

ISSN: 2954-5137

●jopineal. Cine y pensamiento●

Año 3 • Núm. 5 • Julio a Diciembre 2023





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 2 • Número 3 • Julio a Diciembre 2023

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 Olivares

Coordinadora de Publicaciones

Ojopineal

Vanessa Huerta Donado

Directora

Diego Ulises Alonso Pérez

Editor responsable

Vanessa Huerta Donado

Editor del número

Ricardo Hernández Lanzagorta

Erika Mercado Sánchez

Claudia Tame Domínguez

Fernando Huesca †

Zvezda Ninel Castillo

David Joel Jiménez

Consejo editorial

Cintillo legal

Ojopineal. Cine y pensamiento. Año 2, No. 3, Julio a Diciembre 2023, 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. 04-2021-090113370000-203, otorgada por el Instituto Nacional de Derecho de Autor de la Secretaría de Cultura. Responsable de la última actualización de este número la Facultad de Filosofía y Letras, Dr. Ángel Xolocotzi Yáñez, fecha de última modificación: 01 de agosto de 2023.

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

Portada: "Lavar el cabello" (1953), Ito Shinsui; intervención: Tobias Krämer. Contraportada: "Concepto espacial" (1962), Lucio Fontana. Formación de interiores: Dulce María Avendaño Vargas.

Índice

Año 3 • Número 5 • Julio a Diciembre 2023

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

- 8** **Editorial**
Por Vanessa Huerta

Sobreinterpretaciones

- 11** **El placer de entender**
Lou Andreas-Salomé (2016).
Dirección: Cordula Kablitz-Post
Por Vanessa Huerta
- 15** **Las chicas pesadas de Troya**
Chicas pesadas (2004).
Dirección: Mark Waters
Por Luis Reséndiz
- 18** **Doma e indoma**
Mustang (2015).
Dirección: Deniz Gamze Ergüven
Por Miranda Guerrero
- 21** **La flecha y el blanco**
Tenemos que hablar de Kevin (201).
Dirección: Lynne Ramsey
Por Ricardo Hernández

Revisiones

- 25** **Emancipación y libertad**
Las sufragistas (2015).
Dirección: Sarah Gavron
Por Paulina Rosas Amézaga
- 31** **Negación de la negación**
Jackie Brown (1997).
Dirección: Quentin Tarantino
Por Fernando Huesca Ramón †

- 37** **Brujería como liberación femenina**
Suspiria (1977).
Dirección: Dario Argento
Por Clara Segura

Resignificaciones

- 41** **La no-sensualidad**
Lolita (1962) / Dirección: Stanley Kubrik
Lolita (1997). Dirección: Adrien Lyne
Por Zvezda Ninel

- 46** **Embrujamientos**
La bruja (2015).
Dirección: Robert Eggers
Por Alberto Marañón

- 49** **La trágica vida de las mujeres**
Molina's Ferozz (2010).
Dirección: Jorge Molina
Por Amanda Rosa Pérez Morales

- 53** **Violencia psicológica**
Elena (2011).
Dirección: Andrey Zvyagintsev
Por Raúl Picazo

- 56** **Identidad y cuerpo**
Hueseros (2022).
Dirección: Michelle Garza
Por María Cervantes Oliveros

- 63** ***Epílogo-homenaje***
En recuerdo de Fernando Huesca
Por Diego Alonso Ulises Pérez

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

Editorial

Por Vanessa Huerta

Un día de julio de 1927, en el zoológico de Londres, George Bataille quedó cautivado con la desnudez de la protuberancia anal de un simio hasta sumergirse, confiesa, en una especie de embrutecimiento extático. En abril de ese mismo año, probablemente en Tübingen, se acababan de imprimir los 28 pliegos de lo que pasará a la historia como una de las obras filosóficas más importantes del siglo XX: *Ser y tiempo*. Por improbable que parezca, entre un acontecimiento y otro hay algo en común: el ojo. El ojo es el órgano más recurrente a lo largo de la historia de la filosofía. Desde Platón se considera la visión como el modelo general de la percepción y como medida para todos los demás sentidos. Pero el espectador es capaz de ver porque hay luz, es decir, porque existe un tercer elemento que ilumina el campo de visión y al ojo mismo.

En lugares como la *República* (VII) y el *Timeo* este elemento es identificado con la metáfora de un sol tórrido y cegador, gracias al cual es posible ver y que algo sea visto. Sin embargo, los ojos humanos son incapaces de contemplar directamente esta fuente de luminosidad. Ante la brillantez propia de lo divino, vuelven la mirada hacia el suelo un tanto deslumbrados y aturcidos. Los ojos humanos no soportan el sol, ni el coito, ni el cuerpo desnudo de un otro. Frente a un espectáculo sublime, la vista se nubla, los ojos pierden su perfecto paralelismo y terminan por salirse de sus órbitas craneales. Contra la hegemonía del órgano platónico Heidegger levanta la mano ciega, la mano que a tientas, se convierte en la antena del ser. A pesar de su perturbante parecido con la

mano del simio, la mano de Heidegger se ha liberado de la necesidad biológica para convertirse en contraórgano del ojo. No ve, no conoce, no capta pero transita libremente en la dimensión del sentido con tan solo señalar con el dedo, con trazar el más primitivo gesto del saludo, o con estrechar otra mano en señal de paz. Sin embargo, la mano de Heidegger es célibe; incapaz de gestos como la caricia y la masturbación.

Bataille en cambio –inspirado en *Ser y tiempo*, pero infringiéndolo al mismo tiempo–, opta por construir un significado excepcional del ojo. Partiendo del mismo acto de mirar, delinea los contornos de un tercer ojo; un ojo extraordinario capaz de ver de frente al sol. Se trata del **ojopineal** que corresponde a la revelación anal en aquel zoológico de Londres: si la boca es el principio de sentido gracias a las palabras que convoca, por el ano –ese sol oscuro aún más originario que distinción entre placer masculino y femenino–, comienza la transgresión de los límites de la experiencia humana por el único medio posible: el erotismo. Una empresa equiparable en obscenidad tan solo a la del orificio excremental expuesto de un animal no erguido.

Aunque el **ojo pineal** de Bataille nombra la relación dinámica entre el mirar y el deseo, sigue atado a las cuencas de un sujeto particular. Carece de movilidad. Sigue siendo incapaz de transitar de la oscuridad de su reino a la claridad de las ideas y viceversa. Quizá solo el exceso de la mirada que da la cámara filmográfica sea capaz de convertir al ojo en un contraórgano libre. Quizá solo el cine nos ofrece una visión panóptica por exceso de proximidad y de lejanía. Es como tener un ojo de vidrio que no deja de mirar, o mejor aún, como tener mil ojos a la vez. Voracidad ocular la del lente que nos hace digerir la realidad por medio de la vista. Ojo caníbal, que se come a sí mismo, porque es golosina.

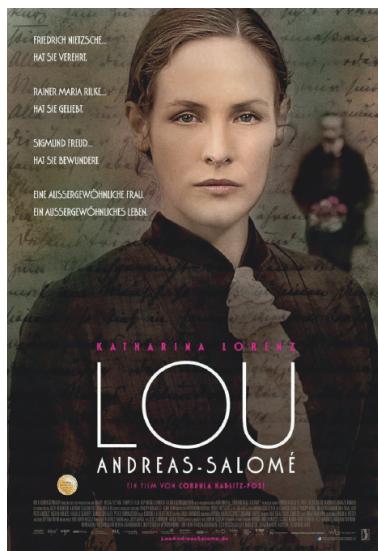
Sobreinterpretaciones

El placer de entender

Por Vanessa Huerta

Lou Andreas-Salomé (2016).
Dirección: Cordula Kablitz-Post

Toda forma de violencia o actitud discriminatoria contra las mujeres tiene que ser denunciada, pero existen patrones tan sutiles, que resultan difíciles de identificar. Esta vez quisiera hablar de uno de esos tipos de machismo casi imperceptible, que no deja de caer gota por gota hasta horadar la tierra. Es el machismo intelectual engendrado en el seno de la racionalidad falogocéntrica, que le escatima a la mujer el papel pasivo de la musa o la madre; la santa o la puta, pero que jamás depositaría en ella el preciado valor de la amistad filosófica. Cuando Paul Rée, un médico y psicólogo suizo, conoce a Lou Andreas-Salomé, queda impresionado por sus avanzados conocimientos en materia filosófica y por su agudeza intelectual. Quedan de verse en secreto al día siguiente; él, con intenciones de galantería, ella con ganas de reanudar aquella charla de altos vuelos. Como era de esperarse, el encuentro termina mal: “Pero, ¡aún podemos ser amigos!”, grita Lou a lo lejos mientras Rée acelera el paso al ser rechazado por primera vez.



- El placer de entender

Que la opinión de una mujer se confunda con flirteo cuando se habla de temas filosóficos tiene que ver con el prejuicio de que la filosofía sería cosa de hombres. Aunque desde la Ilustración ha sido bien visto que el ser humano, sin importar su género, despliegue su gusto por las ideas; lo cierto es que mientras los hombres discutían sobre los textos filosóficos más intrincados, las damas de la alta burguesía disponían de una versión *light* que se leía a la hora del té en un cuarto separado: el famoso *Frauenzimmer*. Tal parece que en boca de la mujer la filosofía era un adorno más para “agradar al hombre de mundo, una herramienta más para conquistar”, como llegó a decir Arthur Schopenhauer en su *Arte de tratar a las mujeres*.

Sin embargo, Lou Andreas-Salomé es el claro ejemplo de que “el placer de entender no está reservado al sexo masculino”. Ella iba directamente al texto y no al filósofo, aprendía todo lo que podía, y cuando por fin había igualado el ritmo de las ideas, se marchaba en busca de un nuevo reto intelectual. “Mal agradecida” la llama Nietzsche en una de sus cartas más purulentas, y como mal agradecida la sigue tratando la historia oficial de la filosofía, que, colmada de nombres masculinos, le reserva un espacio pequeño bajo título de la mujer “que fascinó a tres de los más grandes personajes de la cultura europea de su época: Nietzsche, Rilke y Freud”. ¿Es Lou Andreas-Salomé la *femme fatale* de la filosofía, como a menudo se la recuerda? ¿Es que podemos inscribir su nombre junto al de figuras letales como Circe, Medea, Lilith, Pandora y la otra Salomé? De ningún modo. El tópico central de la mujer fatal gira en torno al personaje femenino que usa sus habilidades de seducción para destruir al hombre que ama, aunque también puede obrar de manera bondadosa según sea su capricho. Mitad ángel mitad demonio, este ser intermedio que parece encarnar por momentos la reivindicación feminista de la mujer dueña de su sexualidad; en realidad constituye la fantasía de la mujer atractiva pero inaccesible, que precisamente por ello, “hay que tomar por fuerza.” Lamentablemente estas y otras construcciones, enraizadas hasta el fondo del imaginario masculino, resuelven la fascinación por la alteridad radical y fascinante propia de las almas no domesticadas, colocándolas por encima o por debajo de la situación, pero nunca de frente a frente, a una altura adecuada que permita reconocer en ella a un Tú.

Imagen 1. Fotograma de la película.



Fuente. CRITIC.DE.

Precisamente en contra de este tipo de reducciones, el *biopic* dirigido por Cordula Kablitz-Post busca convertir a Lou Andreas Salomé en el centro de atención, mas no como especie de agujero negro en torno al cual se estructura el deseo masculino, sino como la mujer excepcional que fue. Sin embargo, la directora no acierta del todo en su intento por retratar las múltiples facetas de un personaje como Lou. En primer lugar, aunque la película se enmarca en un contexto de reivindicación de figuras femeninas, no deja de sostenerse en torno a las eminencias masculinas presentes en su vida sentimental, dejando de lado la principal motivación de su vida: la producción intelectual. Por otro lado, ahí donde se libra una lucha existencial en defensa de la propia libertad e independencia, hay momentos que se confunden con egoísmo infantil, arrogancia y antipatía. Finalmente, el filme parece estar cifrado en clave psicoanalítica, ya que resuelve el enigma de la mujer rebelde apelando a cierta represión sexual combinada con el odio hacia la madre y la ausencia del padre, lo cual según diagnostica el mismo Freud, hace que mujeres como ella difícilmente dejen entrar a un hombre en sus vidas.

