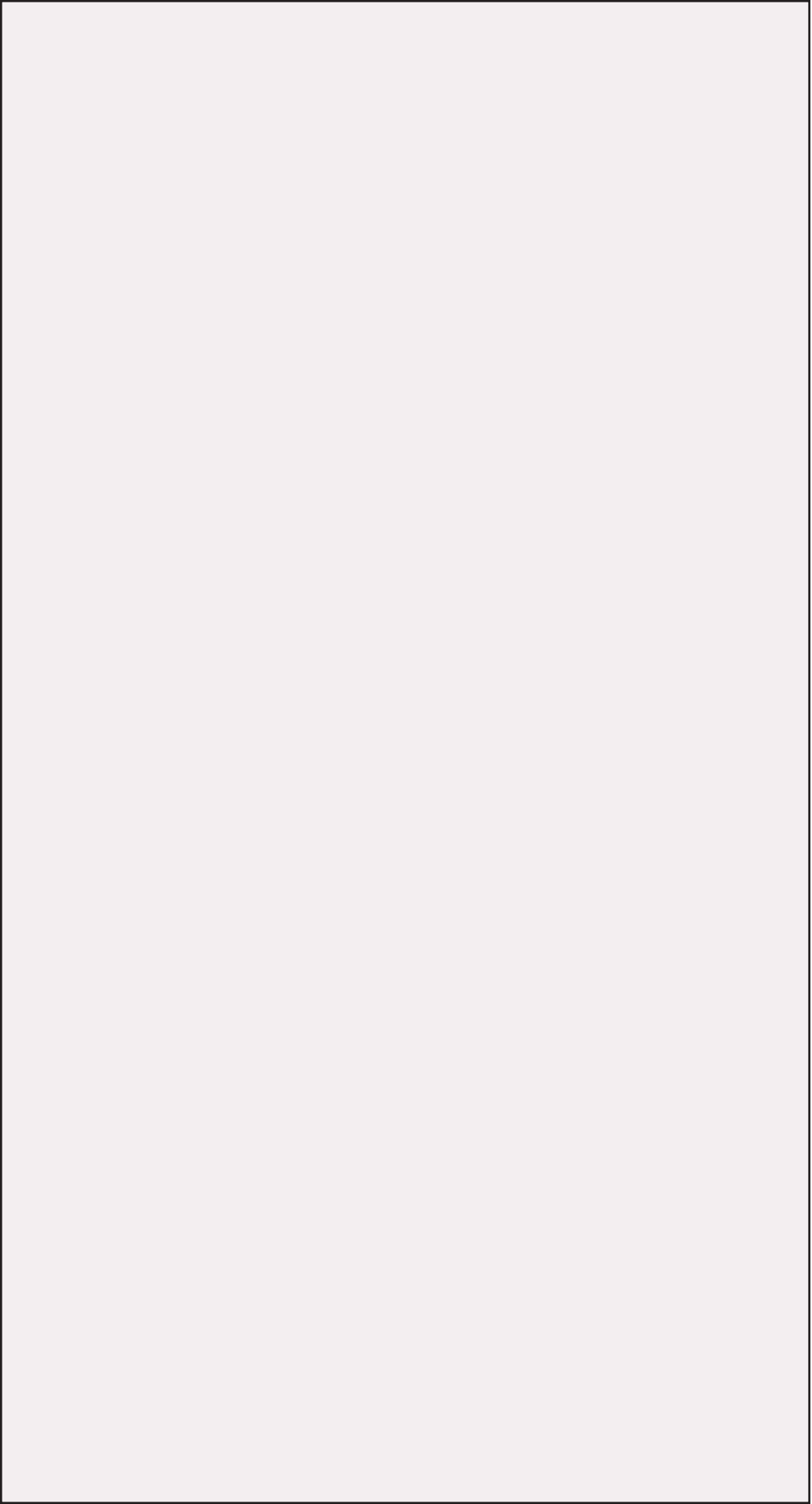


●jopineal. Cine y pensamiento●

Año 5 • Núm. 8 • Enero a Junio 2025





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 5 • Número 8 • Enero a Junio de 2025

<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

Josefina Manjarrez Rosas

Directora

Rosendo Edgar Gómez Bonilla

Secretario Académico

Ricardo A. Gibu Shimabukuro

Secretario de Investigación y Estudios de Posgrado

José Carlos Blázquez Espinosa

Coordinador de Publicaciones

Ojopineal

Vanessa Huerta Donado

Diego Ulises Alonso Pérez

Dirección editorial

Gary Gómez Espinoza

Coordinador del número

Zvezda Ninel Castillo

Claudia Tame Domínguez

Amanda Pérez Morales

Paula Reyes Núñez

Gary Gómez Espinoza

Consejo editorial

Cintillo legal

Ojopineal. Cine y pensamiento. Año 5, No. 8, enero a junio de 2025, es una publicación periódica semestral editada por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla con domicilio en 4 sur No. 104, Colonia Centro Histórico, Puebla, Pue., C.P. 72000, difundida a través de la Facultad de Filosofía y Letras con domicilio en Av. Juan de Palafox y Mendoza No. 229, Colonia Centro Histórico, No. 229, C.P. 72000, Puebla, Pue., Teléfono 2 29 55 00, Ext. 3540, <http://ojopineal.buap.mx>, **Editor responsable:** Diego Ulises Alonso Pérez, ojopineal.ffyl@rd.buap.mx, Reserva de derechos al uso exclusivo No. 04-2021-081918332300-102, ISSN: en trámite, ambos otorgados por el Instituto Nacional de Derecho de Autor de la Secretaría de Cultura. Con Número de Certificado de Licitud de Título y Contenido: (En trámite), otorgado por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Impresa en los talleres de Fides Impresiones, www.fidesimpresiones.com, 2da. Cerrada de Hidalgo 5, Col. Prolongación Barrio de San Miguel, Alcaldía de Iztapalapa, CDMX. C. P. 09360, Tel. (55) 56323252, este número se terminó de imprimir en diciembre de 2025 con un tiraje de 300 ejemplares. Costo del ejemplar: Gratuito.

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

Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Portada: Gary Gómez Espinoza

Formación de interiores: Antonio Miguel Muñoz Ortiz

Índice

Año 5 • Número 8 • Enero a Junio 2025

<http://ojopineal.buap.mx>

Sobreinterpretaciones

- 10** **Miedo y cine. Reflexiones sobre lo siniestro, lo terrorífico y el temor en la subjetividad humana y su aplicación en la temática del terror y horror**
Por Marco Antonio Cruz Martínez
- 19** **De la inocencia a las infancias narcisistas.**
Veneno para las hadas (1986).
Dirección: Carlos Enrique Taboada
Por Andre González Medina
- 31** **El cuerpo como elemento constitutivo del cine de terror. Paralelismos entre *The Substance*, *The Rejuvenator* y algunas realidades**
The Substance (2024).
Dirección: Coralie Fargeat.
The Rejuvenator (1988).
Dirección: Brian Thomas Jones.
Por José Jayro Bermúdez Martínez
- 38** **El descenso al mundo de los muertos de Valadez**
Sin señas particulares (2020).
Dirección: Fernanda Valadez.
Por Ameyalli Sarmiento Ramírez
- 42** **Capitalismo gore: la juventud como un producto rentable para los sistemas totalitarios**
The Substance (2024).
Dirección: Coralie Fargeat.
Por María Elizabeth Aquino Rápalo

Revisiones

- 48** **La represión del *mal corporal*. Mutaciones de Burroughs en Cronenberg**
El almuerzo desnudo (1991).
Dirección: David Cronenberg.
Por Saúl Persa
- 55** **El terror del linchamiento narrativo**
Canoa (1975).
Dirección: Felipe Cazals
Por Uri Márquez Mendoza

63 **Me matan si no trabajo y si trabajo me matan**
Trabajar cansa (2011).
Dirección: Felipe Cazals
Por Sandra Luna Brenes

67 **¿Has soñado una mejor versión de ti?**
The Substance (2024).
Dirección: Coralie Fargeat.
Por Julissa Valeria Ruiz De Los Santos

Resignificaciones

78 **Dos analogías sobre el tiempo en la cinta *The Endless***
The Endless (2017).
Dirección: Justin Benson y Aaron Moorhead
Por José David García Cruz.

90 **Una historia de terror: *Turno nocturno***
Turno nocturno (2024).
Dirección: Rigoberto Castañeda
Por Araceli Toledo Olivar

98 **El lobo en caperucita**
Ginger Snaps (2000).
Dirección: John Fawcett
Por Manuel Preciado

104 **28. A propósito de una próxima trilogía.**
28 days later (2002).
Dirección: Danny Boyle
Por Juan Pablo Vera Rosas

114 **Elisabeth Sparkle el horror de la male gaze**
The Substance (2024).
Dirección: Coralie Fargeat.
Por Evaluna Pereyra Eufrasio

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

Sobreinterpretaciones

Miedo y cine. Reflexiones sobre lo siniestro, lo terrorífico y el temor en la subjetividad humana y su aplicación en la temática del terror y horror

Por Marco Antonio Cruz Martínez

La emoción más antigua y más intensa de la humanidad es el miedo, y el más antiguo y más intenso de los miedos es el miedo a lo desconocido.

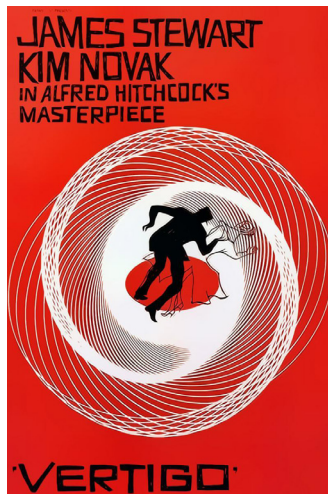
David Roas, *Tras los límites de lo real*.

El miedo, es una sensación que todos conocemos y que experimentamos con más frecuencia que otras afectaciones, se trata de una emoción intensa, perturbadora y agobiante que hace de los momentos pavorosos instantes de auténtica incertidumbre y caos, ante los cuales nerviosismo se hace presente. De dichas sensaciones se ha valido la cinematografía para recrear diversas escenas espeluznantes, aterradoras y estremecedoras que despiertan en el sujeto sensaciones de temor que van más allá de las experiencias cotidianas, donde por medio de la creación de diversos personajes fantásticos con tintes psicópatas, actos paranormales y situaciones misteriosas las emociones de miedo adquieren mayor agobio y perturbación, haciendo del terror un género tan popular en la industria del cine. Así que, ante dichas consideraciones, el objetivo de este pequeño escrito consiste en describir la forma como se desarrolla el miedo en la subjetividad humana y como es que el cine se ha valido de dichas vivencias para la creación del terror, el horror y lo slasher, por medio de las cuales el sujeto puede experimentar de manera más intensa las sensaciones relacionadas al miedo, el temor y la amenaza. De esta manera, una vez ex-

puesto nuestros objetivos, damos paso el desarrollo de nuestras reflexiones con relación a dichos temas.

¿Qué es el miedo? ¿Cómo surge y se desenvuelve dicha sensación de manera subjetiva? Podemos afirmar que el miedo es una emoción que se desarrolla por medio de una neurosis ansiosa (alteraciones emocionales episódicas) donde el estado emotivo del sujeto se vuelve una situación de auténtica incertidumbre, la cual lleva consigo el surgimiento de una serie de emociones relacionadas a la ansiedad, el desasosiego y la inquietud. Ahora bien, para Sigmund Freud dicho estado emocional surge cuando de lo familiar y lo cotidiano deviene la inseguridad, la sorpresa y lo extraño, dando así paso al desarrollo de una serie de sensaciones relacionadas al temor y el miedo (Cf. Freud, 1976, 220). En otras palabras, dichas emociones de pavor surgen cuando lo familiar y lo habitual se vuelve turbio y perplejo, cuando lo cotidiano lejos de proporcionar habitualidad, tranquilidad y despreocupación produce inquietud, desconcierto y confusión creando así sensaciones de ansiedad e inseguridad, ante las cuales el sujeto se siente vulnerable e indefenso. Ahora bien, dicha experiencia de incertidumbre es denominada por el padre del psicoanálisis como el sentimiento de lo ominoso (Freud, 1976, pp. 220-225) mientras que, para Félix Duque, “El surgimiento del pavor por medio de lo habitual recibe el nombre de siniestro” (Duque, 2004, p. 24), de esta manera, lo siniestro se vuelve el elemento clave en la sensación de miedo.

Imagen 1. Poster de *Vértigo* (1958)



Fuente. *Filmafinity*.

• **Miedo y cine. Reflexiones sobre lo siniestro, lo terrorífico y el temor en la subjetividad humana y su aplicación en la temática del terror y horror**

Ante dichas ideas, existe un género cinematográfico llamado terror psicológico donde su objetivo consiste en dramatizar la forma como acontecen las experiencias del miedo y lo siniestro en la subjetividad humana. Dichas vivencias, hacen que la mente y la racionalidad comiencen un juego en contra suya, provocando así diversos ataques de ansiedad y nerviosismo por medio los cuales el cine ha recreado una serie de escenas en donde el temor se convierte en el actor principal. Ahora bien, dicha temática del terror, ha sido desarrollada en diversas cintas, tal es el caso de *Vértigo* (1958) donde por medio del trauma de la acrofobia y la sensación de vértigo, el detective James Stewart es un sujeto consumido por sus miedos, donde lo cotidiano desencadena en él sensaciones de vulnerabilidad y fragilidad haciendo que dicho personaje siempre viva atemorizado; de esta manera, sus ataques de delirio y fobias provocan que su estado emocional se encuentre perturbado de inquietud, agonía y desesperación, haciendo que la subjetividad y el estado anímico de dicho protagonista se encuentre azaroso y desequilibrado, causando así grandes daños psicológicos y existenciales que perturban el modo de ser de aquel personaje. Sin embargo, la película que representa por excelencia la clasificación del terror psicológico es sin lugar a duda *The Blair witch project* (1999) el cual es un filme que resalta la forma como cada uno de sus personajes experimenta de manera intensa aquel estado de ansiedad proporcionado por el temor. Dichas vivencias, se pueden percibir de manera precisa en la escena donde el grupo de estudiantes que intenta grabar un documental sobre la leyenda de la Bruja de Blair acampa en un bosque cercano Burkittsvill y, una vez que exploran las profundidades e intereses de dicho lugar, la sensación de miedo surge en el momento en que dichos estudiantes no encuentran el camino que los lleve a salir de dicho bosque provocando en ellos emociones de desesperación, ansiedad y vulnerabilidad que perturban su estado emocional; ahora bien, dichas sensaciones de temor se intensifican a lo largo de la película por medio de los ruidos estremecedores que suceden durante las escenas que representan las noches de campamento así como por medio de la desaparición de cada uno de los estudiantes, las cuales suceden de manera misteriosa y enigmática; de esta manera, la desesperación, el pánico y la sensación de persecución son las emociones que se viven en dicha cinta, donde la experiencia de vulnerabilidad y ansiedad no emana de una amenaza objetiva concreta sino más bien de lugares y situacio-

nes enigmáticos y desconcertantes que despiertan en el espectador una serie de sensaciones relacionadas a la incertidumbre.

Como podemos observar, el terror psicológico no recurre a un personaje fantástico con tintes paranormales para que de él emerjan las sensaciones de amenaza y miedo, sino más bien por medio de la incertidumbre, el misterio y lo enigmático da paso al desarrollo de sensaciones de vulnerabilidad y fragilidad, haciendo de la subjetividad humana un lugar de intriga, caos y perturbación; de esta manera, aquel género del terror no hace otra cosa más que resaltar de manera intensa la neurosis ansiosa que experimenta el sujeto ante diversos ataques de pavor. Ahora bien, hemos mencionado que comúnmente las sensaciones de miedo surgen por medio de lo siniestro (temor que emana de la habitualidad y que provoca una desorientación en lo ordinario) y, ante dicha experiencia, surge también lo terrorífico, el cual es el encargado de poner en tela de juicio la parte racional del sujeto; en otras palabras, “decimos que algo es terrorífico en cuanto saca de quicio, haciendo que se ponga en cuestión todas nuestras convicciones y cosmovisiones” (Duque, 2004, p. 31), se trata del desconocimiento y la ignorancia que surgen ante una amenaza, a la cual lejos de hacerle frente despierta en el sujeto sensaciones de angustia y vulnerabilidad. De esta manera, lo terrorífico es la forma bajo la cual la subjetividad humana se vuelve turbia y confusa, desarrollando así una serie de ataques de ansiedad, confusión e inquietud ante los cuales al sujeto le resulta difícil controlar y sobreponerse.

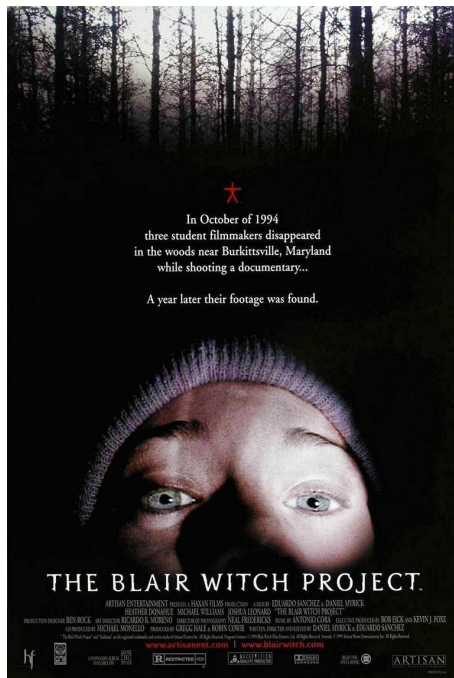
Ante las ideas desarrolladas, podemos afirmar desde este momento que el miedo es una sensación de vulnerabilidad e incertidumbre que surgen por medio de lo siniestro y lo terrorífico provocando en el sujeto una serie de crisis nerviosas ante las cuales la racionalidad, la reflexión y la tranquilidad quedan subsumidas en los horizontes del temor; de esta manera, señala Bauman que, “Miedo es el nombre que se le da a la incertidumbre, ignorancia respecto a una amenaza” (Bauman, 2007, 14) y, como hemos visto, dicha sensación de inquietud y perplejidad puede emanar tanto de una amenaza física concreta (miedo ante esto o aquello) como de situaciones y contextos agobiantes (tal como lo vimos en los ejemplos cinematográficos del terror psicológico), donde aquello que proporciona pavor está más allá de los alcances del sujeto para poder hacerle frente, haciendo que el estado anímico se contamine de angustia y des-

- **Miedo y cine. Reflexiones sobre lo siniestro, lo terrorífico y el temor en la subjetividad humana y su aplicación en la temática del terror y horror**

esperación y surjan así las sensaciones de incertidumbre e inquietud. De esta forma, es como surge y se desarrolla el miedo en la subjetividad humana, desatando una serie de vivencias (inseguridad, amenaza e intranquilidad) que perturban nuestras visiones y cosmovisiones, haciendo que el sujeto se sumerja en una inquietud de vulnerabilidad que es proporcionada por medio del temor.

Hasta el momento, hemos desglosado la forma como se genera el miedo de manera subjetiva, ahora pasaremos analizar cómo es que el cine se ha apoyado de dichas experiencias para creación del género del terror y el horror, pero ¿En qué consisten dichas clasificaciones? ¿Cómo es que el miedo se desenvuelve en dichos géneros? Lo primero que diremos, es que el objetivo de dichas temáticas consiste en crear en el espectador emociones de incertidumbre, inquietud y amenaza que provocan sensaciones de temor más intensas que las experimentamos en nuestra vida diaria; sin embargo, la forma como emana el miedo en dichas clasificaciones se da de forma distinta.

Imagen 2. Poster de *The Blair witch project* (1999).

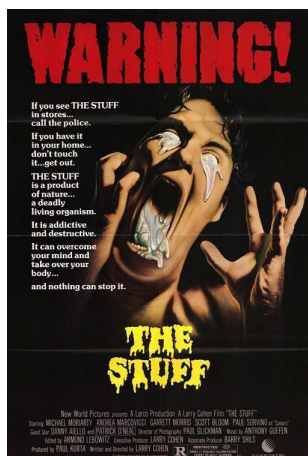


Fuente. *Filmafinity*.

En cuanto al terror, lo primero que diremos es que no es no sólo una temática del cine sino más bien es una experiencia que vivimos con frecuencia en nuestra cotidianidad, pues dicho temor surge ante el pavor que le tenemos a ciertos animales, personas, objetos y situaciones, los cuales despiertan en el sujeto sensaciones de vulnerabilidad, peligro y desequilibrio mental. Sin embargo, por medio de la imaginación que otorga atributos diferentes a cosas ordinarias, el suspenso de la oscuridad y la trama de situaciones enigmáticas, el cine ha intensificado las sensaciones de miedo, haciendo que el espectador pueda experimentar dichas intrigas del terror por medio de escenas que van más allá de su cotidianidad. Recurriendo a ejemplos cinematográficos, dicha experiencia del terror la podemos entrar en un filme llamado *The Stuff* (1985) la cual tiene como protagonista a un yogurt asesino, el cual lejos de ser una sustancia lechosa de buen sabor (un simple alimento) se muestra como un organismo vivo que por las noches cobra vida y asesina por medio de asfixia (se introduce dicha sustancia por nariz, boca y ojos) a todas las personas que se encuentran cerca del refrigerador, creando así sentimientos temor y terror hacia actos comunes y corrientes, tal es el caso del miedo abrir el refrigerador y poder consumir ciertos alimentos; de esta manera, lo cotidiano se vuelve una situación de enigma y misterio. Otro ejemplo similar al filme anterior es el de *Attack of the killer tomatoes* (1978) donde debido a una mutación genética que sufren los tomates dichas verduras comienzan a agredir y amatar las personas dentro de sus casas, haciendo que el sujeto no se sienta seguro en ningún lado; de esta manera, aquellas verduras implantan temor y peligro, haciendo que al sujeto le tiemblen las piernas cada que va al supermercado y observa un tomate. Ante dichos ejemplos, se puede observar que el miedo que emana del terror es el pavor ante la vulnerabilidad, donde aquello que se pone en peligro es la integridad física y emocional del sujeto, por ello consideramos que los elementos clave de dicho género del cine son la amenaza, el peligro y la inseguridad, haciendo que el terror tenga como objetivo manifestar la vivencia de vulnerabilidad de manera exagerada.

- Miedo y cine. Reflexiones sobre lo siniestro, lo terrorífico y el temor en la subjetividad humana y su aplicación en la temática del terror y horror

Imagen 2. Poster de *The Blair witch project* (1999).



