

ISSN: 2954-5137

●ojopineal. Cine y pensamiento●

Año 3 • Núm. 6 • Enero a Junio 2024





Ojopineal. Cine y pensamiento



BUAP





BUAP

Ojopineal. Cine y pensamiento

Revista Cultural Semestral de Cine, Filosofía y
Pensamiento del Colegio de Filosofía de la FFyL-BUAP

Año 3 • Número 6 • Enero a Junio 2024

ISSN: 2954-5137 • <http://ojopineal.buap.mx>

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

María Lilia Cedillo Ramírez

Rectora

José Manuel Alonso Orozco

Secretario General

Luis Antonio Lucio Venegas

Dirección General de Publicaciones

Facultad de Filosofía y Letras

Ángel Xolocotzi Yáñez

Director

José Gabriel Montes Sosa

Secretario Académico

Ricardo A. Gibu Shimabukuro

Secretario de Investigación y Estudios de Posgrado

Araceli Toledo Olivar

Coordinadora de Publicaciones

Ojopineal

Vanessa Huerta Donado

Doegp Ulises Alonso Pérez

Dirección editorial

Diego Ulises Alonso Pérez

Coordinador del número

Zvezda Ninel Castillo

Claudia Tame Domínguez

Amanda Pérez Morales

Paula Reyes Núñez

Gary Gómez Espinoza

Consejo editorial

Cintillo legal

Ojopineal. Cine y pensamiento. Año 3, No. 6, Enero a Junio 2024, es una publicación periódica semestral editada por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla con domicilio en 4 sur No. 104, Colonia Centro Histórico, Puebla, Pue., C.P. 72000, difundida a través de la Facultad de Filosofía y Letras con domicilio en Av. Juan de Palafox y Mendoza No. 229, Colonia Centro Histórico, No. 229, C.P. 72000, Puebla, Pue., Teléfono 2 29 55 00, Ext. 3540, <http://ojopineal.buap.mx>, Editor responsable: Diego Ulises Alonso Pérez, ojopineal.ffyl@rd.buap.mx, Reserva de derechos al uso exclusivo No. 04-2021-081918332300-102, ISSN: 2954-5137, ambos otorgados por el Instituto Nacional de Derecho de Autor de la Secretaría de Cultura. Con Número de Certificado de Licitud de Título y Contenido: (En trámite), otorgado por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Impresa en los talleres de Fides Impresiones, www.fidesimpresiones.com, 2da. Cerrada de Hidalgo 5, Col. Prolongación Barrio de San Miguel, Alcaldía de Iztapalapa, CDMX. C. P. 09360, Tel. (55) 56323252, este número se terminó de imprimir en diciembre de 2023 con un tiraje de 300 ejemplares. Costo del ejemplar: Gratuito.

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación.

Índice

Año 3 • Número 6 • Enero a Junio 2024
ISSN: 2954-5137 • <http://ojopineal.buap.mx>

Sobreinterpretaciones

- 10 **Qué tipo de oración oye dios**
Heli (2013).
Dirección: Amat Escalante
Por Zvezda Castillo
- 15 **La grieta del mundo**
A través del espejo (1961).
Dirección: Ingmar Bergman
Por Diego Alonso Ulises Pérez
- 19 **Retroinspección**
Pequeño bosque/Little forest/리틀 포레스트 (2018).
Dirección: Soon-rye Yim
Por Mónica Pastrana Cortés
- 23 **La dulzura del hogar**
Almanaque de otoño (1984).
Dirección: Béla Tarr
Por Ricardo Hernández Lanzagorta

Revisiones

- 27 **Verano del amor**
El Satyricon (1984).
Dirección: Federico Fellini
Por Alexis Hellmer
- 30 **¿Qué hacía usted en el momento de morir?**
Le Hérisson (2009).
Dirección: Mona Acache
Por Marian Tapia Pérez
- 33 **La muerte como búsqueda de la vitalidad**
Halley (2012).
Dirección: Sebastián Hofmann
Por Edgar Erick Bello Olivas

Resignificaciones

38 **La posibilidad de reconocimiento contra el padecimiento contemporáneo**
Enferma de mí/Syk Pike (2022)
Dirección: Kristoffer Borgli
Por Fanny Sánchez

45 **Aquí ya no hay pisos**
La camarista (2019).
Dirección: Lilia Avilés
Por Alberto Marañón

49 **No volveré**
Stellet Nicht (2007).
Dirección: Carlos Reygadas
Por Vanessa Huerta Donado

52 **El delirio y la hoguera**
Aquelarre (2020).
Dirección: Pablo Afüero
Por Araceli Toledo Olivar y Jorge Suárez Panohaya

61 **Lo que amo de...**
Historia de un matrimonio (2019).
Dirección: Noah Baumbach
Por Alejandra Mónica Ballesteros Carrillo

66 ***Fuentes de las imágenes***
En orden de aparición en los artículos

Sobreinterpretaciones

Qué tipo de oración oye dios

Por Zvezda Ninel Castillo

Heli (2013).
Dirección: Amat Escalante



“¿Cómo saber qué tipo de oración oye dios...?”, pregunta por la radio un predicador con voz de mercachifle que llama a buscar la obediencia en Juan 9: 31, mientras Heli derriba y estrangula a uno de los ejecutores de los suplicios a los que su familia fue sometida luego de que Beto, el novio de su hermanita, llevará a sus vidas una bolsa con paquetes de coca. Es una esce-

na que se encuentra casi al final de esta película que yo vi por primera vez a destiempo y –aunque se hablaba de ella en todos lados por el triunfo de su director en Cannes– sin referencias claras sobre la trama o la batalla que desde su estreno se entabló entre la crítica con respecto a si es una insostenible obra de porno-violencia o una sustanciosa y artística visión de la intimidación atravesada por el horror que reina en México. Tal escena, que continúa con Heli dándole alcance al hombre que tuvo prisionera a Estela y que se lanza fuera de una casa solitaria para tratar de huir por el campo mientras suena el mal discurso del predicador, no es ni de cerca la imagen más comentada de la cinta (esa posición corresponde a un juego

de multiplicación de audiencias en que unos niños son interrumpidos de una batalla de gladiadores en *Wii* para que —junto con nosotros, Heli y una potencial multitud, pues se está grabando un vídeo para ponerlo luego en *YouTube*— vean como se tortura a Beto, a quien también golpeará uno de los niños). Pero a mí me interesa este momento porque tiene cierto paralelismo con la noche fatal en que Beto le da los paquetes a Estela y huye de Heli saltando del techo para desaparecer en el campo, y porque cuando vi esta escena me sentí catapultada hacia un contraste con *Pulp Fiction* y el célebre Ezequiel 25: 17 recitado por Jules a la hora de ejecutar a alguien.

El *pulp* de Tarantino es una exposición de la cultura de las drogas y los matones que, admitida y deliberadamente, sí recurre a la pornoviolencia, haciendo en el camino un homenaje a la composición del comic a través de la fragmentación de los hechos en una especie de fascículos con personajes meméticos extraídos del mundo gráfico —que acaban volviéndose referentes del falso *underground* y la noción de lo *bad ass*— y diálogos divertidos y muy citables que los espectadores vemos como si fueran revistas tiradas en el suelo que se toman una a una para ser leídas sin seguir su orden cronológico. Por su parte, Heli de Escalante también muestra la cultura de las drogas y los matones en una presentación de fragmentos irregularmente espaciados y a veces episódicos que incluyen la irrupción sin consecuencias en la trama de un sujeto con grotescas botas tribaleras en la lectura de manos que le hacen a Sabrina (la esposa de Heli), y un salto de tiempo inaugural donde vemos los cuerpos ensangrentados de Heli y Beto tirados en la batea de una camioneta que en realidad corresponde al medio de la historia y cuyo adelanto resulta en una declaración dirigida al espectador de que no habrán sutilezas a la hora de mostrar el peso de las situaciones sin importar cuán crudas sean. Sólo que aquí, la exposición de la narcocultura y su violento desenvolvimiento no es en sí misma el foco principal, sino que es más bien la condición innegable e ineludible de las cosas, así como también lo es el control de la oferta laboral del pequeño pueblito guanajuatense que parece tener la fábrica de automóviles. Si la sangre y el dolor destacan es sólo porque son los elementos más estridentes y los personajes —sencillos, con un entorno limitado, de pocas palabras y coaccionados o participes de un sistema abusivo e injusto que no requiere gran sofisticación para devorarlo

- Qué tipo de oración oye dios

todo— no pueden hacer palidecer a la muerte ante la chispa de su gracia, sus referencias pop, su parloteo sobre hamburguesas o Amsterdam, su poderosa voz o sus reflexiones sobre la naturaleza de la fe como lo hacen los personajes de *Pulp Fiction* o historias semejantes (el mismo Escalante señaló las diferencias entre la percepción de la violencia que producen distintos tipos de historias cuando dijo que en *Batman* hay más muertes en los primeros 15 minutos que en toda su película).

Imagen 1. Fotograma de la película.



Fuente. FILMAFFINITY.COM

Ahora que leo las críticas, no me siento sorprendida de que a muchos extranjeros —sobre todo en el 2013, cuando la global denuncia del caso Ayotzinapa no había puesto aún el clavo final a la reputación de México— les costase aceptar que esos grados de violencia correspondieran a la realidad, es simple falta de contexto; pero lo que sí me sorprende es que aquellos que en Cannes no entendieron el realismo y se salieron ofendidos de la sala diciendo que la cinta era basura carente de “espiritualidad” fueran, además de incultos, tan prejuiciosos e insensibles que no comprendieran que en lo proyectado no opera un gratuito y abusivo valor de shock, sino una elegante dirección que reafirma una y otra vez que si la brutalidad salta a la primera plana es porque su devastadora fuerza está desatada sobre los desamparados que no tienen más que a sus propias personas y sus vínculos con los otros. Entiendo de dónde viene,

pero me entristece ver que en *YouTube* los comentarios de mexicanos están en un 50/50 entre la comprensión de la película y el desprecio que dice que es una “pinche película aburrida y fea”, igual a muchas que sólo muestran tetas y sangre como si todos fuéramos narcos porque, afirman, es parte de la mentalidad de cangrejo que quiere hundirnos en el barril del desprestigio “en vez de hablar de lo chingón de México”. Es triste que la noche en México sea tan oscura y el análisis esté tan poco fomentado que, para casi todos, los gatos sean pardos. El núcleo de la narrativa que nos presenta Amat no es la violencia, sino la fragilidad de las personas —especialmente los jóvenes—, sus relaciones y su mundo, así como el sostenimiento de la existencia y su reconstrucción a partir del amor (que también puede ser la motivación para cometer imprudencias que lo pierden todo). La vulnerabilidad se hace notar en detalles como la meticulosa reproducción del caos *kitsch* de una genuina casa mexicana de clase baja en donde Heli y Sabrina tienen problemas sexuales y de comunicación porque no tienen espacio para desenvolverse plenamente (Heli sólo es la cabeza de esa casa a medias, pues él y su papá se turnan el mando así como se turnan en los horarios de la fábrica en que ambos trabajan; y ella es para la casa una herramienta —la sustituta de la lavadora— que está inquieta porque quiere una carrera y extraña a su propia familia). También es visible en las constantes tomas de los más inocentes, como el bebé de Heli, que mira todo fijamente sin entender los forcejeos entre sus padres (y a quien su padre, en su momento más oscuro de turbación, pendejea mirándolo con preocupante resentimiento). O en el perrito que es aplastado entre los arrumacos de los novios, puesto en una caja de cartón que literalmente dice “frágil”, condenado a vivir en el tejado (la Siberia de los perros en Latinoamérica) y es finalmente asesinado; o en el pequeño cuerpo de Estela que no es exuberante y nunca es desnudado como el pecho de Sabrina o el de la detective Maribel, pero que es el único cuerpo femenino que padece los males que otros relatos destinan a las bellezas categorizadas como manzanas de la discordia. El proceso de reconstrucción —que es la esperanza que motiva a la cinta— se expresa especialmente en cuatro abrazos de reencuentro: cuando Heli vuelve a su casa y su esposa rompe la cinta amarilla que rodea la casa mientras corre hacia él, el abrazo a la reaparecida Estela, el abrazo romántico y sexual de la pareja que por fin vuelve de mutuo acuerdo a la cama, y el abrazo final de la siesta que comparten Estela y el

- **Qué tipo de oración oye dios**

bebé Santiago. Pero también se insinúa ese camino de reestructuración de la vida en las hermosas tomas de horizontes que son a travesados por Heli en una forma que recuerda al avance de Travis Henderson mientras reconquista a su familia en *Paris, Texas* de Wim Wenders.

El final de la película deja incógnitas serias, pero en general es luminoso y prometedor pese a todo el dolor. La joven familia está junta en su casita cuya puerta —antes derribada por los asesinos— ha vuelto a ser sólida. ¿Qué tipo de oraciones podrán intercambiar entre ellos para salir adelante en el terrorífico país que es México? No lo sabemos, no sabemos siquiera si Estela volverá a hablar, así como no sabemos a ciencia cierta qué ocurrirá con toda esta juventud criada en este país plagado de crueldad que les lastima y presiona sin cesar. Tal vez descubrirán una forma de verbalizar lo que les ha ocurrido y levantarse mutuamente con frases de cariño, tal vez aprenderán a pronunciar reclamos efectivos ante el sistema corrupto que los hirió; o quizás en el silencio, con su callado cariño, logren sobrevivir felices y ¿progresar?

