningún contacto con Ana Mariscal, la única otra directora que como ella había trabajado durante el franquismo, y no recordar haber visto sus películas.⁸

8. La entrevista a la pionera que realicé acompañada por Margarita Lobo en mayo de 2009, en su casa en Madrid, se encuentra en: <<http://digitalhumanities.umass.edu/gynocine/interviews>>. Evidentemente la diferencia ideológica entre Alexandre y Mariscal puede haber sido una de las razones principales de esta falta de conexión.

Salvo algunas excepciones,⁹ no había ni intertextualidad, ni diálogo, ni —tomando prestado un concepto de Harold Bloom (1973)— ansiedad de influencia: cuando las directoras de la segunda generación emprendieron en la Transición su aventura cinematográfica, lo hicieron de nuevo como pioneras. Al no tener madres, no tenían que desmarcarse de sus propias precursoras, no tenían que huir de sus textos, «desviarlos y malinterpretarlos» —como dice Bloom a propósito del canon literario— para superar su influencia. El «estado de “orfandad”», rasgo peculiar para Jaume Martí-Olivella (1994, p. 97) del cine español de la posguerra, llega a ser alegoría e idiosincrasia de la experiencia cinematográfica femenina. Cabe preguntarse si la producción fílmica de la mujer estuvo marcada, en cambio, por la ansiedad de autoría característica, según Sandra Gilbert y Susan Gubar (1979), del mundo literario femenino del siglo XIX. Las escritoras, al no tener madres literarias (o al tener muy pocas), han vivido constantemente la experiencia de ser las primeras y de tener que iniciarse en un espacio por conquistar, sufriendo así «una ansiedad construida a partir de temores complejos y apenas conscientes hacia esa autoridad que a la artista femenina le parece ser por definición inapropiada para su sexo» (p. 65).

La tercera generación, que debuta en la Transición, comparte con las dos anteriores los mismos rasgos de orfandad y la misma falta de espíritu generacional: es llamativo, por ejemplo, que Josefina Molina, a pesar de adaptar la novela de Miguel Delibes *El camino* (1978) para la televisión quince años después de la versión para el cine de Ana Mariscal (1963), no se haya sentido en deuda con su precursora, ni la haya buscado como referente implícito:

Ana Mariscal era, en la época en que yo ingresé en la Escuela, la única mujer que dirigía cine en España, la única cuyas películas

9. Como mucho, la única conexión entre la primera generación de cineastas y la siguiente se establece entre dos obras, dos adaptaciones de la novela *El camino* de Miguel Delibes, que tanto Ana Mariscal como Josefina Molina llevan a la pantalla, con una década de diferencia, en 1963 y en 1977 respectivamente. Este eslabón es, sin embargo, una mera excepción y, de todas formas, no originó ningún contacto entre las dos directoras.

eran comentadas. Pero en 1963 ya era una estrella en declive y su cercanía al régimen de Franco la separaba de las nuevas generaciones. Las dificultades económicas de su productora Bosco Films la obligaban a hacer películas de pretendida comercialidad que no fueron bien en taquilla y al fin tuvo que cerrarla. Ana Mariscal murió en 1995 y, fue, además de directora, actriz de gran éxito, escritora, conferenciante, pero, en una ocasión en que coincidí con ella, pude advertir su rencor por no tener el reconocimiento ni la comprensión que ella creía merecer. (2003, p. 78)

Las palabras de Molina revelan que entre directoras se vivía una experiencia marcada inevitablemente por sentimientos de rivalidad, que, como se verá, eran más bien consecuencia de unos mecanismos de autodefensa. Molina lamenta que «nunca en los primeros veinte años de mi vida pude ver una película dirigida por una mujer aunque desde muy pequeña estaba acostumbrada a ver cine» (*ibíd.*). Como consecuencia de esta falta de tradición femenina, las cineastas de su generación vivieron en un estado de orfandad que les causaba inseguridad y que les producía desconfianza:

¿Qué tradición tenía, pues, una mujer que se dedicaba a dirigir cine en España al final de la década de los sesenta del siglo pasado? Las películas de aquellas mujeres se esfumaron en el tiempo. No son analizadas, ni vistas, ni mencionadas. Son como hojas al viento de una oportunidad incontrolada. Intentaron ser positivas, amoldarse a las circunstancias, sacar cuatro de donde solo había dos, lucharon inútilmente por conseguir hacer su trabajo con escasos medios. Tuvieron que producirse sus películas y nadie confió en ellas. (*ibíd.*)

Si Molina parece lamentar la inutilidad de los esfuerzos de la mujer, la crítica feminista le otorga un sentido: paulatinamente, lo que se «esfumó» vuelve a inscribirse en la historia del cine, a medida que se va recobrando la obra de unas autoras pioneras y promoviendo una tradición femenina.