Fuente. *Filmafinity*.

Ahora bien, la temática del terror ha abierto cada vez más sus horizontes imaginativos y ha creado una serie de personajes asesinos con tintes paranormales ante los cuales surgió un subgénero del terror llamado Slasher. Dicha temática del cine fue muy popular en la época de los 80s, donde por medio de personajes que podían producir dolor y heridas a través de los sueños (tal es el caso de Freddy Krueger de *A Nightmare on Elm Street*, (1984)) o a través de psicópatas con instintos asesinos que pretendían atentar en contra de sus familiares (como lo es Michel Myers, *Halloween*, (1978)) o simplemente contra un grupo de adolescente que se encuentran en un lugar prohibido (tal es el caso de *Friday the 13th*, (1980), donde el campamento de verano de Crystal Lake se convierte en un escenario de asesinatos y terror creciente debido a las muertes causadas por Jason Voorhees), dichas escenas fueron recreadas para desarrollar sensaciones de vulnerabilidad y amenaza, haciendo que el espectador sintiera pánico tanto del personaje de donde emanaba miedo así como de los actos de peligro que éste podía producir (heridas, asesinatos y muertes violentas). Sin embargo, a pesar la creación sofisticada de personajes ficticios y el dramatismo paranormal que engloban dichas películas, el miedo que emerge el terror y todas sus subcategorías no deja de representar al pavor ante el peligro y la amenaza despertando así una serie de sensaciones relacionadas a la inseguridad.


En cuanto a la temática del horror, el miedo que produce dicho género surge por medio de la incertidumbre, provocando así una serie de perturbaciones que desconciertan la tranquilidad y la certeza humana; ahora bien, la manera como dicho género se ha relacionado con el cine ya le hemos desarrollado al momento de abordar el terror psicológico, sin embargo no podemos dejar de nombrar la película que mejor representa a dicho género del cine tal es el caso de *The exorcist* (1973), donde con ayuda de lo paranormal (a través de una posesión demoníaca) la sensación de incertidumbre se vuelve más intensa, abrumadora y grotesca, creando así experiencias de miedo por medio de visiones y situaciones que el conocimiento científico y la racionalidad humana no pueden explicar. De esta manera, el horror sobrepasa los límites del terror psicológico, pues se trata de un miedo ante lo desconocido y fantasmal que no crea sensaciones de inseguridad, agobio y caos sino más bien conlleva a un pavor intenso que despierta en el sujeto el mayor de los miedos.

A modo de conclusión, podemos afirmar que el miedo es una sensación innata que el sujeto experimenta hasta el final de sus días, se trata de una emoción que en su cotidianidad provoca ataques de ansiedad, desesperación y agonía, las cuales contaminan al cerebro de angustia, desastre y desequilibrio. Dichas experiencias llevadas a la pantalla grande hacen del terror y el horror géneros bastantes densos y pegajosos que provocan un fuerte impacto en el espectador a tal grado que cuando se apagan las pantallas las sensaciones de miedo se quedan por largo tiempo en el asistente; de esta manera, tanto el miedo cotidiano como el cinematográfico despiertan en el sujeto sensaciones de inquietud de las cuales le resulta difícil sobreponerse, de ahí que el miedo se muestre como la emoción que más perturba al sujeto.

- **Miedo y cine. Reflexiones sobre lo siniestro, lo terrorífico y el temor en la subjetividad humana y su aplicación en la temática del terror y horror**

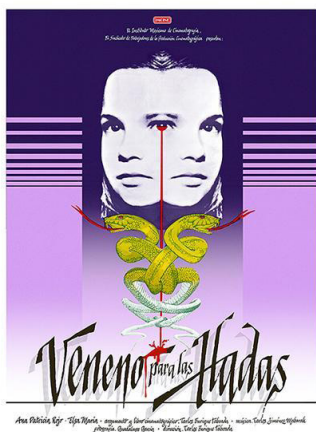
Referencias

- Steyerl, H. (Noviembre de 2009). In Defense of the Poor Image. *E-flux Journal*, (10). <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/>
- Valdez, D. (2014). *Das Kapital* [Archivo de video]. Vimeo. <https://vimeo.com/90471266>
- Valdez, D. (2015). *Te quiero. Te quiero. Te quiero* [Archivo de video]. Vimeo. <https://vimeo.com/125110453>
- Valdez, D. (2017a). *Fatalmente dicen ellos* [Archivo de video]. Vimeo. <https://vimeo.com/user12454925>
- Valdez, D. (2017b). *Walter Benjamin* [Archivo de video]. Vimeo. <https://vimeo.com/user12454925>
- Valdez, D. (2019). *Origen de la familia y la propiedad privada en estado fílmico* [Archivo de video]. Vimeo. <https://vimeo.com/356804983>

*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/>

De la inocencia a las infancias narcisistas

Por Andrea González Medina



Veneno para las hadas (1986)
Dirección: Carlos Enrique Taboada

Veneno para las hadas es un largometraje mexicano filmado en 1984, pero su estreno no tuvo lugar hasta 1986. Fue dirigido y escrito por Carlos Enrique Taboada. Dicha cinta fue recibida con una crítica favorable dentro del género aludiendo a aspectos como el guion, así como la atmósfera lúgubre y la estética visual reflejadas en locaciones como la Laguna de Acuitlapilco y el exconvento de San Francisco de Asís en Tlaxcala. Cabe destacar que dicha película obtuvo once nominaciones para los premios Ariel. Esta película fue proyectada en la 13ª edición del Festival Internacional de Cine de Morelia como parte de la iniciativa de Cine Gótico Mexicano. El género de la cinta ha sido objeto de debate. Algunos lo consideran parte del cine de terror gótico, otros lo clasifican como una película de terror, y hay quienes lo describen como un thriller psicológico. Lo cierto es que la película muestra una clara conexión entre realidad y fantasía.

La historia se centra en la amistad de dos niñas, llamadas Verónica y Flavia, quienes se conocen en el colegio. Verónica es una niña huérfana que vive con su abuela y su nana tras el accidente, en el cual sus padres pierden la vida. La nana es una persona supersticiosa que mientras se encarga de sus cuidados suele inculcarle lecturas de cuentos que se relacionan con brujas, momias y otros seres extraordinarios. Esto produce que Verónica tenga una imaginación excesiva a tal grado que llegue a concebirse como una bruja. Por su parte, Flavia es una niña proveniente de una familia tradicional y rica que le ha inculcado el no creer en supersticiones. Posee una vida perfecta y todo tipo de comodidades. Sin embargo, tras una serie de sucesos fortuitos, Verónica logra convencer a Flavia de sus poderes de bruja. La autopercepción y percepción de Verónica como bruja produce una capacidad de manipulación extraordinaria, a tal grado que Verónica convence a Flavia de llevarla de vacaciones al rancho de su familia. Es aquí, donde ambas se concentrarán en conseguir todos los ingredientes para cocinar el veneno para las hadas. Desafortunadamente, la noche de la preparación de este, Flavia provocará la muerte de Verónica. A partir de lo anterior, el objetivo será recurrir a los estudios de la infancia, para establecer una ruptura con la representación de la inocencia e introducir la perspectiva teórica de Jacques Lacan y Slavoj Žižek sobre el deseo en las experiencias de las infancias, permitiendo tematizar a Verónica como una figura del narcisismo maligno de Otto Kernberg.

El primer elemento peculiar de la cinta reside en el hecho de que se centra en la experiencia de las infancias. En términos de la estética visual, es posible observar que en la mayor parte de la cinta los adultos suelen ser captados en ángulos que no permiten que su cara sea visible. Hay muy pocas excepciones, en las cuales son captados y dicha cuestión es utilizada en momentos clave de la historia. El primer momento es el rostro avejentado de la abuela de Verónica, el cual permitió que Flavia se convenciese de que Verónica es una bruja. El segundo momento es la muerte de Madame Ricard, la cual supuestamente fue provocada mediante un rito satánico realizado por Verónica y Flavia. El tercer momento es el rostro del velador en el panteón, al cual ambas niñas asisten para recolectar la tierra necesaria para la elaboración del veneno para las hadas.

Desde los estudios de la infancia, existen aportes clave que pueden ser vinculados al manejo de la cinta. Beatriz Alcubierre Moya ha abierto una línea de investigación centrada en comprender las representaciones en torno a la infancia. En términos metodológicos, su trabajo de investigación ha sido clave para visibilizar el adultocentrismo. Así, “si bien existen estudios muy recientes que buscan rescatar la voz infantil, (...) la infancia se ha observado tradicionalmente a través de la mediación de los adultos” (Alcubierre, 2018, p. 16). En este sentido, un primer aspecto inscrito en el largometraje es la capacidad de darle voz a dos niñas. La historia está contada desde su voz, experiencia y contexto particular, con una mediación muy estrecha respecto a los adultos, donde si bien es posible observar su influencia, ya sea en el exceso de imaginación de Verónica o en la falta de credulidad de Flavia, la interacción de las niñas es lo central en la película.

La perspectiva construccionista en torno a las infancias sostiene que “the child is ‘a status of person which is comprised through a series of, often heterogeneous, images, representations, codes and constructs” (James & Prout, 1997, p. 10). Esta tesis es lo que permite comprender que tanto Flavia como Verónica provienen de contextos que reflejan una antítesis, a decir, la niña rica versus la niña pobre, la niña incrédula versus la niña con exceso de imaginación, la niña manipulada versus la niña manipuladora. Esto permite sostener que “there is not one childhood, but many, formed at the intersection of different cultural, social and economic systems, natural and man-made physical environments” (Frones, 1993, p. 1). Por ende, no es la misma infancia la de Verónica concebida como niña huérfana y criada por una cuidadora supersticiosa que la infancia de Flavia proveniente de una familia rica y culta que busca acrecentar su capital cultural.

Los estudios respecto a las representaciones de la infancia son un campo de estudio desde la sociología, la antropología y la historia. Jaramillo (2011) describe a grosso modo que, en la época antigua, el niño aparecía como algo indefenso; en la edad media como propiedad; mientras que en la época moderna comenzó a ser visto como sujeto de derecho. Sin embargo, Philippe Ariès (2012) resulta clave para pensar el concepto de infancia moderna, ya que en la Edad Media “no existía una percepción de la niñez como una etapa particular en la vida de los indivi-

•De la inocencia a las infancias narcisistas

duos y que, por lo tanto, no había una distinción clara entre el niño y el adulto” (Alcubierre, 2018, p. 15), por lo que la infancia emerge en los siglos XVII y XVIII. Esta cuestión ha llevado a una representación de infancia bastante peculiar, pues se idealiza la niñez como un periodo de inocencia y desarrollo protegido. Esta cuestión resulta central para cuestionar el concepto hegemónico de infancia y repensar a otras infancias. Definitivamente, la película cuestiona la concepción tradicional de la infancia como un periodo ligado a la inocencia. Por el contrario, tanto Verónica como Flavia, son colocadas como agentes activos, tal como el análisis de James y Prout (1997) sugiere. Esto permite tematizar que estos vínculos se encuentran caracterizados por aspectos como la manipulación, las relaciones de poder y la violencia, ya que la película finaliza con un crimen realizado por Flavia.

Imagen 1. Fotograma de la película-



Fuente: IMDb

Ahora bien, la ruptura con el concepto hegemónico de infancia es lo que permitirá describir al personaje de Verónica como un narcisista maligno, no sin antes develar que la falta, el deseo y la realidad obtienen un rol central en dicha personalidad. De acuerdo con Lacan, la falta es la causa del deseo. Por ende, para comprender cómo se construye el deseo en Verónica, es necesario señalar que encarna la falta en diversos sentidos. En primer lugar, el personaje carece de figuras parentales, ya que sus padres murieron en el accidente, por lo que quedó a cargo de su abuela. En segundo lugar, el personaje carece del cuidado y el afecto suficiente. Al ser su abuela una mujer mayor, es incapaz de encargarse de ella. En tercer lugar, el personaje carece de lujos materiales. Al no tener a sus padres como proveedores

económicos, la niña vive con los recursos que la abuela le puede brindar. Ahora, esta falta no puede ser comprendida, sino a condición de su contraparte, Flavia. Ella posee aquello de lo que Verónica carece, pues es una niña que tiene a sus dos padres, privilegiada económicamente y cuidada afectivamente.

Frente a esta falta, la figura de la bruja se convierte en un medio de satisfacer el deseo de reconocimiento y poder absoluto. Como ya se ha mencionado, la nana de Verónica no es únicamente la encargada de cuidarla, alimentarla y procurarla, sino quien la introduce a un mundo caracterizado por la superstición. A partir de esto, Verónica recrea un mundo, en el cual la brujería y la magia le otorgan la capacidad de poder y dominación para suplir dicha falta. Ahora bien, la amistad con Flavia se torna central para comprender el deseo. Žižek señala que “el deseo no es algo dado de antemano, sino algo que se debe construir” (Žižek, 1991, p. 22). En tal sentido, a partir de la interacción con Flavia, Verónica va construyendo el camino para devenir bruja. El personaje Flavia es el otro dentro de la relación. Cuando se analiza el vínculo entre necesidad, demanda y deseo, se obtiene que “el propósito final de nuestra demanda de objeto no es la satisfacción de la necesidad ligada a él, sino la confirmación de la actitud del otro respecto de nosotros” (Žižek, 1991, p. 20). Así, tanto el rito satánico para matar a Madame Ricard como el veneno para las hadas que Verónica y Flavia van a preparar al final de la película, se convierten en una prueba de que Flavia sería la ayudante de bruja que tanto espera Verónica, en tanto que la reconoce como tal. Así, la subjetividad de Verónica se constituye a partir de la percepción de Flavia.

El deseo solo puede comprenderse a partir de la distinción entre goal y aim, donde “goal es el destino final, mientras que aim es lo que intentamos hacer, es decir, el camino en sí” (Žižek, 1991, p. 21). Verónica realiza una serie de acciones, tales como pintar velas de negro y ofrecer sangre para realizar un pacto con Satanás, coleccionar todo tipo de insectos y animales ponzoñosos, hasta recolectar tierra en el panteón a las doce de la noche, para que Flavia la reconozca como bruja. Todo esto representa el aim. Sin embargo, “el propósito final de la pulsión consiste simplemente en reproducirse como pulsión, volver a su senda circular, continuarla hasta y desde la meta” (Žižek, 1991, p. 21). Lo que le produce placer a Verónica es el hecho de que en el devenir bruja ejerce su poder y dominio sobre Flavia. Sin em-

bargo, lo que se extrae “es el dominio de la relación imposible del sujeto con el objeto causa de su deseo” (Žižek, 1991: p. 21). Dentro de esta lectura, donde el deseo nunca puede ser plenamente satisfecho, el deseo de Verónica por devenir bruja se torna como una búsqueda imposible, ya que, a pesar de lograr momentos de control sobre Flavia, nunca alcanza una satisfacción plena. Sus intentos por resolver la falta están condenados a la insatisfacción.

Para comprender cómo Verónica logra ejercer poder y manipulación sobre Flavia, es necesario aludir que la trama se constituye por dos realidades o lo que en el pensamiento de Žižek se reconocen como dos sustancias. En primer lugar, es posible situar la mirada al sesgo, la cual “es una realidad sustancial distorsionada por nuestra perspectiva subjetiva” (Žižek, 1991, p. 29), es decir, es la mirada embrollada por nuestros deseos y angustias. En segundo lugar, se encuentra la mirada de frente, “es decir, con realismo, de modo desinteresado y objetivo” (Žižek, 1991, p. 29). Estos conceptos son centrales para señalar que, por un lado, se encuentra la experiencia de Flavia y, por otro lado, el ojo del espectador. Hay tres sucesos contundentes que producen que Flavia crea que Verónica es una bruja. El primero de ellos es cuando Verónica le dice a Flavia que la maestra se ausentará de la escuela primaria y señala que es capaz de predecir el futuro, dado que hay un búho en su casa que le dice lo que va a ocurrir. Aunque Flavia es incrédula en un primer momento, pues señala que el búho se encuentra disecado, Verónica logra convencerla de lo contrario prometiéndole que se convertiría en una bruja. Aquí es donde ocurre el segundo suceso que produce la credulidad de Flavia. Verónica la invita a subir al segundo piso de su casa para que compruebe que es una bruja. Para ello, la convence de entrar en una habitación. Cuando Flavia ingresa, se percata de que hay una mujer vieja, arrugada, canosa y fea. El tercer hecho es cuando Flavia le dice a Verónica que odia las clases de música y que ya no desea tomarlas. Para ello, solicita la ayuda de Verónica, quien la convence de hacer un rito satánico para evitar dichas clases. Poco tiempo después, Flavia presencia la muerte de su profesora de piano, quien prepararía el té y unas galletas para compartir después de la clase.

Lo que Flavia omite es que su mirada se encuentra sesgada por la capacidad discursiva de Verónica y el engranaje aleatorio de dichos elementos. El miedo le impide mirar de frente,

mirar objetivamente. Por ello, no es capaz de anclar que la capacidad premonitoria de Verónica se ajusta únicamente con el hecho de que escuchó dicha información cuando la profesora la mandó por gises a la dirección. Asimismo, Flavia cree en la capacidad de Verónica de convertirse en bruja, porque desconoce que ella habita con su abuela y que, en realidad, la mujer a la que observó es ella y no Verónica. También desconoce que Madame Ricard llevaba tres infartos previos y que, por la falta de cuidado y el exceso de consumo de tabaco, pereció. Todas las interpretaciones de Flavia son una mera distorsión subjetiva que el espectador es capaz de advertir a lo largo del largometraje.

Evidentemente, el hecho de que Verónica se asuma como una bruja permite plantear diversos tipos de analogías con dicha figura que van desde características como la maldad y la ambición, así como su muerte en el fuego de la hoguera. Sin embargo, una lectura más profunda del personaje permite tematizar que la bruja es un símbolo del deseo reprimido de Verónica, el cual encarna los deseos violentos y reprimidos. Dentro del psicoanálisis, hay una figura muy particular con la cual Verónica puede ser asociada, a decir, el narcisista maligno de Otto F. Kernberg. Existen diversas características de Kernberg, con las cuales es posible asimilar a Verónica. De acuerdo con Otto, el narcisismo “está protegido por un super-Yo normal, una moralidad inconsciente y consciente que nos aprueba en cuanto que vivimos a la altura de las demandas del Ideal del Yo y de las prohibiciones del SuperYo” (Kernberg, 1991, p. 102). Lo más importante de remarcar es que esto asegura “la autoestima y hace, por ejemplo, que cuando nos critican y sentimos que la crítica es objetiva, nos sentimos mal, pero no nos provoca una melancolía” (Kernberg, 1991, p. 102). Este punto es sumamente interesante, ya que Verónica al convivir con sus compañeras de la primaria es demasiado reiterativa en sugerir que es una bruja. De hecho, hay una escena, en la cual una de sus compañeras le pide prestados unos colores y al hacerlo está a punto de agarrar su lapicera. Verónica se niega y le dice que no hay lápices de colores al interior. Sus compañeras se burlan aludiendo que ella dice ser una bruja y que posiblemente tiene alguna cosa sobrenatural. Con una risa burlona se alejan. Sin embargo, Verónica, en lugar de sentirse mal frente a las burlas de sus compañeras, decide tomar represalias en contra de ellas. Durante la clase, Verónica le ofrece los colores a su compañera, con el objeto de

•De la inocencia a las infancias narcisistas

que, al abrir la lapicera, vea una pequeña víbora para después reírse por su maldad. Este hecho también se encuentra ligado a otra de las características del narcisismo que reside en un comportamiento antisocial significativo (Kernberg, 2021). Verónica posee una incapacidad para socializar con sus compañeras.

Se torna central señalar que Otto hace una distinción respecto al narcisismo infantil. En este punto sostiene que “todos los conflictos neuróticos se basan en una fijación de conflictos infantiles, entre impulsos infantiles y el SuperYo infantil” (Kernberg, 1991, p. 105). Esto es lo que le permite establecer una distinción entre el narcisismo infantil y el narcisismo adulto, pues el “SuperYo infantil mantiene demandas y prohibiciones infantiles” (Kernberg, 1991, p. 105). Esta precisión es indispensable para comprender cómo se construye el personaje de Verónica. Muchas de las críticas a la película suelen sostener que es una visión sumamente infantilizada del terror y que, por ende, no podría ser catalogado dentro del género. Sin embargo, como ya se ha mencionado en líneas precedentes, el objetivo del largometraje reside en poner sobre relieve el punto de vista de las infancias, por lo que se podría asumir que Verónica responde a un caso contundente sobre narcisismo infantil. Es dentro de dicho marco que el personaje debe de ser leído.

Imagen 2. Fotograma de la película



Fuente: IMBd

Ahora bien, Otto sostiene que el narcisismo debe comprenderse a partir de los vínculos entre el amor y el odio. Es claro que, pese a que Verónica establece una amistad con Flavia, su vínculo no se realiza desde el amor, sino desde el odio, puesto que ella es el espejo de su falta. De acuerdo con Otto, “se establece un Yo grandioso patológico, a base de la condensación de imágenes idealizadas de uno mismo e imágenes idealizadas de objetos externos” (Kernberg, 1991, p. 107). Así, se debe acentuar que Verónica se presenta de manera convincente y majestuosa ante Flavia como una bruja. Ella muestra una imagen idealizada de sí, carismática, dominante y superior, asegurando que tiene poderes que le permiten controlar el mundo. Según Otto, “los componentes idealizados de sí mismo y del objeto que, normalmente, o se integran en un Yo en que lo idealizado, lo bueno y lo malo se integra, o en un SuperYo, que integra idealizaciones (el ideal del Yo) con las prohibiciones del SuperYo” (Kernberg, 1991, p. 107). El largometraje desafía la concepción clásica de la infancia occidental asociada con la inocencia y la docilidad. Por el contrario, Verónica en una de las escenas señala que quiere ser una bruja y que anhela ser la más mala de todas.

Otro de los aspectos claves es que este tipo de personalidad oscila entre “una grandiosidad habitual y repentinas quiebras, con profundos sentimientos de inferioridad, de desesperación” (Kernberg, 1991, p. 107). Aunque es evidente que la figura de la bruja es utilizada en Verónica como un medio para ejercer control y dominio sobre Flavia y que le permite presentarse con grandiosidad respecto al promedio de las niñas del colegio, es claro que en algunos momentos de la película es posible dilucidar la baja autoestima de Verónica. Un ejemplo claro es cuando Verónica llega al rancho del padre de Flavia y se da cuenta de lo grande que es. Cuando las niñas llegan a la habitación, Verónica le pregunta a Flavia si su padre es muy rico. Flavia responde que sí o que al menos eso cree. Verónica cierra la conversación señalando que ella algún día también será lo suficientemente rica, demostrando con ello el sentido de inferioridad económica respecto a su compañera de clase.