*Esta obra está publicada bajo una licencia Creative Commons 4.0 Internacional [Reconocimiento-Atribución-NoComercial-Compartir-Igual]  <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

La grieta del mundo

Por Diego Ulises Alonso Pérez

A través del espejo (1961).
Dirección: Ingmar Bergman

Bergman es quizá uno de los directores más reconocidos, vistos y comentados de la historia del cine. Sin duda su obra no deja de sorprender ni a quien la descubre ni a quien asiduamente regresa a sus películas. Temas recurrentes y obsesiones propias de su autor aparecen aquí y allá, sin volverse aburridos o trillados. Uno de estos temas es la imposibilidad de comunicarse, lo que genera una sensación de aislamiento, conflicto existencial y soledad en muchos de sus personajes principales. Quisiera aquí comentar esto en relación a su filme *A través del espejo* (1961) o, como también se ha traducido, *Como en un espejo*.

No quisiera detallar la historia, ya que es posible que ésta sea familiar a la mayoría. La protagonista, Karin (Harriet Andersson), está aquejada por una enfermedad mental que pareciera incurable. Vive entre dos mundos, uno supuestamente real y otro supuestamente ficticio. El conflicto que esto genera terminará por explotar, lo que cambiará la vida de todos los que la rodean. Y ¿acaso hay algo más ‘personal’



- **La grieta del mundo**

e incommunicable que una enfermedad? Cualquiera que ha padecido de una crisis de migraña sabe que en ese momento el mundo cobra otro matiz, se colorea de otra tonalidad y nos aísla de una manera peculiar e intransmisible. El dolor y los síntomas que siente el o la afectada son objetivamente descriptibles, se pueden clasificar, medir, organizar, jerarquizar y establecer bajo un orden que los dota de sentido. Pero una cosa es describir y otra vivir (sufrir o padecer) una enfermedad. Quien nunca ha experimentado algo semejante sólo puede formarse una vaga idea de lo que implica una crisis de migraña. De igual forma nuestra atormentada protagonista mira con cierta melancolía cómo su esposo, Martin (Max von Sydow), quien pareciera amarla de manera incondicional y que se esfuerza por acompañarla de la mejor manera, se aleja cada vez más de ella, cada vez más en otro mundo. El mundo se agrietó y él no puede compartir esa sensación —él no es capaz de escuchar las voces que la llaman— él no puede ser testigo de la promesa de la venida de un dios que llenará de gozo y alegría a un mundo de por sí lleno de luz y tranquilidad, mundo al que, pareciera, sólo ella tiene acceso.

Físicamente conviven en la misma casa, comparten el mismo paisaje, los ilumina el mismo sol, se bañan en el mismo mar, respiran el mismo aire..., pero el cuarto del segundo piso —abandonado por razones desconocidas para el espectador o quizá un desván o bohardilla— es la ilustración rotunda de que no están en el mismo lugar, de que aunque él esté al lado de ella viéndola mientras contempla la llegada de un dios que se revela como una araña, esforzándose por comprenderla y por ser parte de su mundo, no están en el mismo lugar y, sin embargo, comparte el mismo espacio. Las paredes de ese cuarto sólo le hablan a ella, el dios que entra por la puerta del armario sólo es espectáculo para ella. Aislamiento que, en el fondo, no es exclusivo de la protagonista, pues su esposo está también aislado, del otro lado de la grieta, en el mundo de los “normales”, amando apasionadamente a su esposa; pero justo en esto él también está solo, pues ella no está en la misma habitación, aunque físicamente lo estén, ‘espiritualmente’ no pertenecen al mismo plano. Él trata de transmitirle su amor, pero cada vez —y de manera irremediable— se alejan más.

La película ilustra claramente que el espacio no es algo meramente objetivo, medible, cuantificable, sino un lugar en el que se despliega la existencia y el cual está cargado de sentidos diversos. Tomaré un ejemplo: el ruido del helicóptero que se acerca y su sombra a través de la ventana son, por un lado, para ella el dios bajando de las colinas y entrando por la puerta del armario; por otra parte, son para él la ambulancia que se llevará a su amada, señal de que no puede entrar en su mundo. Y como en un espejo se ven los demás personajes reflejados en la misma soledad e incomunicabilidad, en su mundo propio, aunque compartan la cena, las risas, las emociones, las discusiones, los conflictos. El padre, David (Gunnar Björnstrand), trata de contemplar como un espectador ajeno y ansioso por describir el declive de su hija. Su otro hijo, Minus (Lars Passgård) quisiera poder dialogar con él, sentirse comprendido, transmitir sus anhelos, recibir una lección de su padre. Y, a pesar de la imposibilidad de comunicarse mediante palabras, éstas transmiten la compañía que mutuamente se brindan en su separación. Los humanos tenemos mucho de “niños abandonados en un bosque, temiendo la oscuridad y la mirada nocturna de los búhos, esperando abrigo, cobijo, compañía”. Esta metáfora que se enuncia en algún momento de la película coincide no sólo en el sentido primario, sino también en que el mismo lugar es distinto cada vez y para cada quién. El bosque en el que a lo lejos se anuncia la venida de un dios es un lugar lleno de calma, de tranquilidad, donde se respira el gozo y la paz; sin embargo, y a la vez, es también el lugar que incomunica, aquél que no puedo compartir con los demás y cuya calma, en cualquier momento, puede convertirse en un suplicio, el dios prometido en una bestia destructora y la grieta del mundo en una grieta de otra.

Mundos propios que sólo se pueden compartir indirectamente con palabras —igual que una crisis de migraña o una apendicitis— y que, sin embargo, tienen repercusiones en el mundo de cada cual, pues cada mundo propio es, a la vez, mundo compartido. Ese otro mundo de las alucinaciones de la protagonista afecta el mundo de su esposo, de su hermano y de su padre, y viceversa. ¿Cómo sería esto posible sin un estrato común a todos los mundos? Y, a pesar de ello, soledad e incomunicación entre los personajes. Si bien aquí esto se muestra en torno a una enfermedad mental, cabe la insinuación de que ello es válido para la vida en su totalidad (también para los

- **La grieta del mundo**

“normales”), que las alegrías y dolores son compatibles sólo de forma indirecta, que el cuerpo, en cierta manera, nos separa de tal manera que el mundo siempre está agrietado, multívoco e infinitamente abierto a nuevos y singulares sentidos.

*Esta obra está publicada bajo una licencia Creative Commons 4.0 Internacional [Reconocimiento-Atribución-NoComercial-Compartir-Igual]  <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Retroinspección

Por Mónica Pastrana Cortés

Pequeño Bosque/Little Forest/리틀 포레스트 (2018).
Dirección: Soon-rye Yim



“Los brotes, las flores y la cosecha.
Todo lleva tiempo, se debe esperar.
Tú debes esperar”.
Yim, *RealTalk with Yim Soon-rye*

Little forest es una película estrenada en 2018, la segunda adaptación del manga japonés dosmilero *リトル・フォレスト* (*Pequeño Bosque*), sus primeros minutos muestran a la protagonista montada en bicicleta recorriendo senderos rodeados de naturaleza, se retrata un clima frío con impetuoso aire que acertadamente evoca el invierno. La chica arriba a una pequeña casa, sin premura abre el único candado que impide el acceso, paso siguiente, comienza a ordenarla pues parece que nadie habita ahí desde hace un tiempo. Así da inicio la historia que nos quiere mostrar la directora Soon-rye Yim.

Coreanizando el manga, nos presenta a Hye Won una joven adulta que después de reprobado el examen para profesores en Seúl, llevar una ajetreada, estresante y hambrienta vida como trabajadora de medio tiempo en una tienda de conveniencia (similar a un Oxxo), decide escapar a la localidad

- **Retroinspección**

rural, famosa por su arroz y manzana, que la vio crecer. Una comunidad pacífica, como algunas en Corea del Sur, alejada de las grandes urbes, rodeada de grandes campos de cultivos, tupidos en verano que se cubren de nieve en invierno, con pocos habitantes que se dedican a la agricultura y se conocen desde siempre. Regresa a la casa que en un principio se muestra fría, ajena y solitaria, pero con el paso de la película se volverá el acogedor lugar en el que se desenvuelve toda la trama.

Ella muestra una gran afinidad a la cocina, heredada por su madre, y una vez asentada retoma esa pasión. También evita avisar que ha vuelto (otra costumbre heredada), pero de alguna forma la gente se entera de su regreso, comienza a tener visitas de sus dos amigos de la infancia Eun-sook y Jae-Ha. Sus días transcurren preparando platillos, recordando agrídulcemente las recetas de su progenitora, cuidando a un perrito de nombre Fivo y una gallina, apoyando a las tareas agrícolas y conviviendo con personas que estima; sin embargo, no puede olvidarse de sus responsabilidades en Seúl, sigue sonando su teléfono de vez en cuando (aunque no responde) mostrando el número de su novio, las personas le preguntan sobre el examen, su trabajo; además, a veces, en las conversaciones surge el tema de su madre. También se muestra renuente a realizar actividades a largo plazo porque es “probable” que pronto se vaya. Para uno como espectador es notable que la protagonista se encuentra en una completa incertidumbre y rehuye a responder/se. Entre imágenes de paisajes, vistazos a la vida agricultora, además de encuadres a platillos apetitosos que parecieran sacados de un programa de cocina, *Pequeño bosque* se siente como un gran respiro y, simultáneamente, nos dirige a una suave reflexión.

Para Hye Won estar de vuelta en esa casa no es una tarea fácil, ya que poco antes de terminar la secundaria e ingresar a la universidad, su madre decide irse sin comunicárselo a nadie. Lo único que queda de ella es una misiva escondida en un jarro de la cocina, que la protagonista, en ese momento, no logra entender. Siendo solo una adolescente, recién comenzando la vida adulta, asume todo el peso que implica, en conjunto al desolador sentimiento que deja la insólita partida de quien había sido su apoyo emocional desde siempre. No puede tomarse el tiempo para cuestionar qué rumbo quería y podía seguir en su vida. Sin una guía o la mente en claro, se deja llevar por la corriente, encaminándose a cumplir los ideales de vida presentes en la sociedad:

Sale del campo, va a una universidad en la ciudad e intenta encontrar trabajo digno en la capital; no obstante, al toparse con la inmediatez de Seúl, así como las problemáticas presentes en las grandes ciudades, se derrumban todas sus expectativas, se limitan sus posibilidades y no logra encontrar sentido a lo que hace y cómo vive. Por ello decide huir de esa sofocante rutina aun cuando eso implique enfrentar los recuerdos, la incesante curiosidad de las personas que no la han visto en años y aceptar que algo en el rumbo de su vida no va bien.

En la comunidad se vuelve a encontrar con algo que nunca pudo tener en la ciudad: tiempo, para sus aficiones, para estrechar lazos afectivos, para aprender nuevas actividades, para una introspección más profunda de sí, para encarar sus problemas (los del pasado y los actuales), sobre todo, para sanar/se. Siendo una clave central en el argumento porque con el tiempo Hye Won logra germinar, a la par de los cultivos, y una vez que “los espíritus de la primavera rompen (nuevamente) el invierno” (Yim, 2018, 00:38:00) encuentra sus respuestas, reconciliándose consigo misma, entendiendo por qué hubo situaciones que pasaron cómo lo hicieron y, al mismo tiempo, da paso a decidir libremente sobre su futuro.

Sin darse cuenta pasa todo un año refugiada en su *pequeño bosque*, una vez estando lista decide partir, esfumándose como llegó, sin anunciarlo, pero dejando dos notas, la primera para su madre (aun sin tener certeza de que ella regrese) y la segunda dirigida al primer individuo que descubriera su ausencia, pidiendo que cuidaran de Fivo, la gallina y su comenzada plantación permanente de cebollín.

La película se desarrolla sin grandes giros argumentativos o escenas impactantes, es en sí misma tranquila y serena porque su fin, como Soon-rye Yim ha mencionado en una entrevista, es aliviar a una comunidad joven constantemente presionada para lograr el éxito económico-laboral, ser perfecta en todos los aspectos y cumplir con todas las metas socialmente establecidas. Busca mostrar otro panorama para los que no han podido pensar sobre ello, propone una visión más ligera de la vida, plantea la posibilidad de estar pleno además de satisfecho con nuestras decisiones. A mí parecer, también es un apapacho para quienes aún reflexionando sobre estas cuestiones y sobre el rumbo de su vida no han podido reencaminarla porque verla

- **Retroinspección**

(sin trasladarlo a la praxis) es igual de satisfactorio que pasar una agradable tarde descansando después de largos días cumpliendo nuestras obligaciones.

Referencias

Yim, S. R. (20 de diciembre de 2018). 对话韩版《小森林》导演林顺礼 | RealTalk with Yim Soon-rye, the director of the movie “Little Forest”. 腔调 – RealTalk [YouTube]. https://www.youtube.com/watch?v=3X68LRt3eNA&ab_channel=%E8%85%94%E8%B0%83RealTalk

*Esta obra está publicada bajo una licencia Creative Commons 4.0 Internacional [Reconocimiento-Atribución-NoComercial-Compartir-Igual]  <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

La dulzura del hogar

Por Ricardo Hernández Lanzagorta

Almanaque de otoño (1984).
Dirección: Béla Tarr



A veces imagino a László Krasznahorkai, Mihály Vig y Béla Tarr bebiendo decididamente en la mesa de un bar destartalado, escucho un debate ruidoso entre Béla, el cineasta, y Mihály, el músico, no entiendo nada, todo se dice en húngaro. László, el escritor, se limita a observar a los comensales que han perdido la vertical. Las películas más famosas de Béla Tarr han tenido como base textos de Krasznahorkai; *Satantango*, *Armonías de Werckmeister* y *El caballo de Turín*. La música de Vig es parte fundamental en todas ellas.