¿Es eso? ¿Es que Lou declina la propuesta de matrimonio de su primer mentor, Hendrik Gillot; del filósofo Friedrich Nietzsche y del psicólogo Paul Rée debido a la ausencia del falo primigenio que sirve de modelo para todos los demás falos? ¿No será que los rechazos de Lou así como su personalidad, audaz pero distante, “llena de autodominio frente a la sexualidad masculina”, son mas bien consecuencia de los años de resistencia dentro de una sociedad que juzga y rechaza a las mujeres como ella? Autora de alrededor de 15 novelas y un par de documentos biográficos,

- **El placer de entender**

así como de estudios filosóficos, literarios y psicoanalíticos, Lou Andreas-Salomé ha sido invisibilizada una vez más por su propio mito: el de la mujer activa, fuerte y bella, que precisamente por ello, resulta letal para el sexo masculino. Sin duda se trata de una película demasiado convencional para una mujer poco convencional como Lou Andreas-Salomé, quien fue un verdadero ícono de subversión dentro de un orden simbólico que prefiere a la mujer dócil, pasiva, maternal y con la cabeza llena de asuntos superficiales.

*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/>



Las chicas pesadas de Troya

Por Luis Reséndiz

Chicas pesadas (2004).
Dirección: Mark Waters

Desde el nombre, la *chick flick* ha sido relegada a una esquina: aquella donde se coloca el entretenimiento “para mujeres”, ese que no toca ‘los grandes temas’, ese que no apela a la Humanidad. Lo cierto es que, como suele pasar en más de una ocasión, esa esquina es de lo más interesante si uno se da el tiempo de revisarla. La *chick flick* –permítanme dejar de decirle así, porque el

nombre me saca tantita urticaria– ha servido, desde hace ya largo tiempo, como una zona donde las mujeres, aprovechando el sexismo que permea en el género, han creado obras que reventan ciertas nociones preconcebidas con tintes de misoginia.

Para ir más rápido: estoy hablando en específico de *Mean Girls* (dirigida por Mark Waters, un hombre, pero escrita por Tina Fey, una mujer, y protagonizada por un reparto casi exclusivamente femenino). El guion de la película de Fey –basado, a su vez, en un libro de comedia y autoayuda, *Queen Bees and Wannabes*, de Rosalind Wiseman, otra mujer– se alejó radicalmente de estereotipos y protagonismos propios en el subgénero, como



• Las chicas pesadas de Troya

las mujeres promiscuas en contraposición a las virtuosas, o las que viven la vida en soltería contra las que «sientan cabeza». Vaya: de una sola, las mujeres que, como mal dice el dicho, «son las peores enemigas de otras mujeres». *Mean Girls* destaca no solo por su fina comedia –hay que ver el montaje de la zona de comida del *mall*, donde los adolescentes son exhibidos como miembros de un ecosistema salvaje, despiadado, casi selvático, o la secuencia de Halloween, donde Lindsay Lohan pierde cualquier pretensión de glamour para ponerse unos horripilantes e hilarantes dientes de vampiro, o cualquiera de sus velocísimos y agudos diálogos, como salidos de una comedia de Billy Wilder, sino porque se aleja de lo panfletario –nada en contra de los panfletos, salvo que hay que reconocer que rara vez sirven para alguien que no sea ya un converso o un creyente de la causa– y, como un caballo de Troya¹, convertirse en un entretenido alegato en pos de las rígidas casillas en las que socialmente colocamos a las adolescentes.

Imagen 1. Fotograma de la película.



Fuente. TELEDIARIO.MX.

Su valor no es poco. En *Mean Girls* aprendemos a tratar con toda clase de mujeres encarnadas en todo tipo de cuerpos e identidades, en la medida de lo posible dada la época, hace más de diez años²: tenemos al personaje de Tina Fey, una mujer madura y soltera que, pese a cierto patetismo inherente al oficio de profesor –«Amo ver a los profesores afuera de clase. Es como

¹ Donde el caballo de Troya es el escenario preparatorio y, por supuesto, la rutilante presencia de Lindsay Lohan, por aquellos tiempos la máxima estrella adolescente en ascenso del panorama.

² Hoy en día, tal vez, *Mean Girls* podría presentar a una chica trans o a un personaje no binario.

ver a un perro caminar en sus patas traseras», dice un personaje en algún momento y uno, si ha sido profesor, no puede sino asentir, resignado—, termina volviéndose determinante para el aprendizaje de Cady, el personaje de Lindsay Lohan. Tenemos, también, a Janis, el personaje de Lizzy Caplan, que se encuentra relegada por el rumor de su orientación lésbica, y que se reivindica no en términos socialmente aceptables, sino en sus propios términos. Por supuesto, también tenemos a Regina George (encarnada por una Rachel McAdams al máximo de sus capacidades): un personaje absolutamente detestable —y, a la vez, carismático y entrañable como pocos— que, en lugar de solo sufrir un escarmiento ejemplar, aprende a convivir con sus pares sin necesidad de estarles arruinando la vida. Y tenemos al espectador, claro. El espectador que —seamos claros, el espectador masculino— confiado en que verá solo una película de adolescentes, termina enfrentado a un análisis filosófico de las relaciones entre mujeres, de la competencia que les imponemos y que se imponen, y de la dinámica del abuso sutil y la discriminación que pasa por convivencia normal. Todos estos puntos me parecen el centro mismo de la grandeza de *Mean Girls*, y la razón por la que creo que más películas, como ya hizo *Easy A* en su momento y como dicen las malas lenguas que intenta hacer *Assassination Nation* (2018), deberían seguir su camino: porque una buena forma de aprender es riéndonos y, en ese sentido, *Mean Girls* es quizá una de las películas más educativas que jamás se han hecho en torno a los estereotipos femeninos. Y con eso, que ya es mucho, termino mi lamentable *mansplaining*.

Doma e indoma

Por Miranda Guerrero

Mustang (2015).
Dirección: Deniz Gamze Ergüven



“Le nombré Mustang porque es un caballo salvaje, como mis cinco heroínas...”.
Deniz Gamze

Durante el año 2017 salió la película *Mustang*, dirigida por la directora francesa Deniz Gamze Ergüven, donde se narra la historia y vivencias de 5 hermanas, que luego de haber sido vistas jugando con un grupo de jóvenes, son encerradas en su casa contra su propia voluntad. Es en estos momentos cuando el título del filme parece irónico, especialmente si se recuerda que Deniz le puso *Mustang* al filme por los mustangos, una especie de caballo salvaje. Sin embargo, a medida que avanza el argumento, la asociación entre los caballos y los personajes se vuelve clara e imposible de negar. ¿Cómo se doma un caballo? Existen diferentes métodos para amaestrar un caballo. En el caso del filme, varias de las domas se vuelven evidentes. Desde las más “suaves” hasta las más inclementes.

Al principio de la película se buscará educar a las jóvenes

sin violencia física. En este caso –continuando con la semejanza de dominación que se ejerce sobre las mujeres en el filme y el amaestramiento de caballos–, la doma se llama doma india, pues esta técnica –en teoría– busca respetar al animal y su principio consiste en obtener la confianza del caballo a partir de caricias, cariño y alimento. A este tipo de doma se le denomina así por la manera en la que los indios trataban a los caballos, a diferencia de los europeos, mostrando que existen diferentes maneras de relacionarse con la naturaleza. Lamentablemente, la sociedad no pensaría lo mismo cuando se tratase de mujeres. Volviendo una vez más a la cinta, se recordará que el confinamiento de las jóvenes es inclemente pero seguro, a primera instancia, con alimentos, ropa y refugio necesarios. No hay ningún tipo de violencia “física”, algo que sin duda alguna aparecerá prontamente, especialmente cuando se muestra que dos de las hermanas eran abusadas por un miembro de la familia, a tal grado que una de ellas se suicidó.

Imagen 1. Fotograma de la película.




Fuente. FILMAFFINITY.COM.

La violencia sexual, entra en el discurso del filme como otro tipo de dominación. Una vez más, se reitera a los personajes femeninos que su cuerpo no les pertenece y su libertad se vuelve igual de endeble que el de los cuadrúpedos al ser sometidos a domas más violentas, como la doma tradicional o doma gaucha, en la que se amarra al caballo a un poste, se le cubre los ojos y posteriormente el domador se monta sobre el potro con espuelas punzocortantes. Acto seguido, le quitan la venda a la bestia y el domador empieza a azotar las ancas del caballo. No por nada, se considera que esta es la doma más cruenta, aunque también la

- **Doma y indoma**

más rápida, pues incapaz de aguantar tanto dolor, los animales terminan subyugándose. Frente a este tipo de domas, lo natural sería pensar que no existen caballos que no se puedan domar. Sorpresivamente, este no es el caso, pues los *mustang* son considerados como los potros más impetuosos, independientes e indomables. Su asociación con las heroínas de la película no solo vuelve a mostrarnos un hilo de esperanza en el filme, sino un recordatorio: no habrá manera de domar una mujer.

*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 flecha y el blanco

Por Ricardo Hernández

Tenemos que hablar de Kevin (2011).
Dirección: Lynne Ramsey

El nadador logra escapar, las ramas chuecas que ahora son flechas no lo tocan, pero el agua advierte al cuerpo, las burbujas transmiten el golpe. Los niños enmascarados pierden a su presa y el nadador, después de sumergirse en congoja fetal, continúa su braceo. Lo anterior alude a una escena de *Swimmer* (2012), bello cortometraje de Lynne Ramsey, donde otra vez el arco y sus repercusiones son enfocados. En la provocadora película *We need to talk about Kevin*, también de la directora escocesa Ramsey, la cámara se convierte en saeta que va atravesando diferentes círculos de una misma diana. El color rojo y amarillo que recorren la cinta están en el corazón del blanco. La historia es un ejercicio de punzantes ataques entre una madre y su hijo, un recorrido entre la concepción de la madre y la adolescencia del hijo donde nos preguntamos como espectadores: ¿por qué se aborrecen mutuamente?

El guion sigue el desconcierto ante los trayectos del deseo. Eva, madre de Kevin, le produce algo a su hijo y éste a su



• **La flecha y el blanco**

vez le devuelve otro desafío a la madre. La serie de pequeños intercambios es inagotable, pero hay efectos no pequeños que trastocarán la vida de la comunidad. Bird, el personaje principal de *Una cuestión personal* de Kenzaburo Oé, siente ante la inminente llegada de su hijo que se le cierran puertas, que varias posibilidades de acción no seguirán latentes después del nacimiento. Allí el hijo tiene un problema cerebral y la posible condición vegetativa atormenta al padre, le molesta la idea de quedar prisionero y empieza a esbozar acabar con la criatura. Eva, después de soportar varias agresiones, en un arranque de ira y franqueza le dice a su bebé que ella estaría mejor en otro lado, viajando, sin él. Ya está en una prisión, la relación materna se vuelve complicada cuando algo del hijo (¿endosado por la madre?) encierra. Hay en esa cárcel un juego de fuerzas que se confunde con muestras de cariño, los regalos no son caricias, las atenciones no pasan con suavidad.


Imagen 1. Fotograma de la película.



Fuente. PIJAMASURF.COM.

Antes de Kevin, Eva buscaba empaparse en el rojo; después de Kevin, el rojo la persigue. Es poderosa la manera en que la directora utiliza la coloración para acercarse a sentimientos que no se pueden apalabrar. La maravillosa actuación de Tylda Swinton, quien encarna los martirios de una madre, no se limita a Kevin. Ella vive el deterioro de su matrimonio, disfruta la paz que le regala su hija menor y soporta los embistes de una comunidad rencorosa. Cuando la sinceridad pasa por el ataque... fortalecer la relación acabará en herida.

Al principio, la madre intentó darle el pecho. Ante la visión del seno alimenticio, ningún fulgor iluminó los ojos del bebé: permaneció quieto, sin hacer nada, con las narices a un centímetro del seno. Molesta, la madre le metió el pezón en la boca. Dios apenas chupó. Entonces la madre decidió no darle pecho (Amélie Nothomb).

*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/>

Revisiones

Emancipación y libertad

Por Paulina Rosas Amézaga

Las sufragistas (2015).
Dirección: Sarah Gravron

Las sufragistas es una película británica ambientada en Londres, Inglaterra de finales del siglo XIX y principios del XX antes de que estalle la Primera Guerra Mundial. Se centra en la vida y en la lucha de las primeras participantes del movimiento británico en favor del sufragio femenino. Como su nombre lo indica, muestra el interés de hablar e ilustrar la exigencia de los derechos políticos y más concretamente el derecho a votar de las mujeres. Al inicio del filme, cuando un grupo de mujeres está trabajando en una lavandería sin parar, se escucha el radio de fondo: “Las mujeres no tienen calma en su temperamento o el balance de mente para tener juicio en materia política. Si permitimos a las mujeres votar se perdería la estructura social. Las mujeres son bien representadas por sus padres, hermanos y esposos. Si se les concediera el voto, no pararían ahí, pedirían el derecho de ser parlamentarias, ministros, jueces”.