Otto sostiene que tanto la envidia consciente como inconsciente es uno de los elementos centrales en la personalidad del narcisista. Por ello, “la formación de un Yo patológico grandioso protege a estos individuos contra la envidia inconsciente, insuficientemente, sin embargo, porque, en general, sufren de

envidia conscientemente” (Kernberg, 1991, p. 109). Verónica es consciente de su falta. Cuando Flavia llega al colegio, se percata inmediatamente de que Flavia tiene un chofer, una madre cariñosa que va por ella a la salida y un auto lujoso. Verónica envidia y anhela todo lo que Flavia posee, su casa, sus muñecas y hasta su mascota. Esta envidia se manifiesta a través de la manipulación que Verónica ejerce sobre Flavia. Verónica utiliza su imaginación con lo sobrenatural para imponerse sobre Flavia, ejerciendo control y poder en una relación donde, se siente inferior. Verónica busca todos los medios para quedarse con las cosas de Flavia. Justamente, esta sed de dominio y posesión es lo que provocará su cruel desenlace.

Otra de las características de dicha personalidad es “la incapacidad de experimentar tristeza, añoranza, y, si es que se deprimen, es una desesperación profunda y primitiva” (Kernberg, 1991, p. 110). Mediante la manipulación, Verónica es capaz de obtener muchas de las cosas que Flavia posee, tales como su pluma de oro, su muñeca y hasta su perro. Sin embargo, hay un aspecto que se torna completamente inaccesible: sus padres. Hay una escena en la que Verónica pregunta por qué su abuela no murió en el accidente. Su nana le responde que su abuela no iba en el auto cuando ocurrió el suceso. En ese momento, la mujer le pregunta si extraña mucho a su mamá. Verónica responde muy segura que no. Frente a la imposibilidad de recuperar a sus padres muertos, la única alternativa para Verónica es la negación de ese deseo, mostrando la falta de tristeza y añoranza por los mismos.

Otra característica del narcisista maligno son las graves limitaciones de la capacidad de investimento emocional en los demás (Kernberg, 2021). Esto se traduce en la falta de empatía de Verónica hacia Flavia. Verónica demuestra una incapacidad de conectar emocionalmente con Flavia, pese a que necesita de reconocimiento para afirmarse. En lugar de tratarla como una amiga, la manipula y la subyuga, utilizando el miedo y la intimidación para mantener el control. Verónica aprovecha de manera sistemática las inseguridades de Flavia para someterla emocionalmente. De hecho, cuando Flavia le comenta que se siente muy mal por haber provocado la muerte de Madame Ricard, Verónica la calla y le dice que no puede volver a hablar del

tema. Ligado a lo anterior, otra característica del narcisista maligno es la constante devaluación de los otros (Kernberg, 2021). Respecto a esto, conviene recordar que Verónica suele llamar constantemente a Flavia como tonta.

Otto señala que otra característica del narcisista maligno son los rasgos de personalidad paranoide (Kernberg, 2021). Aunque Verónica actúa como una figura dominante, también se muestra un temor subyacente a perder su control. Su paranoia se manifiesta en su obsesión por afirmar su autoridad como bruja y en su preocupación por mantener la lealtad y sumisión de Flavia. Su necesidad constante de reafirmar su poder, indica su fragilidad interna. De hecho, cuando Verónica y Flavia son descubiertas en el panteón, son reprendidas por el padre de Flavia. Cuando él pregunta qué es lo que hacían ahí, Flavia responde que estaban recogiendo tierra del panteón para preparar un veneno para las hadas. Verónica enfurece con Flavia, porque su mentira quedaba al descubierto.

Finalmente, aunque ya se ha mencionado el odio de Verónica hacia Flavia, el momento cumbre de la cinta es el odio que la bruja generó en su discípula. El odio evoluciona “como un afecto agresivo secundario, (...) con el objeto de destruir el objeto odiado que origina el sufrimiento, el dolor” (Kernberg, 1991, p. 111). Cuando Verónica le dice a Flavia que la única manera de perdonar que la haya delatado con su padre es que le entregue a su perro Hippie, Flavia acepta. Sin embargo, el dolor de experimentar el perder a su perro culmina en el asesinato de Verónica, el cual puede entenderse como una “destrucción defensiva de la realidad” (Kernberg, 1991, p. 113) por parte de Flavia. El desenlace violento es la culminación del deseo reprimido en destrucción.

Referencias

- Ariès, P. (2012). *L'Enfant et la Vie familiale sous l'Ancien Régime*. Points.
- Alcubierre, B. (2018). “De la historia de la infancia a la historia del niño como representación”. En Lionetti, L. *La historia de las infancias en América Latina* (pp.15-32). Instituto de Geografía, Historia y Ciencias Sociales (IGEHCS), Universidad Nacional del Centro / CONICET.

Frones, I. (1993) 'Changing childhood'. *Childhood*, (1), pp.1.

<https://doi.org/10.1177/090756829300100101>

James, A. & Prout, A. (1997). "Preface". En James, A. & Prout, A. (Eds.). *Constructing and Reconstructing Childhood: Contemporary Issues in the Sociological Study of Childhood*. Falmer Press.

Jaramillo, L. (2011). "Concepción de infancia". *Revista del Instituto de Estudios Superiores en Educación Universidad del Norte*, 8, pp. 108-125. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=85300809>

Kernberg, O. (2021). "Narcisismo maligno y regresión de grupos grandes". *Revista Centro Analítico de Madrid*, 39, pp. 6-22. <https://revista.centropsicoanaliticomadrid.com/narcisismo-maligno-y-regresion-de-grupos-grandes/>

Kernberg, O. (3 de octubre 1992). *La patología narcisista hoy*. [Grabación / Texto]. VI Congreso Nacional de la Sociedad Española de Psiquiatría y Psicoterapia de Niños y Adolescentes (SEYPNA), celebrado los días 2, 3 y 4 de octubre de 1992 en Barcelona. <https://apunty.com/doc/kernberg-patologia-narcisista-hoy-pdf-psicologia>

Žižek, S. (1991). *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Paidós.

*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/>



El cuerpo como elemento constitutivo del cine de terror. Paralelismos entre *The Substance*, *The Rejuvenator* y algunas realidades

Por José Jayro Bermúdez Martínez

The Substance (2024). Dirección: Coralie Fargeat
The Rejuvenator (1988). Dirección: Brian Thomas Jones

Nadie puede negar la importancia y trascendencia del cuerpo a nivel narrativo y estético en la cinematografía de terror, es a menudo este elemento el de las causas y efectos, el de la territorialización y disputa en los conflictos y situaciones narrativas, mismas que un día nos parecerían únicas de plantearse en el cine de terror y que en la actualidad son cada vez más cercanas a nuestra cotidianidad.



El cine de terror está construido bajo una narrativa antagónica, dicotómica y dual: “bueno y malo”, “Dios y Diablo”, “Ángel y Demonio”. Desde una posesión demoníaca, pasando por destazamientos infringidos por asesinos seriales o slashers, hasta maldiciones o entes que atormentan y merman nuestra capacidad física y mental. Todo el género de terror está asentado sobre la base del cuerpo y lo que el mal puede hacerle para corromperlo, descomponerlo, atrofiarlo, deformarlo o desaparecerlo. Las acciones que cada película de terror plantea para poder evitar todo lo anterior, harán que una película sea un digno exponente del género o una más del montón.

•El cuerpo como elemento constitutivo del cine de terror. Paralelismos entre *The Substance*, *The Rejuvenator* y algunas realidades.

Es justamente de esta manera que *The substance* (2024), o “La Sustancia” como se nombró en Latinoamérica, logró colocarse casi de manera orgánica (sin millones invertidos en publicidad por parte de su productora) en el gusto del público, principalmente por causar enorme sorpresa e incluso aversión ante lo que la cinta muestra tanto en sus imágenes como en su discurso. Secuencias fílmicas con colores fuertes y brillantes, formas alucinantes, delirantes planos detalle y una diversidad de ángulos que dotan a la cinta de un dinamismo frenético y constante, teniendo como elemento central al cuerpo entre su eterna ambivalencia de la juventud y la vejez.

Y es que parece ser que lo que atrajo a las personas al cine para pagar un boleto por *La Sustancia* ha sido el interés por mirar lo turbio, lo prohibido y lo escabroso del proceso de ir de la juventud a la vejez y viceversa, en un lapso de tiempo completamente desigual e irregular a lo que la propia tendencia biológica ha marcado de manera natural y comprensible.

Sin embargo, es importante hacer notar el hecho de que esta premisa ya se había explorado y bajo la misma lógica argumental: una mujer de avanzada edad de la industria del entretenimiento que al inminente rechazo por su vejez busca a través de la ciencia médica volver a la juventud, tratamiento que pese a tener éxito al inicio, es permanente, dependiente y de por vida, la inconsistencia e irregularidad en el cumplimiento del tratamiento lleva a consecuencias inauditas y terribles en la corporalidad de las protagonistas, convirtiéndolas en monstruos.

La primera película en explorar dicha temática fue *The Rejuvenator* (1988), una película del género de terror de serie B dirigida por Brian Thomas Jones que pasó desapercibida en una época en donde el cine de terror B triunfaba de manera heroica, al tener grandes personajes e ideas realizadas con muy poco presupuesto. Quizá jugaron varios aspectos en contra para que *The Rejuvenator* pasara sin pena ni gloria en su estreno en salas de cine y comercialización en formatos caseros: un guion flojo, malas actuaciones y pésimos diálogos no lograban conjugarse para dotar de interés al espectador sobre el arco argumental. Sí, lo realmente destacable es el trabajo de maquillaje y prostéticos sobre nuestra protagonista, y que ahora, ejecutado magistralmente 36 años después logra cautivar a la audiencia y a la crítica con *La Sustancia*, película que como se dijo anteriormente, recu-

pera todo el argumento, conflicto y elementos visuales de *The Rejuvenator*.

Lo que se intenta señalar es el hecho de que una misma línea narrativa y un mismo conflicto fracasaron en 1988, pero ha sido exitoso en el 2024. No es coincidencia, ni casualidad que el día de hoy el ojo teórico y crítico esté puesto sobre una sociedad regida por la visualidad y el consumo, mucho más punzante ahora que en el cada vez más distante 1988. Desde Marx y Engels, pasando por Benjamín, Adorno y Horkheimer en inicios y mediados del siglo XX, hasta Deboard, Lyotard, Deleuze, Derrida y Lipovetsky en los comienzos y continuidad del siglo XXI, todos ellos han colocado el dedo índice señalando cómo nuestra relación con el mundo natural se infravalora exaltando únicamente las cualidades de este para convertirse en bienes de consumo, expandiendo el rango de cosas que antes no eran y ahora son mercancías, convirtiéndonos así en una sociedad que apologiza el consumismo, no para la satisfacción más elemental de nuestras necesidades fisiológicas, sino únicamente por la búsqueda insaciable del placer por el placer, una sociedad del espectáculo, hedonista y enajenada de nuestra realidad natural caótica y en decadencia.

Es así como todas y cada una de las industrias se apoderan de los recursos naturales renovables y no renovables de nuestro mundo, con el afán y el discurso de producir para la satisfacción de las necesidades elementales del ser humano: la industria alimentaria, la industria automotriz, la industria refresquera, la del agua embotellada, la industria de la agricultura, la industria textil, y la que nos interesa para este momento, la industria cultural o mejor llamada del entretenimiento. Pues esta última es la que como bien menciona Paul Lazarsfeld (2019) con la disfunción narcotizante, una disfunción propia y única de los medios masivos de comunicación, “nos enajena de nuestra realidad”. La industria del entretenimiento es la que mercantiliza los cuerpos, las ideologías, las rutinas, las modas, las actitudes, y hasta la forma de ser y relacionarnos. Los grandes estereotipos del “buen vivir” han pasado de los medios masivos tradicionales como el cine y la televisión, a los nuevos medios o redes sociales. Ahí, en plataformas como Instagram o Tiktok, la juventud, la belleza, el nivel socioeconómico y los cuerpos, son la principal moneda de cambio, los influencers dictan cómo debemos de ser y cómo debemos de vernos, qué debemos comprar y qué

•El cuerpo como elemento constitutivo del cine de terror. Paralelismos entre *The Substance*, *The Rejuvenator* y algunas realidades.

no, dónde sí, y dónde no.

El mundo de las redes sociales es un mundo regido por la industria del entretenimiento, que rige y dicta los modos del ser y de vivir en una sociedad dispuesta únicamente para consumir a toda costa y esto es lo que se vislumbra tácitamente en *La sustancia*, es tan así, que nuestra protagonista Elisabeth, magistralmente interpretada por Demi Moore, no tiene de otra que volver a ser joven y bella o desaparecer del mapa; sin importar cuantos años de su vida dio a la industria, ni al público, pues ellos solo están dispuestos a consumir, siempre y cuando los actores de dicha industria cumplan con los estándares que ellos mismos han impuesto durante tantos años.

De esta manera *La sustancia* nos muestra una sociedad del espectáculo mediatizada por las imágenes de una súper estrella femenina joven de tez blanca llamada Sue, ejemplarmente interpretada por Sarah Qualley, quién además es muy delgada, con ojos de color, curvas despampanantes y una sonrisa encantadora, el producto perfecto para cautivar y dirigir a las masas, la belleza canónica por excelencia potenciada por los shows televisivos, portadas de revistas especializadas, patrocinios de grandes marcas y la adulación de las masas.

Y es que la idea de que la belleza y el éxito van de la mano, justo como se muestra en *La Sustancia*, no es una noción aislada de la ficción, es de hecho una realidad tangible. Para tener éxito en el cine, la televisión o las redes sociales, la belleza es un plus diferencial, pues son medios regidos por lo visual, donde las habilidades o destrezas quedan en segundo plano, relegadas por la atracción de lo bello y lo sublime. Creer que nuestro valor como personas radica en nuestra apariencia física es una de las aseveraciones más duras que la propia realidad y experiencia han suturado en la cotidianidad misma: “como te ven te tratan”, “la primera impresión es la que cuenta”, “aunque la mona se vista de seda, mona se queda”, y otros tantos dichos populares que enfatizan sobre cómo nos vemos y cómo deben percibirnos los demás.

En este vaivén de la apariencia física y lo corpóreo entre la juventud y la vejez, la trama de la película avanza de manera regulada, constante y correlacionada, a mayor éxito y gloria de Sue, mayor sufrimiento y degradación de Elisabeth. Entendiendo que aunque ambas son una misma, cada versión tiene

sus propios intereses, mientras Sue está expuesta a los ojos del mundo, Elisabeth se esconde en las sombras de su penthouse, estos mismos intereses las llevan irremediablemente a ambas a desregular las dosis y tiempos de su tratamiento que parece ser totalmente de índole genética y así conducen la situación a un punto límite de no retorno.

El verdadero punto de valor en el que *La Sustancia* se convierte en un referente a mi parecer está justo en el clímax y desenlace, en ese punto de no retorno, en el que el daño infringido al cuerpo de Elisabeth es irreversible, en donde su degradación llegó a tal punto de descomposición y deformación total, por lo cual Sue termina eliminando a Elisabeth y, por lo tanto, eliminándose a sí misma, lo cual le comienza a traer repercusiones a su corporalidad. Ninguna acción se salva de sus consecuencias, y es algo importante para las audiencias, pues otro de los lemas instaurados en la cultura popular es la idea de que la belleza cuesta, de que requiere sacrificios y sufrimiento, y así nos va, sometiéndonos a costosos y dolorosos tratamientos quirúrgico-estéticos en cuero cabelludo, rostro, pechos, glúteos, genitales, extremidades y más. Así como dependencia a tratamientos farmacológicos y terapias experimentales. Como podemos ver, todo lo que describe y muestra *La Sustancia* no está alejado de nuestra realidad.

Por consiguiente, al ver ya afectado su propio físico y sin el cuerpo original base de Elisabeth disponible, Sue no tiene otra opción más que buscar clonarse a sí misma, una copia de la copia. Por alguna razón el cine siempre nos ha mostrado que todo lo que tenga que ver con experimentos en genética nunca termina bien. Y aquí es donde la película pasa a su punto cumbre, pues el impactante cuerpo deforme y atroz que surge es una oda al cine de terror, una sacudida para el espectador y una enorme crítica a la industria del entretenimiento, pues esto es justamente lo que están creando, monstruos. No en el sentido literal, sino en una evidente metáfora, crean productos para el consumo de forma deshumanizada, sujeta hasta el último momento al aspecto físico, a la perfección corporal. No hay manera de que esto sea sustentable para ninguna persona, y la cinta enfatiza en ello.

•El cuerpo como elemento constitutivo del cine de terror. Paralelismos entre *The Substance*, *The Rejuvenator* y algunas realidades.

Es de ese modo como este adefesio genético malformado y grotesco se abalanza sobre el teatro donde se llevará a cabo el evento mediático del año, impresentable, difícil de ver y digerir, así llega, con su vestido de gala a cumplir tal y como estaba pactado en el contrato, era su noche, su momento, nadie iba a quitárselo, y así fue, salpicando a todos esos personajes importantes de la industria con sus fluidos corporales, grasa, sangre, orina y heces, con los reflectores y las cámaras tintineando. Un espectáculo único, singular, un festín visual de carne, sangre y vísceras que concluye con la condena y el rechazo total hacia lo que no es bello ni agradable a la vista, desvaneciendo a este ente indeseado hasta su más mínima evaporación en la estrella que supuestamente inmortaliza a los artistas. Ese final tan impresionante que hizo a más de uno cerrar los ojos o irse de la sala de cine, es lo que me parece realmente invaluable en la película, me parece que es lo que la hace ser un referente del cine de terror contemporáneo, y claro que la película debe catalogarse dentro del género de terror, ¿qué más terror tiene el humano que envejecer y morir? O de no cumplir con los estándares de belleza que se ha impuesto a la sociedad. El punto aquí es que claro que el final de la película es poético, la Estética como disciplina filosófica no contempla únicamente lo bello y lo sublime, Estética no es sinónimo de belleza como mal se ha empleado el término en medios digitales, lamento decírselos. La fealdad, lo horroroso, lo asqueroso, lo desagradable, también son categorías estéticas, derivan en sí de la experiencia y los juicios de valoración. Y en ese sentido lo más horroroso y desagradable de *La Sustancia*, termina siendo lo más bello y emotivo para nuestra reflexión del día a día.

Referencias

Toussaint, F. (2019). *Crítica de la información de masas*. Trillas México.

El descenso al mundo de los muertos de Valadez

Por Ameyalli Sarmiento Ramírez

Sin señas particulares (2020). Dirección: Fernanda Valadez



SIN SEÑAS PARTICULARES es una película mexicana de 2020, dirigida por Fernanda Valadez, quien también coescribió el guion junto con Astrid Rondero. Este filme, de género drama y thriller social, es un retrato de la desaparición forzada, la violencia del narcotráfico y la migración de México a Estados Unidos.

La trama sigue a Magdalena, interpretada por Mercedes Hernández, una madre que se embarca en la búsqueda de su hijo Jesús. Él desapareció mientras intentaba cruzar la frontera, junto con su amigo Rigo, hacia los Estados Unidos, y aunque las autoridades afirman que está muerto, Magdalena se niega a aceptarlo. En su camino, se cruza con Miguel, un joven al que recientemente deportaron, que también está en busca del paradero de su madre, con quien vivía antes de migrar a Estados Unidos. Sin señas particulares fue la ganadora a mejor película, mejor directora, mejor actriz, entre otros, en la entrega de los Premios Ariel 2021. Además, ha sido reconocida a nivel mundial en el Festival de Cine de Sundance 2020, obtuvo el Premio del Público y el Premio Especial del Jurado a

la Mejor Dirección en la categoría World Cinema Dramatic. También fue galardonada en otros festivales internacionales como San Sebastián y el Festival Internacional de Cine de Morelia.

Lo que propongo a continuación es un análisis de *Sin señas particulares*, a través del mito de Orfeo y Eurídice—siguiendo la versión de Ovidio en el libro X de las *Metamorfosis* (2021)—, enfatizando el descenso al Inframundo que hacen ambos personajes en busca de su ser querido.

En el mito, Eurídice es mordida por una serpiente mientras huía de Aristeo, un pastor que la acosaba. Eurídice muere a causa del veneno, dejando a Orfeo sumido en la tristeza. Incapaz de aceptar su pérdida, decide bajar al reino de Hades para traerla de vuelta. Magdalena se dirige a una comisaría para reportar la desaparición de su hijo Jesús, en donde le informan que encontraron, recientemente, cuerpos calcinados en una fosa común, que coinciden con el tiempo en que desapareció Jesús. No hay más pruebas que acrediten que alguno de esos cuerpos calcinados es su hijo más allá de una maleta con sus pertenencias y la cercanía del lugar donde encontraron el cuerpo de Rigo. Aun así, dada la condición en la que están los cuerpos, la maleta de Jesús es lo más cercano a una identificación. Por lo tanto, Magdalena deberá firmar el documento donde reconozca que su hijo ha sido identificado, para que las autoridades dejen de buscarlo. Pero las cenizas no le dicen nada. Entonces Magdalena baja para buscar a su hijo, baja para que le digan algo. Para encontrarlo en las cenizas de la fosa, o para encontrarlo vivo. Lo que Magdalena busca es una respuesta de lo que sucedió con su hijo. Y baja como Orfeo.

El Inframundo al que desciende Magdalena se trata del desierto de la frontera entre México y Estados Unidos, concretamente en la localidad de Ocampo, Tamaulipas, un territorio marcado por la violencia y la desolación, que refleja la necesidad de los migrantes a trasladarse hacia el norte. Magdalena pregunta insistentemente en cada pista por el paradero de su hijo o alguien que pueda decirle qué ha pasado con él. En su viaje, conoce a Miguel, un joven que regresa a su casa en Ocampo después de haber sido deportado. Miguel le ofrece su ayuda y un lugar donde quedarse.