Hace más de treinta años Béla Tarr filmó *Almanaque de otoño* (Őszi almanach), allí el guión es suyo y la composición musical de Mihály, todavía no aparece László en esa familia fílmica. Tarr, como Káurismaki, trabajan con un pequeño y selecto grupo

• La dulzura del hogar

de actores, a los que veremos insistentemente en la mayoría de sus películas. Uno de sus actores fetiche es Gyula Pauer, pero en *Almanaque de otoño* no participa como actor, lo hace como diseñador de vestuario y de producción. Junto a la también diseñadora de producción Ágnes Hranitzky, esposa de Béla Tarr, y los directores de fotografía, logran algo extraordinario: la tonalidad del mal. O, si se prefiere seguir la propuesta del personaje principal, quien sugiere que el mal no existe, podríamos pensar en la coloración de los instintos.

En *Almanaque de otoño* hay cuatro personas que llevan dos años compartiendo la vida en una misma casa; la madre, el hijo, la enfermera de la madre y el novio de la enfermera. A ese grupo se agrega un quinto invitado, un profesor. A la manera de combinaciones matemáticas veremos los posibles encuentros de esa quinteta de confinados. Las reuniones —uno a uno— estarán marcadas por la intriga, si bien la constante son discursos personales en los que el hablante se abre y pone en la cama o en la mesa su angustia, está flotando en el aire la sospecha del otro. Las intrigas responden a los deseos de los inquilinos y se van difuminando de manera constante. La mayoría está buscando una especie de poder. Dominar al otro para mandarlo, controlar al otro para obtener dinero, someter al otro..., acabar con el otro. Estas intenciones aparecen entre caricias y discursos suaves, cobijadas por miradas cercanas que presienten el beso, al lado de la tensión sensual propia de los cuerpos, manchadas por la mezcla de los colores primarios.

¿Pero qué hacen en esa casa además de encararse en todo momento? Pareciera que están sólo merodeando, buscando lo que insistentemente no encuentran, ocupándose decididamente de eso. Otro de los actores indispensables para Béla Tarr es János Derzsi, en *Almanaque de otoño* conserva su nombre de pila János, el hijo de Hédi. Tiene en ese entonces 30 años, en la vida y en la cinta. 27 años después será el actor principal en *El caballo de Turín*. El hijo es el personaje que llevará a la casa al misterioso profesor. Y el profesor Tibor es, a su vez, quien llevará la música a la casa, sin implicar esto que su presencia ofrezca armonía al grupo. Es este hombre quien trastocará la “calma” de la casa y, como Iscariote, realizará el trabajo sucio. El profesor es una especie de síntesis, agrupa en su persona las ambiciones de los otros confinados y al exhibirlas se convertirá en el chivo expiatorio. La actriz Hédi Temessy (Hédi, la señora de la casa)

y el actor Miklós B. Székely (Miklós, el novio de la enfermera) cautivados, mantienen una serie de conversaciones, con tono de cortejo, donde desfilan sobre todo las preocupaciones de la vejez y la juventud. Es interesante además observar que ese diálogo continúa en otra película, *La condena* (Kárhozat 1988), donde Hédi es la encargada del guardarropa de un bar y Miklós sigue siendo un enamorado sin trabajo. En *La condena* Kerrer, el personaje que interpreta Miklós, no habla en los encuentros, sólo escucha el enigmático discurso de la mujer de negro.

En *Almanaque de otoño* Anna es la enfermera de Hédi, pero simultáneamente atiende los cuerpos de los varones que viven en esa casa. Y esos cuidados corporales, como sabemos, trascienden la piel y los lazos no se hacen esperar. El enredo afectivo que ramifica el —uno a uno— de los encuentros es algo que ocurre y se vuelve complicado adivinar para quién va tal abrazo o tal golpe. Son las tomas reflejo de tal situación, y como Schiele, hace el camarógrafo un esfuerzo por captar la confusión. Dice Reinhard Steiner, sobre la obra de Egon Schiele, que abandona el uso normal de la perspectiva, que diseña ángulos y puntos de vista a partir de los cuales los cuerpos aparecerán retorcidos, contorsionados o deformados. Como ejemplo está un acercamiento amigable entre el profesor Tibor y Miklós, visto desde lo alto, como espectadores estamos sobre sus cabezas y después una pelea entre ellos mismos la apreciamos desde abajo, desde un suelo transparente. La casa, escenario único de la historia, está evidentemente intervenida por Gyula Pauer, esas superficies arrugadas, son un tema que como escultor y pintor lo han mantenido fascinado mucho tiempo. Las paredes con pliegues, los muros que sudan, tanto en *Almanaque de otoño* como en *La condena*, le darán venas al concreto y serán otras extremidades que nos tocan. *Almanaque de otoño* y *La condena* tienen una fiesta al final de sus historias, en esas celebraciones el baile y la música es lo que vemos-oímos en el primer plano, pero siempre hay algo más, un plus, y parte de ese algo más está en la separación. Como dijera Kerrer en *La condena*: “Todas las historias son historias de desintegración”.



Revisiones

Verano del amor

Por Alexis Hellmer

El Satyricon (1984).
Dirección: Federico Fellini

Federico Fellini (1920-1993) es, sin duda, uno de los principales referentes de la cinematografía del siglo XX a nivel mundial. Es conocido, sobre todo, por cintas como *Roma*, *La strada* y *La dolce vita*. Entre las numerosas producciones que dirigió, ocupa un lugar importante su *Satyricon* (1969), una obra *sui generis*, como otras del mismo cineasta, ante la cual el espectador no puede

permanecer indiferente. El *Satyricon* de Fellini está inspirado en una novela epónima de casi dos mil años de antigüedad, considerada, de hecho, una de las primeras novelas de la literatura universal. Este texto, que ha llegado incompleto hasta nuestra época, fue escrito entre los siglos I y II d.C. La tradición atribuye su autoría a un personaje de la corte del emperador Nerón llamado Petronio Árbitro, aunque esto ha sido puesto en duda, llegándose a proponer otros posibles autores. De cualquier manera, se trata de una novela satírica que cuenta las peripecias de un personaje llamado Encolpio y dos amigos suyos, Ascilto y Gitón. A esta narración principal,



- Verano del amor

se le incrustan tres narraciones secundarias y numerosas tramas menores que suceden de manera contemporánea a la principal. La novela parece responder a un deseo de criticar, mediante la sátira, las costumbres de la aristocracia romana hacia el final de la dinastía Julio-Claudia. Los personajes que desfilan por las páginas del *Satiricón* se apartan de la moralidad impuesta por el primer emperador, Augusto, y son un reflejo, más bien, del libertinaje y el desenfreno con el que se conducían Tiberio, Calígula y Nerón, de acuerdo con autores como Suetonio. Así pues, la novela es un viaje por los bajos fondos de algunas ciudades romanas, donde los protagonistas se ven continuamente arrastrados, por sus pasiones o por capricho de otros, de una aventura a la siguiente, entre lupanares y casas de esclavos manumitidos.

Fellini supo convertir todo esto en una secuencia de imágenes desbordantes, excesivas, grotescas, como la propia historia en la que se basan. Aunque se trata de una adaptación libre, según se indica al comienzo, es bastante fiel a la hora de retratar la vulgaridad y la sordidez que el autor de la novela le imprimió a todo el libro. También el carácter fragmentario y, con frecuencia, inconexo de los episodios encuentra un eco en la versión cinematográfica, lo cual contribuye a generar una experiencia estética muy particular. En efecto, tanto el libro, en la forma en que ha llegado hasta nosotros, como la cinta de Fellini concluyen abruptamente sin que la historia principal llegue a un desenlace. En una entrevista, Fellini declaró que, al releer a Petronio, quedó fascinado por las partes faltantes y por la oscuridad entre los diversos episodios. El cineasta (y el espectador) recrean el pasado romano como quien visita un museo arqueológico o admira las ruinas de un anfiteatro e intenta, con la fantasía, colocar cada fragmento de mármol en su sitio. Este recurso lo emplearía Fellini en otra de sus más célebres producciones, *Roma* (1972), que es una serie de episodios en los que se muestra la ciudad moderna como en un mosaico de imágenes extravagantes. Cosa muy alejada de lo que el propio Fellini había mostrado en *La dolce vita* (1960), cuyo hilo narrativo es continuo. Petronio, el autor de la novela, es a menudo retratado como un individuo refinado, lo cual lo habría convertido en un *arbiter elegantiae* (árbitro de la elegancia) en la corte de Nerón.

Sin embargo, en su libro, parodia los excesos de los aristó-

cratas de su época dando rienda suelta a su imaginación y recreando escenarios de vulgaridad caricaturesca, con lo que se revela como alguien a quien ta les cosas entretienen más de lo que repelen. Es posible que Fellini se identificara con aquel personaje de la Roma imperial y que quisiera, con su adaptación a la pantalla, inundada de escenarios surreales y oníricos, hacer un homenaje y una crítica a aquel *Verano del Amor* que todavía seguía sintiéndose por todos lados. Cuando la cinta se exhibió en Estados Unidos, después de un concierto de rock, ante un público de unos diez mil hippies, *El Satiricón* encontró, a decir de Fellini, su ubicación natural. El público aplaudía ante cada nueva escena, conscientes o no de que, bajo el disfraz romano, la fábula era sobre ellos mismos.

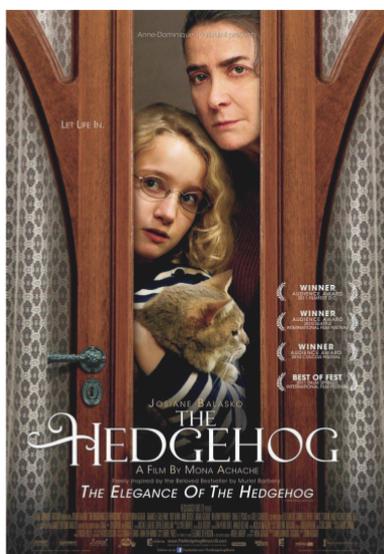
*Esta obra está publicada bajo una licencia Creative Commons 4.0 Internacional
[Reconocimiento-Atribución-NoComercial-Compartir-Igual]
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>



¿Qué hacía usted en el momento de morir?

Por Marian Tapia Pérez

Le Hérisson (2009).
Dirección: Mona Achache



“Ansío las estrellas
mas abocada estoy a la pecera”.
Muriel Barbery,
La elegancia del erizo.

Descifrar el número de veces que he visto esta película es una tarea imposible ya que cada vez es como si fuera la primera. La directora Mona Achache hace una adaptación del título original *La elegancia del erizo* escrito por la melancólica francesa Muriel Barbery, resultando en un filme que, como sucede a menudo, no le llega a los talones al libro pero que invita a la reflexión filosófica sobre la vida, la muerte y por qué ambas son tan bellas como absurdas. Paloma Josse, hija menor de una familia burguesa, fascinada con la cultura japonesa y asqueada con el destino que ha sido escrito para ella, decide suicidarse el día en que cumple doce años para evitar, en una metáfora, “terminar en la pecera” y en el camino nos lleva consigo en la búsqueda por el sentido de la vida —si es que lo tiene— analizando las intrincadas personalidades de su familia. Una madre que no ve la rela-

ción entre los diez años que lleva visitando al psicoanalista y los mismos diez en que ha desarrollado una dependencia a los ansiolíticos y antidepresivos con *champagne*, un padre brillante pero más interesado en su trabajo que en su familia y una hermana preocupada por ser menos neurótica que su madre y más brillante que su padre. Paloma pasa las horas escondiéndose en sus ensoñaciones o filmando el vaivén cotidiano de las personas que le rodean, sin encontrar en ningún rincón algo por lo que valga la pena vivir. Al mismo tiempo nos adentramos en la vida de Renée Michelle; criatura tosca, fría y prácticamente invisible para el burgués que no puede verla como una vecina más y quien, según su propio juicio, encaja a la perfección con el arquetipo de portera de edificio, por lo que juega su papel a fin de pasar desapercibida.

Sin embargo, bajo la máscara de obrera vieja, ignorante e insignificante, yace una mujer de intelecto fino, humor ácido y espíritu ávido de literatura y filosofía. No es sino hasta la llegada de un nuevo inquilino al edificio que ambas se descubren la una a la otra, con té y chocolate se abren paso entre sus propios blindajes hasta desarmarse por completo. Kakuro Ozu es presentado ante la puerta del pequeño departamento que Madame Michelle ocupa en el primer piso y, como un balde de agua fría, su delicadeza en el trato la toma por sorpresa, a diferencia de los demás habitantes, éste penetra bajo el velo en el que hasta ese momento ella se ocultaba, de un momento a otro ya no era invisible. Ese primer encuentro lo marca la frase inicial de la novela de Tolstoi, *Ana Karenina*, que ambos citan: “Todas las familias felices se parecen unas a otras, pero cada familia infeliz lo es a su manera”. Los animales juegan un papel simbólico importante en la trama, desde la figura del erizo encarnada por Madame Michelle; fortaleza espinada en el exterior que en el fondo oculta ternura y una terrible elegancia, hasta los múltiples felinos que deambulan entre las piernas de los protagonistas, como reflejo de sus dueños humanos.