Esto que se escucha de fondo, ese *slogan* o discurso político que dan unos hombres ilustra bastante bien la mentalidad y la



• Emancipación y libertad

situación política de aquella época, ya que se llegó a proponer una enmienda para restringir los derechos electorales exclusivamente a los hombres dando como argumento biológico que *a la mujer no la domina la reflexión y el espíritu crítico. Que era deficiente en voluntad e inteligencia para opinar políticamente. Que la mujer es toda pasión, toda emoción, toda sensibilidad. Que las mujeres son histéricas por naturaleza y por ello son volubles, versátiles.* El cuerpo y la mente de la mujer eran analizados, cualificados y descalificados como histéricos y ese argumento les servía para despojarlas de todo derecho, de toda seriedad, de toda materia política. Estas eran algunas ideas dominantes de aquella época, pero también aquello por lo cual estalló la lucha. Por años las mujeres habían protestado pacíficamente por ser tomadas en cuenta, por tener derecho a elegir, o más bien, a tener algo, a ser algo, a considerarseles como tal, a permitírseles ser más que esposas, madres, trabajadoras; por igualdad de derechos de todo tipo, laborales, de oportunidades, económicos y sobre todo por tener voz; pero hasta ese momento las protestas pacíficas no tuvieron éxito alguno.

En la historia, encontramos varios grupos de mujeres: las que defienden las protestas políticas, las que luchan contra el gobierno sin piedad, las que rechazan todo tipo de protestas, las que se les hace obedecer, las que creen que está bien que los hombres tengan todo el derecho sobre ellas, sus hijos, su economía, sus propiedades, etc. (tal como hoy podríamos equipararlo). Las mujeres que buscan tener sus derechos exigen ser reconocidas como tales, es decir, tener poder sobre ellas mismas y sobre su vida, su dinero, protección, libertad, seguridad, igualdad y sobre todo derecho a desarrollarse humana y socialmente al igual que los hombres. Al ver que la protesta de manera pacífica no tiene resultados, se decide radicalizar la lucha hasta el punto de utilizar la violencia para forzar el cambio y conseguir el derecho al voto... se rompen ventanas, se irrumpe el tránsito, se generan incendios, se reparten panfletos, se grita en las calles invitándoles a participar en la lucha por sus derechos: *Qué se rompan las ventanas y no los cuerpos de las mujeres.* Una escena que llamó particularmente mi atención es cuando la protagonista Maud Watts (Carey Mulligan) se encuentra en medio de una manifestación callejera organizada por el movimiento sufragista encabezado por Emmeline Pankhurst (Meryl Streep). Cuando está ahí se ilustra claramente que no entiende lo que está pasando, se encuentra confundida, desconcertada, asustada y al mismo tiempo, hasta podríamos considerar, con cier-

ta apatía; lo cual deja ver claramente al llegar a su casa ligeramente golpeada por la caída que tuvo en esa revuelta. Al llegar al trabajo al día siguiente le dice a una de las chicas Violet (Anne-Marie Duff) que está en el movimiento: “romper ventanas no es respetable”. A lo que ella responde: “para respetar la ley ¿ésta no tiene que ser respetable y respetarnos también?”.

Esto me hizo reflexionar, por una parte, que ante muchas situaciones, movimientos y luchas nos encontramos así, ignorantes, inconscientes, como “de espaldas al mundo”, “dormidos”, habiendo perdido la posibilidad de percibir claramente la situación por la que estamos pasando y por ende de hacer algo –tanto individual como colectivamente–. Ese “estar de espaldas” no sólo con el mundo, sino frente a nuestra propia situación hace preguntarme: ¿qué hace que no reconozcamos que cierta relación con algo, cierta manera de vivirse algo, de pensarse algo, esté bien o en su defecto mal? ¿Qué permite que de un momento a otro algo que se considere totalmente “normal” o “bueno”, un buen modo de vida que parecía razonable tener, ya no lo sea? ¿Qué hace que se piense de otra manera una situación, un problema, un discurso? Pero, por otro lado, también me hace reflexionar que “tarde o temprano” ese “estar de espaldas” ameritará una vuelta: un “estar de frente” ante la situación. Tal como la misma película nos lo ilustra cuando Maud Watts comienza a interesarse por el movimiento y ella misma se dice: “cuan dormida estaba, ahora estoy despierta”, lo cual podemos traducir en ser consciente de sí, de su situación, de lo que está pasando a su alrededor y el coraje y necesidad que se requieren para enfrentar aquello en lo que se está –ahora– en desacuerdo.

Imagen 1. Fotograma de la película.



Fuente. *EXITOFEM.COM*.

• Emancipación y libertad

Esto me ha hecho preguntar, por otra parte, ¿Qué promueven los cambios? ¿Qué los hace posibles? Pero también ¿qué los ha hecho funcionar así? ¿Cuál es el papel que han desempeñado tanto hombres como mujeres que hace que cierta idea, cierto mecanismo, ciertas prácticas y formas de vivir funcionen tal cual como lo hacen en ese momento? Llevándome a relativizar un poco la situación... Así como a las mujeres se les impedía votar, expresarse, elegir, hacerse cargo de sus hijos, de su vida y, en suma, tener derechos... ¿A los hombres se les exigía tomar esos derechos, hacerse responsables de sus esposas, gobernarlas y educarlas con un fin, trabajar, etc.? La idea que trato de sostener aquí, con cierta sospecha gestionada a partir de la película y con mucho respeto, es que si así como a las mujeres se les tenía que decir cómo debían ser o no ser, qué sí les estaba permitido hacer y qué no, por qué se les impedía hablar y no ser reconocidas como personas de derecho, ¿cómo se les decía a los hombres que debían ser y fijar su papel en cierto tipo de sociedad? Y en este sentido siempre está en juego y en disputa el modo de ser dominante y los mecanismos que se utilizan (discursivos, políticos, económicos) para imponerlo. ¿Si es así, a qué fines obedecería? ¿Por qué hay ciertos estados de conducción que permiten que algo sea de una manera?¹

Es interesante, por ejemplo, como Sonny (Ben Wishaw), el esposo de Maud, le pide que le de su paga para los gastos del hogar; Violet va a hablar frente al gobernador, pero un día antes es golpeada por su esposo para que evite hacerlo; cuando Maud la sustituye y expone su vida y su deseo de votar, de poder cambiar la vida que tienen, es fuertemente criticada por su esposo y por otras mujeres y hombres de su comunidad, es despojada

1 Aquí hay dos nociones foucaultianas que me gustaría explicitar. Un planteamiento central en el pensamiento Foucault es que el sujeto se constituye, el sujeto se produce, es decir, el sujeto se hace a sí mismo mediante su acción, es producto de su ser. Esta tesis rompe con todo esencialismo y universalismo que plantea una naturaleza inmodificable en el ser humano. Foucault rechaza radicalmente esto diciendo que no hay una esencia humana a seguir o realizar, sino que el humano se hace a sí mismo, pero se hace en relación con su entorno, es decir, en relación con las formas de comprensión y los horizontes de sentido de su época. Por otro lado, la subjetivación entendida como las maneras de hacerse sujeto está en relación con las formas propias de su época. El error es concebir al ser humano como un sujeto aislado en una isla, ya que el ser humano es un ser con otros y en relación con otros; el ser humano no se hace a sí mismo en la nada ni en la soledad, sino que el ser humano se hace junto con otros y en un espacio y tiempo concreto, por esta razón sus formas de hacer, de pensar, y hasta sus formas de preguntar, responden a preocupaciones y horizontes de sentido propios de su época, formas que al igual que él o ella son históricas por cuanto son producto de la acción del ser humano.


del cuidado de su hijo, de su hogar, de su trabajo, encarcelada, entre otras cosas más. Cuando vuelve de la cárcel, Sonny le dice que no le avergüence más y que la perdonará si deja ese movimiento, haciéndole saber que lo que ella es, que lo que ella debe ser, es madre, esposa y trabajadora, nada más. Pero ella, hasta ese momento, se da cuenta que ya es más que eso, por lo que comienza su lucha volviéndose sufragista –cuando antes ni siquiera lo era–. Al tomar esa postura se da cuenta de los abusos por los que pasan las mujeres, desde violaciones, golpes, exceso de trabajo, mala paga, hasta falta de derechos por no considerárseles parte de una sociedad. Se da cuenta que la ley no ampara a las mujeres, por lo que era necesario cambiar la ley; más que infringirla, lo que se busca es transformar la ley, ya que el argumento que da es que “la mujer no vale más ni menos que un hombre”, “que tienen derecho a ser escuchadas” y sobre todo “que no tuvieron voz cuando hicieron la ley”. Constantemente hay una lucha por fortalecer los principios colectivos que se tienen, el orden, la ley, pero también de cambiar y transmutar el rol dado de acuerdo con los intereses individuales, en este caso, de las mujeres. El filme nos hace reflexionar bastante acerca de una situación social y política que podría ser la nuestra -obviamente con sus diferencias y matices contextuales-, de cómo es que somos concebidas no solo como mujeres, sino también como hombres, dentro de una sociedad, los derechos que tenemos (de los que apenas y sabemos), sobre la ley que nos rige, a qué intereses obedece y qué tanto vela o no por nuestro bienestar, desarrollo personal, social, etc. También nos deja ver cómo es que hay personas que son capaces de dejar su vida individual por una causa que es colectiva, y por la furia y el coraje, las luchas que se requieren para poder conseguir que algo cambie, que se haga que la ley nos reconozca como personas de derecho y, lo más importante, que ninguna ley política es eterna, pues siempre puede cambiarse.

La verdad es que es de los primeros acercamientos que como mujer tengo respecto del feminismo y ha despertado en mí un interés bastante singular sobre todo por ser un movimiento caracterizado a la par de las luchas revolucionarias y libertarias.² Así como la protagonista, en algunos aspectos me encontraba ignorante de tantas luchas por las que han pasado cientos de mujeres para tener los derechos de los que participamos hoy

2 Las cuales apelan a la libertad y a la independencia personal –y social– de tener un control sobre las decisiones y elecciones que afectan a la vida diaria.

- **Emancipación y libertad**

en día, al mismo tiempo me hizo ser consciente de muchas desventajas por las que pasa la mujer y me deja bastante reflexiva respecto de nuestro propio presente. Repensar, por ejemplo, la cuestión del voto, de nuestros derechos, de la efectividad de la ley, de la elección sobre nuestra vida, de cómo es que somos concebidos como individuos, son un conjunto de temas que reclaman nuestra actualidad política y que requieren ser planteados nuevamente a la luz de otro modelo social, político y económico, ya que la situación ha cambiado y ahora fungimos con el capitalismo y el neoliberalismo, el cual más que el propio estado interviene en la vida de cada uno formándonos y conduciendo nuestras acciones de una manera muy determinada a sus necesidades (principalmente económicas). Por un lado, fue el mismo capitalismo el que empujó a las mujeres al mercado laboral y, con ello, hacia su emancipación. Por otro lado, es ese mismo capitalismo el que ni permite ni quiere la emancipación total.

*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/>

Negación de la negación

Por Fernando Huesca †

Jackie Brown (1997).
Dirección: Quentin Tarantino



“El camino del hombre recto está por todos lados rodeado por las injusticias de los egoístas y la tiranía de los hombres malos. Bendito sea aquel pastor que en nombre de la caridad y de la buena voluntad saque a los débiles del Valle de la Oscuridad porque es el auténtico guardián de su hermano y el descubridor de los niños perdidos. Y os aseguro que vendré a castigar con gran venganza y furiosa cólera a aquellos que pretendan envenenar y destruir a mis hermanos, y tu sabrás que mi nombre es Yahvé cuando caiga mi venganza sobre ti”.