Imagen 1. Fotograma de la película



Fuente: FILMAFFINITY.COM

Siguiendo con el mito, Orfeo logra conmovier a Hades y Perséfone, quienes acceden a liberar a Eurídice. Casi al final de la película, Magdalena encuentra a Jesús en el relato de un anciano que iba en el mismo autobús que él, con destino a la frontera. El anciano cuenta que esa noche detuvieron el autobús en medio de la nada y bajaron a todos los pasajeros, quienes fueron torturados, golpeados, las mujeres violadas, y finalmente asesinados. El anciano fue el único sobreviviente. Cuando Magdalena encuentra a su hijo, está dispuesta a regresar con él; de firmar el documento en donde reconoce a las cenizas como su hijo y cesar la búsqueda. Pero Hades y Perséfone le ponen una prueba Orfeo. Él no debe mirar atrás hasta salir del Inframundo. Magdalena es atacada la noche anterior de regresar a casa, por lo que corre junto con Miguel a esconderse detrás de la maleza. Sin embargo, Miguel se sacrifica para que Magdalena pueda escapar, y termina asesinado con una bala en su frente. Justo cuando están a punto de cruzar el umbral hacia el mundo de los vivos, Orfeo, incapaz de contener los deseos de ver a su amada, se gira hacia atrás. En ese instante, la condición se rompe. Magdalena voltea hacia atrás al saber que ella es la siguiente y ve la cara de su hijo. Se reconocen al instante. Él le explica que “lo agarraron” y ya no puede regresar, pero le mandará dinero y no debe preocuparse. Eurídice, dedicándole un último adiós a Orfeo, es regresada al reino de los muertos, esta vez para siempre. Magdalena, que había creído encontrar a Jesús, no podrá volver a verlo. Su hijo no saldrá del mundo de los muertos, al igual que Eurídice.

Como en el mito, Magdalena desciende a lo más profundo del dolor para confrontar la muerte, pero al final se ve obligada a aceptar una pérdida irreversible. Magdalena no solo ha descendido al Inframundo; ha descendido a la profunda tristeza y desolación de un México donde las desapariciones y la violencia son una constante, donde las madres, que podrían ser cualquiera de las nuestras, bajan al mundo de los muertos en busca de sus hijos, que también podrían ser cualquiera y aunque las respuestas no siempre llegan.

Referencias

- Ovidio (2021). Libro X. En Álvarez, C. & Iglesias, R., M. (trad.), *Metamorfosis*, pp. 551-556. Catedra
- Valadez, F. (Directora). (2020). *Sin señas particulares* (Película). Astrid Rondero

*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/>



Capitalismo *gore*: la juventud como un producto rentable para los sistemas totalitarios

Por María Elizabeth Aquino Rápalo

La sustancia (2024). Dirección: Coralie Fargeat



La sustancia (2024) es un filme que, pese a sus detractores, tuvo un alcance mediático importante, no sólo por la forma en la que fue estrenada, sino por la forma en la que se expone un problema social en los que, además de ofrecernos una nueva trama, hace referencias –unos las consideran homenaje, otros copy paste– a películas como *Vértigo* (1958) y *The Shining* (1980) para mostrarnos una película catalogada como dramática y de terror corporal o, mejor dicho, cine *gore* por su uso excesivo de efectos especiales y sangre artificial que pretenden demostrar la vulnerabilidad del ser humano. Por ello, de acuerdo con el portal de la Cineteca Nacional (s.f.), La sustancia es: "Considerada la película más sangrienta jamás presentada en Cannes, La sustancia es una salvaje sátira ultragore y de terror corporal sobre las siniestras transformaciones que algunas mujeres están dispuestas a llevar a cabo con tal de seguir respon-

diendo al mandato hegemónico y patriarcal". Son precisamente esas transformaciones corporales que hacen que la película ofrezca una gran oportunidad de reflexión en torno a la tendencia del ser humano por "mejorar" con tal de mantener el poder del cual es víctima, pero también se convierte en victimario.

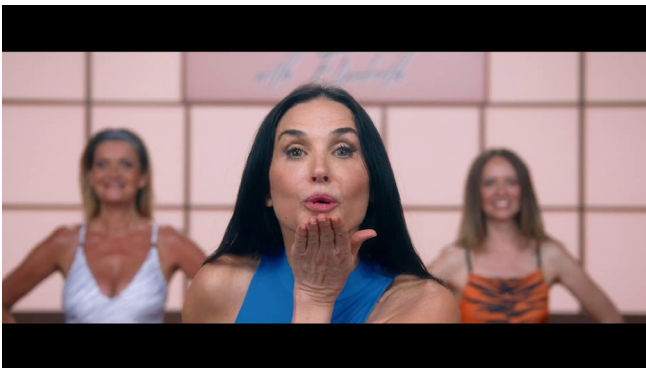
En este texto no busco, ni puedo, centrarme en un análisis cinematográfico del filme, sino reflexionar en torno a lo que la trama nos ofrece. Por tanto, me centraré en dos puntos que, desde mi perspectiva, no sólo se entrelazan, sino que son los que le dieron éxito al filme. El primero es el que todo espectador pudo notar: la película es dirigida por Carolie Fargeat y estuvo auspiciada por la plataforma MUBI (una plataforma de cine de culto) pero *La sustancia* era mayormente identificada como "la nueva película de Demi Moore". Esto es relevante porque es una estrategia de mercado, tanto para el filme como para la plataforma, bastante buena, ya que MUBI no tiene el mismo alcance mercantil que tienen otras plataformas de entretenimiento; empero *La sustancia* tuvo un alcance mediático que pocas personas podrían esperar, pues semejante a lo que hizo Alfonso Cuarón con *Roma* (2008), Fargeat lo hizo con *La sustancia*; es decir, Cuarón era el director conocido que presentó su película bajo la premisa de mostrar el gran talento de Yalitza Aparicio, una actriz indígena y sin experiencia previa. Y Fargeat, por su parte, es la directora desconocida, pero ha conseguido que la protagonista de su cinta sea la gran actriz veterana, cuya interpretación es evidentemente sobresaliente con respecto al resto del reparto, que ha hablado abiertamente de la fuerte dictadura de la juventud que las mujeres, particularmente las que se dedican a la industria del entretenimiento, padecen. Lo que me conecta con el segundo punto a reflexionar de esta película: el "mandato" de ser en función de un sistema totalitario.

El argumento principal de *La sustancia* es: la venta de un antídoto que revierte ese hecho ineludible que todo ser vivo va a experimentar: la vejez y, en consecuencia, la muerte –y el olvido–. Ahora, si bien la película tiene escenas completamente inverosímiles, hay un hecho que sí es real y atraviesa toda la película: toda droga "curativa", para que funcione, necesita disciplina y, por muy efectiva que sea, genera dependencia y tiene

- **Capitalismo gore: la juventud como un producto rentable para los sistemas totalitarios**

efectos secundarios. *La sustancia* se presenta como una droga capaz de curar el mal del mundo: la vejez y sus múltiples dolencias, entre las que se encuentran, no sólo el visible desgaste físico, sino la incapacidad de triunfar económica y socialmente, porque el triunfo sólo se logra en la juventud, pero en la vejez sólo queda el olvido y la muerte. Emmanuel Levinas (2006) decía que la vejez es la experiencia de la síntesis pasiva porque ciertamente envejecer es una experiencia que va ocurriendo de manera coherente y armónica sin necesidad de que nosotros estemos concentrándonos en ello, salvo cuando experimentamos el dolor (físico o moral) y eso es justamente lo que experimenta Elisabeth Sparkle cuando la quieren eliminar de su propio programa de televisión. Dentro de las primeras escenas se muestra una actriz madura, pero llena de energía, con buena figura y cabello hermoso que es respetada y venerada en el set de televisión en el que trabaja. No obstante, la conciencia de la vejez no se hace tan presente hasta que en una infortunada casualidad se topa en el baño con Harvey, este personaje magistralmente protagonizado por Dennis Quaid, que es la encarnación del capitalismo, un tipo detestable, vulgar, con malos modales, que deja un halo de destrucción y repulsión donde se presenta, pero que por muy repugnante que sea, no se puede dejar de ver, no se le puede contradecir, porque él tiene o, mejor dicho, él encarna el poder.

Imagen 1. Fotograma de la película



Fuente: FILMAFFINITY.COM

A partir de esa conversación de la cena en el restaurante, del accidente de coche y del encuentro con el enfermero que le recomienda la sustancia, es que Sparkle comienza a notar con mayor envergadura su propia decadencia como profesionalista y ser humano –curiosamente es en ese orden, primero el hacer y luego el ser– y es así como la enérgica protagonista de un programa de aerobics va notando paulatinamente que es una persona con más canas, el cuerpo menos firme y con más amargura. La escena en la que celebra su cumpleaños sola en el bar es una postal bastante interesante, pues, hasta ese momento, Sparkle no tiene reparo en su manera de vestir y usa un hermoso atuendo de espalda descubierta que con el juego de luces en el bar dejan ver una mujer bastante entrada en años y que ebria, de dolor y de alcohol, decide contactar a ese segundo número de teléfono que ha recibido de un joven enfermero y que está escrito en un dispositivo USB. No hay que olvidar que ha recibido un primer número de teléfono, el de Fred (Edward Hamilton-Clark) en un pedazo de estudio de colesterol alto y que ha caído en un charco de lodo. El simbolismo presente en esta escena es interesante porque podría interpretarse como dos salidas a un mismo problema: enfrentar la vejez. Fred representa todos los achaques de ser viejo, pero, al tiempo, es la aceptación de esta condición en compañía de alguien; mientras que la sustancia mueve sentimientos elementales en el ser humano porque representa más tiempo de juventud y, por ende, más tiempo para seguir “triunfando”. El discurso que le otorga el enfermero; así como la explicación que hay en el dispositivo USB no es genuinamente un discurso racional, sino un monólogo que conmueve el sentido de pertenencia –a la industria– que todo ser humano necesita. Evidentemente una actriz, reconocida y venerada por su belleza, no opta por retirarse y vivir su vejez en compañía de un “perdedor” sino que, como ha vivido siempre, alienada al sistema capitalista elige la sustancia. La elección por este antídoto es el mayor logro de un sistema económico que despersonaliza y hace vivir en función del sistema de producción. Elisabeth Sparkle es una mujer sola que vive únicamente para ella, su departamento está decorado con fotografías de ella misma, de sus logros y sus premios; la ventana principal tiene vista a un espectacular de ella misma, no se le conocen familiares, amigos, mascota o plantas, nada depende de ella; ella sólo vive “para sí”, aunque en realidad vive para un sistema totalizador y nada ni nadie debe distraerla de ello. Esto nos conecta con lo que se

- **Capitalismo gore: la juventud como un producto rentable para los sistemas totalitarios**

dijo más arriba, ella está preocupada por la decadencia de su carrera, pero también de su decadencia física, pues ésta está al servicio de su carrera profesional.

En este punto, Sparkle se convierte en víctima y victimario del sistema capitalista; puesto que, por una parte, está molesta porque es gracias a su edad que ya no tendrá éxito, pero por otra, decide autoesclavizarse para poder seguir siendo un producto rentable y es aquí donde aparecen los efectos de las drogas “curativas”, pues la sustancia requiere disciplina, a saber: 1) una semana por versión; 2) ser siempre consciente de las dosis y sus efectos secundarios. Porque sí, es Elisabeth Sparkle, pero en la versión de Sue (Margaret Qualley) y ambas creen que una quiere controlar a la otra, pero la realidad es que Sue al ser una “mejor versión” de Elisabeth es más ambiciosa, más mercenaria, más obsesiva al grado de despreciarse a sí misma (la escena en la que mata a golpes a la versión de Demmi Moore) y ello, hace que olvide toda disciplina que conlleva el uso de la droga (sólo una versión por semana, sólo tomar de la médula espinal lo necesario para vivir durante 7 días, sólo usar la sustancia una vez), que claro está, deviene en la aniquilación de sí misma y en la distorsión de ese bello físico que tanto admiraba y la devolvía a lo que tanto anhelaba volver a ser: famosa.

Esta película representa que la voluntad de mejorar en el ser humano siempre está presente, ya sea en el ámbito de conocimiento, en la apariencia física o en las habilidades manuales, el ser humano busca ser mejor, pero la industria que “impone”, aunque al final es el mismo ser humano el que se autoimpone el mandato de ser, se vale de los sentimientos más básicos (el sentido de pertenencia) para ofrecer una fórmula mágica que acorte el tiempo de mejora y te devuelva a “donde perteneces”. Esto se plasma en la escena final en la que Sue es un monstruo, símbolo interesante, pues el “mandato” de la juventud lleva a distorsionar la apreciación estética de quien se ha subsumido al sistema. Ese bello busto con el que Sue aparece, se transforma en parte de su cara, su cabello se transforma en un mechón que apenas y puede manipular con las tenazas, mientras ella cree que es otra nueva versión de sí misma, los demás la miran con repulsión y desean aniquilar aquello que no se adapte al ideal de

belleza impuesto por el sistema y, así como Sue destruye a Elisabeth porque su vejez impide la realización de su carrera profesional, así los consumidores de su serie de televisión destruyen a su ídolo por no ser ya esa joven, bella y atlética mujer que nos invitaba con un sensual guiño a pump it up.

Referencias

Cineteca Nacional (s.f.). *The substance*. [Ficha Técnica].

<https://www.cinetecanacional.net/sedes/detallePelicula.php?FilmId=HO00007929&cinemald=#gsc.tab=0>

Levinas, E. (2006). “Ética como filosofía primera”. *Aparte Rei. Revista de Filosofía*, 43.

http://www.kaleidoscopio.com.ar/fs_files/user_img/textos_etica/Etica%20como%20Filosofia%20Primera_Emanuel%20Levinas.pdf

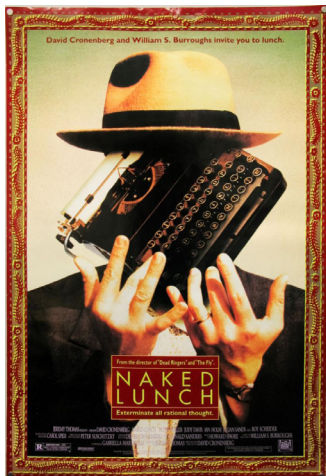
*Esta obra está publicada bajo una licencia Creative Commons 4.0 Internacional [Reconocimiento-Atribución-NoComercial-Compartir-Igual]
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>



Revisiones

La represión del mal corporal. Mutaciones de Burroughs en Cronenberg

Por Saúl Persa



El almuerzo desnudo (1991).
Dirección: David Cronenberg

Si la obra de Burroughs resulta crucial para entender las mutaciones contemporáneas no es solo por sus diagnósticos, sino, y sobre todo, por sus propuestas de participación en el presente mutante”.

Paul B. Preciado, *Dysphoria mundi*

La película de *El almuerzo desnudo* (1991), homónima al libro, es una historia autobiográfica de William Burroughs en su paso por el delirio. ¿Delirio de qué? De un cuerpo en constante mutación. Un cuerpo que deseaba eliminar esa represión interna que acosaba sus pensamientos.

La travesía de juntar a Cronenberg y su obsesión por la transformación [metamorfosis] de los cuerpos, y a Burroughs y sus adicciones hechas de una escritura de cortes, dieron como resultado una película que para muchos puede parecer un tanto extraña o grotesca. Porque se constata vi-

sualmente como un deseo, no logra ingresar en un orden moral de un bien o un mal; es un deseo indeseable que se resiste a esa dependencia social que se reproduce como un virus que ingresa en nosotros por medio de la doble L maldita: Lenguaje-Ley.

En cada escena de metamorfosis el cuerpo ya no se mira desde un desarrollo biológico que se conduce hacia un deseo común como la búsqueda de la reproducción o la búsqueda de la unión marital; en este caso es un cuerpo que se enrolla ensimismadamente en su lucha por captar las sensaciones que no se reducen al campo del discurso simbólico.

El órgano maldito

Históricamente el cuerpo ha sido condenado a la represión, ya sea por medio de un órgano que ha sido producido por discursos de dominación en donde el cuerpo parece ser una cárcel que fue asignada de manera “azarosa” hacia una condena, o porque existe tanta libertad en una época que se llega a confundir la función de cada órgano. Por ejemplo, la época de las mal llamadas “histéricas” y su represión sexual, que no sólo implicaba a un cuerpo sociopolítico que buscaba dominar por medio de la diferencia sexual, sino a todo un campo bionecropolítico [en términos foucaultianos y mbembenianos], que decidía la forma en la que unos tenían que vivir y experimentar el mundo desde su corporalidad. Y la manera en la cual se debe morir.

Es por eso que siempre existe un órgano que es maldecido, impronunciable e indecible cuando se escapa de su propia fantasía hacia un control social por medio de toda la producción que genera una manera de relacionarnos con cada órgano. Así le sucede a nuestro protagonista, William Lee, quien se confunde y se funde en una piel que le era ajena.

Imagen 1



Fuente: IMDB

Él empieza por descubrir que hay un placer que debe de mantener en secreto; el cuerpo se hace un lenguaje sin palabras, una expresión sin represión. Lee se encuentra con un lugar sin la mirada del otro [juez sartreano]. Aunque sabe que no puede evadir esa tensión que le provoca estar en contra del goce común.

Pero vuelve a conocer una expresión que será juzgada por su propia conservación en “lo normado”. Es como si la misma contradicción lo habitara, en un primer momento por su rechazo al placer, y en otro está su deseo de gozar. Una confusión que se mantiene en todo el film, el protagonista lucha por comprender su deseo y sacarlo de la represión social por medio de su propia escritura fantasmática, fuera de lo lineal y en relación a los cortes de flujo con el orden. En el libro menciona:

Soy un fantasma que desea lo que todos los fantasmas, un cuerpo, después del Largo Tiempo que estuve cruzando avenidas inodoras del espacio sin vida al no olor incoloro de la muerte... Es imposible respirarlo, olerlo a través de las rosadas circunvoluciones del cartílago, adornadas con lazos de mocos cristalizados, mierda temporal y filtros de sangre y de carne negra (Burroughs, 2016, p. 14)

El deseo monstruoso

“El alma humana está contenida en los nervios del cuerpo”, decía Schreber (2003), pero cada nervio es un cuerpo que desea estallar. En ese deseo se esconde el cuerpo en su completa animalidad, ya no hay lenguaje o ley que le impidan hacer brotar órganos en su multiplicidad.

Al principio los cambios físicos fueron lentos, pero luego se precipitaron en golpes negros, cayendo a través de sus tejidos flojos, borrando toda la forma humana... En su mundo de oscuridad total los ojos y la boca son un órgano que salta hacia delante para morder con dientes transparentes..., pero los órganos no mantienen posiciones ni funciones constantes..., brotan órganos sexuales por todas partes..., se abren rectos, defecan y se cierran..., el organismo entero cambia de color y consistencia en ajustes de una fracción de segundo... (Burroughs, 2016, p. 14).

La diferencia sexual se difumina en la misma línea de fuga y se abraza la confusión y contradicción. El cuerpo se mimetiza en la sombra que deja la Ley, y comienza la lucha por regresar al cuerpo sin la privatización que se ha hecho del mismo. “El primer órgano que fue privatizado, colocado fuera del campo social, fue el ano” (Deleuze y Guattari, 2023, p. 148). Preciado, siguiendo la misma línea, menciona que:

El ano, como centro de producción de placer (en este sentido próximo de la boca o de la mano, órganos que serán también fuertemente controlados por la regulación sexopolítica decimonónica, antimasturbación y antihomosexualidad), no tiene género, no es ni masculino ni femenino, produce un cortocircuito en la división sexual, es un centro de pasividad primordial, lugar abyecto por excelencia próximo del detritus y de la mierda, agujero negro universal por el que se cuelan los géneros, los sexos, las identidades, el capital. (Preciado, 2008, p. 59-60).

Así, las tensiones de la película se ven orilladas a este centro de placer que se escapa de la lógica reduccionista de la diferencia sexual. Ya que el cuerpo nunca deja de estar fuera de un discurso de poder y dominación que intentan controlar hasta el más mínimo nervio del pie al cerebro, pasando por el corazón colonizado, racializado y esclavizado. ¿Cómo expulsar ese virus desconocido si no sabemos que estamos enfermos [ni de qué]?

¿En qué parte del cuerpo se inscribe esa dominación?

El síntoma en fuga, o la fugacidad del síntoma

Lee, poseído por las líneas del cut-up, no deja de mutar, pasa de la cabeza de su esposa muerta, a las inyecciones de control del doctor Benway, hasta llegar a escribir en las volcaduras que se abrían en sus manos al plasmar la historia de su vida como un testimonio cautivo de su homosexualidad. Cada acto lo veía como un designio por el cual había sido solicitado. Su síntoma pasa de la fantasía a la materialidad. Del miedo y la angustia, al deseo de fugarse de sí mismo. Ser un insecto que exterminar, tocar su metabolismo dosificado, llegar a la dosis que le conceda desembocar en las fugacidades del síntoma. Existía en el deseo sintomático de “llegar a la marca interior”. ¿Quién se atreve a explorar su oscuridad? Hay un miedo que siempre nos acompaña, no el que buscamos en el exterior, sino el que crece dentro del cuerpo como una raíz. Ese miedo que nos hace pasar de una sustancia a otra, y nos provoca amar y odiar o el miedo de ingerir la adicción perfecta. La que nos haga escapar por siempre del sufrimiento.

Él mutaba en letras con su máquina de escribir, que lo orillaban a tocar su cuerpo con manos desconocidas. Penetrarse. Dañarse. Desertar. Resistir. Venderse. Escribir. Telepatizar. Informar. Aniquilar. Fragmentar. Cada palabra se cortaba en otra, y se producían transmutaciones. Lee era víctima de su propia sombra. La droga expulsaba su cuerpo represivo como un parásito. Mutaba y transmutaba hacia ese deseo monstruoso que huía de la racionalidad. Su síntoma se comunicaba por medio de su escritura extranjera.

Cronenberg entiende el sin sentido de Burroughs en su escritura y nos muestra imágenes en movimiento de esas mutaciones corporales como vías de una posible fuga para tensionar la represión que mostraba cuerpos tan extranjeros, que eran alienígenas o insectos, arrastrándose por una pequeña dosis que los hiciera mutar del encierro producido por la represión del mal corporal.

Referencias

- Burroughs, W. (2016). *El almuerzo desnudo*. Editorial Anagrama.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2023). *El AntiEdipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Paidós.
- Preciado, P. (2008). *Testo yonqui. Sexo, drogas y biopolítica*. Editorial Espasa Calpe.
- Schreber, P. (2003). *Memorias de un enfermo de los nervios*. Editorial Sexto Piso.

*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/>



El terror del linchamiento narrativo

Por Uri Márquez Mendoza

Mihi frigidus horror membra quatit, gelidusque coit formidine sanguis
Aeneis III-29-30.