El desenlace de este filme bien podría prestarse a una interpretación como la que hace Žižek de *Lucas de ciudad* o *Titanic* en los que la onírica idea de que el burgués puede convivir con el proletario creando lazos románticos y amistosos se destruye y podemos dar cuenta de que tales contradicciones han de permanecer irreconciliables; la portera

- **¿Qué hacía usted en el momento de morir?**

no puede enamorarse del acaudalado inquilino japonés del piso ocho a pesar de que éste le insista: “Renée, podemos ser amigos y todo lo que queramos”. A mí, sin embargo, me gusta pensar que esa es precisamente la superación de la contradicción, aunque el filme termina como inicia, con una disertación sobre la muerte que Paloma nos ofrece, hay algo en sus palabras que no había antes, algo que un romántico puede llamar esperanza y que yo veo como peces de colores: “Lo que importa no es morir, sino lo que se hace en el momento de morir. Renée, ¿qué hacía usted en el momento de morir? Estaba dispuesta a amar.”

*Esta obra está publicada bajo una licencia Creative Commons 4.0 Internacional
[Reconocimiento-Atribución-NoComercial-Compartir-Igual]
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

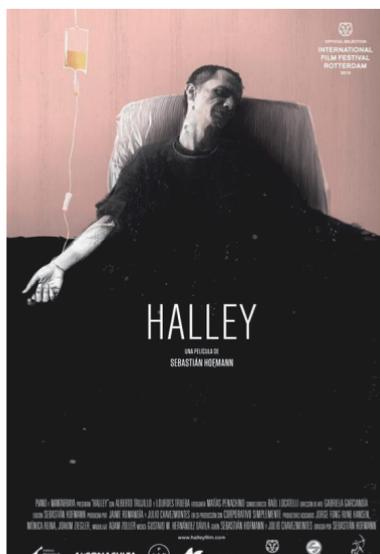


La muerte como búsqueda de la vitalidad

Por Edgar Erick Bello Olivos

Halley (2012).
Dirección: Sebastián Hofmann

Halley cuenta la historia de Alberto “Beto”, un muerto-viviente, que trabaja como guardia de seguridad en un gimnasio por las noches, pero en el día, sus actividades cotidianas se dedican al cuidado y la preservación de su cuerpo. Día con día recorre la ciudad observando a la gente con detenimiento intentando entender, comprender o quizás encontrar un consuelo en la cotidianidad. Realiza sus actividades como cualquier otra persona, sin embargo, podemos percibir en Beto un cansancio, un dolor, un malestar que propiamente; Beto no siente, porque su cuerpo está inanimado. Su búsqueda concluye al darse cuenta de que no puede recuperar esa vitalidad y decide exiliarse.



Existencialismo y vitalidad

Halley es una película con una temática existencialista que nos muestra diferentes temas a partir del protagonista de la película “Beto”. Quisiera resaltar primeramente el gran trabajo de la fotografía y el maquillaje, donde podemos observar magní-

- **La muerte como búsqueda de la vitalidad**

ficas imágenes que nos muestran de una manera más sensible la vida de Beto, como la descomposición de su cuerpo y el dolor que nos transmite a partir de sus acciones.

Resulta interesante la manera en cómo el director Hofmann trata ciertos temas que se encuentran dentro de la película, sin embargo, es uno el que envuelve a los demás, hablo de la vitalidad. Beto trabaja en horario nocturno en un gimnasio, lo cual no es fortuito. Beto es un muerto-viviente, por así decirlo, su condición física lo dirige a la constante conciencia y atención de su finitud. Trabajar de noche le permite que su cuerpo no se exponga a peligros y se conserve de una mejor manera, pero durante el día, pueda dedicarse a conservar y limpiar su cuerpo. Beto dedica gran parte de su día a hidratar su cuerpo mediante un suero, limpia cada parte de su cuerpo minuciosamente e intenta que se conserve en un estado óptimo en donde los demás no puedan percibir su descomposición. Las tomas que nos muestran de como su piel se va desprendiendo mientras se quita ropa, los coágulos que resbalan por su cuerpo mientras deja caer el agua fría y las heridas que tiene en el cuerpo nos hacen sentir un malestar de asco, horror y aversión. Aquí podemos observar la contra parte que nos muestra el director, por un lado, a Beto intentado conservar su cuerpo para verse vivo, y, por otro, a los asistentes al gimnasio realizando ejercicios para preservar su salud o su cuerpo vital, porque el ejercitarse permite preservar la salud, pero también, estar saludable, te permite hacer ejercicio para preservarte. De igual forma, es interesante observar el tema del maquillaje con relación a la vitalidad; Beto oculta sus heridas y sus marcas de putrefacción mediante el uso de maquillaje, sin embargo, no puede ocultar con ello la pesadez de su existencia. Por otro lado, y mientras Beto viaja en metro observando a la gente, se puede ver a un par de mujeres que se están maquillando con la intención de resaltar sus rasgos expresivos que permitan mostrar esa vitalidad, cosa contraria a Beto, que utiliza el maquillaje para no verse muerto. Procedimientos curiosos de ambas partes para la preservación y presentación de sus cuerpos.

Las actividades cotidianas aparecen como otra forma de vitalidad dentro de la película. Durante el día y dentro de las actividades que realiza Beto se sienta a ver la televisión, limpia su vajilla y lava su ropa. Pareciera que Beto a partir de estas actividades cotidianas intenta llenarse de esa forma de

vida que ha perdido, es la añoranza de aquellas actividades que realizan las personas en cualquier momento de su día. Las imágenes de los electrodomésticos en funcionamiento son una muestra de que lo único vivo en su hogar son ellos, porque a diferencia de Beto, al menos en su funcionamiento motriz de sus partes internas, operan de forma adecuada cumpliendo su función.

Constantemente dentro de la película podemos observar que Beto se encuentra en una continua búsqueda de esa vitalidad, dentro de la cual el tema de la religión no queda exento. La escena de la iglesia es un tanto fuerte en la manera de cómo trata el tema, decir que la condición de una enfermedad o de una capacidad física diferente se debe al rechazo de Dios y que como castigo a ello Dios nos confiere una enfermedad; y que como única solución que nos ofrece la religión para recuperar la salud es nuevamente venerar a Dios y recobrar la fe; me parece cruel desde un punto de vista ético, no obstante a ello, para Beto al escuchar esas palabras muestra un rostro de consuelo y de esperanza que le permitiría recobrar su vitalidad.

La cuestión corporal es fundamental dentro de la película y no solo hablo de la parte mecánica del cuerpo sino también de la parte perceptiva, emotiva y sentimental. Las diferentes escenas de las personas en sus actividades y relacionándose en la cotidianidad nos permiten ser conscientes y empáticos del padecimiento de Beto. El hecho de tener un cuerpo que no pueda percibir de forma adecuada nos llena de insatisfacción y malestar, algo cotidiano como la alimentación dentro de la vida de Beto es imposible, se cocina y se sienta en la mesa, pero no prueba ni un bocado, el deleite y el disfrute de las imágenes de las personas comiendo caldo de pollo es algo que desde la condición de Beto no se puede comprender, de igual forma, en las escenas donde Beto muestra dolor ¿realmente Beto tiene algún síntoma de dolor?, ¿o simplemente su cuerpo está colapsando? De cualquier modo, el sentimiento que uno experimenta al ver a Beto no pone en duda que la película nos coloca en una situación incómoda y nos hace reflexionar sobre nuestra corporalidad.

La forma en como cierra la película es maravillosa, y se da a partir de la relación de amistad que surge con su compa-

- **La muerte como búsqueda de la vitalidad**

ñera de trabajo “Luly”, que concede a Beto un momento de vitalidad en su vida. Sucede una noche en donde salen de fiesta, en esa noche ocurren varios eventos en donde se le puede ver a Beto sonreír, bailar, abrazar; es un momento de tranquilidad y consuelo al sentirse vivo. La escena donde Luly le cuenta a Beto sobre el cometa Halley es hermosa, ahí nos podemos dar cuenta de por qué la película lleva ese nombre. La metáfora entre Halley y Beto nos remite a la idea de que ambos tienen una temporalidad diferente a la del mundo y a la de los humanos, el cometa al igual que Beto sale a la luz en un tiempo determinado para hacerse perceptible a los demás y después de un tiempo regresa a la sombra, mientras que los otros siempre viven en la luz de la cotidianidad. Beto se llena de vitalidad esa noche y al regresar a casa realiza un acto que podría confirmar esa vitalidad, así que decide masturbarse, algo que faltaba dentro de las posibilidades de la búsqueda de esa vitalidad, sin embargo, por los movimientos intensos que realiza termina por arrancarse el miembro, lo que lleva a Beto a recaer en ese vacío. La película finaliza con Beto asentándose en un lugar en el mundo donde hay glaciares, un lugar inhóspito que para cualquier persona es nada acogedor, pero en la condición de Beto es un lugar donde su cuerpo puede conservarse de mejor manera, y, sobre todo, no estar expuesto a la búsqueda de esa vitalidad que ha terminado por lastimarlo.

Por último, me gustaría resaltar la gran actuación de Alberto Trujillo, la manera en cómo transformó su cuerpo para llegar a esa personificación y la peculiaridad de sus rasgos faciales nos permiten sentir ese malestar, ese vacío y ese sufrimiento. Sencillamente, no puedo imaginarme a Beto, sin Alberto Trujillo.

Resignificaciones

La posibilidad de reconocimiento contra el padecimiento contemporáneo

Por Fanny Sánchez

Enferma de mí/Syk pike (2022).
Dirección: Kristoffer Borgli



“El sujeto comienza tomándose a sí mismo, a su propio cuerpo, como objeto de amor”.
Freud

El análisis de la cinta que quiero compartirles el día de hoy trata sobre una película actual noruega actual, presentada en el *Festival de Cannes* en 2022 y dirigida por el cineasta Kristoffer Borgli. El filme nos cuenta la historia de una chica llamada Signe que sostiene una relación amorosa con Thomas, con el que mantiene un vínculo incómodo y competitivo, a partir de un acontecimiento significativo la protagonista se provoca una enfermedad en la piel de manera voluntaria, la cual se verá reflejada en su rostro. Esto cambiará el sentido de su vida de manera drástica... La película nos habla de la relevancia que tiene la enfermedad en la vida de Signe e iniciaremos pensando en el sentido de su nombre, desarticulando el significado que este representa. Desde la traducción al español *signe* como signo, como señal, como rasgo; o en la distinción del psicoanálisis

como síntoma; como si el nombre de Signe hiciera referencia al ser representada de estas maneras. Signe identificada como una entidad gnoseológica; pues a partir de un acontecimiento trágico en el que ella surge como “heroína”, es cuando se presenta en ella la oportunidad de dejar de ser una persona que pasa desapercibida a ser reconocida, por el hecho de “salvar a alguien”.

Resulta que cuando Signe se encontraba laborando en un café, observa cómo una mujer es mordida por un perro de manera brutal, al inicio todas las personas que estaban a su alrededor se quedan perplejas únicamente observando el espectáculo, mirando el acontecimiento, pero ella se abalanza a rescatarla, a parar la sangre que brota del cuello de la víctima y es entonces cuando en un primer momento —al ser salpicada por la sangre de la chica en la cara y en su vestimenta, así como también a partir de la reacción de las personas que escuchan la historia una y otra vez— que pareciera que al fin se *activa en ella un nuevo significado en relación con su rostro, en relación con su vida*, pues nos hace cuestionarnos lo que simbólicamente significa la sangre en su cuerpo. A partir de este momento se despliega el deseo de *marcarse, de ser marcada, de ser intoxicada* por un medicamento ruso del que está prohibida su venta, *Lidexol*, que al ingerirlo causa estragos en la piel.

¡Una nueva historia se escribe en Signe!

Es entonces, cuando Signe se administra este medicamento a propósito y comienza a enfermar, aparece una psoriasis en la piel, principalmente en su rostro. Un nuevo rostro la identifica, una nueva cara, una nueva piel; es cuando su nombre cobra pleno sentido y se convierte, como lo decíamos al inicio, en un signo, en un rasgo, en una enfermedad; es cuando ella se representa *a sí misma*. A partir de ese momento la enfermedad en el rostro surge como una posibilidad para que ella pueda ser vista ante los demás, pues es imposible no observar cómo avanza la reacción secundaria en la inflamación de la piel en su rostro. Y nos hace pensar en cómo las marcas de la intoxicación por consumir este medicamento son gritos de lo que ella no ha podido decir, gritos del abandono en el que ha vivido. Esto lo confirmamos desde Freud al observar cómo en la histeria se dramatizan escenas a través del cuerpo, esta

- **La posibilidad de reconocimiento contra el padecimiento contemporáneo**

autointoxicación nos muestra la única vía para ser reconocida: el cuerpo es el recinto para mostrar lo que no se ha dicho, lo que no ha sucedido, en la enfermedad se satisface un sentimiento inconsciente de culpa y ese es “el rubro más fuerte de la ganancia de enfermedad” (Freud, 2008, p. 171).