Ezequiel, 25:17

“**B**audelaire se complace en la Venus negra precisamente porque la clásica es blanca”.¹ “A la vista de cómo ha degenerado la realidad, la inevitable esencia afirmativa del arte se ha vuelto insoportable”²; estas afirmaciones de José Ortega y Gasset y Theodor Adorno, respectivamente, muestran un par de motivos filosóficos relevantes para el enjuiciamiento del arte en nuestros días, o en términos un poco más técnicos, en una temporalidad y espacialidad determina-

1 José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*.

2 Theodor Adorno, *Teoría estética*.

- **Negación de la negación**

das de pie a cabezas por la Modernidad, un modo civilizatorio y una mentalidad que implican considerar a los ecosistemas naturales como carne de cañón para la industria y la tecnología, y a los seres humanos como máquinas de reproducción y mantenimiento de la industria, la tecnología y la productividad económica. El *american way of life* visto desde toda tradición filosófica sería implica un modo de cultura muy pobre a nivel de formación de la subjetividad y de la intersubjetividad, y un modo suicida de relación con la naturaleza. La negación de la sociedad actual o el Gran Rechazo³ exclamado de manera profética por Herbert Marcuse, hacia toda complicidad inocente y feliz con las élites económicas y políticas del globo, parece ser un *dictum* filosófico-político necesario para una cualidad estética no meramente mercantil o apabullante por su colorido formal.

Jackie Brown es un filme llamativo en la serie de producciones de Quentin Tarantino: no vemos la violencia extrema de *Pulp Fiction* o *Kill Bill*, ni la jocosidad criminalidad descarnada de *Perros de reserva*, o el contenido histórico-político de *Bastardos sin gloria* o *Django sin cadenas*; tal vez lo más políticamente incorrecto del filme es el uso de la palabra *nigger*; la única *junkie* es la chica surfista Melanie, y su abuso de la mota es entendible por el encierro en que Ordell la tiene. El propio director caracteriza a Jackie Brown como una “pieza de cámara”,⁴ lo que revela que este filme tiene un carácter más íntimo, más lírico que otras instancias del imaginario tarantinesco. La historia es sencilla, y si se quiere nada monumental: una mujer negra de 44 años, de bajos ingresos (parecería que 16,000 dólares al año es un salario mediocre para un ser humano de mediana edad en la sociedad norteamericana de la época), de nulas expectativas de movilidad o crecimiento, y con expediente criminal (ha sido pillada anteriormente contrabandeando droga en la industria aeronáutica y ahora ha sido encontrada como cómplice en una red internacional de tráfico de dinero y de armas), es vigilada y cooptada por la ley y el orden, para entregar a un traficante de armas de poca monta (Ordell Robbie), a cambio de poder mantener su anodino trabajo como azafata y de no pasar una desastrosa estancia en prisión, que la lanzaría todavía más abajo en la escala alimenticia de la sociedad capitalista. Entendiéndose

3 Cf. Véase Herbert Marcuse, *Ensayo sobre la liberación*.

4 Gerald Peary, “Peter Keough et Quentin Tarantino: Press Conference on Jackie Brown”, *Quentin Tarantino: Interviews, Revised and Updated*, pp. 101-106.

cabalmente como atrapada entre la Escala del crimen organizado y la Caribdis de un sistema político corrupto e injusto, opta por trazar un ingenioso plan, con la complicidad del agente de fianzas Max Cherry para quedarse con la suma de medio millón de dólares que ha de servir como anzuelo para que los agentes federales Ray Nicolette y Mark Dargus atrapen a Ordell. Jackie se sale con la suya, no sin toda serie de peligros, sobresaltos y peripecias. Escapa a España sola con el dinero y su libertad; se podría decir que el filme no tiene un final feliz rosa, en la medida en que la tensión erótica entre Jackie y Max nunca se resuelve. No hay *standoff* mexicano, sexo sadomasoquista o *bukake* de sangre como uno podría esperar de parte del Tarantino más conocido, pero el resultado es interesante: un filme sin violencia extrema que muestra las contradicciones de raza y clase que llevan a los individuos marginados de las sociedades contemporáneas al borde del desquiciamiento.

Imagen 1. Fotograma de la película.



Fuente. LAYEREDBUTTER.COM.

La historia es muy familiar para los hijos de Latinoamérica y cualquier periferia en el mundo: persona de un sexo desaventajado, de un color de piel no privilegiado, pobre, sin mayores estudios o contactos poderosos, se enfrenta a toda serie de abusos y presiones que la orillan a aceptar negocios ilícitos y transacciones dudosas, para salir adelante en el día a día y sobrevivir. Una confesión de Jackie es reveladora:

—Vaya, he volado siete millones de millas. Y he estado esperando gente por casi veinte años. El mejor trabajo que pude tener después de que me atraparon fue Cabo Air, que es el peor trabajo

• Negación de la negación

que puedes obtener en esta industria. Hago alrededor de 16,000 con beneficios de retiros que no valen un carajo. Y ahora con este arresto acechándome, estoy asustada. Si pierdo mi trabajo tendré que comenzar todo de nuevo, pero no tengo nada con qué comenzar de nuevo. Quedaré atorada en cualquier cosa que pueda obtener. Y esa mierda da más miedo que Ordell.

Jackie no es Antígona, confrontada al tú por tú al jefe político supremo de la ciudad, o la valiente Louise de *La Nueva Babilonia* (1929) de Kozintsev y Trauberg, quien sin dudar lo toma el fusil para repeler los ataques del enemigo desde las barricadas de la Comuna de París. La historia del arte cinematográfico muestra una serie de magnas heroínas políticas que incluyen a Juana de Arco⁵, a Rosa Luxemburg⁶ y a La Miranda⁷. El drama político de Jackie no es el de pueblos, naciones, partidos políticos o minorías sexuales en defensa de un territorio; es sencillamente el de una mujer no-blanca contra un sistema socioeconómico y mentalidad que la relegan a la capa más baja y pantanosa del reino espiritual animal o sociedad civilizada, capitalista, burguesa, posfordista, etc., sin más alternativa que vivir y perecer sin gloria, con el acecho constante de quedarse sin pan, calzones y techo, o jugarse el todo o nada en una aventura criminal que le puede costar no sólo la libertad, sino la vida.

Siguiendo a Ortega y Gasset y a Adorno, no habría nada más insufrible que una obra cuyo protagonista fuera un buen ciudadano respetuoso de la ley, ejemplar hombre sobrio de familia y de elevados ingresos, persona decente, equilibrada y honorable. Los filmes negros y tarantinescos son un alivio frente al entretenimiento dominical esterilizado de la industria cultural; gángsters, junkies, narcotraficantes, renegados, trabajadores empobrecidos de moralidad ambivalente, en fin, “desechos sociales”⁸ de todo tipo ofrecen un cuadro más vivo y dinámico que describe mejor la esencia de la sociedad actual que el más apabullante y financiado filme rosa o de drama de la cartelera promedio. “Las virtudes monacales no son virtudes de

⁵ Robert Bresson, *Juana de arco* (1962).

⁶ Margarete von Trotta, *Rosa Luxemburg* (1986).

⁷ Nigel Finch, *Stonewall* (1995).

⁸ El mundo angosajón conoce la fórmula *white trash* para denominar a una generación de güeros inutilizables para los procesos económicos y sociales que requiere el modo capitalista de producción.

este mundo”⁹ sentencia el profesor Hegel; y sí; las virtudes de Jackie son de este mundo. El hombre blanco del lado de la ley, y el hombre negro/blanco¹⁰ del lado del crimen; ambos querían aprovecharse de Jackie y usarla; ella se chingó a los dos, con sagacidad, astucia, osadía y camaradería. La madre de Tarantino (un chico brillante y renegado él mismo, que inició su carrera en la industria cinematográfica como empleado de mostrador en un videoclub) no censuraba el acceso de su hijo al cine; se podría extender su pedagogía como ética cultural: los filmes de Tarantino son para todos, para todas las edades, para todos los géneros, para todos los colores de piel, para todas las ideologías. La negación de la negación le da la razón política y estética a lo tarantinesco. Adorno el refunfuñante y Marcuse el mago dialéctico nos enseñan a sublimar el carácter de mercancía de los filmes de Tarantino y la industria cultural, al orientarlos hacia un valor de uso de sentido comunitario.

9 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie des Rechts*, Berlin 1819/1820.

10 Véase Bolívar Echeverría, *Modernidad y blanquitud*, para el concepto de blanquitud negra, o Herbert Marcuse, *Ensayo de la liberación*, para el de burguesía negra.

Referencias

Adorno, T. (1967). *Teoría estética*.

Echeverría, B. (2010). *Modernidad y blanquitud, para el concepto de blanquitud negra*. Edición Era. México DF.

Hegel, G. W. F. (1819/1820). *Vorlesungen über die Philosophie des Rechts*. Berlin.

Marcuse, H. (1969). *Ensayo sobre la liberación*, primera edición, Editorial Joaquín Mortiz. México.

Ortega y Gasset, J. (1925). *La deshumanización del arte*.

Peary, G. (2013). “Peter Keough et Quentin Tarantino: Press Conference on Jackie Brown”, *Quentin Tarantino: Interviews. Revised and Updated* (pp. 101-106). University Press of Mississippi.

Filmografía

Bresson, R. (1962). *Juana de arco* [Filme]. Agnes Delahaie Productions.

Finch, N. (Dir.). (1995). *Stonewall* [Filme]. BBC; BBC Arena; Killer Films.

von Trotta, M. (Dir.). (1986). *Rosa Luxemburg* [Filme]. Coproducción Alemania del Oeste (RFA)-Checoslovaquia; Bioskop Film, Bärenfilm, Československý Filmexport, Filmové Studio Barrandov, Pro-ject Filmproduktion, Ziegler Film, Westdeutscher Rundfunk (WDR).

Brujería como liberación femenina

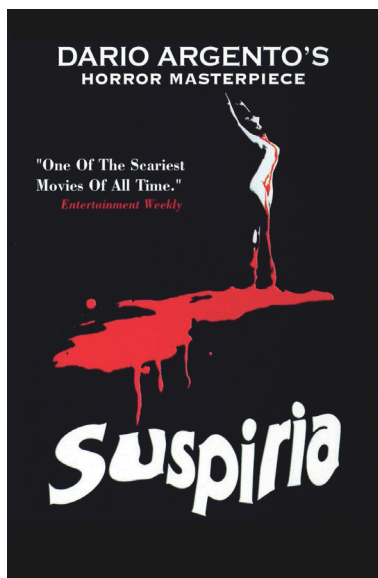
Por Clara Segura

Suspiria (1977).
Dirección: Dario Argento

Suzy Bannion es una joven estadounidense que se muda a la ciudad de Friburgo para ingresar a una academia exclusiva de baile. El momento de su llegada coincide con el asesinato de una estudiante recientemente expulsada (Pat Hingle), posteriormente se comienzan a suscitarse una serie de asesinatos relacionados con la academia Tanz. Suzy comienza a percatarse del comportamiento extraño del personal como el de las

profesoras, el mayordomo y parte de los estudiantes. Desde el primer momento se puede percibir la malicia de éstos. Suzy no lo nota, pero conforme van pasando los días comienza a tener sospechas de que algo siniestro está ocurriendo. Sarah, amiga de Suzy, le confirma dichas sospechas, ya que Pat descubrió el oscuro secreto que permanecía dentro de la academia: que ésta era dirigida por un poderoso Sabbat de brujas al mando de Helena Markos.

Dentro de la película se puede notar que en la academia residen más mujeres que hombres, y que el poder supremo



- **Brujería como liberación femenina**

procede de una bruja, quien es portadora de un gran poder. A diferencia de otras películas en torno a brujas, en las que el poder absoluto es ostentado por una figura masculina como la del diablo; o en la que los problemas giran en torno a éste, ya sea por maltrato, misoginia, etc., en *Suspiria* se rompe dicho paradigma, porque los problemas son causados por mujeres y resueltos por éstas. Las brujas actualmente pueden ser tomadas como un símbolo de liberación femenina por ser supervivientes en un mundo hostil. En todas las épocas las mujeres han sido criminalizadas, perseguidas, estigmatizadas y asesinadas por razones de género como fondo, aún en aquellas en las que no había ni feminismo ni teorías de género para analizar esta situación como tal. Las brujas no eran más que mujeres con amplios conocimientos de astronomía, matemáticas, medicina, filosofía, espiritualidad; y precisamente por ello alteraban el orden social impuesto por intereses políticos, religiosos y económicos. La difundida idea de que tenían contacto con el diablo y a él servían; que deseaban acabar con la vida, atentando contra el orden y la paz del mundo, fue la mejor excusa para dar pie a su caza y su asesinato. Actualmente la bruja se utiliza como figura feminista de resistencia social en las luchas y movimientos políticos, y más específicamente en las luchas feministas.