[El horror frío los miembros me sacude, y se me cuaja de espanto la gélida sangre]
Virgilio



Canoa (1975).
Dirección: Felipe Cazals

Una de las celeberrimas películas del director mexicano Felipe Cazals es sin duda *Canoa*. Memoria de un hecho vergonzoso de 1975, tal afirmación se justifica por el carácter mediático que le acaeció posterior a su estreno, es decir, la suerte de haber sido un nasty film, o bien, por su etiqueta de testimonio geopolítico, pensemos que el filme pone en la mesa de discusión ideas hipotéticas (cogitatus sit) en torno a un posible pacto nacional del sinarquismo católico (¿renovación del viejo patronato regio illum 1585-1839 attigerit?) y el régimen del espía de la CIA Gustavo “el chango” Díaz Ordaz junto a su cohorte priista en Puebla: “en 1966 un grupo de estudiantes de la Escuela de Derecho UAP se reunió con el presidente Gustavo Díaz Ordaz, allí los jóvenes expresaron su preocupación por la falta de presupuesto universitario y el presidente les dijo que lo daría siempre y cuando fueran expulsados elementos “oportunistas y pillos” de la universidad” (Sandoval Luna, 2024, p. 135). Asimismo, conforma una

- El terror del linchamiento narrativo.

denuncia social empleando recursos retóricos multimodales para conmover la opinión pública a favor de un encarnizado estereotipo social (¿Quiénes son los victimarios?), no admite el contraste testimonial.

Imagen 1 y 2. Informe mecanografiado del linchamiento en Canoa: testimonio de Roberto Rojano y parte oficial de los hechos

ROBERTO ROJANO, uno de los heridos, manifestó que él y otros compañeros del grupo de estudiantes que de la Esc. de Economía, encabezados por ROBERTO BURGOS, habían ido con anterioridad al pueblo indicado a efectuar un mitin para pedir apoyo del pueblo al Mov. Estudiantil del DF, también en el pueblo se comentó este acto de los estudiantes de Economía, afirmando que inclusive saquearon una tienda y habían izado la bandera rojinegra en el Zócalo del Pueblo y que por esta razón, los vecinos estaban enardecidos contra los empleados, confundidos por estudiantes; asazados por el cura que se indica, quien tiene antecedentes de intervenir en diferentes actos de agitación que se han realizado en este lugar.-

C. DIRECTOR FEDERAL DE SEGURIDAD.
P R E S E N T E.
PUEBLA.- Se hace notar que de las personas que resultaron muertas en San Miguel Canoa, JESUS CARRILLO SANCHEZ (muerto) desempeñaba el cargo de bibliotecario en la UAP; Manuel Gutiérrez Calvario, desempeñaba el empleo de mozo;
JULIAN GONZALEZ BARRAZ, ROBERTO ROJANO AGUIRRE y MIGUEL SIENKOWSKI, que resultaron heridos, se encuentran hospitalizados en el Hospital Civil de esta Cd., y también desempeñan el empleo de mozo en la U.A.P.
Se hace notar, que también resultó herido de un balazo en un auto, el Sr. PASCUAL PEREZ, quien se encontraba en un camión, del único teléfono local que hay en ese lugar, y quien fué quien dió aviso a la Policía de los hechos acaecidos en San Miguel Canoa.-

Fuente: La Masacre de San Miguel Canoa: la intolerancia que desencadenó el horror. (24 de abril de 2024). *Archivo General de la Nación* <https://www.gob.mx/agn/articulos/la-masacre-de-san-miguel-canoa-la-intolerancia-que-desencadenó-el-terror>

Los machetazos, insultos y balazos constituyen la resolución parenética de cara al público. Como se dijo, el τὸ δὲ ἦθος τοῦ δαίμονος es más que un fantasma, ya que constituye una lógica de fuerzas (entre actante afectante u afectado) entre “los actores” heterónomos (πρόσωπα). El fantasma del comunismo (la valencia actancial) no es una modalidad central, sino una subordinada a la estrategia del anglocapitalismo (imperio devastador ¿necropolítica?) del cual proviene y se encarna en el régimen político mexicano. El rol temático (terror) se advierte sobre un pueblo cegado por la defensa de la fe católica frente a un inexistente comunismo anti-católico (el antagonista es el mismo pueblo porque es el único actante). La secuencia de inicio es el fin del linchamiento de esta lógica de fuerza: “la lógica de fuerzas es transformacional define a los actantes a partir de su participación en una transformación entre dos estados” (Fontanille, 2001: 132). De hecho, establece una relación con la violencia propiciatoria y recurrente de l’alterité en el género de terror, aspecto que ha sido elucubrado desde las coordenadas

ideográficas francesas (René Girard).

La periégesis, segmentada en los cortes de escena, cuya mirada, el sujeto interpelado, resumiría con la frase: “si te conduces mal (si eres foráneo) acabarás mal (muerto)”, es una prolongación del mito del salvaje, el tratamiento de “la figura del hombre salvaje se desarrolla en los estratos más profundos de la mentalidad europea” (Bartra, 2012: 271). Tal circunstancia está presente en la diégesis del cine mainstream. Las conductas son resultado directo del control que el cura Enrique Meza ejerce en su jurisdicción, solidarias de los kinemas faciales (personificado por Enrique Lucero o la muerte en *Macario* (1960) de Roberto Gavaldón) que este personaje tiene en la película, recordando la intransigencia en el rostro de Díaz Ordaz. Pero la conducta es el “hábito del daimon” (τὸ δὲ ἦθος τοῦ δαίμονος), totalmente histórico, verídico, próximo al imperativo de un linchamiento sempiterno que detona estigmas sociales, exculpando al sistema político del momento (fue el fanatismo programado en *Canoa*, ¿por quién?). El acto de linchar “pone sobre la mesa la reflexión de que nuestro país es un testimonio mismo de la intolerancia y de que la violencia es un factor latente” (Rojas Limón, 2019: 70). Cómo no pensar en el mítico México bárbaro de John K. Turner (dialéctica del carácter prehispánico), o en *La democracia bárbara* de José Revueltas (dialéctica de las ideologías mexicanas) y por supuesto, en la segunda guerra cristera, que tuvo militantes hasta la década de los cuarenta en Puebla (campesinos en pie de lucha por la defensa del culto son el verdadero fantasma: el fantasma de la república católica).

El sustrato terrorífico acompaña a todos los personajes principales y secundarios, cuyos actantes se ubican en San Miguel *Canoa*, un espacio más concreto y dialéctico (real), materialmente hablando, que *Crystal Lake* (2023) y *Derry*, *Haddonfield* (2021), siendo notable el contenido factual (pretérito) que permite diferenciar un género narrativo de otro. Comparemos, a modo de ejemplo, la novela histórica y la de terror, lo cual no los hace excluyentes entre sí, como lo prueba Felipe Cazals en este modo semiótico. En ese sentido, ¿acaso el género de terror mexicano en *Canoa* no es más real que el found footage (soco-

- **El terror del linchamiento narrativo.**

ruido en el falso documental) en *The Blair Witch Project* (1999), *Holocausto Canibal* (1980), *V/H/S* (2012) o *REC* (2007)? Afirmaciones, como las de Fernanda Solórzano o la compañía estadounidense The Criterion Collection, nos conducen al género de terror (mexicano) que Felipe Cazals filma a partir del narrador intradieгético del testimonio histórico (que pareciera estar en segunda persona (modo visual) por la mirada demandante): “un grupo de la filmación se infiltró en el pueblo de San Miguel Canoa y recabó la información que aparece en la película y de la que da cuenta el narrador, interpretado por Salvador Sánchez” (Rojas Limón, 2019: 66). Comenzando la transformación del estado actancial con la muerte a machetazos del hospitalario Lucas García en su casa, rematado por un balazo en el pecho.

Imagen 3, 4 y 5. Fotogramas de la película



Fuente: Youtube

La población desencadena la terrible mutilación y el vejamiento a los cuerpos de los jóvenes que, desesperados, intentan exculpar toda acusación, conformando una suerte de grito en el desierto, puesto que los empujan, los golpean y los insultan, el modo kinésico habla más que toda expresión oral. Entre las escenas más terribles, por basarse en el testimonio visual, se encuentran los asesinados en el fango y las mutilaciones, las cuales incluyen la secuencia del disparo en la cabeza o la inquisición por “la propaganda comunista”.

Imagen 6, 7, 8 y 9. Fotogramas de la película



Fuente: Youtube

- **El terror del linchamiento narrativo.**

El cine de terror de Cazals es ideológico, sostiene la victimización de unos excursionistas, pero a su vez es militante porque constituye un testimonio comercial de lo que es un linchamiento sin piedad en una noche lluviosa, es decir, está comprometido con el recuerdo de un hecho acontecido que debe servir como evidencia visual para hacer una suerte de justicia proleptica en forma de un estereotipo dado en la narrativa y desembocar en un cuestionamiento de las acciones populares de Canoa. ¿En todos habita el asesino enajenado (τὸ δὲ ἦθος τοῦ δαίμονος)? ¿Somos capaces de ser asesinos?

La conclusión es que el terror persiste en los linchamientos a inocentes, tanto física como narrativamente. Las dudas sembradas serán que, frente al linchamiento de Canoa, ¿acaso las ideas de misericordia cristiana, la actividad lúdica, el mito de la democracia y la distribución equitativa del capital son reales? ¿Hay o no una culpa (Karl Jaspers) en los individuos que masacraron? El terror se fragua, a través de la historia en su doble acepción programático-etimológica (histórica y ficcional), v. gr. el supino territum, que puede presentar un cognado-semántico, añadiendo prefijos locativos, solidarizándose con el movimiento intrasomático, pues, en español son intransitivos, como el temblar. Entre la intrasomatización y el terror mexicano como un género narrativo, siendo así, un hecho testimonial y no una invención (tanto el espacio como los actantes) ilusoria, la cual es considerada incompatible con la realidad cruenta, por ejemplo, los muñecos asesinos, los demonios de los sueños, los psicópatas acausalistas que demandan espacios diegéticos afines, es decir, psicóticamente inventados. El linchamiento en Canoa abre el camino para pensar la dialéctica del mal no idealmente, sino en oposición a la continuidad de las formas de vida. El terror (τὸ δὲ ἦθος τοῦ δαίμονος) mexicano como operación necesaria en el ejercicio de la violencia por parte de los poderes institucionalizados.

Referencias

- Alighieri, D. (2019). *Divina comedia*. Catedra
- Avitia Hernández, A. (2011). Elogiada y desdeñada narrativa de los últimos e incómodos cristeros en Estrada, A. Rescoldo. Editorial Jus
- Bartra, R. (2012). *El mito del salvaje*. FCE
- Carlos E. Guzman. (2020, diciembre 29). *Canoa (1976) (FHD 4K) Película Completa* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=u6-UaMf3cw4&t=5783s>
- Collado Herrera, M.C. (2017). La guerra fría, el movimiento estudiantil de 1968 y el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz. La mirada de las agencias de seguridad de Estados Unidos. *Secuencia. Revista de ciencias sociales e historia*, 98, 158-203, <https://doi.org/10.18234/secuencia.voi98.1394>
- Connaughton, B. (2016). *Entre la voz de Dios y el llamado de la patria. Religión, identidad y ciudadanía en México, siglo XIX*. FCE/ UAM
- Cunningham, C. (15 de octubre de 2020). 9 Tales of Terror from the Ancient World. From Vergil to Heliodorus, there's a fright for everyone. In *Medias Res*. <https://medium.com/in-medias-res/9-tales-of-terror-from-the-ancient-world-ee2c7ec2bf90>
- Filóstrato. (1992). *Vida de Apolonio de Tiana*. Gredos
- Fontanille, J. (2001). *Semiótica del discurso*. Universidad de Lima/ FCE.
- Girard, R. (1983). *La violencia y lo sagrado*. Anagrama
- Jaspers, K. (1998). *El problema de la culpa*. Paidós
- La Masacre de San Miguel Canoa: la intolerancia que desencadenó el horror. (24 de abril de 2024). *Archivo General de la Nación* <https://www.gob.mx/agn/articulos/la-masacre-de-san-miguel-canoa-la-intolerancia-que-desencadeno-el-horror>
- Monsiváis, C. (junio de 1998). Los linchamientos de Canoa. *Tiempo Universitario*. Gaceta histórica de la BUAP, 14
- Morales Huitzil, V. & Márquez Mendoza, U. (2023). Un deslinde de Guerra en el Paraíso de Carlos Montemayor, a la luz del concepto de novela histórica y conciencia de clase de György Lukács. *Argumentos. Estudios críticos de la sociedad*, 102, 133-154. <https://doi.org/10.24275/uamxoc-dcsh/argumen>

- El terror del linchamiento narrativo.

tos/2023102-06

Rojas Limón, A. (julio-diciembre de 2019). La memoria histórica a través del cine. El caso del linchamiento de San Miguel Canoa, Puebla. *Graffylia*, 29, 61-71

Sandoval Luna, F. (julio de 2024). Crónica del movimiento estudiantil de 1966 en la Universidad Autónoma de Puebla. *Pegasus Mexicanus. De Rebus Historicis*, 5, 133-141

Solórzano, F. (14 de abril de 2016). Canoa, introducción al horror. *Letras Libres*, <https://letraslibres.com/cine-tv/canoa-introduccion-al-horror/>

The Criterion Collection. Felipe Cazals. Canoa: A Shameful Memory <https://www.criterion.com/films/29050-canoa-a-shameful-memory?srsId=AfmBOoo29TX>

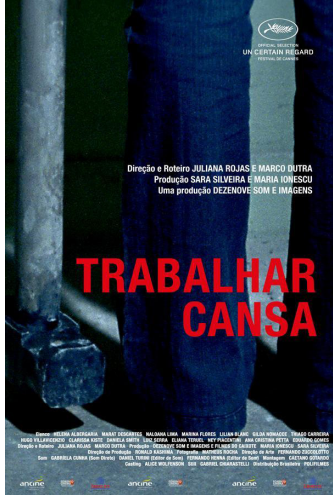
Virgilio Marón, P. (2011). *Eneida*. UNAM

*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/>



Me matan si no trabajo y si trabajo me matan

Por Sandra Luna Brenes



Trabajar cansa (2011).
Dirección: Felipe Cazals

En el día a día nuestra cotidianidad se ve siempre atravesada por el tedio, cansancio y agotamiento, síntomas directos del capitalismo que atenta contra nuestra vida, el pensamiento anterior suscitó que recordara el trabajo documental de Raymundo Gleyzer y del colectivo Cine de la Base, que filman la huelga obrera en una fábrica de metalurgia donde las malas condiciones enfermaban, y en el peor de los casos, mataba a los trabajadores. El título de esta reflexión es una de las consignas de esa lucha que refleja la ironía de los tiempos que habitamos, pues como lo dijo Federici (2022) es este sistema social el que ha tratado a nuestros cuerpos como máquinas de trabajo para la acumulación de la riqueza, explotándonos a tal extremo de perdernos.

En 2011 Juliana Rojas y Marco Dutra estrenan el filme *Trabajar cansa* (*Trabalhar cansa*) donde mezclan el terror con la sátira para criticar al sistema capitalista, ofreciendo un retrato de una familia que se enfrenta a la falta de empleos dig-

nos y el desempleo. Y lo hace a través de la rutina mecanizada de cada uno de los personajes que sobreviven a las amenazas económicas y a un extraño monstruo que se esconde entre las paredes. Este relato desalentador comienza cuando el matrimonio de Helena y Octavio se ve afectado después de que él fuera despedido y ella decidiera emprender una tienda de abarrotes, sumándose su hija Vanessa y la nueva trabajadora del hogar Paulina.

Son varios los puntos de vista que cubre esta película, siendo el principal el de Helena, una madre que se ocupaba de la labor no remunerada de la crianza y cuidado del hogar, y que decide no desaprovechar la oportunidad de abrir un negocio. Desde los primeros minutos somos observadores del mal aspecto del lugar, una mancha de humedad en la pared parece advertirnos del miedo al fracaso de la protagonista, quien se encarga desesperadamente de mantener a flote su tienda ante la amenaza de supermercados transnacionales. Ella es la única que se percata de los sucesos extraños a su alrededor: los perros que ladran afuera de su local, la misteriosa cadena que sugiere algo bestial, y el colmillo enorme que solamente confirma el panorama aterrador sobre la situación de los personajes.

Sin embargo, más allá de enmarcar la incertidumbre de nuestros tiempos es también una crítica a prácticas que nos recuerdan el pasado colonial de Brasil a partir de las relaciones de poder entre empleado-empleador, por ejemplo, Helena está en una situación de vulnerabilidad económica cuando su esposo es despedido, pero sigue siendo una mujer blanca de clase media que puede costearse su propio emprendimiento, y aun conociendo las desventajas de la precarización le niega el salario mínimo a Paulina, la cual es atravesada por otra capa de opresión, la de ser una mujer afrodescendiente. Paulina se encarga de la casa mientras vive en el cuarto para empleadas, un lugar diminuto donde solo cabe su cama y su armario, constantemente asechada por la madre de Helena y que en sus tiempos libres busca un trabajo que le ofrezca un contrato.

Imagen 1. Fotograma de la película



Fuente. IMDb

En los minutos finales de la película somos testigos de cómo Paulina logra conseguir un empleo que le ofrece una tarjeta de trabajadora, esa escena enfoca su nombre y su foto, transmitiendo una sensación de validación como si antes de ese trozo de papel ella no existiera, solo legitimada hasta que se le reconoce como un ser humano. El racismo y las cicatrices de la esclavización siguen ahí, escondidas como ese monstruo en la pared. Por otro lado, Octavio sufre el desprecio en cada entrevista de trabajo pues para las empresas solo es necesaria la gente joven, envejecer se ha vuelto una amenaza y un miedo. Por ello, él no pudo evitar caer en las garras de dinámicas motivacionales que lo alientan a “sacar su lado mono” y “su lado salvaje”, ya que el mercado laboral es convertido en una selva en la que solo sobreviven unos cuantos, Octavio grita, y su grito no es el de una bestia, es el de un hombre desesperado.

Lo que finalmente me lleva a hablar sobre el monstruo oculto, en el trabajo de Frida Gorbach sobre la teratología y la monstruosidad decía que, “por existir, el monstruo pertenecería a la humanidad, pero por llevar una marca indeleble era excluido de la sociedad” (2008 168). Es el cuerpo grotesco el que representa la transgresión de las reglas, la corruptibilidad de lo normativo, yendo en contra de la noción de progreso, de ahí que se le haya mantenido en lo marginal, pues tal anomalía corrompe. En el mismo trabajo de Gorbach menciona que para la historia natural del siglo XIX lo que se consideraba monstruoso estaba ligado a los criminales, desviados, indios, mujeres, y todo aquel que el discurso hegemónico denominó como “otro”. En Trabajar cansa el monstruo es síntoma de la explotación, el

fracaso, racismo y las desigualdades, es el ser que refleja lo más oscuro del capitalismo y del que se quiere deshacer. En el filme Helena esta horrorizada por la bestia, pero le teme más a no poder sobrevivir a este mundo apocalíptico, probablemente se vio reflejada en ese ser, quizá todas y todos somos monstruos, cuerpos extraños ante los ojos del capital.

Referencias

- Federici, S. (2022). *Ir más allá de la piel. Repensar rehacer y reivindicar el cuerpo en el capitalismo contemporáneo*. Traficante de sueños.
- Gleyzer, R. (director). (1974). *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* [Película]. Argentina. Cine de la Base.
- Gorbach, F. (2008). *El monstruo, objeto imposible: un estudio sobre teratología mexicana, siglo XIX*. UAM.
- Rojas, J. y Dutra, M. (Director). (2011). *Trabalhar cansa* [Película]. México. África filmes, Filmes do Caixote, Dezenove Som e Imagem.

*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/>



¿Has soñado una mejor versión de ti?

Por Jussisa Valeria Ruiz De Los Santos



La sustancia (2024).
Dirección: Felipe Cazals

¿Alguna vez has soñado una versión mejor de ti misma?

La *Sustancia*, película dirigida, escrita y coproducida por Coralie Fargeat, es un testimonio devastador de las exigencias sociales y culturales que moldean la percepción del cuerpo y la identidad. A través de su trama, espléndidamente protagonizada por Demi Moore y Margaret Qualley, la película lleva al espectador a cuestionar las nociones de belleza, juventud e identidad, mientras retrata el impacto destructivo de perseguir ideales inalcanzables. En el centro de la narrativa está la protagonista, quien, al consumir la misteriosa sustancia prometadora de juventud eterna, emprende un viaje hacia su autodestrucción. Lo que comienza como un sueño de perfección pronto se convierte en una pesadilla, ya que su cuerpo, y finalmente su mente, son dominados por el producto de su propia ambición. La metáfora es clara: al intentar desafiar los límites naturales de la vida, pierde su humanidad, su identidad y su conexión con los demás.

- ¿Has soñado una mejor versión de ti?

En esta película, las tres versiones del personaje principal — Elisabeth, Sue, y el Monstruo Elisae — representan diferentes facetas de la identidad, el deseo y la transformación del ser humano, particularmente en relación con la búsqueda de la perfección, la obsesión con la juventud y la belleza, y las consecuencias de esas obsesiones.

Elisabeth representa la juventud idealizada, un concepto muy presente en la cultura contemporánea, donde ser joven se ve como sinónimo de belleza, vitalidad y el acceso a posibilidades infinitas. En la trama es una mujer que, sin saberlo, está atrapada en la tiranía de los ideales de belleza. Su figura simboliza el deseo, pero también la fragilidad de la identidad cuando está basada en lo superficial. Al comienzo de la película, ella busca desesperadamente mantenerse en la cima de la perfección, creyendo que su juventud y belleza la definirán y le permitirán tener control sobre su vida. Elisabeth es una representación del individuo que aún no ha sido tocado por las fuerzas que alteran la identidad, pero también encarna esa lucha interior que comienza a surgir cuando la realidad de la decadencia del cuerpo se enfrenta a los ideales culturales impuestos. La sustancia que consume está destinada a mantenerla joven, pero, al hacerlo, comienza el proceso de destrucción interna.

Imagen 1. Fotograma de la película



Fuente. IMDb

Sue, como versión intermedia de Elisabeth, refleja la transición entre la juventud idealizada y la pérdida de esa juventud, un momento crítico en la vida de cualquier individuo que enfrenta las consecuencias de sus decisiones y la presión externa sobre su imagen. Sue podría representar el desmoronamiento de la perfección física cuando el deseo de mantenerse joven entra en conflicto con la realidad del envejecimiento y la transformación. Mientras Sue encarna lo que ella quiere ser (la perfección), Elisabeth personifica lo que realmente está sucediendo, es decir, el

caos interno que se desencadena a partir de la obsesión con la imagen y la juventud. Sue es la manifestación de las dudas y los miedos que nacen cuando la persona comienza a perder su identidad y a sucumbir a la manipulación de su cuerpo, de las expectativas de la sociedad y de la presión para seguir siendo joven y hermosa. Además, la transformación de Elisabeth en Sue marca un punto de no retorno en la película, donde la protagonista se ve forzada a confrontar la realidad de su proceso de transformación física y emocional. Su versión mejorada es el hermoso y trágico rostro de la desesperación y la frustración por tratar de mantenerse dentro de un molde que ya estaba condenado a la perdición desde su concepción.