Aunque la película no nos lo cuenta, sin embargo, parece que desde la infancia es una chica que ha vivido siempre desvalorizada, oculta tras el otro, pues se ve reflejado con la peculiar relación que sostiene con su novio Thomas, artista plástico. Con él mantiene un vínculo amoroso un tanto hostil, codependiente, competitivo, incómodo, en el cual, ambos se encuentran atrapados, buscando que los reflectores miren hacia ellos, incluso el principal eslogan de la película es *Enferma de mí*. Una narcisista comedia, antiromántica. Intuyo que la intención del director es dar cuenta de la fuerte necesidad de reconocimiento de ambos, uno por el lado del arte y la otro por la vía de lo extraño, de lo distinto. Me parece que la primera escena con la que comienza la película es paradigmática y predecible en cuanto a la dinámica de pareja que ellos mantienen: Thomas y Signe se encuentran celebrando el cumpleaños de ella en un restaurante un tanto caro, él le “invita una botella de vino”, la cual es la más costosa del lugar. Sin embargo, antes de que ella pueda consumirla y celebrar su cumpleaños, él le indica una serie de instrucciones para captar la mirada de los comensales, prolongando el momento para poder disfrutar de esa codiciada botella; este momento que debería “ser feliz” nos llena de incomodidad y vergüenza, pues ni siquiera en su cumpleaños puede obtener una celebración digna, una felicitación sincera, ya que terminan huyendo del lugar sin consumir la botella ni celebrar su cumpleaños.

Esto nos obliga pensar en el significado que representa el cumpleaños de ella: para él, su pareja, lo especial y singular de ese momento es el “robo”, un regalo robado. Un regalo que no era para ella. Este amor, anti-romántico y narcisista, está basado en las miradas ajenas, y nos hace cuestionarnos en ¿cuál es la dedicatoria de sus actos?, ¿a quién va dirigido ese acto de amor?, ¿hacia la mirada de los otros que dan cuenta de este vínculo?, ¿hacia la imagen que el exterior tiene de ellos? Dejemos abiertas estas preguntas para nosotros mismos y tomemos en serio el reflejo que miramos en esta incómoda historia de amor que termina siendo cómoda para

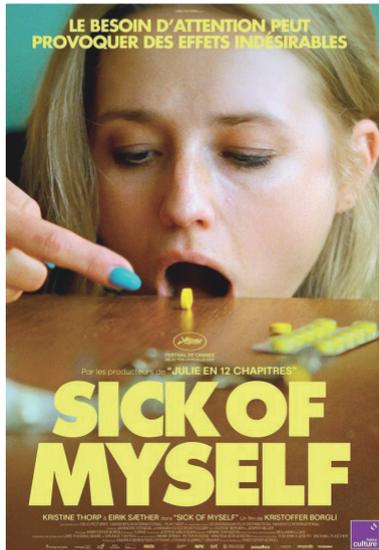
ambos, que tiene una retribución ante la sociedad. Asumen que la mirada que tiene valor es la que está depositada en el exterior, ellos, aunque se tienen de frente, no se miran así mismos. Con la enfermedad se resuelve algo en la vida de Signe, en el momento en que ella cambia de piel, ahora las cámaras miran hacia ella, pasa de ser la “hermana del artista” (porque ella no tenía un lugar, porque él la presentaba como su hermana ante la comunidad de artistas plásticos)” a ser *la protagonista de la película y la protagonista de su vida*. Es en relación con ello, como a partir de que empieza a consumir el medicamento de manera compulsiva, que surge una escisión entre la salud de su cuerpo y el anhelo de ser mirada, de ser captada, aunque sabe que está consumiendo algo que la está dañando, que la está matando. Ella continúa como aquel adicto que no puede dejar esa sustancia que lo habilita, que lo ayuda a soportar su existencia, su estancia en la vida.

Esta película tiene muchos tintes, no solo nos muestra el modo de estar de una chica, sino que también Kristoff nos va llevando de manera cómica, con humor negro, a repensar las demandas actuales de la sociedad, *Enferma de mí* no solo es Signe, ¡enferma es la sociedad en la que vivimos! La sociedad ha enfermado, es un malestar contemporáneo, pues nos muestra no solo la necesidad de reconocimiento de Signe y lo costoso que resulta ser tomada en cuenta, sino también de su novio Thomas, de su círculo de amigos, de la comunidad de artistas plásticos, de la televisora, de su amiga la periodista, de la contratista de la línea de ropa “incluyente”. Se necesita “un buen contenido” para vender; este retrato de la sociedad nos hace pensar en lo que actualmente se promueve como “inclusivo”, como “altruista”. *Enferma de mí* es una sátira de cómo la enfermedad, los padecimientos, las discapacidades y el morbo en el mundo actual venden. Y me refiero a esto cuando de pronto observamos en la película cierto maltrato hacia una persona con ceguera, así como también a ella que es contratada para formar parte de un grupo de modelos en relación con la “belleza en la discapacidad”, cuestión que se asoma como violenta, puesto que a pesar de que ella está totalmente intoxicada por el medicamento, no le importa —ni a ella ni a la contratista— el estado de salud de Signe, lo que importa es vender lo raro, lo extraño, lo distinto. Ella se oferta con el rostro de lo extraño, de lo enigmático, ella se oferta y ha encontrado un lugar en

- La posibilidad de reconocimiento contra el padecimiento contemporáneo

donde la tragedia es valorada y mercantilizada. Analogías de la época actual, cuando de pronto en *Disney* observamos una sirenita “de color” o una historia feminista, detrás de la mercadotecnia que hay de *Barbie*, en donde aparentemente se muestra un pensamiento anti-patriarcal en defensa del empoderamiento de las mujeres.

Imagen 1. Fotograma de la película.



Fuente. FILMAFFINITY.COM.

Esta cinta no solo nos muestra la subjetividad de una chica, sino el padecer del mundo actual, la frialdad que se esconde bajo el precepto de los “derechos humanos”, “de la no discriminación”, de la inclusión, cuando gran parte de las personas que encarnan este discurso, sobre todo a nivel empresarial, buscan capitalizar y lucrar con el otro, no les importa brindarle una vida digna a aquellas personas que está atravesando por algún padecimiento. En este sentido, no solo se trata del padecer de una joven, de la relación “tóxica” y de frialdad que sostiene con su novio, sino de las enfermedades de la época actual, del juego de mirar y ser mirado, en el que actualmente todos estamos atrapados bajo el egoísmo de las pantallas. Finalmente, el largometraje culmina con una escena similar con la que inicia: ella es ahora la que necesita ayuda, pues está a punto de colapsar en la sesión de fotografía para la marca “seudoincluyente”. Repentinamente se desvanece, esta escena nos muestra la ayuda que ahora necesita Signe, pues se encuentra totalmente

vulnerable, en estado de intoxicación sumamente avanzado, con alopecia y partes del cuerpo con psoriasis; a pesar de ello nadie se atreve a rescatarla, causa horror observar la sangre que brota de su cabeza, incluso los espectadores que están ahí únicamente la miran con temor, se preocupan más por la fobia que causa a los demás, por el miedo de observar un cuerpo en descomposición y se olvidan de la urgencia médica, de lo imprescindible que es auxiliarla para preservar su vida. Y no se diga del grupo de apoyo al que recurre para recibir asistencia psicológica, el cual al inicio la rechazan porque su padecimiento está materializado en su rostro y a diferencia de ellos Signe no tiene un dolor espiritual como el resto. La premisa fundamental de esta agrupación es que “debes tener un malestar invisible para poder ser aceptada”. Esto nos muestra las nulas posibilidades que tenía nuestra protagonista de hablar de su sufrimiento, el dolor de ella no tiene cabida en ninguno de estos espacios, pues cuando quiso contar la verdad de su enfermedad a su amiga reportera; ella la tacha de suicida, sin comprender el contexto de su historia. Esta escena nos invita a pensar en los escasos lugares que existen para hablar del dolor, de los estereotipos que circulan en torno a la salud mental. La solución ante estas problemáticas únicamente se queda en el imperativo “Siente tu cuerpo”, “conecta con la naturaleza” y no van más allá del diálogo, de la escucha que es necesaria en estos tiempos en donde todo está lleno de sentido. En donde las palabras se han convertido en reacciones de *Facebook*.

Por último, no quiero terminar este análisis sin mencionar el color de uñas de Signe, que me atrapó durante toda la cinta, me hacía pensar en el simbolismo de esa tonalidad que sobresalía del resto de colores de la película. Ese azul celeste intenso que atrapa al espectador, que nos habla de la pequeña dosis de locura que irradia en ella, ese azul que da fuerza, que brinda un destello de elegancia, una chispa de locura ante esa vida gris que alberga en ella, ante esa cotidianidad que la atraviesa. Signe es aquella mujer que se inventa a ella misma detrás del reverso de la belleza, de lo ominoso; en donde logra capturar lo que siempre ha deseado: la atención del público, la mirada del entorno, como el mito de narciso que queda atrapado en su reflejo, fue necesario realizar este movimiento, esta elección inconsciente en donde a partir de un rostro deformado logró dar lugar a su existencia. Signe,

- **La posibilidad de reconocimiento contra el padecimiento contemporáneo**

entre realidad y fantasía, construye un diálogo en el cual ahora ella es la intérprete.

Referencias

Freud, S. (2008). *Introducción del narcisismo. Obras Completas* V. XIV. Amorrortu Editorial.

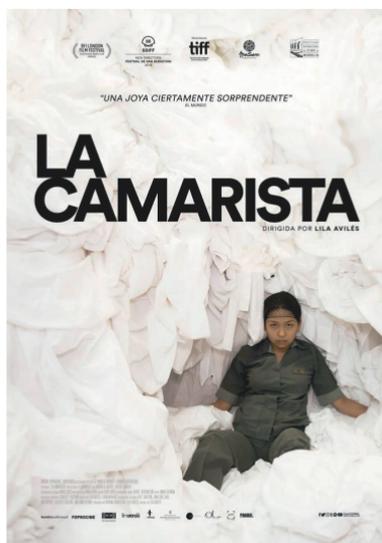
*Esta obra está publicada bajo una licencia Creative Commons 4.0 Internacional [Reconocimiento-Atribución-NoComercial-Compartir-Igual]  <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Aquí ya no hay pisos

Por Alberto G. Marañón

La Camarista (2019).
Dirección: Lila Avilés

¿Quién merece el piso de arriba? ¿Quién merece subir a la planta más alta de la torre? Realmente ¿quién, entre nosotros, ha de ascender dejando atrás la normalidad que habita en el piso de en medio, donde no se conoce la vergüenza de la planta baja pero tampoco la vista del puesto más alejado del pavimento, para poder disfrutar de la más exclusiva y deleitable experiencia? Con pocos per-



sonajes y escenas que recuerdan a la poca familiaridad de un hotel de lujo *La Camarista* (2018) necesita plantear estas preguntas para sobrevivir, o más bien, quizá yo las necesite para sobrevivir a la cinta. Sobrevivir a una película no es soportarla, no es pasarla de largo, es poder existir de la misma manera en que normalmente existimos, aún después de que ella pase por nosotros; después de casi cuatro años de entrar a una sala de cine de arte en el centro cultural de mi ciudad, continuo sin saber si he sobrevivido o no a la camarista. La premisa es simple, una trabajadora cuyo nombre he olvidado, hace su mejor esfuerzo por dar el ancho que se requiere para ser la jornalera encargada del piso más alto del hotel en el que trabaja.

- **Aquí ya no hay pisos**

En el fragmento de vida que la cinta permite observar vemos de todo: favores a otra compañera de trabajo, un único camarista varón, capacitación, trabajos secundarios para lograr completar el pago de las deudas, camas sucias, huéspedes considerados, huéspedes que parecen considerados pero cuya posición no les permite medir el peso de sus propias palabras, comunicación por radio, y de vez en cuando nos mencionan a unos críos que, de manera ideal, la protagonista debería estar pasando la tarde con. Subir en la vida, o ascender en ella siempre es una invitación a mejorar, pero mejorar no siempre es cuestión de inventiva, de crear nuevas piezas con las que lograr escalar, muchas veces tiene que ver con lograr ocupar las piezas ya existentes de manera innovadora. Al subir, nos aferramos a las cosas que creemos que serán mejores una vez hayamos alcanzado el punto deseado, pero todas ellas aparecen como ilusiones, incluso las medidas antes mencionadas son ilusiones, todo lo que hay es el ascenso, nada más, la impronta de mejorar es el llamado más originario de una vida condicionada por la competencia.

Subir al piso de arriba, mejorar, no conlleva un ascenso, no tiene en su pretensión un mero desplazamiento, no es la oportunidad de una vida más auténtica donde encontremos un mayor tiempo para uno mismo, los hijos, las mascotas, los gustos, donde nos descubramos y logremos reconciliarnos con los callos ocasionador por la subida. Subir al piso de arriba es pasar de ser un ser con fuerza para la vida a un ser con fuerza en la vida, la última apoteosis: el devenir absoluto en una criatura casi mística ajena a los otros escalones del trayecto, el piso más alto conlleva el olvido de los otros pisos, allí no existen plantas altas, solo hay gente de nuestra misma planta, que algunos aseguran que están más abajo se convierte en síntoma de delirio. En el piso más alto me veo alienígena a los otros pisos, de hecho, puede que hasta haya olvidado como luce tan siquiera el asfalto, los sonidos del área de cocina son tan distinguibles como la flatulencia de un ratón del otro lado del mundo, el calor y olor ácido del cuarto de lavado ni siquiera forman una sola nota sensible, mi nariz no está capacitada para ellos, subir nunca pasó, ni para mí ni para mis acompañantes.