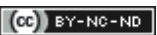
Imagen 1. Fotograma de la película.



Fuente. CINEOCULTO.COM.

Otro tema que destaca dentro de la película es su particular estilo visual, cercano al expresionismo y caracterizado por un extremado uso del color y una cuidada escenografía de inspiración modernista. La fotografía, la escenografía y la música son muy bien utilizadas para generar una atmósfera irreal y absolu-

tamente fascinante, que atrapa al espectador y lo introduce a una historia totalmente fantástica. Argento recurrió al ya obsoleto uso antinatural del color, para obtener colores extraordinariamente vivos y muy saturados, donde el rojo y el azul hacen un buen contraste, generando un ambiente tenebroso y pesado. Se pueden notar el uso de las sombras y el contraluz en el barroco y artificioso de los elementos escenográficos, destinados a provocar el asombro e incomodidad del espectador y potenciar la atmósfera del film. Finalmente, la música de Goblin es obsesiva e hipnótica, que suena a verdadera risa de duende, que encaja en el siniestro cuento de hadas que nos plantea Argento.

*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/>

Resignificaciones

La no-sensualidad

Por Zvezda Ninel Castillo

Lolita (1962). Dirección: Stanley Kubrick
Lolita (1997). Dirección: Adrien Lyne

LOLITA, en la punta de la lengua, en el borde de los dientes... besada por un pedófilo a los 10... maldecida, riñendo con la madre que la resiente... fragmentada a los 12 en poetizaciones de un ninfulómano determinado a poseerla hasta la eternidad... explorando de más porque el descuido social lo deja hacer tal cosa.... frívola, semiconsciente, participe confundida sin tiempo ni condición para recapitular... huérfana, desamparada y amante de su padrastro... astuta, buscando salidas a los 14... expuesta a todo y con el corazón roto a los 15... encinta, casi filosófica en su estoicismo ante las “porquerías” de su vida y pobre a los 17... muerta en parto a la misma edad.



La obnubilada memoria popular hizo de la ficticia Dolores Haze el estigmatizado arquetipo femenino de la infancia que desborda sexualidad y que se entiende, desea y esconde como un fruto rosa chicle del bien y del mal, cuando su historia narrada en un extraordinario libro de Vladimir Navokov y sus dos versiones cinematográficas, de las cuales la de Kubrick es la inferior –que vengán al ruedo los aduladores que digan lo contrario–, es

- La no-sensualidad

más bien la de una chica presentada desde la experiencia, desnuda pero inevitablemente poco confiable, de Humbert Humbert, el hebéfilo (nínfulómano) de 37 años (más en el cine) que la adora, la cerca y posee desde una fascinación depredadora –convertida al final del libro (sólo al final) en un amor más allá de la posesión pero incapaz de ser redentor– compartida por los sistemas de consumo y las sociedades hipócritas que casi nunca pronuncian el nombre Humbert o Quilty (el otro abusador), pero usan una y otra vez el nombre de la víctima imperfecta como un sinónimo de condenada perversión. A pocos les importa que Lolita era siempre y únicamente Lolita en los brazos de Humbert, que cuando firmaba, se autodeterminaba, era Dolores o Dolly como la nombraban en la escuela, que su mamá le decía Lo, que Quilty no la nombra en absoluto, que en todo el libro, y en la película de 1997 de Adrian Lyne (en la de Kubrick lo hacen una y otra vez desde el trailer), nadie más que Humbert –y hasta donde recuerdo sólo en su fuero interno– la llama Lo-Li-Ta, ese viaje de tres pasos paladar abajo.

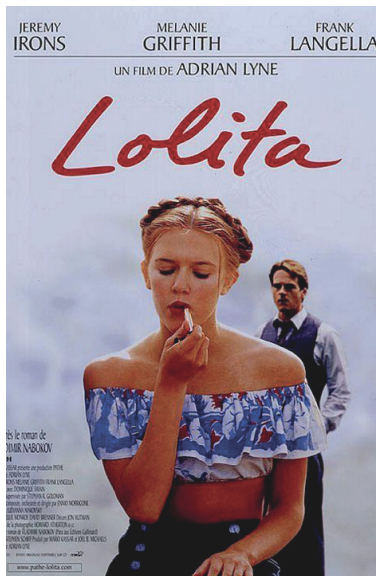
La composición de Dolores como *femme fatale*, como enloquecedor ideal romántico y sexual aparece sólo en relación con aquellos que la desean. La *femme fatale* específica de Humbert, la Dolly de naturaleza ambigua que aparece en inundaciones de luz, partículas doradas y lánguidos fulgores aparece como Lo-Li-Ta sólo ante él: el aristócrata loco y solitario en busca de criaturas demoniacas que sacien su fuego. La Lolita que leemos y que vemos trasladarse con justicia a la pantalla en la versión de los 90 no es una persona entera, sino más bien una construcción particular, la expresión de un arquetipo –que el propio Humbert explica– denominado NÍNFULA inevitablemente vinculado con otro arquetipo que la cultura popular decide ignorar: el NÍNFULÓMANO.

La Isla Encantada (refleja mejor el horror que implica esa clase de adoración) rodeada de un mar temporal es inseparable de la conciencia objetivante del hombre criminal (si llega amarla o si le duele no deja de ser criminal), que estructura a Lolita como mito enloquecedor y busca conquistarla. No son la belleza, la vitalidad o la sensualidad por sí mismas las que inauguran las tragedias, la desesperación o los crímenes, sino que estos males se desatan a partir de las relaciones obsesivas, negligentemente vacuas o crueles que pueden establecerse con ellas. Sin el ojo de nínfulómano la nínfula no se revela. En la cinta de Kubrick esta dupla conceptual no existe. Le hizo a Nabokov lo mismo que a casi todo escritor (sublime excepción la de su amigo, Arthur C. Clark con *Odisea del*

espacio): se pasó por el arco el guion cinematográfico que el autor le adaptó; se esforzó por esconderle las noticias sobre el avance del rodaje; le dio más estelaridad a un personaje de la que tenía porque el actor le cayó bien; fetichizó o caricaturizó aspectos que acabaron banalizando, o por lo menos, atenuando el mal; agregó gran cantidad de material de su propia invención y eliminó partes nodales como esta vital explicación.

Nabokov no escribió Lolita con ánimo moralista, ni con la intención de ser fácil, sino que se interesó por la libertad, la franqueza absoluta y la sofisticación: sabía que Lolita no podría ser entendida por todos. Pero Kubrick potenció la malinterpretación, atenuó el horror para sortear la censura y lo sustituyó por morbo puro y descargado sobre los hombros de su Lolita. Nabokov lo detestó. En una carta que mandó el escritor a su casa editorial especificó sobre la portada: “Quiero colores puros, nubes que se funden, detalles dibujados con precisión, el resplandor del sol sobre un camino que retrocede con la luz reflejada en surcos, después de la lluvia. Y nada de niñas”. Kubrick puso en el póster la foto de Lolita con lentes de corazón (que ni siquiera usó en la película pues ahí eran de gato) con la leyenda: “¿Cómo se han atrevido a hacer una película de Lolita?”. Por supuesto, Nabokov se enojó, dijo que era una pérdida de tiempo y “tan infiel al guion original como una traducción americana de un poema de Rimbaud o Pasternak”.

Imagen 1. Fotograma de la película.



Fuente. FILMAFFINITY.COM.

- La no-sensualidad

Tal vez Nabokov nunca debió dejar que se hiciera una película de *Lolita*. Primero rechazó la oferta, pero luego lo invadió una “inspiración demoniaca” que lo llevó a adaptar su texto original a 400 páginas de guion que le entregó a Kubrick. Esa inspiración mal traducida al lenguaje fraccionable del cine amplificó problemas en el mundo concreto de miles de mujeres: la vida de la actriz que interpretó a Lolita, Sue Lyon, fue reducida al recién nacido tropo (cuando el libro salió fue un *hit* de ventas pero en las entrevistas de lo que se hablaba era de las ninfulas, no de “las lolitas”), hasta el extremo de que cuando su hermano se suicidó, la prensa le preguntó que si había sido porque hizo *Lolita*. Las mujeres llamadas Lola reciben no pocas ni menores burlas; las señoritas con tafetán que aman la moda japonesa llamada Lolita (ロリータ・ファッション Rorita) son vetadas y atacadas en internet por perversos que no saben que su moda (compleja y que retoma elementos rococó, eduardianos y victorianos para fusionarlos con elementos contemporáneos y regionales) nada tiene que ver con ofrecer una seducción infantilizada, sino que hace referencia a un concepto de lujo y feminidad que preferentemente cubre el cuerpo; y por supuesto, la industria pornográfica utiliza la etiqueta para subir la plusvalía y facilitar la elusión de la ley para distribuir contenidos pedófilos. Obviamente no es culpa de Kubrick, como no es culpa de Nabokov que los males sociales evidenciados en *Lolita* existan. Pero es destacable que, mientras el escritor creó su *Lolita* como un acto de libertad artística en la que la moral es de alguna manera convocada al ruedo en su ausencia; Kubrick creó una *Lolita* comprometiéndose sobre todo con su propia vanidad, cual director deseoso de probarse capaz de hacer la obra impensable en las narices de la más férrea censura, aunque eso significase sacrificar la verdad de manera tal que el límite no fuera lo moral sino lo estrictamente legal; que Humbert se viera como un hombre con un amor más limpio y trágico; que Quilty fuera un rival locuaz y menos sombrío; y que Lolita pasase a ser una mujer con más responsabilidad de la que originalmente tenía para que sea sólo ella y no la sociedad entera la que tiene un problema.

Adrian Lyne también puso a Lolita en el cartel pero tuvo la decencia de poner también a Humbert como una sombra a su alrededor. Este director sí respetó la importancia de explicar el pasado de Humbert (aunque sigue romantizándolo de más al no mostrar sus intentos de gozar de niñas anteriores a Lolita), y

de dar la explicación de la Nínfula en inseparable relación con el Nínfulómano que la encuentra. Su Lolita es más tentadora porque fue hecha ante una censura distinta y con el apoyo de una doble de cuerpo de 19 años que da material de fantasías mayores que las que dio Kubrick, pero lo hace porque toda la pantalla es el ojo del nínfulómano, que aquí no es negado para no ofender a la sociedad con dobleces que quiere escurrirse para ver con morbo una belleza prohibida pero que no quiere escuchar la conceptualización de sus males. Dolly, alias Lolita, no es en esta traducción un demonio seductor destrozando a pobres hombres impotentes ante su poder. La situación desventajosa de la chiquilla no se evidencia únicamente en su edad sino también en el mundo que la rodea (en donde podría darle un punto a Kubrick porque Shelley Winters fue una madre más caótica que Melanie Griffith, punto que sin embargo pierde por agregar un baño y un baile y quitar los calzones mojados de la regadera) y en las múltiples tomas de oscuridad en la que se sume Lolita. Sue Lyon hizo un trabajo igual de bueno que el de Dominique Swain para mostrar la complejidad de Lolita, pero sin escenas como en aquella donde le arrojan monedas durante el sexo. Sencillamente no podía mostrar con igual claridad lo desesperado de su situación.

En esta sociedad machista, presta a cargar sobre los cuerpos de las Evas –en este caso las Liliths– todo el peso de los males que sus sistemas de abuso permiten e impulsan; las medidas con las que se cerca a las mujeres; las condenas a su sexualidad que las rodean de morbo pero sin hablar de todos los partícipes en los actos de objetualización; todas estas son formas de hacer de las víctimas simultáneamente victimarias. El *remake* no hace esto. El *remake* persigue –aunque no la alcance por completo– la magistral exposición del libro de Nabokov. El *remake* es una buena adaptación y es superior a la otra película, aunque... ¿realmente necesitábamos una película de *Lolita*?