El Monstruo ElisaSue, la tercera y última forma de nuestra protagonista es la manifestación más grotesca y perturbadora de la transformación completa de Elisabeth/Sue. Este monstruo es la fusión de los deseos no cumplidos, las obsesiones, los miedos y las pérdidas de la protagonista. Pues cuando Sue asesina a Elisabeth ya no le queda de donde más sacar médula ósea y empieza a fallar todo su organismo; con esto comienza su decadencia como alguna vez sucedió en Elisabeth. Vuelve a infligir las reglas del proveedor al usar de nuevo la sustancia, pero esta vez de ella no sale una versión hermosa como lo fue Sue, si no una aberración. Un monstruo que representa la destrucción total, el precio de intentar alcanzar lo inalcanzable a costa de la humanidad. Esta versión del personaje puede ser vista como una hipérbole de la decadencia física y mental que se produce cuando una persona se obsesiona con la juventud, la belleza y el control absoluto sobre su cuerpo. El Monstruo ElisaSue no es solo una deformación física, sino también una manifestación psicológica de los horrores internos provocados por la búsqueda del ideal imposible. Es la personificación de lo que ocurre cuando la persona pierde su humanidad en el proceso de intentar encajar en los moldes de belleza impuestos por la sociedad, de despojarse de la esencia para convertirse en algo “perfecto” según las expectativas externas. Esta figura monstruosa también refleja la idea de que, al entregarse por completo en la búsqueda de la perfección física, la protagonista ha perdido su capacidad de reconocerse a sí misma, y ha quedado atrapada en una distorsión de lo que alguna vez fue. Es una decadencia inevitable que muestra las consecuencias extremas de la obsesión con la belleza y la juventud, una transformación que,

- ¿Has soñado una mejor versión de ti?

en lugar de elevar al ser humano, lo destruye desde dentro hacia afuera.

Imagen 2. Fotograma de la película



Fuente: IMDb

La frase recurrente del proveedor -“recuerda que tú eres una sola”- puede entenderse como un recordatorio de que, a pesar de las transformaciones físicas que Elisabeth experimenta, ella sigue siendo un individuo con una identidad única. El proveedor de la sustancia está subrayando la idea de que, aunque las versiones de Elisabeth (y en particular Sue) parecen tener vidas y comportamientos separados, en esencia, todo está ocurriendo dentro de una misma persona. En otras palabras, no hay una separación verdadera entre Elisabeth y Sue; ambas son parte de un mismo ser, de una misma identidad que está siendo fragmentada por la sustancia. Esta frase es también un recordatorio de los límites humanos frente a los intentos de manipular la naturaleza. Al tratar de separar su ser en diferentes versiones, Elisabeth está tratando de romper la unidad y la integridad que definen al ser humano. Sue, la versión joven, no sigue las reglas que el proveedor ha establecido, lo que subraya aún más la incontrolabilidad de la transformación que ha desencadenado al consumir la sustancia. El proveedor de la sustancia, al decirle que “es una sola”, también le está diciendo que debe enfrentar las consecuencias de sus decisiones y que no puede dividirse

sin perder lo que la hace ser quien es. Esta frase, entonces, funciona como un toque de realidad que le recuerda la necesidad de aceptar la totalidad de sí misma, en lugar de perseguir una perfección inalcanzable que implica fragmentarse.

Al buscar crear una mejor versión de sí misma, Elisabeth está tratando de escapar de una unidad existencial que es, en muchos sentidos, imposible de dividir sin perder la humanidad. La violencia que Sue ejerce contra Elisabeth es el último paso de esa fragmentación: la negación total del ser unitario en favor de una ilusión de perfección externa.

La lucha y el asesinato de la versión envejecida de Elisabeth por parte de Sue pueden verse como una metáfora de la lucha entre lo que es joven y lo que es viejo, un conflicto que refleja la obsesión de la sociedad contemporánea con la juventud y la belleza. Sue, como la representación de la juventud eterna, actúa como la personificación del deseo de escapar de la decadencia natural del cuerpo, mientras que Elisabeth, la versión envejecida, simboliza la inevitable caída física que todos enfrentan. El acto de violencia extrema realizado por Sue podría interpretarse como un rechazo brutal de la realidad del envejecimiento. Sue, que es la proyección de la juventud perfecta, busca eliminar a Elisabeth para liberarse de lo que representa la vejez, el desgaste, la pérdida y la vulnerabilidad que vienen con el paso del tiempo. En este sentido, la muerte de Elisabeth es una forma de destruir simbólicamente la realidad física que se desvanece y reemplazarla por una versión idealizada e inalcanzable. Además, la violencia de Sue hacia Elisabeth es una manifestación de la lucha interna de Elisabeth entre sus deseos y la realidad de su cuerpo. Al tratar de alcanzar la perfección, consume la sustancia, creando una versión mejorada de sí que no solo refleja su deseo de ser eternamente joven, sino que también actúa como una proyección de su mente, que rechaza la decadencia natural de su cuerpo. La muerte violenta de Elisabeth a manos de Sue simboliza la destrucción de la identidad original en favor de una imagen fabricada, donde la fuerza de los deseos de juventud y belleza aplastan la aceptación del envejecimiento y el paso del tiempo. La violencia de la escena no es solo física, sino también psicológica. Sue mata la parte de Elisabeth que la mantiene atada a lo real y lo inevitable (el envejecimiento, la mortalidad). Este acto violento refleja cómo los deseos más oscuros y profundos del ser humano pueden desatar una autodestrucción cuando se

- ¿Has soñado una mejor versión de ti?

llevan al extremo. Es una declaración del poder destructivo de los deseos no satisfechos y las expectativas irreales, que a medida que se intensifican, pueden llevar al individuo a rechazar todo lo que no corresponde a su ideal.

Imagen 3. Fotograma de la película



Fuente. IMDb

Elisabeth, al dividirse en diferentes versiones de sí misma, comienza a perder la coherencia interna de su ser. La violencia que Sue inflige a la versión envejecida de Elisabeth puede verse como una última muestra de la incapacidad de reconciliar las diferentes facetas de la vida. Al asesinar a Elisabeth, Sue parece pretender eliminar lo que ya no puede ser —la aceptación de su decadencia— y, al mismo tiempo, también está destruyendo lo que fue, tratando de aferrarse a una imagen idealizada que nunca podrá alcanzarse verdaderamente. Esta escena de violencia no solo es una metáfora de la lucha contra la fragilidad humana, sino también una reflexión sobre cómo el intento de forjar una imagen perfecta puede llevar a la desaparición del individuo como tal. El acto de Sue de golpear a Elisabeth brutalmente hasta matarla representa el desgarramiento de la psique humana, cuando se busca preservar una imagen a toda costa, sin tener en cuenta la necesidad de aceptación de uno mismo en su totalidad. La violencia de Sue contra Elisabeth es también un acto de autolesión. El rechazo de una faceta de sí misma es en última instancia un rechazo de la totalidad de su ser, lo que lleva a la autodestrucción de lo que una vez fue. En este contexto, el acto violento es un reflejo del fracaso de alcanzar la perfección;

al intentar destruir lo que no se ajusta a su ideal, Sue termina destruyéndose a sí misma, pues no puede existir sin sus otras versiones.

La Sustancia rinde homenaje al legado del terror corporal, un subgénero que explora la mutación física y psicológica de los cuerpos, con claras referencias a películas icónicas como las de Alfred Hitchcock, de ellas hereda el uso magistral de la tensión psicológica y la narrativa visual. Como en *Vértigo* (1958), la película explora la obsesión de la protagonista con la perfección, utilizando ángulos de cámara y cuadros para transmitir su desintegración emocional. También retoma la idea del MacGuffin: la sustancia en sí es un catalizador que pone en marcha los eventos, pero lo realmente importante es la lucha interna de los personajes, un sello distintivo de Hitchcock. De Kubrick, La Sustancia retoma el uso de la simetría visual y la atmósfera inquietante para crear una sensación de alienación. Películas como *El resplandor* (1980) y *La naranja mecánica* (1971) influyen en la representación de la protagonista como alguien atrapado en un espacio hostil que refleja su conflicto interno. Además, el perfeccionismo de Kubrick en la construcción de mundos detallados se refleja en los entornos estilizados de la película, donde cada elemento visual refuerza la idea de decadencia y obsesión. Mientras que Polanski es una influencia clara en la forma en que La Sustancia aborda la paranoia y el aislamiento psicológico. Como en *Repulsión* (1965) y *El bebé de Rosemary* (1968), la película deconstruye la percepción de la protagonista, llevándola a cuestionar la realidad que la rodea. Al igual que Polanski, utiliza el entorno doméstico para generar terror, convirtiendo espacios aparentemente seguros en lugares de amenaza constante. De De Palma, la película toma prestada su fascinación por los excesos visuales y temáticos. *La Sustancia* se inspira en obras como *Carrie* (1976) y *Vestida para matar* (1980), combinando elementos de terror psicológico con un estilo visual estilizado. Además, el uso de espejos y reflejos en la película remite directamente al trabajo de De Palma, simbolizando la fragmentación de la identidad de la protagonista. Romero, conocido por sus películas de zombies como *La noche de los muertos vivientes* (1968), influye en La Sustancia con su exploración del deterioro físico como metáfora de conflictos sociales y psicológicos. La película adopta la estética del horror corporal que Romero popularizó, utilizando los efectos físicos de la sustancia en el cuer-

- ¿Has soñado una mejor versión de ti?

po de la protagonista para criticar las exigencias culturales de la juventud eterna. Cronenberg es quizás la influencia más directa en *La Sustancia*, especialmente con su legado en el terror corporal. Películas como *The Fly* (1986) y *Videodrome* (1983) exploran la transformación física y cómo esto refleja una corrupción interna o cultural. *La Sustancia* toma esta idea y la moderniza, mostrando la metamorfosis de la protagonista como una metáfora de las presiones contemporáneas por la perfección física. La película también adopta la idea de Cronenberg de que el cuerpo puede convertirse en un espacio donde se inscriben los deseos y miedos más oscuros. De Lynch, *La Sustancia* retoma el surrealismo perturbador y los elementos oníricos. Influencias de *Eraserhead* (1977) y *Blue Velvet* (1986) se perciben en cómo la película mezcla lo familiar con lo grotesco, creando una atmósfera de pesadilla donde los límites entre lo real y lo imaginado son difusos. La inquietud subyacente en cada escena refleja el estilo característico de Lynch, donde lo banal y lo extraño se entrelazan para exponer las ansiedades más profundas de los personajes.

En el ámbito del terror sensitivo, que explora cómo las sensaciones y percepciones humanas se convierten en una fuente de horror, *La Sustancia* evoca títulos como *Suspiria* (1977) de Dario Argento, con su atmósfera opresiva y saturada de colores, o *The Neon Demon* (2016) de Nicolas Winding Refn, una crítica mordaz a la obsesión por la belleza y la juventud. El uso magistral de la textura, los colores y los sonidos en *La Sustancia* sumerge al espectador en una experiencia sensorial única, en la que cada cambio en el cuerpo de la protagonista refleja una fractura en su psique.

La Sustancia combina magistralmente las influencias de estos cineastas para construir una experiencia única: la tensión psicológica de Hitchcock, el perfeccionismo visual de Kubrick, la paranoia de Polanski, el exceso estilizado de De Palma, el deterioro físico de Romero, el terror corporal de Cronenberg y el surrealismo inquietante de Lynch. Estas influencias no solo enriquecen la película, sino que también le permiten reinterpretar los temas del horror clásico en un contexto contemporáneo, centrado en la obsesión por la juventud y la apariencia. En *Tetsuo: el hombre de hierro* de Shin'ya Tsukamoto, la mutación del protagonista no es solo física, sino que involucra una alienación psicológica, ya que su cuerpo se fusiona con elementos mecáni-

cos, creando una suerte de “hibridación” entre lo humano y lo tecnológico. Esta fusión no solo es una pérdida de control sobre su propio cuerpo, sino también una distorsión de la naturaleza humana. En *La Sustancia*, aunque la protagonista no se fusiona con una máquina, la sustancia misma funciona como un “artefacto” que altera su biología humana de una manera que la separa de su humanidad original. Ambas películas exploran la idea de que la perfección, ya sea a través de la tecnología (en *Tetsuo*) o de la química (en *La Sustancia*), implican una pérdida de lo humano y la creación de una nueva forma de existencia que es, en última instancia, alienante.

Referencias

- Fargeat, C. (Directora). (2024). *La Sustancia* [Película]. Working Title Films
- Cronenberg, D. (Director). (1986). *La mosca* [Película]. 20th Century Fox.
- Cronenberg, D. (Director). (1983). *Videodrome* [Película]. Universal Pictures.
- De Palma, B. (Director). (1976). *Carrie* [Película]. United Artists.
- De Palma, B. (Director). (1980). *Vestida para matar* [Película]. Filmways Pictures.
- Hitchcock, A. (Director). (1958). *Vértigo* [Película]. Paramount Pictures.
- Kubrick, S. (Director). (1980). *El resplandor* [Película]. Warner Bros. Pictures.
- Kubrick, S. (Director). (1971). *La naranja mecánica* [Película]. Warner Bros. Pictures.
- Lynch, D. (Director). (1977). *Eraserhead* [Película]. Lynch/Frost Productions.
- Lynch, D. (Director). (1986). *Terciopelo azul* [Película]. De Laurentiis Entertainment Group.
- Polanski, R. (Director). (1965). *Repulsión* [Película]. Compton Film Distributors.
- Polanski, R. (Director). (1968). *La semilla del diablo* [Película]. Paramount Pictures.
- Romero, GA (Director). (1968). *La noche de los muertos vivientes* [Película]. La imagen latente.
- Dostoievski, F. (2011). *El doble*. Madrid: Alianza.

- ¿Has soñado una mejor versión de ti?

Dostoievski, F. (2012). *Crimen y castigo*. Madrid: Alianza.

Poe, EA. (2017). *Narraciones extraordinarias*. Madrid: Brontes.

Stevenson, R.L. (2001). *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*. Madrid: Catedra.

Wilde, O. (2016). *El retrato de Dorian Gray*. Barcelona: Austral.

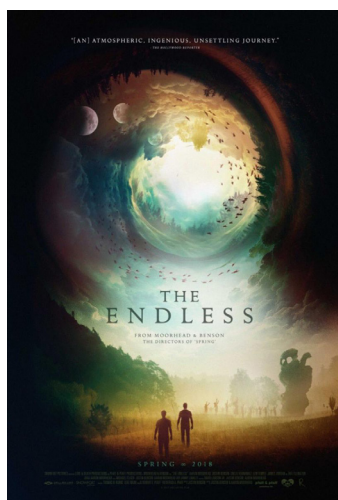
*Esta obra está publicada bajo una licencia Creative Commons 4.0 Internacional
[Reconocimiento-Atribución-NoComercial-Compartir-Igual]
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>



Resignificaciones

Dos analogías sobre el tiempo en la cinta The Endless

Por José David García Cruz



The Endless (2017).

Dirección: Justin Benson y Aaron Moorhead

Tempus autem, ex qualitate mentis, temporalis est
San Agustín (Confessiones XI.14).

Ὁ αἰεὶ ἐστὶν ἀλλοίωσις τῆς φύσεως
Heráclito de Éfeso (Fragmento 33)

Introducción

Antes de comenzar se le invita al lector a ver las cintas *The Endless* y *Resolution*, mucho de lo explicado aquí presupondrá al menos un visionado de ambas. Este breve ensayo intenta aproximar al lector a una reflexión sobre el tiempo, sus límites, y el horror en el cine, desde un punto de vista filosófico. La obra que tomamos como fuente conceptual es el filme *The Endless* de Justin Benson y Aaron Moorhead. El objetivo de esta reflexión es considerar dos analogías sobre el tiempo presentes en la obra que analizamos. Más que el tiempo en sí mismo, la reflexión apunta a nuestra impresión del tiempo, y simultáneamente, a la concepción del tiempo

de un conjunto de personajes. El tema central de la cinta es cómo abordar la experiencia del tiempo cíclico, los personajes se enfrentan a esta situación. Esta situación ficticia nos permite abordar analógicamente dos situaciones que rozan la realidad de un modo interesante.

***The Endless* como una síntesis de mumblecore y high-concept horror**

Comencemos por el nombre. En castellano la cinta ha sido nombrada como “El Infinito”, algo que, como en la mayoría de las traducciones, limita la carga conceptual del nombre original. No es difícil notar que los directores han elegido “endless” en lugar de “infinite” por una cuestión de contenido. Esta cuestión parece ser superflua, pues, en castellano ambas palabras pueden traducirse como infinito. “Endless” cuenta con el sufijo “less” que señala la falta o la ausencia de algo, mientras que el prefijo “in”, en esta forma negativa, indica la privación de algo, en el sentido que usualmente se denomina alpha privativa. En ambos casos nos encontramos con negaciones o partículas negativas, pero la principal distinción radica en la perspectiva que ambos elementos denotan. El sufijo “less”, que bien declara la ausencia de algo, mantiene un uso más común como elemento subjetivo, se usa en casos en donde la ausencia o negación se manifiestan desde la perspectiva de un sujeto. Por otro lado, el prefijo “in” mantiene un carácter objetivo, se usa en contextos más técnicos, objetivos, o científicos, y se expresa como una cualidad de la cosa. Lo interesante de este punto es considerar ¿por qué los autores no eligieron nombrar la cinta como “The Infinity”? La respuesta no debería asombrarnos. El tema principal de la obra es el tiempo y cómo la constante repetición de lo mismo perturba a los personajes.

Lo que posiblemente pretenden los autores es indicar que la no finitud del tiempo es una impresión que experimentan los personajes, más no una característica del tiempo en sí mismo. Es decir, lo que acontece en la cinta es carente de fin (o “sin fin”) para los personajes, debido a la manera en que quedan atrapados en bucles temporales. Sin fin, pero no infinito, pues, los personajes se encuentran incapacitados para expresar, del tiempo en sí mismo, que es infinito. Sólo pueden expresar su

propia impresión del tiempo.

La obra aborda la odisea de dos hermanos, ex miembros de una supuesta secta adoradora de extraterrestres, en un viaje de autodescubrimiento, mientras deciden volver a la comunidad que años atrás abandonaron a causa de un ritual de suicidio masivo. Como se revela en el clímax de la cinta, los hermanos encuentran en su viaje algo más que una secta, pues, la zona en la cual se encuentra la comunidad Arcadia, está llena de bucles temporales, que más allá de ser una perturbación accidental de la realidad, estos bucles manifiestan la presencia de una entidad que mantiene a un conjunto de pintorescos personajes bajo su dominio.

Concretamente, esta obra sigue a Justin y Aaron en su viaje de retorno al campamento Arcadia, una comunidad independiente que subsiste de la agricultura y, sobre todo, de la producción de cerveza. El giro principal de la obra ocurre en cuanto nuestros protagonistas interactúan con la comunidad de Arcadia. En estas interacciones ciertos eventos comienzan a manifestar la presencia de una entidad, que además de controlar el tiempo, se comunica por medio de cintas de video y fotografías. En este desarrollo, conocerán distintos personajes y habitarán diferentes bucles temporales que aprisionan a sus nuevos amigos. Los hermanos sólo tendrán un tiempo determinado para habitar estos bucles, o en su defecto, se volverán partícipes del bucle que aprisiona a cada personaje. Esta película puede definirse como la combinación del estilo del *mumblecore* y el *high-concept horror*¹.

En esta obra se exploran cuestiones existenciales, como

1 El cine *mumblecore* es un subgénero del cine independiente caracterizado por diálogos naturales, tramas cotidianas, presupuestos reducidos y un enfoque en las relaciones humanas y la introspección emocional. Surgió en los años 2000 con películas como *Funny Ha Ha* (2002) de Andrew Bujalski, considerado el “padre del *mumblecore*”, y *Hannah Takes the Stairs* (2007) de Joe Swanberg. Los personajes suelen ser jóvenes adultos enfrentando dilemas existenciales, reflejando un estilo de actuación improvisado que, redefine las expectativas del drama tradicional. Por otro lado, el *high-concept horror* es un subgénero del cine de terror que combina premisas novedosas y fácilmente resumibles con temáticas profundas que trascienden el género. Este enfoque ha ganado popularidad con películas como *Get Out* (2017) de Jordan Peele, que explora el racismo sistémico a través de una narrativa inquietante, o *It Follows* (2014) de David Robert Mitchell, donde el horror se explora por medio de una presencia imparables heredada vía transmisión sexual. Estas películas utilizan el terror como vehículo para reflexionar sobre preocupaciones socioculturales contemporáneas. Con su mezcla de entretenimiento y subtexto intelectual, este estilo redefine los límites del cine de género. Cf. Ings, S. (2018) y Pitts, M. (2020).

el sentido de la vida y la muerte, la finitud de la vida, el lugar de la familia con respecto a la identidad personal, y el trabajo como elemento de sentido para el ser humano. El tiempo en esta obra sirve como punto de inflexión para abordar estas cuestiones, por medio de una aparentemente simple travesía se exploran estos temas, tomando como centro, un drama entre hermanos y el horror cósmico. No es casual que los directores inicien con dos citas, una de Lovecraft, y otra anónima, que refiere a las relaciones entre hermanos. Esto nos lleva a nuestro siguiente punto.

Drama familiar, crisis existencial y horror cósmico

The Endless inicia con las siguientes dos citas:

The oldest and strongest emotion of mankind is fear, and the oldest and strongest kind of fear is the fear of the Unknown. H. P. Lovecraft.

Friends tell each other how they feel with relative frequency. Siblings wait for a more convenient time, like their deathbeds. Unknown.