Pero ¿cómo subir al piso de arriba? Bien puedo pasar los días en vela limpiando los cuartos de los huéspedes, tomando baños cortos en las instalaciones del hotel y hacerme extraño al

sonido de la calle hasta conocer solo el recinto, bien puedo traicionar a otro y quedarme con su escalera, bien puedo robarla, bien puedo utilizar mis mejores cualidades, o bien puedo darme cuenta de que todas estas alternativas son fantasías, decidir que el piso más alto no vale la pena, que no merecemos lo imposible y deshacerme del sueño americano. La última opción ya me coloca en un muy buen piso, tan solo conozco el sueño americano, vivo en una relación amor-odio con él, pero le vivo de una u otra forma, no me es ajeno y está a la mano para seguirle persiguiendo o desecharlo por alguna otra alternativa: ¿cuántos pisos he de bajar para dejar de saber lo que es el sueño americano? Al menos, al piso donde *La camarista* toma lugar, al nivel donde tengo que considerar si vale la pena comprar los tupperes de mi compañera de trabajo, donde aún creo en el panteón de dioses que representan el esfuerzo, la labor y la excelencia, donde la idea de un ascenso justo permanece clavada en la pared junto a mi tabla de responsabilidades y mi carta moral.

La subida cambia la manera completa en que existo, la normalidad y normatividad de la vida, el hechizo del mundo, se rompen y veo ahora una nueva forma de existir, sin poder volver ya a lo que fue antes, o al menos, eso es lo que cree aquel que no ha subido, la esperanza de una transformación es la mayor de las seducciones al pie de la escalera que lleva hacia arriba. La realidad, en la opinión de este mero espectador, es que la única escalera que rompe la normalidad con la que se me dan las cosas es la que baja, la que me pone a nivel de suelo, suelo tan firme que es imposible que pueda yo volver a subir sin tomar en cuenta estos fundamentos, los fundamentos de todo lo que antes había vivido, no estoy descubriendo el hilo rojo, estoy meramente escarbando los cimientos de mi casa, y al hacerlo, he encontrado que están vacíos, mi casa se encontraba construida sobre el aire, así era hasta que tomé la escalera hacía abajo, ahora me encuentro con las rocas que constituyen su base, pero aún no encuentro al constructor de mi morada, pero en el piso más alto jamás lo encontraré, allí solo hay gente flotando, si me acompañan sirviéndome eso da igual.

Seguir igual después de bajar no es posible. Si el mismo caso se da al llegar al piso más alto no lo sé yo de primera mano, y tampoco lo sabe la camarista, quien permanece a la espera de la subida, lo que hace ella es sobrevivir a la expectativa de la elevación, esperar que pueda seguir de la misma forma, para

- **Aquí ya no hay pisos**

que un día, logre la tan ansiada apoteosis. Una parte de mí cree que ha bajado al piso de donde vino, que ha encontrado los cimientos y comprende que el juego limpio no conduce al cenit que representa la última de las plantas, si abandonará la subida o no, es mi misterio; mi otra fracción piensa que ella permanece firme en la subida, que la intuición del primer suelo es, pese a todo, una incógnita que no parece formularse, en ello, permanece en una especie de entrepiso, el mismo entrepiso en el que a veces me atrevo a ubicarme, pues sigo volviendo a preguntarme si mis intuiciones acerca del piso más alto son reales, al mismo tiempo que me atrevo a pensar en el piso más bajo sin siquiera saber si este realmente existe, a lo mejor por ello necesito saber quién merece subir, si todos o unos pocos, a lo mejor por ello no sé si sobreviví a *La camarista*, si es que logré continuar igual, a lo mejor al rato me niego a todo lo que escribí, y pretendo conocer el piso de hasta arriba, puede que la esté sobreviviendo un poco cada día.

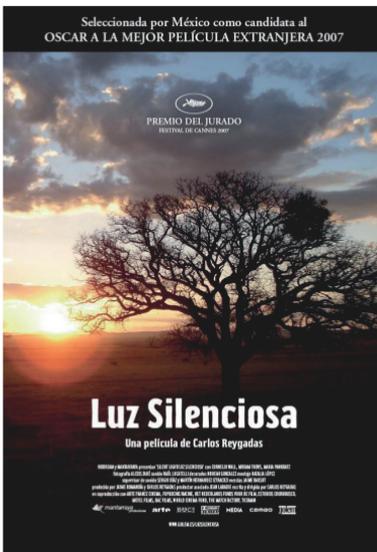
*Esta obra está publicada bajo una licencia Creative Commons 4.0 Internacional
[Reconocimiento-Atribución-NoComercial-Compartir-Igual]
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>



No volveré

Por Vanessa Huerta Donado

Stellet Licht (2007).
Dirección: Carlos Reygadas



C larea. El desayuno está servido para los incontables hijos de Esther y Johan, pero antes de probar el pan: silencio y oración... Tic-toc, tic-toc, tic-toc. El público bosteza. De nada nos sirven los cursos de alemán porque todo aquí acontece en *Plautdietsch*. Dani, Anita, Autghe, Jak, Alfredo, Cornelio, ¡Kom, vámonos! Es hora del llanto solitario de papá. Johan llora porque no ha podido dejar de ver a Marianne, la mu-

jer de la que está enamorado hace ya dos años. También llora porque no quiere hacerlo, pero sabe que esa relación tiene que llegar a su fin o terminará por matar de dolor a su esposa Esther. *Eent... twee... dree...* comienza la jornada de trabajo: hay que segar los campos y bañar a los niños; el estanque está lleno, el agua tibia bajo el cielo abierto. La cosecha ha sido buena este año y hoy hay tacos para comer. Pronto llega la hora de la merienda y de las plegarias vespertinas. Nuevamente: silencio y oración. Así transcurre el día a día de un campesino menonita, tras veinte años de matrimonio se ha enamorado de otra mujer. En este sentido *Luz silenciosa* no

- **No volveré**

trata de nada, o al menos de nada fundamental. Lo interesante del filme reside más bien en la forma en que se plantea un argumento tan recurrente como una crisis matrimonial. Para empezar, Reygadas sitúa su narrativa entre un amanecer y un atardecer ideales, casi míticos, como si quisiera reconstruir con imágenes el primer día después de la creación del mundo. Todo lo que acontece en ese intervalo de tiempo se ha fundido en un baño de luz solar; los maizales dorados, las cabelleras casi blancas de Cornelio y Jak, la piel tostada de las niñas; incluso el encuentro de los amantes ocurre a plena luz del día. En este relato tan transparente como elemental, no hay ocasión para la intriga y el engaño: Esther supo lo de Marianne desde el principio porque Johan mismo se lo dijo.

Al interior de una comunidad cerrada y conservadora, donde las fuerzas primordiales del bien y el mal se arrebatan las almas de los hombres y la verdad se filtra por cada rendija, estar enamorado ¿es considerado cosa del dios o del diablo? El padre de Johan insiste en que el adulterio es obra del maligno. Él mismo experimentó ese ardor desconocido en su juventud, pero con el paso del tiempo aquel sentimiento se transformó en piedra y se mostró como lo que realmente era: tan solo ganas de sentir. Sin embargo, Johan asume su pathos de manera distinta. Para él, estar enamorado de Marianne es más bien cosa de dios, lo cual reviste de cierta sacralidad una aventura que, paradójicamente, termina por fragmentar la institución simbólica del amor por excelencia: el matrimonio. Ahora bien: en contraste con *Japón* (2002) y *Batalla en el cielo* (2005), filmes hiperbólicos en los que el cuerpo se muestra en su injustificable abundancia y el amor se reduce a ser principio de irrigación sanguínea en los órganos sexuales; la emoción amorosa entre Marianne y Johan no se revelan como carne, sino como un pecado que debe ser expiado. La muerte y resurrección de Esther, además de emular explícitamente la escena final de *La palabra de Dreyer* (1955), simboliza el punto culmen de este proceso de purificación. No obstante, a diferencia del melodrama clásico, el espectador de *Luz silenciosa* no se ve obligado a pasar por el mismo proceso catártico ni a tomar partido en la disyunción moral. Gracias al admirable trabajo de Alexis Zabé —director de fotografía de éste y otros proyectos como *Temporada de patos*, *The florida project* y *The antwood*— el filme de Reygadas se libera de todo sentido trascendental y se convierte en un ejercicio

de contemplación de las superficies bajo el único principio: lo que ves es lo que hay. Efectivamente: los campos que la cámara recorre meticulosamente son amplios y abiertos, pero no insinúan profundidad ni tragedia. Las emociones, al igual que el decorado austero de las casas, parecen hechos de plástico y cartón. En lugar de los clásicos altibajos de un drama conyugal vemos lluvias torrenciales, interminables trayectos rurales, parajes silvestres y largos silencios en espera de que el tiempo apacigüe la viveza de un dolor que se ha encajado en la carne. En el filme de Reygadas, la representación del desamor que padecen estos otros hijos del sol, blancos como la leche, nos recuerda más a las pinturas de Van Gogh sobre campesinos consumidos lentamente por la vida, que a un rito sacrificial que culmina con la extracción del corazón.

La decisión de no incluir actores profesionales está ligada precisamente con esta renuncia a llegar al ser de las cosas a través de la imagen. Para Reygadas ya no se trata de evocar arquetipos mediante una representación teatral que aspira a la perfección técnica; sino de captar las apariencias en su carácter de acontecimiento singular e irrepetible. En este sentido, aunque el movimiento de la cámara y el poder de la composición visual refieran claramente al estilo de Tarkovsky, Luz silenciosa ya no pasa por esa necesidad metafísica de transmitir al espectador ideas y emociones en su forma primigenia. Por el contrario: lo que esta réplica mexicana del cine trascendental nos revela —quizás involuntariamente— es que la forma pura no existe; es el arquetipo el que vive y se alimenta de los innumerables intentos por aproximarse a él. Copia de la copia. Corrupción de la esencia. Durante el descenso el espíritu adquiere la forma del cuerpo, o mejor dicho: es el cuerpo el que termina por devorar al espíritu. Materialización de esencias: eso es lo que sucede con quienes, como Johan, padecen un mal universal, pero se purgan a la mexicana cantando canciones de José Alfredo.

El delirio y la hoguera

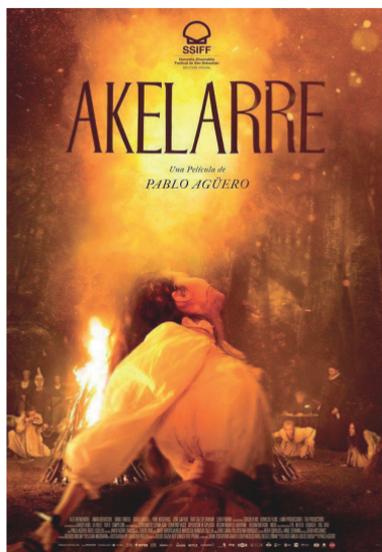
Por Araceli Toledo Olivares y Jorge Suárez Panohaya

Akelarre (2020).
Dirección: Pablo Agüero

Un tópico que ha sido trabajado en el cine moderno y posmoderno es el de la brujería y sus estratificaciones, de manera concreta se ha mostrado un especial interés en la representación del Sabbat o aquelarre. Películas como *Suspiria* (1977), *The Witch* (2015) y *Hereditary* (2018) han sabido mostrar las muy variadas formas del imaginario que gira en torno a dicha orgía demoníaca. En ese sentido, debe subrayarse que apuestas de este tipo hacen evidente el mecanismo

ficcional de representación de la bruja como una figura de sometimiento a manos de quienes ejercen el poder y controlan los aparatos ideológicos. Asimismo, estas películas tienen un punto de convergencia en común: el miedo colectivo, puesto que representan a la bruja como una mujer monstruo, capaz de llevar a hombres, mujeres y niños a la perdición.

Siguiendo el mismo orden de ideas, *Akelarre* (2020) muestra a través de distintos elementos narrativos, la articulación ficcional con la cual se identifica en el plano imaginario



a la bruja. A grandes rasgos, la película narra la historia de un grupo de cinco jóvenes acusadas de brujería, por el único hecho de reunirse en las noches para bailar y cantar en el bosque. Debe mencionarse, como parte del contexto, que en 1609 la inquisición realizaría todas las pruebas de sometimiento para que muchas mujeres confesaran ser brujas. Torturas y humillaciones fueron algunos de los actos realizados por el Santo Oficio, con el fin de obtener pruebas de lo que supuestamente acontecía en los aquelarres. Con esto en mente, en la cinta se percibe un giro de tuerca en el punto focal; es decir, la construcción del imaginario sobre la brujería, aunado a los argumentos que sirvieron como eje de tortura hacia las supuestas brujas, producen un efecto contundente en el espectador hacia el final de la historia.