Embrujamientos

Por Alberto Marañón

La bruja (2015).
Dirección: Robert Eggers

En inglés, la palabra *Witch* puede ser usada tanto como sustantivo como verbo, especialmente si se le conjuga en pasado. *Witch* como sustantivo suele referirse a una mujer asociada con la magia (generalmente obscura), mientras que como verbo, *bewitch*, se puede emplear para un evento que le ocurre a un hombre, dicho evento normalmente de características malignas y a manos de una mujer de



igual índole. En el español, a esto podría llamársele tanto estar “embrujado” como “encantado”, sin embargo, en el inglés se trata de una carga más similar a “maldito”, pues los anglosajones gozan también de la palabra *enchanted* para referirse a alguien a quien se le ha lanzado un hechizo; en la lengua inglesa cualquier ser con magia puede encantar a otro, pero solo una Bruja puede “Embrujarte”. Solo una mujer (y en específico maldita) es capaz de esto. Esta distinción de palabras nos permite ver la diferencia que puede haber, incluso, entre un brujo y una bruja; se suele tener a ambos como seres malignos que poseen magia, a la cual se llega también normalmente por

vías fuera de lo considerado correcto, sin embargo, en lengua anglosajona únicamente una bruja puede “embrujaarte”, es quizá lo único que es suyo, el derecho de embrujaar. Este hecho es particularmente importante dado que la historia de la película en cuestión se desarrolla en Nueva Inglaterra de principios del siglo XVII, historia donde el papel maligno lo jugarán las mujeres, y no necesariamente aquellas que poseen magia.

En la cinta de Eggers se encuentran dos elementos a destacar: la religión como condena más que como salvación, y el papel de la Bruja, la mujer maldita, sin embargo es el segundo motivo el que ronda durante toda la película. Por supuesto, la religión está en casi todos los diálogos que hacen aparición, pero la Bruja está en el aire, se encuentra en el ambiente casi como una bacteria que se respira, adherida a la propia película y aferrada con igual intensidad a sus personajes, incluso se hace presente en la audiencia la manifestación de la Bruja. La Bruja puede ser cualquier cosa, un sapo, un lobo, un perro, una liebre, pero es sobre todo, ya dicho antes, una mujer maldita y una mujer maldita puede ser cualquier mujer cuyas circunstancias la hayan llevado a serlo. La mujer de La Bruja es desde que aparece un ser que ya está maldito, y lo esta no por el hecho de haber nacido con pecado, pues el hombre también nace de él; tampoco lo es por pecar, pues los masculinos también pecan y la película lo muestra muy bien. Es un ser maldito porque ella es pecado, su mera existencia representa ya la posibilidad del pecado, de la seducción, de la malicia o del incesto, y sobre todo, de la brujería.

Imagen 1. Fotograma de la película.



Fuente. FILMAFFINITY.COM.

- **Embrujamientos**

Una de las cosas más interesantes del filme es que la brujería no es tocada como tal hasta casi el final del segundo acto, cuando la posibilidad de la existencia de una Bruja se plantea entre los adultos. E incluso una vez dada la idea, la reacción inmediata no es combatirla sino huirle. Es deber de la gente huir de la magia oscura y sobre todo de la Bruja, del pecado en sí mismo que es la mujer maldita que ha entregado su cuerpo y alma al dominio de Satanás. Porque sí, las brujas de Eggers no son mujeres que preparan pociones buscando un poder ilimitado, son seres del Diablo, del mal y de los vicios principalmente; desean vivir de manera deliciosa y huyen de los dominios de Dios y de la posibilidad de entrar a su reino, por algo como el sabor de la mantequilla. Sin embargo, el papel de la mujer en *La Bruja* no se reduce al de un ser maldito, también es objeto de varios poderes. La mujer no tiene poder en la vida, pero tiene poder para la vida; no elige cómo vivir pero trabaja arduamente; carece de una fuerza política que le permita decidir sobre ella misma, pero no se le niega la fuerza física para servir al hombre o a otra mujer que aparentemente posee un poder mayor. Tal es el caso de Thomasin (interpretada por Anya Taylor Joy) protagonista de la cinta, quien en todo caso, no se encuentra tan coaccionada por su padre como por su madre durante todo el desarrollo de la historia.

La vida de la mujer en *La Bruja* y en general en el siglo XVII es una vida maldita, viven malditas, mueren malditas y, finalmente, se convierten en una maldición para los otros. No pertenecen a Dios pero tampoco son del Diablo. Ni siquiera son de ellas mismas pues en las situaciones más desesperadas pueden ser vendidas como servidumbre, como cualquier objeto. No sabemos de quién son las mujeres, pues aunque son pecado en carne y tienen la malicia de la seducción no parecen pertenecer; pero tampoco sabemos de quién no son porque nadie ni nada se hará cargo de un ser maldito, nada se hará cargo de una Bruja.

La vida trágica de las mujeres

Por Amanda Rosa Pérez Morales

Molina's Ferozz (2010).
Dirección: Jorge Molina

Los personajes son los siguientes: una familia en uno de los más recónditos campos de Cuba. Abuela paterna, madre (Dolores), padre (Lucio), hija adolescente (Miranda), hijo retrasado mental (fruto del incesto entre el padre y su progenitora). Además, un tío paterno (Inocencio) que estudió para ser cura, pero que abandonó los hábitos para volver con su familia, trabajar la tierra en el campo y continuar llevando una vida monástica. El Cagüeiro. Una caperuza roja. La trama se torna fácil de narrar: Miranda y Dolores sufren de los constantes abusos de Lucio y su madre. A su vez, el hijo retrasado mental padece el desprecio de su padre/hermano, pero se beneficia de los cariños sexuales que su madre/abuela le proporciona. Un buen día, Lucio muere tras ser obligado por su madre, a penetrar a su esposa de espaldas y sobre una mesa. Desde ahí, el destino de Dolores y Miranda mejora. A pesar de ello viven apartadas, temiendo que la abuela malvada y enferma las corra de las tierras en las que habitan, por ser ella la propietaria. Como consecuencia, Inocencio, hermano



LA TIROSA AUTISTA, CANDY CARAMELS FILMS, CINERGA, ESCUELA INTERNACIONAL DE CINE Y TELEVISIÓN DE SAN ANTONIO DE LOS BARRIOS presentan

MOLINA'S FERROZZ.

Dirección de Fotografía: Yanelis González / Dirección de Arte: Cinelo Larrañaga. Edición: Iba Yaelis Carrillo
Sonido: Humberto Escobar, Rolán Valdés. / Guion: Edgar Salazar Trujillo, Alvaro Arango, Jorge Molina.
Producción Ejecutiva: Gustavo Sánchez, Jorge Molina. / Producción: Carolina Parfán. / Dirección: MOLINA

• La trágica vida de las mujeres

de Lucio, las protege del desalojo. A todas estas, en la campiña cubana, ronda el Cagüeiro, la figura del Nahual de la sierra cubana, quien vuelve inseguro el bosque. Miranda y Dolores temen por el desalojo y el Cagüeiro; y también alucinan y desean sexualmente a Inocencio, su protector. Éste, quien se debate entre su afirmado catolicismo y los deseos que siente por Miranda, invoca a las fuerzas oscuras con un ritual de santería afrocubana, va a casa de su madre y la asesina junto a su sobrino/hermano retrasado. Tras la llegada de su sobrina con su caperuza roja, (quien iba a llevarle una cesta de dulces a su abuela), la “viola” repetidas veces, resaltando algo importante en el filme: la pérdida de la virginidad. Al final, Inocencio carga a Miranda, desfallecida luego de varias horas de “violación”, camino a la casa, el único lugar seguro de la campiña. Mientras tanto, el Cagüeiro ronda toda la historia limitándose a observar lo que ocurre.

Molina's Ferozz (2010) filme de Jorge Molina, es ya un clásico de las películas marginales de Cuba. Uno de los aspectos que la hace sobresalir entre muchos otros largometrajes del mismo corte en la isla, es el tratamiento de lo femenino. Resaltando de manera exacerbada el cliché de la mujer sufrida y en desventaja no solo ante los otros, sino ante la Naturaleza que la engulle, que se aprovecha de su poca fortaleza para atacarla, nos comunica subterráneamente algo más: la mujer tiene un destino sumamente trágico, porque es bajo esta estructura que puede tener poder. Desde obras clásicas como *Antígona* y *Medea*, filósofas como María Zambrano y Simone Weil, escritoras como Katherine Mansfield, hasta en personajes como Grace Mulligan, en *Dogville*, o Molly Bloom, en *Ulysses*, podemos encontrar cómo el sufrimiento es una vía para obtener lo deseado, dígame de forma material o en forma de venganza. Nunca (o casi nunca) se trata de un sufrimiento que se agota en sí mismo, que se queda en la mera angustia ante la fragilidad de la condición femenina, o incluso de la condición humana en general. Los análisis más comunes en torno a la fragilidad van de afuera hacia adentro y consisten en adjudicar este padecer al contexto histórico social en el cual se han desenvuelto las mujeres a lo largo de la historia. Las estructuras patriarcales, el machismo instaurado en mayor o menor medida en cada nación, los problemas económicos, sociales, culturales implicados en esta estructura... Todo ello ha provocado que como todo animal, la mujer haya buscado la forma de sobrevivir reptando en una aparente vulnerabilidad. Desde la perspectiva contraria que va de

adentro hacia fuera, la predisposición al sufrimiento estaría relacionada con factores caracterizados por la expulsión dolorosa. La menstruación, el himen, el traspaso de la leche materna por la succión del bebé, el parto, son ejemplos que denotan cómo el cuerpo femenino está dispuesto naturalmente para la expulsión dolorosa o incómoda; lo cual, mezclado con los factores sociales, desembocan en una manera perversa de entender el sufrimiento (consciente o inconsciente) de las féminas: es algo por lo que se debe pasar para llegar a un fin.

Imagen 1. Fotograma de la película.

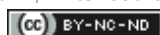


Fuente. QUIETEARTH.US.

Este comportamiento trágico se expresa de diferentes maneras, ya sea desde una posición radical de empoderamiento, ya sea a partir del desbordado temor ante todo, pero persiguiendo un fin. En el caso de la película en cuestión, una frase que podría resumir a la figura de Dolores (que casualmente se llama así) y de Miranda (aquella que es digna de ser admirada) es que utilizan su condición para obtener lo que quieren. En el caso de Dolores, la muerte de su marido le da la oportunidad de acercarse a Inocencio, alegando estar sola, desesperada y temerosa del futuro; pero seduciendo de manera sutil al mismo tiempo. También está su hija Miranda, quien del mismo modo siente deseos sexuales por el tío, pero los muestra de manera menos sutil, quizás inocente, al salir desnuda del río o lavarse frente a él. A estas alturas, Inocencio se ha convertido en la única figura masculina en la vida de las mujeres, pero se trata de una masculinidad castrada ante la prohibición de consumir sus propios deseos. La iluminación de la película delata este hecho. A las dos mujeres, la tonalidad ocre las acompañan a lo largo del largometraje. En el caso de Inocencio,

• La trágica vida de las mujeres

la luz lo inunda constantemente, excepto en aquellos momentos en que se debate entre mantener su calma monástica o lanzarse sobre su sobrina; entonces todo se torna oscuro y rojo. Otro elemento con el que juega Molina, es con la culpa. El director quiere hacer sentir al espectador (aparentemente) que las protagonistas de la historia no son más que aquello que se constituye bajo la mirada de los otros: ante Lucio y la abuela, son objetos de deseo y desprecio, receptáculos de semen, “calienturientas” que se hacen las “moscas muertas”. Bajo la mirada de Inocencio, dos seres incapaces de valerse por sí solas. Bajo la óptica de los personajes femeninos, el sufrimiento por el que han tenido que pasar y que viene impuesto de afuera hacia adentro, es transformado y devuelto de adentro hacia fuera en formas distintas. Lo femenino no reacciona ante el sufrimiento provocando más sufrimiento, sino que es capaz de transformarlo en acciones que posibilitan su supervivencia, o la futura obtención de algo. Ahora bien, aunque la capacidad de resignificación y transformación del sufrimiento ha tenido que ser interiorizada por las mujeres debido a su constante condición de desfavorecidas del sistema, no se trata de algo exclusivo de ellas. En general se puede habitar de modo femenino porque se trata de una forma determinada de existir y enfrentarse al mundo que surge, no de la fragilidad de ser mujer, sino la fragilidad humana en general. El goce, la capacidad de erotismo, el deseo, la tristeza, el olor a café y a guayaba, la dominación en el coito, son elementos fundamentales a la hora de comprender el filme. Molina los utiliza para resaltar la particularidad de la mujer desde un aparente estado de dependencia. El cineasta cubano busca hacer una crítica a la imagen de la *femme fatale*, de la lolita, de la mujer sufrida, precisamente desde su cliché. El tono satírico, sinvergüenza e irónico que se escurre subterráneamente por la cinta, refleja una crítica a todo tipo de clichés, incluida la misma idea de cliché. La mujer, entre todos sus devenires, es representada igualmente desde su cliché: el estereotipo de la fémina trágica, sufrida, que se legitima bajo una forma perversamente feliz. Esto es sobre todo lo que quiere resaltar *Molina's Ferozz*, un filme y un director que se aprovecha cínicamente de las posturas radicales (machistas o feministas), para sacudir a su público.