Cada cita refiere a dos puntos entre los que oscilan los personajes, el drama familiar y el miedo a lo desconocido. Los hermanos comienzan su aventura siguiendo la pista de una cita de video que ha llegado por razones desconocidas a su hogar, hogar en el que no se sienten conformes, y al cual intentan integrarse sin éxito. El punto de inicio es la falta de comunicación entre los hermanos, esta falta de satisfacción e identidad proviene de la notoria inconformidad que Aaron, el hermano menor, mantiene frente a las decisiones de Justin. Ante este clima, lo desconocido aparece como una opción interesante para salir de la cíclica rutina de los hermanos. Abordaremos estos dos puntos a partir del análisis del significado de los bucles temporales, nuestra idea es que los bucles tienen dos funciones narrativas y estas exploran las dos cuestiones principales: el drama familiar y el horror.

De manera explícita, los bucles temporales cumplen una función narrativa esencial al establecer el clímax de la historia. En cuanto se explica la situación de los personajes con respecto a los bucles temporales la historia sólo apunta a la resolución.

- **Dos analogías sobre el tiempo en la cinta *The Endless***

El problema que se plantea para los protagonistas es bastante simple: deben escapar al dominio de la entidad que controla los bucles antes de que cumplan su ciclo. Para el espectador optimista resultará afortunado saber que los hermanos superan estas trampas temporales, y la cinta cierra con un aprendizaje personal y familiar. El final de la obra plantea la solución a una cuestión existencial de los personajes, pues encuentran sentido a una vida que aparentaba tedio e insatisfacción, sus vidas y su relación de hermanos adquieren un nuevo enfoque, después de enfrentar una situación límite. Esta lectura es bastante literal y sólo se limita a ofrecer una interpretación básica de los bucles temporales, llamemos a esta lectura “la función narrativa de los bucles”. Podemos ir más allá.

Intentaremos describir a continuación una función que hemos denominado psicológica. Este enfoque toma como base el drama que sufren los protagonistas. En este otro enfoque los bucles son más bien símbolos de bucles “mentales” que los personajes² experimentan.

Los bucles temporales representan limitaciones en la cognición y existencia de los personajes, los personajes no pueden ver más allá de lo que el bucle les muestra, estos bucles son una representación de la perspectiva de la realidad que cada personaje mantiene. Es decir, todos los personajes están cegados a la información externa al bucle que habitan. Su mundo es el bucle temporal.

Imagen 1. Fotograma de la película



Fuente. Cortesía del autor

2 Y posiblemente el espectador también experimenta ello, pero eso lo discutimos al final.

La evidencia de esto se presenta en varias secuencias, pero en concreto hay una muy emotiva (ver Ilustración 1), en donde el personaje Aaron y el personaje Anna se encuentran en el mismo plano, separados por el límite del bucle temporal. A pesar de encontrarse frente a frente, el bucle temporal que aprisiona a Anna impide que se vean el uno al otro. Aaron, fuera del bucle, contempla el mundo en el que la comunidad de Arcadia no existe, desde su perspectiva –que ha sido mostrada en la secuencia anterior- sólo podemos ver el bosque, sabemos que el campamento se encuentra a unos pasos, pero dado que Aaron ha salido de ese bucle temporal, deja de compartir esta perspectiva, y por ello, borra toda evidencia de su existencia. De la misma forma, Aaron deja de existir para Anna, pues se encuentra fuera de los límites del bucle temporal, fuera de los límites de su mundo. Esta secuencia también es emotiva por el trasfondo de su relación, un poco atraídos el uno del otro, pero imposibilitados por la edad del Aaron y por el matrimonio de Anna con Shane. Por último, cabe señalar que justo en el centro del plano se encuentra un tótem. En la cinta sólo se explica que estos objetos sirven como índices de la presencia de bucles, con ellos se guía posteriormente Justin. Es decir, ese objeto raro en el centro de la imagen es justamente el límite del bucle temporal.

Algo que nos permite ahondar en la interpretación es considerar qué o quién causa estas limitaciones. La respuesta directa y simple es que la entidad es quien causa los bucles, pero, considerando el punto de partida –la crisis que experimentan los hermanos- es posible que la causa se encuentre en otro lugar. Aquí es donde nos desviamos de las interpretaciones tradicionales y optamos por otra lectura, una que apunta a la primera analogía.

Estas prisiones en un sentido literal tienen su causa en la entidad cósmica, pero desde un punto de vista psicológico diremos que la causa de estos fenómenos radica en un evento límite que lleva a nuestros personajes a encapsularse en un bucle, es decir, encapsularse en una perspectiva limitada, a definir un mundo. En otras palabras, nuestros personajes han parado en esta situación, no porque una entidad los aprisiona arbitrariamente, sino que, un evento posiblemente trágico los llevó a cerrar su perspectiva del mundo y enfrascarse en una perspectiva limitada. Aquí es donde aparece la primer analogía: los bucles temporales pueden ser representaciones de adicciones. No

- **Dos analogías sobre el tiempo en la cinta *The Endless***

es una entidad quien los aprisiona, más bien, son prisioneros de alguna adicción. Veamos los indicios de esta lectura.

La evidencia más directa de esto se encuentra en la interacción que Justin tiene con los personajes Michael y Chris, personajes que protagonizan la primera cinta de estos directores: *Resolution* (2012). Esta cinta es importante para comprender mucho de lo que se desarrolla en *The Endless*. En *Resolution*, Michael decide pasar unos días en busca de su mejor amigo Chris, un adicto a la heroína que decide aislarse en una cabaña en el bosque para morir consumiendo sustancias. Los amigos enfrentan una interesante travesía que no detallaremos, pero que complementa esta interpretación.

La cuestión importante aquí es ¿por qué los bucles podrían ser representaciones de las adicciones? La evidencia de esta lectura se encuentra en las consecuencias de la decisión de los amigos y el papel central que juega la heroína en la cinta *Resolution*. La heroína es lo que lleva a Michael a buscar a su amigo y quedar atrapado por “algo”, la heroína los mete en problemas con unos pandilleros, y la heroína causa el conflicto principal entre ellos, incluso pelean físicamente. Esta cinta previa no tiene el desarrollo de *The Endless*, pero apunta a una cuestión central que analizaremos al final: ¿qué puede representar la entidad? Por ahora sólo basta con reconocer la fuerte presencia de las drogas en esta cinta. En *The Endless* se muestra que, como consecuencia de ayudar a Chris, Michael queda preso del bucle del adicto a la heroína, termina compartiendo su perspectiva y todo lo que existe fuera de este mundo no importa. Queda cegado del mundo fuera del bucle, al grado de abandonar a su familia, su esposa e hija. Como consecuencia subsecuente, la esposa motivada por encontrar a Michael termina presa del bucle del campamento Arcadia. La hija de Michael queda al cuidado de sus abuelos, todo esto, expresado por la propia esposa de Michael. Este patrón es muy similar al patrón de las adicciones entre parejas con hijos, suena muy rebuscado, pero hay más.

¿Por qué la esposa de Michael queda presa del campamento Arcadia? ¿Qué adicción representa este bucle? Como dijimos al inicio, el campamento subsiste de la agricultura, pero, sobre todo, de la producción de cerveza. Es posible que la adicción al alcohol es lo que caracteriza o define el bucle del campamento, veamos esta interpretación. Por un lado, no sólo subsisten

del alcohol, desde que los hermanos arriban al campamento, lo único que beben es cerveza. Resulta interesante considerar el protagonismo que la cerveza tiene en la comunidad, el personaje Tim, quien la produce, en algunos momentos bebe cerveza y la tira sin razón, molesto por algo. Además, intentan explicar esto estableciendo la idea de que Tim está en busca de la cerveza perfecta, se ha dedicado a producir cerveza todos estos años para obtener la de mejor calidad. Pero esto no se expresa en la secuencia donde la bebe y la tira, más bien, parece manifestar un tedio hacia la bebida, posterior a su consumo. Una relación de dependencia y odio.

Imagen 3. Fotograma de la película



Fuente: IMDb

Por otro lado, hay una secuencia bastante reveladora en donde Anna manifiesta un comportamiento que se asemeja bastante al patrón del alcohólico. En esta secuencia (Ilustración 2), Justin recién ha peleado con el supuesto líder de la comunidad, y debido a una serie de malentendidos, deciden que es momento de que Justin abandone el lugar. Su hermano, conservando fidelidad a la comunidad por la aparente irracionalidad de Justin, decide quedarse llevando la historia a su momento más incómodo. Esta secuencia muestra a Aaron triste por la partida de su hermano y al resto de los integrantes del campamento trastocados por la discusión. Tras considerar que la situación se les fue de las manos y ante la falta de una solución directa, el personaje Anna decide aminorar la carga de culpa con una pregunta: “¿Alguien quiere una cerveza?” El alcohol no solucionará el problema, pero es lo único con lo que cuentan para aminorar la dificultad. Al menos desde su punto de vista.

- **Dos analogías sobre el tiempo en la cinta *The Endless***

Por tanto, ¿será el bucle del campamento una representación del mundo del alcohólico? No podemos establecer de manera determinada, pero es interesante pensarlo de esta manera. Otros indicios de esta lectura, aunque mínimos, también hacen interesante la participación de otros personajes en la historia. Por ejemplo, el personaje de Lizzy, una antigua paciente de un hospital psiquiátrico, que en la comunidad ha encontrado un lugar proyectando su malestar en el arte. Lo interesante de este personaje es que ella llegó al campamento por uno de sus viajes fuera de la institución mental, donde conoció a Tim, justamente el personaje que elabora la cerveza. Lizzy expresa esto directamente y agrega que al conocerlo se dio cuenta de que estaría mejor en el campamento que en la institución mental.

Otro diálogo de Lizzy es revelador, en este caso directo con Justin cuando le cura una herida de las manos, en donde declara que ella fue adicta a alucinógenos y antipsicóticos. Y, en este mismo diálogo (Ilustración 3) establece una interesante relación con otro personaje que habita en su propio bucle de 3 horas. Remarco el tiempo de este bucle, porque al parecer la caducidad de los bucles corresponde con el tipo de objeto de adicción. En esta secuencia Lizzy, además de admitir que es adicta a estas sustancias, expresa que aprendió a hacer vendajes cuando frecuentaba a un adicto de las armas y el speed. Este personaje es Shitty Carl (Ilustración 4), quien se caracteriza por manifestar un comportamiento muy agitado, paranoico, delirante, y con cambios de humor extremos.

Imagen 4 Y 5. Fotogramas de la película





Fuente. IMDb

Shitty Carl en este diálogo con Justin se refiere a un bucle bastante corto, de aproximadamente 3 segundos, que mantiene preso a un personaje del cual nunca sabemos nada. Es interesante unir estas piezas sobre el punto principal que es la función psicológica de los bucles, y considerar la siguiente idea. No es que el tiempo corra de distinta forma para cada individuo, más bien perciben el tiempo a su manera en función de su adicción, desde su perspectiva, limitados por su bucle, por su percepción del mundo. El mundo del alcohólico no es el mismo que el mundo del adicto a la comida, ni el del adicto al speed es el mismo al del adicto a la heroína, ni el del adicto al trabajo es el mismo al del adicto al café, a las relaciones, a las apuestas, a discutir, a las redes sociales, etc. Cada bucle, por tanto, queda definido por el tiempo que dura el efecto de su objeto de deseo.

De manera particular, el viaje de los hermanos se muestra como un viaje de horror a través de las adicciones, causado por un quiebre familiar, una crisis existencial que los consume desde su salida del campamento y su fallida integración social. Este quiebre explícitamente manifestado en la interacción fallida entre los hermanos. La falta de un círculo familiar obliga al hermano mayor a convertirse en el líder de la familia. En este cambio de rol ambos sufren una pérdida de identidad, la búsqueda que emprenden al campamento se resuelve no sólo como su escape del dominio de la entidad, sino como el reconocimiento de que ambos necesitan colaborar para poder estabilizar su relación. El rompimiento que los motiva al inicio, en la parte final de la cinta converge con su paso y superación de una cadena de adicciones. Para cerrar, hablemos de la función de la entidad cósmica, no sólo desde un punto de vista narrativo,

- **Dos analogías sobre el tiempo en la cinta *The Endless***

sino con respecto a la figura del espectador.

Planos dentro de planos y el espectador dinámico

Para cerrar esta breve reflexión, me interesa cerrar con una reflexión sobre el modo en que la cinta introduce la autorreferencia³. Este fenómeno se manifiesta al menos de dos maneras, una dentro del propio universo de la cinta, y otra, con respecto a la imagen de espectador. Veamos brevemente estos dos puntos.

La primera forma en que se presenta este fenómeno es a través de las interacciones de la entidad y los protagonistas. Esta entidad se comunica con los personajes con ayuda de medio audiovisuales, en concreto, fotografías y cintas de video. Para nosotros como espectadores estas interacciones aparecen de una manera distinta al modo en que aparece para los personajes, nosotros poseemos una perspectiva ajena a la de todo personaje de la cinta, tenemos la vista de la cámara. En ciertos momentos compartimos perspectiva con los personajes, pero hay encuadres concretos que no pueden ser compartidos con los personajes.

Imagen 6 y 7. Fotogramas de la película.



3 La autoreferencia se refiere a la capacidad de un objeto o entidad de hacer referencia a sí mismo dentro de un sistema, ya sea lingüístico, lógico o matemático. Este fenómeno puede generar complejidades, como en el caso de las paradojas autoreferenciales, donde las expresiones que se refieren a sí mismas pueden llevar a contradicciones. Un ejemplo clásico es la paradoja del mentiroso, en la que una declaración como “esta oración es falsa” se contradice a sí misma si se analiza dentro de su propio contexto. La autoreferencia es un tema central en la lógica, la teoría de la computación y la filosofía, ya que plantea importantes desafíos para la consistencia y la interpretación dentro de los sistemas formales.



Fuente: IMBD

Referencias

Agustín de Hipona. (2006). *Confessions* (H. Chadwick, Ed.). Oxford University Press.

Heráclito. (2001). *Heraclitus: The Cosmic Fragments* (P. Wheelwright, Ed.). HarperCollins.

Ings, S. (2018). “Timeless avant-garde.” *New Scientist*, 239 (3187), 46.

Pitts, M. (2020). “The Endless by Justin Benson and Aaron Moorhead.” *Science Fiction Film and Television*, 13(3), 445-449.

*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/>



Una historia de terror: *Turno nocturno* (2024)

Por Araceli Toledo Olivares



Turno nocturno (2024).

Dirección: Rigoberto Castañeda

No todos los horrores son fantasmas, muchas veces el verdadero terror está en las dinámicas humanas.
Rigoberto Castañeda

La oralidad es una de las grandes riquezas de la cultura mexicana dado que, hasta el día de hoy, se siguen reproduciendo cuentos y leyendas que integran parte esencial del imaginario colectivo. Una leyenda es una narración de tipo oral o escrita, que contempla elementos reales, ficticios e inclusive de alusión mítica. En ese tenor, figuran leyendas tradicionales y otras pertenecientes a tiempos actuales; en dados casos, algunos elementos de ambas formas de narración varían en función de la persona que las relata, así como del contexto en el que se escuchan. Aquí vale la pena señalar que ciertas leyendas han sido retomadas por el cine, como es el caso de *Kilómetro 31*, película dirigida por Rigoberto Castañeda en el 2006, y que retoma la leyenda de La Llorona. En diciembre del 2024, Castañeda estrena *Turno nocturno*, cinta basada en la leyenda de La Planchada, también conocida como “la enfermera visitante”. En el reparto figuran: Paulina

Gaitán, Tony Dalton, Patricia Reyes Spíndola, Azul Guaita, Iazua Larios, Adriana Llabrés, Enoc Leañó, Karla Garrido, Fernanda Echevarría del Rivero, Patricia Maqueo, David Fridman y Carlos Valencia.

La leyenda de La Planchada tiene sus orígenes en un periodo marcado por las disputas entre México y Estados Unidos. Choque iniciado en 1846, cuando el gobierno norteamericano buscaba apropiarse de Alta California, Nuevo México y Texas. Dicho enfrentamiento finalizó en 1848, año en el que se firmó el tratado de Guadalupe Hidalgo. En este contexto bélico, en específico, en 1847, el antes nombrado Hospital Municipal San Pablo (cuyo nombre actual es Hospital Juárez), es el espacio donde, siguiendo algunas variantes de la historia, se aparece una mujer de ropas blancas y apariencia impecable. La leyenda cuenta que esta mujer atendió con gran celo a los heridos de guerra, y debido a su vestimenta pulcra, se le bautizó con el apelativo de La Planchada. En la actualidad se conocen algunas versiones sobre la vida de La Planchada, como el hecho de haberse llamado Eulalia; de haberse relacionado con un médico que la enamoró para luego abandonarla, cuando optó por casarse con otra mujer (como ocurre con una de las tantas versiones de La Llorona). También se comenta que, a partir de la decepción amorosa, Eulalia se mostró negligente en sus obligaciones como enfermera. Por otro lado, una cara indulgente de la historia habla de la interacción de la enfermera fantasma con los pacientes, en quienes busca consuelo cuando les confiesa su trágica experiencia amorosa. Con el correr de los años, este fantasma parece hacerse notar en varios nosocomios del país mexicano, dado que son múltiples los testimonios de trabajadores de la salud y pacientes que aseguran haber visto o escuchado a La Planchada.

Imagen 1. Fotograma de la película



Fuente. Excelsior

La propuesta fílmica de Castañeda

En una entrevista otorgada a la revista *Gatopardo*, Rigoberto Castañeda comentó que ya tenía varios años de estar familiarizado con la leyenda de La Planchada cuando le surgió la idea de escribir el guion de *Turno nocturno*; pero no fue hasta que visitó el Hospital Juárez cuando se convenció de la viabilidad del proyecto. Para la escritura del guión, Castañeda se asesoró de profesionales de la salud y de su propia experiencia (pasó algún tiempo internado en un hospital a causa de un problema gástrico). *Turno nocturno* se rodó en una sección del Centro Médico Nacional Siglo XXI, hospital inhabitado a causa del sismo de 1985. En esta película se nos presenta a Rebeca, una enfermera joven que huye de un pasado marcado por los abusos físicos de su padre, un prestigioso médico internista. La mujer consigue empleo como enfermera en el Hospital Juárez, espacio de extensión de sus miedos y en el que, mediante el contacto con la leyenda de La Planchada explora y muestra hacia el exterior, de manera gradual, su ira contenida. La historia se desarrolla en 1979; por lo consiguiente, la paleta de colores, la música de entrada e incidental y la ambientación del espacio se muestran acorde a la época. Estos aspectos contribuyen a que desde el inicio de la película se perciba una atmósfera retro. En adición, hay otro elemento de especial peso a lo largo de la cinta: un tarareo de tonalidad femenina que se asemeja a una canción de cuna un tanto siniestra y funciona como leitmotive. Esta melodía anuncia la aparición de Eulalia Esparza, La Planchada.

Una de las temáticas a resaltar en la película dirigida por Castañeda es el vínculo entre hombres y mujeres, dado que, en todo el filme es palpable el machismo de los personajes masculinos. Consideremos que Rebeca ha sido abusada sexualmente por su padre y en el hospital se enfrentará al menosprecio de los médicos, también al acoso y violación de uno de ellos, el Dr. Zamudio. En ese orden de ideas, un componente esencial en la configuración de Rebeca (cuyo nombre verdadero es María) es el uso de una medalla de Santa Águeda, patrona de las enfermeras, protectora de las enfermas de cáncer de mama y de las mujeres violadas. Más adelante veremos cuáles son sus implicaciones simbólicas en *Turno nocturno*.

Asimismo, es posible comprender que, dadas las circunstancias de violencia que ha vivido Rebeca, es lógico que se muestre cabizbaja, taciturna, abnegada, insegura y de difícil trato con su

entorno. En tal sentido, narrativamente hay dos escenas que, desde mi juicio, resultan defectuosas y entorpecen la historia: una de ellas muestra a Rebeca acercándose a otra enfermera, con el fin de advertirle que no debe dormirse por nada del mundo durante el turno nocturno. Acción poco probable para un personaje que rechaza todo tipo de interacción que no sea profesional. Un segundo momento desafortunado de la cinta es la confidencia que Ariana, una vieja conocida de Rebeca, le hace en las escaleras del hospital. Ariana afirma haber sido violada por el padre de Rebeca. Rebeca entra en crisis y sin decir una palabra, se aleja. La escena en cuestión me parece forzada e innecesaria debido al tono casual de la charla, pues de tocar temas mundanos, Ariana, inesperadamente, confiesa a Rebeca el haber sostenido una relación de abuso con su padre, el afamado médico internista.

Al mismo tiempo, a lo largo de la película se observa la tensión sostenida entre Rebeca y Luciana, enfermera joven pro-liberación femenina (no usa sostén) y que lleva a una vida sexualmente activa. Debe tomarse en cuenta, a manera de contexto que, los últimos años de la década de los setenta del siglo veinte en México, se caracterizaron por la articulación de grupos como la Unión Nacional de Mujeres Mexicanas (UNMM), la Alianza de Mujeres de México, entre otras asociaciones de corte sindical y político. Sobre todo, destaca la creación del Frente Nacional por la Liberación y Derechos de las Mujeres (Fnalidm) en 1979; en concreto, agrupaciones de este tipo trabajaron por la emancipación femenina, tanto en la esfera pública como en la privada. Lo anterior incluye la lucha por la autonomía de los cuerpos de las mujeres. Aspecto que se enfatiza a través de los personajes de Luciana y Paula (cercasas a Rebeca en edad), enfermeras del turno nocturno.

En la película, la actitud desenfadada de Lucía deja al descubierto su affaire con el Dr. Zamudio. Hecho que rompe una de las reglas compartidas a Rebeca en su primer día de trabajo, por boca de Paula: no te involucres con el personal. A la anterior norma sumamos: no te distraigas, no olvides nada y, sobre todo, no te duermas. Seguir estas reglas tiene como principal objetivo no provocar la ira de La Planchada. A este respecto, en Turno nocturno se establece una triada ideológica entre los valores

• **Una historia de terror: *Turno nocturno* (2024)**

personales de Rebeca, los de la Planchada y la figura de Santa Águeda. Lo anterior opera de la siguiente manera: Rebeca no comparte la libre expresión corporal de Paula y Luciana, pues la relación neurálgica con su cuerpo tiene como base el martirio, el sacrificio y el dolor, como en el caso de Santa Águeda, pero también de La Planchada. De hecho, Rebeca aprovecha sus pequeños descansos para reactivar las heridas autoinfligidas a su entropierna, y es en ese tormento donde experimenta una suerte de arrobamiento místico. Desde mi lectura, mediante este acto de martirio, Rebeca busca entrar en contacto con Santa Águeda, y al mismo tiempo intenta expurgar la culpa contenida en su cuerpo. Por lo tanto, Rebeca aspira a la purificación del alma con episodios de esta naturaleza, pero a través del mimetismo con La Planchada, se despierta una rabia contenida. El instinto asesino de Rebeca parece operar a través de la mano de la Planchada y, de esa manera, arremete contra cualquiera que rompa las reglas del pabellón de casos críticos, y en especial, contra los hombres que la han minimizado y violentado en el ámbito personal y profesional.