Akelarre (2020) es una película de ficción histórica dirigida por Pablo Agüero y toma como punto de partida los juicios contra brujería realizados en el País Vasco a principios del siglo XVII. La película se basa en títulos como *Tratado de brujería vasca* de Pierre de Rosteguy de Lancre (Pierre Lancre). En palabras del director, Pedro Agüero¹, la cinta:

Es fruto de una larga investigación. A partir del libro de Pierre de Rosteguy de Lancre (inquisidor francés autor en 1609 de *Tratado de brujería vasca: descripción de la inconstancia de los malos ángeles y demonios*), que retrataba a la bruja como una mujer revolucionara, fui llegando a la singular historia del pueblo vasco, que, al contrario que los bretones o cátaros, resistió. (RTVE, 2020)

A partir de las declaraciones de Agüero se ubica la resistencia de las mujeres vascas como un elemento crucial dentro de la narrativa de *Akelarre*. De manera particular, en *Akelarre* la representación de estos entramados no busca revictimizar a las acusadas, dado que hay una suerte de transgresión femenina que tiene por cometido subvertir la condena. En todo caso, el tabú adquiere tintes de resistencia femenina lúdica. El destino de las protagonistas se vislumbra inevitable: morir quemadas, sin importar que en algún momento llegue a demostrarse su inocencia. Ante este panorama, a las así llamadas brujas sólo les queda una opción: unirse y utilizar los conocimientos culturales de su pueblo para hacer frente a los castigos. Las casi niñas se verán en la necesidad de inventar historias sobre el aquelarre y

¹ “*Akelarre*”: el empoderamiento y rebeldía de las ‘brujas vascas’ del siglo XVII”. Consultado en: <https://www.rtve.es/noticias/20200919/akelarre-pelicula-san-sebastian/2042565.shtml>

- **El delirio y la hoguera**

narrarlas a los inquisidores, con el fin de postergar la llegada de su ejecución.

El imaginario alrededor del Sabbat

La bruja, lo mismo que el diablo, ha sido el chivo expiatorio por excelencia: en ella se han depositado los odios y temores de colectivos. La bruja representa la otredad, en cuanto misteriosa y desconocida. También es la forastera y la personificación de la maldad de origen sobrenatural en la tierra. Nada bueno se puede esperar de la bruja, sea joven o de edad avanzada, porque según lo estipulado por visiones imaginarias propagadas por la iglesia católica, ella es la concubina del diablo, su seguidora más fiel. La bruja es, sin duda, la decadencia hecha mujer. En *Akelarre*, las jóvenes acusadas de brujería se preguntan qué es una bruja. Una bruja es aquella: “persona que hace cosas malas”, responde una de las chicas. Desde esta perspectiva, el mundo en el cual opera la bruja es una realidad paralela; es decir, la bruja desarrolla actividades cotidianas como lo hace todo el mundo, pero en la noche se desplaza a dimensiones de difícil acceso. Para efectos de análisis, el imaginario geográfico trazado alrededor del aquelarre nos permite indagar sobre la naturaleza de sus actividades ilícitas, siendo los lugares oscuros los predilectos. En *Aquelarre: Mito, literatura y maravilla*² (2015) Alberto Ortiz hace referencia a la cueva y el bosque como puntos clave de encuentro de brujas y demonios, dado que, el bosque, a los ojos del cristianismo, fue configurado como un espacio peligroso, donde criaturas mágicas de índole malicioso se regodeaban en clave festiva. El aquelarre opera con esta lógica: las brujas se trasladan gustosas al sitio indicado por su amo y señor. En este caso, el bosque es el espacio profano donde se ejecutan todo tipo de sacrilegios y actos licenciosos con la clara intención de provocar al dios cristiano. Cabe resaltar que nociones de este tipo fueron transmitidas de manera oral entre los pueblos sospechosos de brujería. En función de lo planteado, la imaginación de los inquisidores jugó un papel decisivo en la institucionalización de sentencias y reprimendas contra la supuesta participación de infieles en el Sabbat.

² Ortiz, Alberto. *El aquelarre. Mito, literatura y maravilla*. Ediciones Oblicuas, Barcelona, 2015.

Imagen 1. Fotograma de la película.



Fuente. *FILMAFFINITY.COM*.

En la película que nos ocupa, las acusadas de practicar brujería son obligadas a aceptar su participación en el Sabbat y a relatar lo ocurrido en tal festejo diabólico: “¿Para quién danzan?”, insisten en saber los que están a cargo; siendo ellos los únicos hombres presentes en la aldea, puesto que la población masculina se encuentra en mar abierto. Siguiendo lo expuesto por la mirada condenatoria, las mujeres tienen prohibido navegar y por esa razón se quedan solas por seis meses, y en seis meses pueden pasar muchas cosas; sobre todo en el bosque, puente de conexión entre lo humano y lo sobrenatural. El bosque es, asimismo, la frontera simbólica entre lo permitido y lo prohibido: el espacio de transgresión donde el baile, acorde a las fantasías de los inquisidores, cumple una función pecaminosa, puesto que el cuerpo entra en un estado de éxtasis infernal. Los inquisidores de *Akelarre* ansían conocer los datos exactos de la celebración con el diablo, su curiosidad se mueve entre el morbo, la fascinación y, sobre todo, el deseo de avivar la hoguera que purificará los pecados de las jóvenes “brujas”. Las chicas se dan cuenta del poder ejercido sobre los hombres y alimentan su curiosidad mediante historias que van compartiendo de manera dosificada, pues saben que mientras tengan qué contar, estarán alejadas de la muerte. Por ello, las acusadas deciden escenificar la tan esperada misa negra mientras los hombres se hacen de todos los elementos necesarios para la invocación del diablo. Las jóvenes danzan alrededor de una hoguera, mientras sus cuerpos se contorsionan de manera provocativa y complaciente, al tiempo que cantan con vehemencia: “No queremos otro calor que el fuego de tus besos”. El baile sacrílego exhibe la fragilidad de la

• El delirio y la hoguera

voluntad, como también lo enfatiza el festín que rebosa ante los ojos de las supuestas asiduas al Sabbat.

Debe señalarse que además de la invocación a Lucifer a través de la danza, el canto y el banquete, en *Akelarre* se cuenta con personajes que emulan a la realeza; esto es, una de las acusadas es la reina y el inquisidor funge como el amo y señor de las tinieblas, quien, para tal caso, es el rey de la celebración. Semejante jerarquización es abordada por François Bordes en *Brujos y Brujas. Procesos de brujería en Gascuña y en el País Vasco*³ (2006): «[...] Hay una cierta discriminación física en los aquelarres. Así, el diablo-rey prefería claramente a las mujeres jóvenes y bellas; solo elegía por reina o compañera sexual a mujeres muy bellas y “no reparaba en las viejas”. Más concretamente aún, Pierre de Lancre nos dice que tenía por costumbre “tener relaciones con las bellas por delante y con las feas por detrás”» (114). En *Akelarre*, la reina bruja es el objeto de deseo del inquisidor endiablado, que se entrega a un estado de embeleso total, presa de los encantos de los encantos femeninos. Las demás mujeres también forman parte del montaje, y contribuyen a la recreación de los misterios del aquelarre, mientras que los testigos del Sabbat expresan admiración, embeleso y repulsa.

El imaginario como dominación

Silvia Federici aborda el proceso de la caza de brujas entre el siglo XV y XVII en *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación primitiva*⁴ (2010). La autora explica que la dominación fue producto del imaginario que condicionaba los roles de género en esta época, espacio simbólico donde la sexualidad era vista como una amenaza.

La caza de brujas condenó la sexualidad femenina como la fuente de todo mal, pero también fue el principal vehículo para llevar a cabo una amplia reestructuración de la vida sexual [...] Los juicios por brujería brindan una lista aleccionadora de las formas de sexualidad que estaban prohibidas en la medida en que eran «no productivas»: la homosexualidad, el sexo entre jóvenes y viejos, el sexo entre gente de clases diferentes, el coito anal, el coito por detrás (se creía que resultaba en relaciones estériles), la desnudez y las danzas. (267)

3 Bordes, François. *Brujos y brujas: procesos de brujería en Gascuña y en el País Vasco*. Ediciones Jaguar, Madrid, España, 2006.

4 Federici, Silvia. *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación primitiva*. Traficante de sueños, España, 2010.

La caza de brujas fue creada con el fin de erradicar prácticas y agrupaciones “ociosas”, a través de la criminalización de personas a quienes nunca se les concedió el derecho de defenderse. El miedo y la sospecha fueron los principales dispositivos que se utilizaron para causar la división de estas sociedades. En *Akelarre*, las acusadas no tienen otra opción que aceptar las supuestas prácticas por las que son señaladas y condenadas. De igual forma, el contexto histórico plasmado en la película nos permite vislumbrar el temor que existía sobre la naturaleza femenina, es especial sobre la sexualidad de la mujer y el poder que esta podía tener sobre el hombre.

Pero las brujas también eran acusadas de generar una excesiva pasión erótica en los hombres, de modo que a los hombres atrapados en algo ilícito les resultaba fácil decir que habían sido embrujados o, a una familia que quería poner término a la relación de un hijo varón con una mujer que desaprobaban, acusar a ésta de ser bruja” (262).

Durante el primer interrogatorio que le realizan a Ana, reina del aquelarre, el representante de la iglesia hace énfasis en la “sonrisa perversa”, “la posición de las piernas”, la danza y la canción “no quiero otro calor que el fuego de tus besos” como evidencias que demuestran su carácter brujesco y, por ende, diabólico. Los inquisidores tienen pavor de las brujas, en tanto personajes sobrenaturales, aunque esta turbación halla su origen en la concepción que se tiene sobre el erotismo del cuerpo femenino. La mirada del deseo que se posa sobre la mujer es tomada como un recurso de dominación sobre el hombre, por ello el cuerpo femenino es campo de perdición. Las contorsiones de sus formas son hipnóticas y peligrosas, como lo son los ojos de la serpiente que tentó a Eva, porque: “No hay nada más peligroso que una mujer que baila”.

De manera concreta, en *Akelarre*, todo lo diabólico, como ya se ha apuntado antes, gira alrededor de la percepción que la mirada masculina tiene sobre la naturaleza femenina. En términos de Silvia Federici: “[...] La sexualidad femenina tenía que ser exorcizada. Esto se lograba por medio de la tortura, de la muerte en la hoguera, así como también de las interrogaciones meticulosas a las que las brujas fueron sometidas, mezcla de exorcismo sexual y violación psicológica” (263). Por otro lado, la danza de

- El delirio y la hoguera

las mujeres, como acto performativo, fue tomada como una de las actividades más reprimidas y sancionadas, dado que en los movimientos frenéticos se cuele el apetito de la carne. Idea que encaja con el dispositivo ideológico del pecado cristiano. Quien desea pecar, pero la otra parte también comete una falta porque provoca, sea a través de la acción o de la imaginación. Dentro de este marco, es importante entender que la dominación y la resistencia plasmadas en *Akelarre* se dan a través de las esferas emocionales, inconscientes y discursivas, mediante relaciones de poder vinculadas a contextos sociohistóricos que regulan estas prácticas. Desde este punto de vista, el cuerpo y la psique son considerados espacios de poder.

Imagen 2. Fotograma de la película.



Fuente. FILMAFFINITY.COM.

Recordemos que, desde siempre, las acusaciones a las prácticas no normativas han funcionado de forma muy distinta con las mujeres. Lo anterior halla su explicación en los dispositivos de género que subordinan al sujeto femenino. Esto se afirma en el artículo “Una lectura del género como dispositivo de poder” (2009) de Patricia Amigot y Margot Pujal⁵: “No obstante, el género siempre aparece en interacción con otros dispositivos de la desigualdad, y en esa interacción se configuran experiencias específicas. Esto último permite no olvidar la heterogeneidad que se da entre las mujeres y sus situaciones” (122-123). De acuerdo con lo expuesto por las autoras, la dominación del sujeto femenino tiene por aliados la exageración de atributos como la irracionalidad y la emocionalidad. Por tanto, la caza de brujas se entien-

⁵ Amigot Leache, Patricia y Margot Pujal. “Una lectura del género como dispositivo de poder”. *Sociológica*, n.º 70, mayo-agosto de 2009, pags. 115-152, <http://www.sociologiamexico.azc.uam.mx/index.php/Sociologica/article/view/145/136>.

de como un exterminio de aquello que no es considerado una práctica loable en la perfección del sujeto y, siguiendo a Amigot y Pujal, es: “Un espacio abyecto e invisible en que se repudia a aquellos que subvierten o no se adecuan a tal ordenación discursiva y práctica” (124). En relación con la problemática expuesta, en los mecanismos psíquicos de poder observados en *Akelarre* se destacan tres aspectos: vulnerabilidad fundamental en el ser como sujeto social; conciencia, autocensura e identidad y, por último, la melancolía constitutiva como precarización afectiva. El primer punto se refiere a la sujeción, a la necesidad de subordinarse para posibilitar la existencia. Pongámoslo de esta manera, en un principio Ana obedece cada una de las reglas que el Santo Oficio le ha impuesto: no hablar en euskera, soportar la tortura y aceptar que en el *aqelarre* ha realizado las prácticas que se le han impuesto como verdad. Es así como Ana comienza no sólo a constituirse como la causante de los maleficios sino también como el objeto del deseo del padre Rostegui.

El segundo aspecto se refiere a la autocensura y al autocas-tigo como parte del proceso de sujeción, en donde lo femenino busca la dominación debido a que ha creído los discursos “de verdad” que se le han impuesto. Constantemente vigila que sus prácticas sean las adecuadas para que continúe siendo “objeto de deseo”. En la película, Ana entra en este dispositivo a través de una conciencia de libertad y resistencia, ya que sabe que continuar con esa verdad discursiva será lo único que la ayudará a que la condena tarde en llegar, con la esperanza de que ella y las demás jóvenes sean rescatadas. El tercer punto se refiere a las posibilidades del amor. Lo femenino nunca es objeto de amor, sólo es sujeto de amor respecto a la idealización de las normas sociales y convenciones de verdades discursivas, más allá del cuerpo y el deseo. Es por esta razón que la sexualidad exacerbada tiene que ser corregida. Si una mujer siente un gran deseo sexual por un hombre y éste le corresponde de manera afectiva es porque ha sido objeto de brujería. Siguiendo esta lógica, resulta imposible pensar en una relación amorosa genuina. Ana es consciente de esto a partir de una plática que tiene con una anciana: “Los hombres temen a las mujeres que no les temen”. Así se tiene que la mejor arma de Ana es ser consciente de esa debilidad masculina y por esa razón decide convertirse en el deseo del otro, para ejercer la oposición desde la internalización del dispositivo de poder que la atraviesa: “Las resistencias siempre están, de manera más o

- **El delirio y la hoguera**

menos articulada, presentes. En tanto ejercicio complejo, temporal y heterogéneo, el poder nunca determina de forma absoluta, aunque su insistencia en la productividad disciplinaria de cuerpos dóciles oscurezca este punto” (145).