Violencia psicológica

Por Raúl Picazo

Elena (2011).
Dirección: Audrey Zvyagintsev

“**P**orque el cine también se lee”, era el *slogan* de un video-centro donde se rentaban películas de arte, (o así catalogaron las más de doscientas obras que tenían bajo resguardo). Corría el año dos mil diez y el acercamiento a esa oferta de cine fue tan importante como la llegada del internet a mi vida. Cuando recuerdo el *slogan*, pienso que aquellas películas denominadas de arte tenían mucho de ese encuentro



con la palabra que se resguarda en las imágenes que el director o el fotógrafo generan, mediante una dinámica que nos absorbe en lo terso de la escena. Aunque también creo que una imagen puede tener solo un par de palabras. La lectura del cine también se hace a través de un guion. Hubo un tiempo en que la publicación de guiones cinematográficos era algo normal y necesario, especialmente en lugares donde la censura impedía que se vieran las películas. El título que me ocupa, posee un guion poderoso y es parte de ese cúmulo de películas llamadas de arte. *Elena* de Audrey Zvyagintsev, marca la pauta por su narrativa, pero también, porque ocupa el tema de la

- **Violencia psicológica**

violencia psicológica, más allá de un simple retrato familiar. ¿Qué hay con la protagonista Elena (Nadezhda Markina)? Ella podría ser mi madre. Me hubiera gustado que fuera mi madre. Yo no la hubiera tratado como su hijo, yo no sería ese peso que aguanta día tras día y que tras su aflicción, reconoce como amor. Elena es abnegada, es una madre que siente culpa, que desea que su hijo tenga todo sin que se esfuerce. Él por su parte, la incita a llevar a cabo sus designios. Aprovechándose de ella. ¿Qué piensa la madre cuando absorta hace lo que el hijo quiere? ¿Lo hace por el padre ausente? ¿Siente culpa? ¿Lo hace porque se fue a vivir con Vladimir (Andrei Smirnov), un hombre rico que jamás tuvo que pasar por penumbra económica alguna?

Por otro lado está la hija de Vladimir, una mujer hedonista que jamás ve a su padre sino hasta que se encuentra en peligro de muerte. El tratamiento del conflicto sobre el enfrentamiento familiar, así como la educación que los padres profesan, tiene esa forma rusa de narrar la tragedia. Pienso en Dostoievski y en Chéjov por decir algo. Son las núcleo-historias que nacen en lo íntimo de la familia y que despliegan su universalidad. Andrey Zvyagintsev tiene la vena de los narradores que nos presentan con economía de la imagen y del lenguaje, encuentros, hechos punitivos, trascendentes, que no tienen que ver con la estridencia de una discusión en una pareja latinoamericana, por ejemplo. Son diálogos inteligentes, contundentes, que abren boquetes. Es ahí donde los personajes actúan y traman, es la psicología del personaje la que transmite las palabras, las miles de palabras y sensaciones que nos presenta una escena.

Imagen 1. Fotograma de la película.



Fuente. ELESPECTADORIMAGINARIO.COM.

Elena sufre por la decisión impostergable que debe tomar, saciar la rabia del hijo, hacer lo que él diga. La acción que debe llevar a cabo la subleva, al saber que el futuro de su familia depende de ella, la sobre-vivencia de su estirpe está en sus manos. Por eso debe actuar, debe llevar ese amor hasta las últimas consecuencias. Me pongo en tensión cuando recuerdo que la violencia psicológica no es perceptible, que se genera en campos donde es mucho más complicado salir ileso. La mente humana puede ser tan maleable por el miedo que se ejerza. La lucha de clases también importa en la trama, es un poder que se aferra a no dejar que los humanos transiten libremente, siempre presente en esa poderosa lucha entre los pensamientos de distintos estratos sociales. Vladimir lleva con Elena diez años, y en esos diez años se pudo gestar una tragedia: no se sabe qué vida llevan las personas hasta que sus acciones los delatan. Estamos ante una obra que trasciende por su belleza narrativa, pero también por la perspectiva de la violencia hacía la mujer, que podría pasar como una acción familiar, velada, como las que muchas viven día a día. Pienso en la película como una maquinaria de relojería, donde todo se encuentra colocado en su lugar, con la visión de un director que encuentra el punto preciso entre forma y fondo.

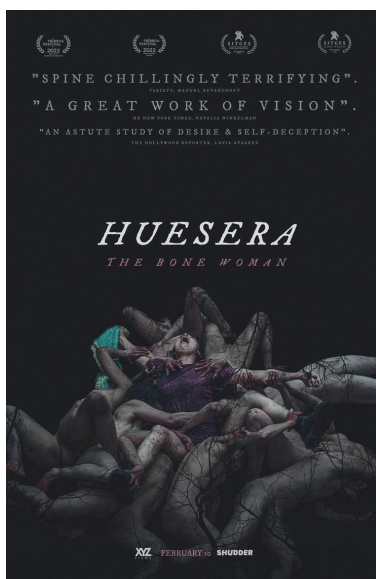
*Esta obra está publicada bajo una licencia Creative Commons 4.0 Internacional
[Reconocimiento-Atribución-NoComercial-Compartir-Igual]
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>



Identidad y cuerpo

Por María Cervantes Oliveros

Huesera (2022).
Dirección: Michelle Garza



“La única tarea de la Loba consiste en recoger huesos. Recoge y conserva todo lo que corre peligro de perderse”.
Huesera

¿Es el tema de *Huesera* el de la maternidad o el de la identidad personal de Valeria? La Loba o la Huesera, tanto en el mito como en la figura que se retrata en la película dirigida por Michelle Garza Cervera (2022), versa sobre un ente que en sus vio-

lentos llamados tiene por finalidad traer a la luz el quiebre de la persona que la observa. La mujer salvaje, Traperera o Loba de la leyenda que recorre desde el sur de Estados Unidos hasta el centro de México, atraviesa lugares inhóspitos recolectando los huesos que se encuentra en el camino, una vez recolectados, esta figura se convierte en lobo y, después de encontrarse con quien necesite de su presencia, en una mujer libre.

Salta a la atención el abordaje por el que optó Garza Cervera creando una *Huesera* que más que sonidos y formas

animales, desbarata la corporalidad humana desde sus pilares: sus huesos. La directora opta por la danza más que por el canto, su Huesera aparece como una figura sin rostro que se le presenta a la protagonista siempre que su maternidad vuelve a hacerse latente. Ahora bien, cabe preguntarnos si es en realidad la maternidad de Valeria el elemento que hace que la Huesera le muestre su constante ruptura. Es interesante que la película lleva a sentir a quienes la vemos el terror y la ansiedad que vive la protagonista, sin embargo, parece ser que la noticia del embarazo es secundaria frente a la problemática real que atraviesa Valeria: su identidad, camino, los motivos de sus decisiones, la situación en la que se encuentra, un pasado que si bien, no es anhelado, es profundamente constitutivo y, por otro lado, un presente que, aunque cómodo, le es menos íntimo.

Los abordajes tradicionales de la maternidad en filosofía suelen hablar de ésta como una ruptura del ser de la mujer embarazada, literatura clásica como la de de Beauvoir y Marion Young resaltan esta descripción sobre una ruptura del ser de la madre como la forma más radical de llevar en una misma un otro que divide, que separa el cuerpo propio. De Beauvoir establece, en el apartado sobre la Madre en el *Segundo Sexo* que “aunque la mujer desee profundamente al hijo, su cuerpo empieza por rebelarse cuando tiene que dar a luz”.¹

Sin embargo, de acuerdo con Heinämaa (2014), considero que Huesera nos permite ver que la vivencia del embarazo ni es unívoca, ni es necesariamente esta experiencia de separación del ser de la mujer embarazada. El embarazo anhelado por Valeria con su pareja es el detonante de una división, sí, pero no por la decisión de continuar la gestación de un feto y cuidar del embarazo, sino por el abandono de un pasado que es constitutivo de la identidad de la mujer que comienza a verse negada y cuestionada en este presente en el que decide ser madre. La maternidad, en caso de que se tenga la fortuna de ser deseada y planeada, sigue dándose en una circunstancia que obliga a señalar, desde todos los flancos de la sociedad, al cuerpo que la encarna. La mujer que anuncia que será madre se ve confrontada con un mundo que le pide desdibujarse, la cuestiona, le exige y demanda ir soltando los rasgos de su personalidad que la hacían una persona concreta.

¹ Simone de Beauvoir, *El segundo sexo 2. La experiencia vivida* (Ediciones Siglo Veinte: Ciudad de México, 1989), Trad. Pablo Palant, p. 270.

- **Identidad y cuerpo**

El instante en el que se retrata a Valeria como una mujer feliz es fugaz, tan sólo unos minutos ante la noticia de que por fin se había logrado un embarazo, que se realizaba como algo que ella decidía como parte de su proyecto de vida voluntariamente. Un poco antes, en la sala de espera de la clínica de natalidad, Valeria se confronta con el rostro de una niña que juega desconociendo las formas de mostrarse amable y cordial, perturbando a la protagonista. En el momento en el que Valeria sabe sobre su embarazo, la directora de la película nos invita desde la empatía a habitar el terror de que lo que más se desea en el mundo se de en el contexto de un mundo violento. Valeria no sólo está embarazada en un país en el que ser mujer es motivo suficiente para temer por la vida y la integridad sexual y corporal, sino que en general se dibuja un contexto en el que las calles, la ciudad y sus condiciones materiales resultan incesantemente amenazantes. Valeria encarna en su cuerpo e historia personal la disyuntiva entre un pasado en el barrio de su familia y amistades de la infancia y adolescencia, y el mundo en el que, como mujer adulta, decidió quedarse.

No se trata de decir que el barrio o el estrato social del que Valeria provenía sea uno del que deba huirse. De manera sutil se retrata cómo es que las violencias de la circunstancia llevan a los sujetos a vivir y expresarse de formas que van desde el conservadurismo hasta el prejuicio y la violencia, pero, por otro lado, nos muestra que los únicos vínculos reales de la protagonista, es decir, las mujeres que nunca la abandonaron y apoyaron incondicionalmente, decidieron quedarse y habitar en ese barrio. Además, se nos dibuja con esta misma sutileza cómo en este mundo en el que a la protagonista se le presenta la posibilidad de decidir ser madre, su pareja y el círculo social de él –que es el que habita ese mundo–, se muestran tanto indiferentes como molestos porque Valeria no resulta ser la mujer embarazada ideal. Esa mujer feliz que disfruta cada momento del embarazo, que renuncia gustosa a su trabajo y que se convierte en este ideal de mujer maternal que abraza lo que se le exija por el bienestar del desarrollo del embarazo.

Imagen 1. Fotograma de la película.



Fuente. *IMCINE.GOB.MX*.

Desde la situación en la que podemos, como espectadoras de la vida de Valeria, ver que esa pareja que parecía ser cálida y amorosa es incapaz de preguntar por su estado de ánimo y por los motivos que la llevan a sentirse quebrada y perdida, una comprende el abandono en el que la protagonista se encuentra: la realidad de que ese mundo de apariencias, esa realidad “aspiracioncita” que en algún momento su familia le reclama, puede resultar aparentemente cómoda, pero no deja de ser otra faceta del mundo de prejuicios y machismo que ella intentó dejar en su pasado.

El elemento que destaca en el cuerpo de Valeria es la ansiedad. La Huesera que trae consigo los pedazos de pasado y presente que la protagonista va dejando le muestra, a través de la ruptura de los huesos del cuerpo, que debe ajustarse, que necesita “enderezarse”. Valeria da a luz y el malestar no cambia, el mundo sigue sin acomodarse. Reconoce, frente a Octavia, que el problema no recae en las personas más significativas de las posturas que la dividen, sino en ella misma. Valeria se dispone a sacrificar la integridad de su cuerpo con tal de romper con las contradicciones que la llevan a dividirse y, por tanto, poner en riesgo la vida de su hija. El daño al cuerpo en casos límite de tensión y ansiedad, como es el caso en este retrato nos permiten repensar estas manifestaciones de autolesión, Cristina Rivera Garza describe sobre el morderse las uñas que²

² Cristina Rivera Garza, *La imaginación pública* (CONACULTA: Ciudad de México, 2015), p. 48.