A diferencia de las directoras que las han precedido, las cineastas que trabajan en la actualidad, y que en su mayoría se han agrupado

recientemente para formar la asociación CIMA, dialogan de múltiples formas con sus progenitoras. Por ejemplo, Eva Lesmes tiene conciencia de que Miró y Molina son las que abrieron caminos: «La época de Pilar Miró, Josefina Molina era diferente. Ellas luchaban contra viento y marea por hacer algo que las mujeres no hacían y que era muy difícil acceder a ello» (Camí-Vela, 2001, p. 88). Isabel Coixet comenta que cuando hizo su primera película había más misoginia y que Pilar Miró era la única que había conseguido entrar en un mundo exclusivamente masculino: «Parecía como que Pilar Miró tenía un monopolio de hacer cine y las demás éramos hijas que intentábamos seguir» (p. 56). Marta Balletbò-Coll dedica de forma explícita, por medio de un epígrafe, su tercer largometraje, *Seigné* (2004), a Pilar Miró. Muchos son los ejemplos de intertextualidad: por ejemplo, Inés París y Daniela Fejerman empiezan *Semen: una historia de amor* (2005) con una escena que recuerda el largo plano final de *Gary Cooper, que estás en los cielos...* (1980); o Patricia Ferreira, en *El alquimista impaciente* (2002), retoma el tema de la corrupción de una central nuclear por medio de unas secuencias que evocan los escenarios de *Hablamos esta noche* (1982). Y finalmente, la nueva relación entre generaciones de cineastas —el reconocimiento de la labor de las pioneras por parte de las más jóvenes, y el apoyo y mentoría de las pioneras hacia sus herederas— se simboliza en el nombramiento de Josefina Molina como presidenta honoraria de CIMA.

El título de este volumen, «Desenfocadas», es un regalo de Inés París. Cuando me lo sugirió durante una de nuestras inagotables conversaciones durante su estancia en Massachusetts con ocasión del congreso *Gynocine*, me pareció perfecto: en primer lugar, me hizo pensar inmediatamente en la película de Woody Allen *Deconstructing Harry* (1997), en la cual el protagonista, un novelista que ha perdido la inspiración, se queda a veces literalmente desenfocado, en una especie de somatización cinematográfica de la crisis posmoderna del *auteur* (hombre blanco, burgués y heterosexual). Si el título de la película aludía a la teoría deconstruccionista (y a la muerte del autor proclamada por Roland Barthes), en realidad nadie en la película deconstruía (o desmontaba, según la traducción al español del título) al protagonista, sino que era él quien se inspiraba en las personas de su entorno y las deconstruía en sus novelas. De ahí que sus lectores se indignaran al

reconocerse reflejados y deformados en sus textos. El título «desenfocadas» aludiría por lo tanto al cuestionamiento posmoderno de la autoría falocéntrica, cuestionamiento articulado por nuevos sujetos (las mujeres, por ejemplo) que adquieren conciencia de haber sido desenfocados/as por la historia y cultura patriarcales.

En efecto, el concepto de «desenfocar» traduce icónicamente dos parámetros fundamentales de la teoría fílmica feminista. Para Teresa de Lauretis (1987) no hay coincidencia entre las mujeres (con minúscula), individuos históricos reales, y la Mujer (escrita con mayúscula), constructo patriarcal representado en el cine. Las «verdaderas» mujeres quedarían, según la teórica italiana, escondidas entre las grietas y los huecos del discurso falocéntrico, en un metafórico espacio fuera de campo, «space off-screen». A su vez, para Claire Johnston (1973), en los principios del cine, tanto los hombres como las mujeres se representaban como meros iconos sin profundidad. Con el desarrollo del séptimo arte, los personajes masculinos se han ido enriqueciendo de detalles y matices, mientras que las mujeres han quedado estilizadas en siluetas, en significantes vacíos de significados.

Tanto la «Mujer» denunciada por De Lauretis, como la «silueta» de Claire Johnston, son creaciones masculinas, representaciones distorsionadas y veladas de las mujeres (sujetos históricos auténticos): la historia del cine ha «desenfocado» la realidad femenina, al crear imágenes ficticias en la pantalla y, a la vez, borrar la presencia de la mujer detrás de la cámara. Este volumen pretende devolverle el enfoque.

Para concluir esta introducción, quiero dar las gracias a la Universidad de Massachusetts que me ha apoyado con una beca de investigación (Faculty Research Grant) en las primeras fases de este proyecto y con otra (Publication Subvention Grant) para la cofinanciación de este volumen. Muchas gracias también a mis colegas y a mis estudiantes; a todos los amigos y amigas que han leído (o tenido que leer) unas versiones anteriores de este manuscrito y que me han acompañado y soportado durante los años en los cuales he trabajado en este proyecto; a mi familia de Venecia; a mi nueva familia de Granada y a mi familia adoptiva de Massachusetts. Un agradecimiento muy especial a mi hijo Mikel, autor de la sugerente imagen de esta portada. Y otro a Antonio, por ayudarme a recobrar el enfoque.