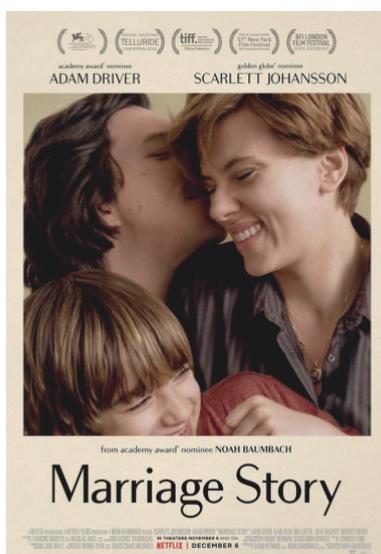
De este modo, la última escena de la cinta pone de manifiesto el sentido de oposición que las jóvenes exhiben frente a sus persecutores. Después de haber escenificado el aquelarre, las supuestas brujas corren hacia un desfiladero, sus manos continúan encadenadas. Con el mar de fondo y arrinconada, Ana mira de frente a los inquisidores, mientras una de sus compañeras sonrío con complicidad a la luna. Se escucha el canto de una de las tres mujeres que fueron designadas como servidumbre de los forasteros: “En la última luna llena de otoño, marea alta y el vuelo de las gaviotas”. Es entonces cuando las condenadas deciden “volar”, si pensamos en un final de corte fantástico, y desaparecen frente a la mirada punitiva de los inquisidores.

*Esta obra está publicada bajo una licencia Creative Commons 4.0 Internacional [Reconocimiento-Atribución-NoComercial-Compartir-Igual]  <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Lo que amo de...

Por Alejandra Mónica Ballesteros Carrillo

Historia de un matrimonio (2019).
Dirección: Noah Baumbach



“Lo que amo de...”, esta es la oración con la que abre *Historia de un Matrimonio* y es durante una sesión terapéutica donde conocemos a nuestros personajes principales, Nicole (Scarlett Johansson), una madre amorosa, ex-actriz de cine y ahora actriz de las obras teatrales de su esposo Charlie (Adam Driver), quien de igual forma es un amoroso padre, cuya vocación y

profesión es director de teatro. Conocemos al matrimonio, padres de un pequeño de ocho años llamado Henry, cuya historia conyugal atraviesa por momentos difíciles, por lo que deciden asistir a terapia de pareja. Con el propósito de conectarlos de nuevo, su terapeuta le pide cada uno que haga una lista de aquellas cosas que aman del otro, aunque ninguno de los dos tiene oportunidad de escuchar lo que escribieron, se nos presentan sus pensamientos, lo que dice la lista de cada uno, en voz *off*. Esta escena es acompañada de la excelente música del compositor, arreglista y cantante Randy Newman, con esto tenemos una perfecta introducción a todo aquello que

- **Lo que amo de...**

en el filme se va a desarrollar. Acompañado de un conjunto de parciales fotogramas, logramos capturar una imagen sobre cada personaje, al igual que un poco de su pasado, reluciendo sus virtudes al igual que sus defectos. Tras el fracaso en la sesión, descubriremos los sentimientos abrumadores que atraviesan a Nicole, quien finge no saber sobre la infidelidad de su marido y busca sobrevivir a su matrimonio sin afectar en demasía ni a su esposo ni su hijo. A pesar de esto, al afrontar su dolor, nuestra protagonista decide divorciarse de forma legal, pero partiendo de una postura extremadamente amistosa hacia Charlie.

Lo que sigue tiene que ver con la serie de problemas que conlleva efectuar un divorcio, desde el desgaste emocional hasta el monetario y es aquí donde las cosas van cambiando. El sexismo que atraviesan las mujeres, aunque a primera vista pase oculto, es mostrado por medio del monólogo desarrollado por Nora Fanshaw (Laura Dern), la abogada de Nicole, quien no solo logra empoderar a Nicole, sino que cambiar la narrativa que tiene sobre Charlie, en efecto, en dicho monólogo logra transmitir la responsabilidad que puede ser impuesta sobre las mujeres al momento de ejercer no solo su maternidad y su profesión, sino su propia feminidad dentro del ambiente machista dominante día con día. De este modo se consigue empatizar con el personaje Nora, pues muestra a una mujer firme, comprensiva y dispuesta a luchar, en contraste tenemos al segundo abogado que representa a Charlie, Jay Marotta (Ray Liotta), un hombre dispuesto a ganar y destruir la imagen de Nicole a toda costa, al igual que desafiar a su representante durante el juicio. Conforme este avanza, gracias a la magia burocrática y sin corazón del sistema legal bajo el cual se maneja cada abogado, Nicole y Charlie con ideas plantadas por sus representantes, descubrirán que no puede existir un escenario donde ambos terminen en una relación “amistosa”, desatando una guerra entre ambos, siendo los abogados las voces de estos ataques.

Finalmente culminamos el momento más catártico de la película, cuando ambos personajes deciden tener una conversación sobre cómo han llevado el juicio de divorcio, lo que comienza con una serie de indirectas y comentarios, termina siendo una vorágine de gritos, acompañado de reclamos del pasado que han perseguido a ambos personajes, pero no mencionados ni confrontados hasta ahora. Esta escena requirió más de 20 tomas para capturar la verdadera emoción de cada actor, en donde logra-

mos ver cómo la desesperación y el dolor invade tanto a Charlie como a Nicole. La secuencia narrativa que guía Noah Baumbach, eventualmente provoca que el espectador tome un lado de cada personaje, al acercarse lentamente la cámara hacia la protagonista, cuando esta se desahoga con su abogada, podemos dar cuenta del énfasis que da al momento de referirse a las emociones que atraviesan sus personajes contribuyendo a este proceso de empatizar, ya sea con Nicole o con Charlie, en ambos lados podemos ver perspectivas de vida y de paternidad que realizan cada uno y en ambos, a pesar de todo, hay algo con qué empatizar. Prosiguiendo con el film, seguimos con la historia de ambos, pero ahora de su vida separados, con acuerdos sobre su hijo. En uno de esos momentos veremos al pequeño Henry leer la lista que su madre hizo sobre las cosas que amaba de su padre, nuestro protagonista lo descubre y continúa leyendo la lista junto a su hijo, conociendo lo que su ahora ex-esposa sintió y para bien o para mal siempre sentirá por él. De fondo vemos a Nicole aproximarse para descubrir como su ahora ex-esposo lee su lista. Otro momento catártico será descubrir que, a pesar de todo, en el fondo se sabe que el cariño entre ambos personajes es inconmensurable y siempre lo será, aunque ya no del mismo modo que alguna vez lo fue.

El film concluye con Nicole cediendo su día para que Henry pase el día con su padre, afirmando su personalidad, Nicole le ata las cintas de los zapatos de Charlie que se encuentran desatadas, mostrando las viejas costumbres de su relación, poco a poco se aleja la imagen, dejándonos el plano de una calle. La fotografía de Robby Ryan al igual que el montaje de Jennifer Lame son una parte esencial dentro de la obra, ya que logran mostrarnos y ubicarnos dentro de la trama por medio de planos estáticos y cautivadores.

Imagen 1. Fotograma de la película.



Fuente. *FILMAFFINITY.COM*.

- **Lo que amo de...**

Una montaña de emociones son las que nos provoca ver *Historia de un matrimonio*, primero atravesando la idea de un matrimonio que pronto podría derrumbarse, después la tensión por mantener el orden por el bien de su hijo y de ahí a la pena debido a las dificultades que las circunstancias depararon a nuestros personajes; podemos ver la pasión de una relación, el dolor que supone la traición, la frustración de llevar un divorcio, la desesperación por intentar ser perfecto. Verdaderamente una película que logra conectar en diversos aspectos, tanto como madre, padre (y en este caso personal) hija. Todo esto acompañado de la simpatía que produce cada actor desempeñando su respectivo personaje, por un lado, tenemos a Charlie, un hombre gracioso, divertido, atento con su hijo, dedicado a su trabajo que tanto le apasiona, sin embargo, también es una persona ausente, incluso egoísta, se preocupa por su esposa, pero en ocasiones parece no tener certeza de lo que pasa a su alrededor, disfrutando de una posición en la que su esposa ha sacrificado más que él por la relación, sin que parezca ser consciente de ello. Por el otro lado tenemos a Nicole, una mujer divertida, carismática y gran madre, insegura de su vida, adaptándose a ella, cargando el peso que conlleva ser “una buena madre y esposa”, que finalmente decide liberarse, para finalmente cambiar su vida, enfrentando su dolor, pero al mismo tiempo intentando cuidar, a pesar de todo, a sus seres queridos. Al final comprobamos que, como muchas experiencias en la vida, no todo termina bien, pero con la esperanza de seguir adelante, asumimos que pudo terminar peor, y puede que así sea, lo único que queda son los recuerdos que alguna vez unieron a esas personas.

*Esta obra está publicada bajo una licencia Creative Commons 4.0 Internacional [Reconocimiento-Atribución-NoComercial-Compartir-Igual]  <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Fuentes de Imágenes

Sobreinterpretaciones

Qué tipo de oración oye dios:

FILMAFFINITY. (2013). *Heli*. Dirección de Amat Escalante. [Fotografía]. <https://pics.filmaffinity.com/heli-900422060-large.jpg>

FILMAFFINITY. (2013). *Heli*. Dirección de Amat Escalante. [Fotografía]. <https://pics.filmaffinity.com/heli-148117450-large.jpg>

La grieta del mundo:

FILMAFFINITY. (1961). *A través del espejo*. Dirección de Ingmar Bergman. [Fotografía]. https://pics.filmaffinity.com/sasom_i_en_spegel-580067511-large.jpg

Retroinspección:

FILMAFFINITY. (20180). *Pequeño Bosque / Little Forest / 리틀 포레스트*. Dirección de Yim Soon-rye. [Fotografía]. https://pics.filmaffinity.com/liteul_poreseuteu-338666417-large.jpg

Revisiones

La dulzura del hogar:

FILMAFFINITY. (1984). *Almanaque de otoño*. Dirección de Béla Tarr. [Fotografía]. https://pics.filmaffinity.com/oszi_almanach_almanac_of_fall-678487450-large.jpg

Verano del amor:

FILMAFFINITY. (1984). *El Satyricon*. Dirección de Federico Fellini. [Fotografía]. https://pics.filmaffinity.com/fellini_satyricon-476940447-large.jpg

¿Qué hacía usted en el momento de morir?:

FILMAFFINITY. (2009). *Le Hérisson*. Dirección de Mona Achache. [Fotografía]. https://pics.filmaffinity.com/le_herisson-312483265-large.jpg

La muerte como búsqueda de la vitalidad:

FILMAFFINITY. *Halley* (2012) Dirección de Sebastián Hoffman. [Fotografía]. <https://pics.filmaffinity.com/halley-209199460-large.jpg>

Resignificaciones

La posibilidad de reconocimiento contra el padecimiento contemporáneo:

FILMAFFINITY. (2022). *Enferma de mí*. Dirección de Kristoffer Borgli. [Fotografía]. https://pics.filmaffinity.com/syk_pike-434777952-large.jpg

FILMAFFINITY. (2022). *Enferma de mí*. Dirección de Kristoffer Borgli. [Fotografía]. https://pics.filmaffinity.com/syk_pike-694175676-large.jpg

Aquí ya no hay pisos:

FILMAFFINITY. (2018). *La Camarista*. Dirección de Lila Avilés. [Fotografía]. https://pics.filmaffinity.com/la_camarista-100929037-large.jpg

No volveré:

FILMAFFINITY. (2007). *Stellet Licht*. Dirección de Carlos Reygadas. [Fotografía]. https://pics.filmaffinity.com/luz_silenciosa-731705827-large.jpg

El delirio y la hoguera:

FILMAFFINITY. (2020). *Akelarre*. Dirección de Pablo Agüero. [Fotografía]. <https://pics.filmaffinity.com/akelarre-950382256-large.jpg>

FILMAFFINITY. (2020). *Akelarre*. Dirección de Pablo Agüero. [Fotografía]. <https://pics.filmaffinity.com/akelarre-631058182-large.jpg>

FILMAFFINITY. (2020). *Akelarre*. Dirección de Pablo Agüero. [Fotografía]. <https://pics.filmaffinity.com/akelarre-620688025-large.jpg>

Lo que amo de...:

FILMAFFINITY. (2019). *Historia de un matrimonio*. Dirección de Noah Baumbach. [Fotografía]. https://pics.filmaffinity.com/marriage_story-714238540-large.jpg

FILMAFFINITY. (2019). *Historia de un matrimonio*. Dirección de Noah Baumbach. [Fotografía]. https://pics.filmaffinity.com/marriage_story-978281969-large.jpg