- **Identidad y cuerpo**

Es habitual, indica
estrés
tensión interna
inseguridad.


No es totalmente sano
comerse o morderse
las uñas no es una enfermedad
es habitual
autocastigo, indica el sabor
la interna compulsión
o el dolor.

Si bien el poema de Rivera Garza habla sobre el acto de morderse las uñas, me parece que las manifestaciones de ansiedad en el cuerpo comparten este diagnóstico ambiguo, al final son expresiones de algo, de un malestar profundo, una contradicción latente que lleva a hacer gestos y actos que hagan manifiesto el malestar y la incomodidad frente a lo que se vive.

Valeria se truenan los dedos hasta el punto de retorcer, de llevar a posturas no naturales los huesos de su cuerpo. En su encuentro con la Huesera, parece que Valeria realiza este cambio doloroso que en el mito otros y otras, sólo presencian. Ella lo vive en carne propia y, a pesar de que parece haber una resolución, por lo menos en el vínculo con su hija, la vida de Valeria, como es en la vida misma, no cobra una certeza real a pesar de que la contradicción que la habitaba parezca haberse resuelto una vez confrontada y aceptada la ruptura de su cuerpo. La libertad que pasa de recolectora a loba y después a mujer es una libertad de reconciliación con una misma, lo que no significa ni plenitud, ni una resolución ideal frente al conflicto vivido.

Referencias

- De Beauvoir, S. (1989). *El segundo sexo 2. La experiencia vivida*. Ediciones Siglo veinte: Ciudad de México. Trad. Pablo Palant.
- Garza Cervera, M. (Dir.). (2022). *Huesera* [Filme]. Machete; Disruptiva Films.
- Heinämaa, S. (2014). “‘An Equivocal Couple Overwhelmed by Life’: A Phenomenological Analysis on Pregnancy”, *PhiloSO-
PHIA*. Nueva York, vol. 4(1).
- Rivera Garza, C. (2015). *La imaginación pública*. CONACULTA. Ciudad de México.

*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/>

Epílogo-homenaje

En recuerdo de Fernando Huesca

Por Diego Ulises Alonso Pérez

Recientemente falleció nuestro querido camarada, colega, amigo e integrante del equipo de la revista *Ojopineal*, Fernando Huesca, noticia que nos conmocionó e impactó profundamente. Nos conocimos desde la licenciatura, éramos de generaciones cercanas, aunque no de la misma y en alguna que otra ocasión coincidimos. En aquella época nuestro contacto no fue tan cercano, si no hasta tiempo después, como colegas, fue cuando empezamos a tener mayor cercanía y fue cuando se empezó a desarrollar nuestra amistad. A él le encantaba conversar tanto de filosofía, como de la vida, del trabajo y, desde luego, de cine. Nuestro camarada era altamente productivo y le gustaba participar en muchos proyectos a la vez, lo cual siempre admiré de él, ya que siempre se daba tiempo para estar presente en sus muy distintas y diversas pasiones. Era solidario, fraterno, polifacético y estaba dispuesto a colaborar y no sólo para proyectos que generen puntos para evaluaciones CONAHCYT o similares, aunque también cumplía a cabalidad con todos los requisitos para ser



• En recuerdo de Fernando Huesca

SNII. Es así como se unió por invitación mía a lo que finalmente sería *Ojopineal*. Antes de ser una revista, era un grupo cinéfilos –Zvezda, Ricardo, Vanessa, David y yo– que simplemente nos reuníamos a platicar de alguna película que alguien de nosotros había sugerido. En el grupo han ido fluctuando distintas personas que nos acompañan un tiempo y después se van, pero que comparten nuestra pasión, pues hablar de cine no es más que una manera hiperbólica de hablar de nuestra propia vida. Así con Fernando platicamos de muchas películas y gustoso se unió a la sugerencia de Vanessa de hacer de nuestra pasión por el cine una revista. Desde el primer momento decidimos que no sería una revista de investigación, sino de difusión cultural, pues no queríamos artículos tan especializados, sino textos que se parecieran a nuestras pláticas. Textos que imitaran nuestras charlas, que fueran fieles a nuestras sobreinterpretaciones, pues nos gusta hablar del cine mediante asociaciones libres y sin referencia a cánones, tecnicismos y demás. De hecho, nuestro conocimiento sobre la técnica cinematográfica es prácticamente nulo, lo que más importa es lo que el cine como experiencia vivida nos provoca. Y lo que nos provoca es platicarlo, discurrir sobre lo que nos hace pensar y lo que nos hace sentir.

Creo que la mayoría de nosotros como equipo de *Ojopineal* tenemos la siguiente relación paradójica con el cine: es nuestro pasatiempo más solitario (odiamos ver películas en grupo, de hecho la mejor manera es verla sin compañía) y al mismo tiempo el menos solitario, pues lo que a final de cuentas importa es platicar el filme en cuestión, normalmente en compañía de una cerveza, vino, pulque o alguna otra bebida báquica, para coincidir y descoincidir en los extraños laberintos en los que se entrecruzan nuestras opiniones, nuestras reflexiones, nuestros sentimientos y nuestras existencias. Y es que he descubierto que al hablar de alguna película la mirada del otro (y de los otros) siempre te revela un perfil no visto por ti, alguna conexión secreta que se convierte en una revelación e incluso también nos descubre lo cercanos y lejanos que podemos ser entre nosotros, con los demás y con uno mismo. Porque el otro no sólo te muestra lo que se te pasó desapercibido de la cinta, sino que se convierte en un espejo –a veces diáfano y a veces turbio– en donde uno se contempla a sí mismo siendo otro. Y aquí es donde el recuerdo de Fernando está y estará muy presente, pues su mirada siempre tan atinada y sus comentarios, aunque no siempre los compartiéramos, nos hacían ver tanto

la película en cuestión como a nosotros mismos de otra manera. De las pocas veces que fuimos en grupo a ver una película fue en el centenario del nacimiento de Bergman cuando vimos *La hora del lobo* proyectada en pantalla grande. De ahí fuimos por unas cervezas y charlamos largo y tendido sobre el filme, en una de esas tantas veces en las que los recovecos discursivos de nuestras palabras terminaron perdiéndose en senderos que se unían y bifurcaban sin cesar. Te extrañaremos mucho cuando hablemos de cine, querido Fernando.

*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

El placer de entender:

FILMAFFINITY España. (2023). *Lou Andreas-Salomé*. (2016). Dirección de Cordula Kablitz-Post (sinopsis, ficha técnica). [Fotografía]. <https://www.filmaffinity.com/es/film910067.html>

Leyrer, A. & Buchhorn, V. (2016). *Lou Andreas-Salomé – Kritik* (crítica). *Critic.de*. [Fotografía]. <https://www.critic.de/film/lou-andreas-salome-wie-ich-dich-liebe-raetselleben-9597/>

Las chicas pesadas de Troya:

FANDOM, Doblaje Wiki. (s.f.). *Chicas Pesadas* (2004). Dirección de Mark Waters (sinopsis, ficha técnica). [Fotografía]. https://doblaje.fandom.com/es/wiki/Chicas_pesadas

Telediario México. (2018). *Chicas pesadas: 10 datos que debes saber* (sinopsis). [Fotografía]. <https://www.telediario.mx/tendencias/chicas-pesadas-10-datos-que-debes-saber>

Doma e indoma:

TMDB. (2019). *Mustang* (2015). Dirección de Deniz Gamze Ergüven (sinopsis, ficha técnica). [Fotografía]. <https://www.themoviedb.org/movie/336804-mustang?language=es-ES>

FILMAFFINITY España. (s.f.). *Mustang: belleza salvaje* (sinopsis, ficha técnica). [Fotografía]. https://www.filmaffinity.com/mx/filmimages.php?movie_id=394374

La flecha y el blanco:

FILMAFFINITY España. (2023). *Tenemos que Hablar de Kevin*. (2011). Dirección de Lynne Ramsay (sinopsis, ficha técnica). [Fotografía]. <https://www.filmaffinity.com/es/movieimage.php?imageId=357748104>

Hara, L. A. (15 de enero de 2012). *Tenemos que hablar de Kevin: El (des)amor de la madre en la mente de un psicópata. Pijama SURF*. [Fotografía]. <https://pijamasurf.com/2012/01/tenemos-que-hablar-de-kevin-el-desamor-maternal-en-la-mente-de-un-asesino/>

Revisiones

Emancipación y libertad:

Abandomoviez. (2023). *Sufragistas*. (2015). Dirección de Sarah Garron (sinopsis, ficha técnica). [Fotografía]. <https://www.abandomoviez.net/indie/pelicula.php?film=39911>

Ferrer Valero, S. (14 de marzo de 2018). *Sufragistas: mujeres que pelearon sus derechos*. ÉXITOFEM. [Fotografía del cartel publicitario]. <http://exitofem.com/sufragistas-mujeres-que-pelearon-sus-derechos/>

Negación de la negación:

Etsy. (2023). *Jackie Brown-Original Vintage Movie Poster*. [Fotografía del cartel publicitario]. <https://www.etsy.com/mx/listing/963306820/jackie-brown-original-vintage-movie>

Ralston, T. (Abril de 2016). Art inspired in Jackie Brown' movie [Fotografía de la pintura], en D. Silverberg, "Jackie Brown: when Elmore Leonard met Tarantino", *Layered Butter*. <https://layeredbutter.com/editorial/jackie-brown>

Brujería como liberación femenina:

Yerena, I. (2018). "Suspiria", un tenebroso y colorido aquelarre. *Cine O'culto*. [Fotografía del cartel publicitario]. <https://cineoculto.com/2018/06/suspiria-un-tenebroso-y-colorido-aquelarre/>

Resignificaciones

La no-sensualidad:

SENSACINE México. (s.f.). *Lolita* (sinopsis, ficha técnica). [Fotografía]. <https://www.sensacine.com.mx/peliculas/pelicula-226/>

FILMAFFINITY México (s.f.). *Lolita* (1997), (sinopsis, ficha técnica). [Fotografía]. <https://www.filmaffinity.com/mx/film923147.html>

Embrujamientos:

FILMAFFINITY México (s.f.). *La bruja* (2015), (sinopsis, ficha técnica)

nica). [Fotografía]. <https://www.filmaffinity.com/mx/film613062.html>

Torrijos, P. (2016). La bruja: una película anómala. *Jot Down*. [Fotografía]. <https://www.jotdown.es/2016/05/la-bruja-una-pelicula-anomala/>

La trágica vida de las mujeres:

Garrandés, A. (2022). Visualidad gótica: Cuba y la carne. *Hyper Media Magazine*. [Fotografía]. <https://hypermediamagazine.com/columnistas/disenciones/cine-cuba-carne-jorge-molina-cineasta/>

Read, S. (2010). Review of Jorge Molina's FERROZZ WILD RIDING HOOD. *Quiet Earth*. [Fotografía]. <http://www.quietearth.us/articles/2010/10/14/Review-of-Jorge-Molinas-FERROZZ-WILD-RIDING-HOOD?f=1>

Violencia Psicológica:

IMDb. (s.f). *Elena* (2011), (sinopsis, ficha técnica). [Fotografía]. <https://www.imdb.com/title/tt1925421/>

Gonda Romano, A. (Octubre 2022). *Elena*. *El Espectador imaginario*, 136. [Fotografía]. <https://www.elespectadorimaginario.com/elena/>

Identidad y Cuerpo:

FILMAFFINITY México. (octubre de 2022). *Huesera* (sinopsis, ficha técnica). [Fotografía]. <https://www.imcine.gob.mx/Pagina/Noticia/huesera--de-michelle-garza-cervera--y-el-terror--de-la-maternidad>

IMCINE. (2022). 'Huesera', de Michelle Garza Cervera, y el terror de la maternidad. [Fotografía]. <https://www.imcine.gob.mx/Pagina/Noticia/huesera--de-michelle-garza-cervera--y-el-terror--de-la-maternidad>

Epílogo-Homenaje

En recuerdo de Fernando Huesca:

Colección La Fuente BUAP. (s.f). Dr. Fernando Huesca. [Fotografía]. <https://lafuente.buap.mx/Fernando-huesca-cv>