Imagen 2. Fotograma de la película



Fuente: PalomayNacho

Así pues, *La Planchada* de *Turno nocturno* tiene una función punitiva y vengadora. En esta propuesta cinematográfica, Castañeda enfatiza los malos tratos recibidos por las enfermeras del hospital por parte de los hombres, y pone al descubierto la cultura machista mexicana de finales de los años setenta, sea mediante frases de desprecio: “déjense de chismes de viejas”, o mediante la exposición de escenas donde predomina el abuso de poder de médicos hacia enfermeras. Pongamos por caso que hacia el final de la película se revela que Rebeca asesinó a

su padre porque este la violaba. Posterior al asesinato, la joven pasa algunos años internada en el hospital psiquiátrico “La Castañeda” (inaugurado en 1910 y cerrado en 1968).

Otro aspecto por resaltar es la iluminación de escenas vinculadas a los asesinatos supuestamente cometidos por La Planchada. En el desenlace de la película se verá que la verdadera asesina es una Rebeca cuya identidad ha sido rebasada por la de La Planchada, en una posible lectura. De manera paralela, ambas se dejan guiar por sus intenciones de restaurar el orden del hospital. Por lo consiguiente, la leyenda de La Planchada actúa como un catalizador de la furia reprimida en el personaje de Rebeca. A un nivel de subtexto, encontramos inserta la noción de que en las circunstancias sociales, culturales y políticas de la época en la que se desarrolla *Turno nocturno*, lo más práctico era tildar de loca a una mujer que había cometido un asesinato, sin que mediara la razón, la duda de la que se desprendiera una investigación seria sobre cuáles pudieron haber sido las verdaderas causas de tal ejecución. Considero que este es un gran acierto por parte de Castañeda, y en concordancia con lo antes expuesto, la presencia de lo sobrenatural es un mecanismo de denuncia de la objetivización de las mujeres en el ámbito público y privado.

Otro elemento por considerar, a un nivel estético, es el uso del color rojo en la iluminación de los asesinatos. Se aprecia una evidente orientación gore, pues hay un exceso de sangre, exhibición de vísceras y amputación de algunas partes del cuerpo. La Planchada le corta los pezones y las areolas de los senos a Luciana, aunque en una de las últimas escenas, este acto podría considerarse un delirio de Rebeca si tomamos en cuenta las grabaciones de las cámaras del pasillo de casos críticos, en las cuales se observa con claridad que ella es la homicida. Sin embargo, queda otra interpretación de carácter sobrenatural, y esta es que, Rebeca pudo haber cometido los crímenes bajo la influencia de La Planchada. Dar muerte a los personajes masculinos se explica a partir de las vejaciones sufridas por Rebeca en su corto transitar por el Hospital Juárez. En cuanto a La Planchada, su actuar podría tomarse como una vendetta contra los hombres en general: recordemos que el gran amor de su vida la abandona para casarse con otra y por esa razón ella vive en la amargura y, siguiendo algunas versiones, tiene una muerte prematura. Por su parte, la leyenda de Santa Águeda, que data del

siglo V, se refiere a ella como una mujer de agraciados atributos físicos que se rehúsa a aceptar los amores de Quintiliano, el gobernante de Sicilia, porque ella ya tenía claro que quería entregarse a una vida religiosa. El hombre quiso darle un escarmiento y por ello ordenó que se la llevaran presa. Primero estuvo en un burdel, después la encerraron en una mazmorra y ahí recibió varios tormentos físicos. Para ilustrar, le arrancaron los senos, a fuego vivo, con una tenaza. Con esto en mente, la referencia hecha a la historia de Santa Águeda en *Turno nocturno* tiene otros tintes en el personaje de Luciana. Si bien la amputación de los senos sigue siendo un acto de crueldad, Santa Águeda padece esta tortura por no haber abandonado su devoción a Jesucristo; mientras que Luciana sufre este acto violento como una forma de escarmiento por haberse involucrado con el personal del hospital. Esto último habla de la postura conservadora de La Planchada y de Rebeca, y por supuesto, de las ideas machistas que anidan en las propias mujeres. Posiblemente en este y otros aspectos radique el más grande de los terrores, tal y como lo declara Rigoberto Castañeda en el epígrafe de este texto: la realidad, la forma brutal de relacionarnos cara a cara o en sociedad, supera a la ficción.

Como resultado, lo sobrehumano no es lo verdaderamente aterrador en *Turno nocturno*: Hortensia, la jefa de enfermeras habla de La Planchada con familiaridad y sin temor. La violencia física y verbal, el ninguneo y el silenciamiento de la voz femenina es uno de los grandes horrores de la década de los setenta, de los ochenta, de los noventa y del nuevo milenio mexicano. En mi papel de espectadora, después de haber visto *Turno nocturno*, esta fue la reflexión que logró ponerme los pelos de punta.

Referencias

- ASC. (2017, octubre 27). Leyenda entre el desamor y la traición... 'La Planchada'. *Excelsior*. Recuperado de <https://www.excelsior.com.mx/nacional/2017/10/27/1125955>
- Castañeda, R. (Director). (2024). *Turno nocturno* [Película]. Sony Pictures.
- Fernández Poncela, A. M. (2019). Imaginarios culturales y emocionales a través de expresiones narrativas populares. *Revista Realidad*, julio-diciembre, 53-74.
- Girón, A., González Marín, M. L., & Jiménez, A. V. (2008). Breve his-

toria de la participación política de las mujeres en México. En *Límites y desigualdades en el empoderamiento de las mujeres en el PAN, PRI y PRD* (pp. 33–61). Miguel Ángel Porrúa.

Luna, E. (2006). La Planchada, enfermera fantasma de los hospitales mexicanos. *Revista de Literaturas Populares*, enero-junio, 24–31.

Ortega de la Sancha, J. (2024, diciembre 1). Turno nocturno, la mirada de Rigoberto Castañeda a la leyenda de ‘La Planchada’. Gatopardo. Recuperado de https://www.gatopardo.com/articulos/turno-nocturno-la-mirada-de-rigoberto-castaneda-a-la-leyenda-de-la-planchada?5b6d75f9_page=2

Ortiz-Hidalgo, C. (2011). Águeda de Catania: santa patrona de las enfermedades de la glándula mamaria. *Gaceta Médica de México*, 147, 437–443.

*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/>



El lobo en caperucita

Por Manuel Preciado



Ginger Snaps (2000).
Dirección: John Fawcett

La joven es la primera víctima, pero también debe servir de ejemplo y de trampa.
Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mil Mesetas*

Ahora soy tú, le dice Brigitte (Emily Perkins) a Ginger (Katherine Isabelle) convertida en *gingerwolf*: “Sé que lo eres, pero ¿qué soy yo?”. La pregunta por la identidad en un momento de transformación es angustiante y, al mismo tiempo, abre la posibilidad de responder cualquier cosa. Indagar sobre la propia identidad en la adolescencia puede derivar en una búsqueda por encontrarse con gustos, placeres o problemas; así como la pregunta por el lugar que ocupamos en la sociedad: amigos, familia y gente. Las hermanas Fitzgerald habían jurado salir a los 16 años de ese insulso pueblo canadiense o “morir en la escena”, esta promesa pueril se rompe en el preciso momento en que le llega la menarquia a la hermana mayor, Ginger, quien es atacada por un hombre lobo en luna llena ese mismo día. La confusión de la sangre es sólo uno de los signos distintivos de *Ginger Snaps* (Fawcett, 2000), escrita por Karen Walton, en donde el punto cero de la pubertad, antes del periodo, es el momento en que la joven comienza a perder su cuerpo para devenir cualquier cosa, in-

cluso una mujer lobo.

Ginger Snaps es la primera entrega de una trilogía que incluye *Ginger Snaps 2: Unleashed* (2004) y *Ginger Snaps Back: The beginning* (2004). La trama sigue a Brigitte Fitzgerald, una joven de 15 años que lucha contra la maldición (the curse) de “convertirse” en mujer o en lo que devino su hermana; menstruación o monstruosidad. Esta película hace parte de una constelación cinematográfica donde el lugar de la joven adolescente es protagonista. Así podemos encontrar películas como *Diabolo Menthe* (Kurys, 1977), *Carrie* (De Palma, 1976), *Heavenly Creatures* (Jackson, 1994) o *The Vírgin Suicides* (Coppola, 2000). No son narraciones coming of age de la juventud femenina como las numerosas versiones de *Mujercitas*, sino de un estilo pre-becoming, es decir, una narración que se ubica en un momento previo a la transformación, justo antes del salto al vacío.

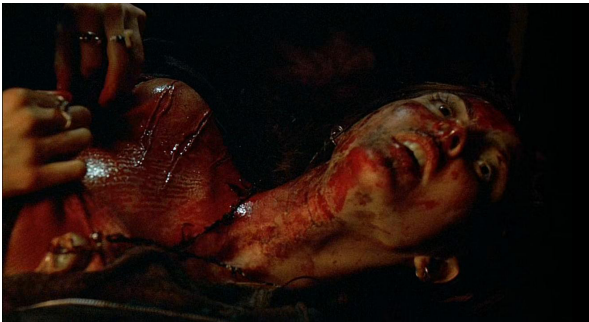
El robo del cuerpo

En el pueblo de Bailey Downs alguien o algo está matando brutalmente a los perros, los desmiembra y los deja desangrarse. No hay policía y nadie investiga. Mientras tanto, Ginger empieza a sufrir calambres en su espalda, un signo que la madre interpreta como aquellos primeros espasmos del periodo por venir. Algo que sólo le produce repulsión a las hermanas Fitzgerald: “Tratas de ser distinta y tu cuerpo te traiciona”. Ambas están convencidas de que no hay que caer en la trampa de la feminidad; ser mujer es volverse normal, es ser todo lo que han detestado: el deseo sexual, la suciedad, la sumisión. Lo que no quieren es que su cuerpo se convierta en objeto de alguien o algo más: no quieren ser mujeres en la sociedad, pero tampoco quieren ceder al deseo sexual propio de las jóvenes populares de la preparatoria. No saben cómo se transformará su cuerpo, pero no quieren perderlo.

Es un error confundir *Ginger snaps* con una serie de vampiros como *Buffy the vampire slayer* (1997-2003), o con *Entrevista con el vampiro* (Jordan, 1994). Los vampiros cabalgan el deseo sexual como una forma de conseguir a las víctimas, disfrutan de la sangre y se saben inmortales y atractivos. Los vampiros no son adolescentes, nacen maduros. Ginger y Brigitte suponen que la sangre es el signo de algo más; no es un fin en sí misma.

- **El lobo en caperucita**

La sangre es lo abyecto que brota de un hecho monstruoso, la muerte de los perros, la menstruación. Luego de que Brigitte fuera golpeada por Trina, la joven popular, Ginger y su hermana piensan vengarse raptando a su perro y sustituirlo por tripas y sangre, fingiendo que fue atacado por “la bestia de Bailey Downs”. Esa misma noche las hermanas se adentran en un parque cercano y oscuro donde encuentran a un perro muerto y desmembrado. El asco que les produce hace que Ginger considere que esos miembros son más adecuados para suplantar al perro de la abusadora. Mientras recogen los restos escuchan un ruido y ven una figura extraña acechando, cuando Ginger mira sus piernas dice: “creo que me cayó sangre”, aunque sabemos que es su primer sangrado. En medio de la confusión, Ginger es atacada y arrastrada a lo oscuro del bosque por una criatura grande y fuerte. Grita y trata de defenderse, pero Brigitte la pierde de vista y va en su búsqueda. Ambas salen corriendo y la bestia es atropellada por la van de Sam, un botánico que vende drogas en la preparatoria. Las hermanas huyen asustadas. Una vez en casa, Ginger examina sus heridas que se curan rápidamente sin mencionarle a su hermana el sangrado. En el ataque del hombre lobo no hay seducción y no hay deseo, se trata de pura rabia y violencia descontrolada. Esa noche de luna llena Ginger fue infectada por algo que ella misma no sabe qué es, pues no puede distinguir entre los dolores menstruales y lo que le acaba de suceder.



Fuente. Wikimedia commons

En la clase de biología explican cómo la meiosis se parece a una infección: las células del cuerpo se transforman en células sexuales que permiten la reproducción humana, mientras Ginger busca lidiar con sus dolores abdominales. Es como si la producción de óvulos y espermatozoides fueran una forma de fagocitosis

viral. Brigitte examina las heridas en el hombro derecho de su hermana viendo cómo han cicatrizado y al mismo tiempo brota vello gris de estas, mientras aparece sangre en medio de los piés: “te mordieron en luna llena y ahora estás peluda”. Brigitte lleva a Ginger a la enfermería para saber qué ocurre: “está sangrando y tiene dolores”, la enfermera de forma asertiva tranquiliza a las jóvenes explicando cómo funciona el ciclo menstrual, señalando lo valioso que es volverse mujer por los próximos 30 años “más o menos”. Brigitte interrumpe preguntando “¿Y la aparición de pelo?”, “es parte de la territorialidad”, responde la enfermera ofreciendo condones para llevar una vida sexual segura. Ginger asume que tiene el periodo: “eso no me convierte en un monstruo”, a lo que Brigitte responde: “¿entonces fuiste mordida por una hormona gigante?”. El cuerpo de Ginger está en una encrucijada donde sus órganos ya no le pertenecen: o se está transformando en un monstruo violento o se está convirtiendo en una mujer. La joven ya no existe, su cuerpo ha sido tomado por una fuerza salvaje o está en el camino civilizatorio de su hormonación. En cualquier caso, dos cosas ocurren: Ginger se distancia de Brigitte viéndola como una niña: “tú siempre quisiste ser como yo”; y ya no le teme a los hombres. De hecho, se siente atraída hacia ellos.



Fuente: PalomayNacho

La monstruosidad

Ginger vuelve a la escuela como una joven sexualmente activa, confiada. Los mechones grises en su cabello rojo implican que el lobo está en caperucita. Brigitte investiga el fenómeno de los

- **El lobo en caperucita**

hombres lobo: “una criatura que mata por puro placer”. Mientras Ginger asume su cuerpo social, Brigitte reconoce que su hermana ya no “es”: no es una joven como ella, pero tampoco es una mujer como otras. La menarquia es lo que abre el campo de posibilidad de la joven, cuya continuidad biológica evolutiva no sigue un único recorrido, sino que se abre a múltiples posibilidades, incluso teratológicas. Ginger no reflexiona sobre lo que ocurre, porque cede a sus deseos e intereses. Esta transformación no es sólo psicológica, sino psicósomática: Brigitte ve cómo a su hermana le empieza a crecer una pequeña cola en la parte baja de la espalda. Su hermana no sólo se está convirtiendo en una criatura extraña, también está ovulando.

Jason, el joven que trata de seducir a Ginger por fin lo consigue, trastocando el lugar del predador y la presa: “Espera, Ginger”, “es que tienes muy buen sabor”. Jason y Ginger se encuentran en la parte trasera del auto, en lo que sería la primera relación sexual de la joven. Pero en lugar de ser una joven sumisa e inocente, es una criatura que toma la decisión sobre el acto sin espera: “¿Quién es el hombre aquí? ¿Quién es el maldito hombre?” “Ginger, necesitamos protección”, “eres muy gracioso, niño de las cavernas”. Mientras Ginger se pone arriba de Jason, su espalda se alarga al tiempo que se marcan los huesos del dorso: no es una mujer a cargo, ni “un chico”, es una criatura distinta.

Brigitte encuentra luego a su hermana vomitando sangre en el baño suponiendo que Ginger había devorado a Jason, a lo que esta le responde: “sentí un impulso, creí que era el sexo, pero fueron unos deseos de destrozarlo todo”; “¿dónde está?”, “al lado...”. Ahí nos damos cuenta de que Ginger no mató a Jason, sino a Norman, el perro de Trina, la joven popular. El problema para Brigitte es que su hermana tuvo sexo sin protección. Al otro día Jason aparece en el instituto, triunfal y herido por su noche con Ginger. Cuando Jason va al baño su orina se vuelve sangre, como si se tratara de un flujo menstrual, pero lo interpreta como una enfermedad de transmisión sexual. La película deja de ser la historia de unas hermanas preadolescentes para convertirse en una pesadilla escolar: Trina busca explicaciones en la casa de los Fitzgerald sobre su perro muerto, a lo que Ginger responde con violencia. Trina se rompe la cabeza con una mesa y cae al suelo, mezclando su sangre con la leche derramada del forcejeo en la cocina. Ginger siente un gusto extraño por

cómo la sangre se mezcla con el blanco de la leche, pero Brigitte interrumpe la escena para tomar la decisión de ocultar el cuerpo de Trina sin que nadie se dé cuenta. Ginger reflexiona con su hermana sobre la sepultura de Trina: “Nadie se imagina que una chica haga esto, una chica solo puede ser una puta, una perra, una fácil o una vecina virgen. Estamos a un costado de cómo funciona el mundo”. Brigitte confundida no puede renunciar al amor que tiene por lo que queda de su hermana en su interior. De aquí en adelante, *Ginger Snaps* es una película de terror llena de sangre. Han pasado 28 días y es Halloween, el plenilunio de nuevo: la forma lobezna de Ginger es un disfraz perfecto. No es una loba, es gingerwolf.

Referencias

- Barker, M., Mathijs, E., & Mendik, X. (2006). *Menstrual monsters*. *Film International*, 4(3), 68–77. <https://doi.org/10.1386/fiin.4.3.68>
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1997). *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos.
- Fisher, M. (2022). *Constructos Flatline: Materialismo Gótico Y Teoría Ficción Cibernética*. Caja Negra.
- Mathijs, E. (2013). *John fawcett’s ginger snaps*. University of Toronto Press.
- Miller, A. (2005). “The Hair that Wasn’t There Before”: Demystifying Monstrosity and Menstruation in “Ginger Snaps” and “Ginger Snaps Unleashed.” *Western Folklore*, 64(3/4), 281–303. <https://doi.org/10.2307/25474753>

*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/>



28. A propósito de una próxima trilogía.

Por Juan Pablo Vera Rosas



28 days later (2002).
Dirección: Danny Boyle

Despertas, casi como cualquier otro día, salvo que no se trata de cualquier otro día. Estás en el hospital y por más que buscas no encuentras a nadie. Afuera del hospital la ciudad parece haber sido abandonada sin previo aviso, la falta de respuesta a tus constantes llamados lo confirma. A tu paso, en medio del silencioso desorden, encuentras un muro cubierto con cientos de fotografías de personas desaparecidas y en el refugio de todas las almas, entre inscripciones en los muros y cuerpos descompuestos, finalmente te encuentras con un cura, cuya primera reacción es atacarte. Haces ruido al defenderte, pero has descubierto que hacer ruido es lo peor que puedes hacer cuando estás a solas. De entre los cadáveres se alzan varios cuerpos que se mueven con urgencia hacia ti. Corres, pero son rápidos, tan rápidos como nunca has corrido. No son muertos vivos. Son infectados.

En alrededor de diez minutos, *28 days later* reinventa, con frescura clarividente y el bajísimo presupuesto de un proyecto independiente, al zombi con ideas que se han venido reciclando incansablemente desde entonces. Era el principio del siglo XXI. El cierre del siglo anterior había dejado en claro

lo que el CGI o Imágen Generada por Computadora era capaz de hacer en blockbusters y no tan blockbusters como *The Matrix* (1999), *Blade* (1998) o *The end of Days* (1999). El cine de ciencia ficción y fantasía se abría hacia un nuevo glorioso y prometedor futuro que poco a poco se iría cimentando sobre estrepitosos fracasos hasta llegar a nuestros días con sus hiperactivas imágenes en 4K. Era de esperarse que, para vencer a clásicos del terror, y sobre todo, en un subgénero con una estética tan bien delimitada a partir del genio de George A. Romero habría que hacer algo que viniera a romper con las expectativas. No generar ninguna, de hecho, habrá sido la mejor opción. Y así lo hicieron Danny Boyle en la dirección y Alex Garland en el guion, revitalizaron a los “muertos vivientes”. Más que torpes y hambrientos emisarios de la muerte, la pantalla nos presentaba a cientos de portadores de otro miedo tan profundo como el mismo que envuelve los misterios de la muerte, aquel que suscita pensar el fin de la civilización humana a causa de su propia mano. Parece no haber mayor terror desde hace unos años que pensar que la tribulación no desciende de los cielos, sino que se expresa en lo que el ser humano es capaz de hacerle a su semejante.

Situada en Gran Bretaña, Londres para ser exactos, con un presupuesto cercano a los 8 millones de libras (¿Acaso dólares?) y una duración de 113 minutos, la cinta nos cuenta la historia de Jim, un joven amnésico, interpretado por un entonces desconocido Cillian Murphy, que despierta en medio de una epidemia que se ha extendido rápidamente a lo largo de la isla.

Las imágenes ofrecidas por el lente no son aquellas depuradas hasta el más mínimo detalle, rasgo nostálgico del cine independiente que lo suele alejar de las renderizaciones de la high definition por la que tanto tiene compulsión el cine contemporáneo, ni tampoco existe el temor de mostrar planos contemplativos y silenciosos que enfatizan la atmósfera de desolación en la que se desarrolla la historia. Y he aquí una de sus primeras virtudes: saber contar una historia visualmente atractiva, con un ritmo bien equilibrado que permite al espectador no sentirse saturado por el frenético impulso del gore y los efectos especiales, sumado a un elenco protagonista que otorga una actuación convincente. *Reservoir Dogs* (1992) y *Saw* (2004) son otros ejemplos de este tipo de solución: no son necesarios grandes artifices, sets inmensos ni cantidades ingentes de reparto para hacer cine de calidad. Aunque la segunda haya engendrado una

- **28. A propósito de una próxima trilogía.**

interminable saga de filmes que se preocupan más del gore por el gore que por saber cuándo darse por vencida.

El filme abre con una escena que comprende bien el concepto definitivo de toda tragedia, la hamartia. Un grupo de bien intencionados activistas en favor de los derechos de los animales llega a un laboratorio para rescatar a un grupo de monos, y es esa buena acción la que anula la voz de auxilio del guardián de bata blanca que advierte a los encapuchados de no liberar el contenido de la urna de Pandora. Los monos están infectados de ira, les dice. Seguro de hacer lo correcto, el líder ordena que se libre al mono que inmediatamente muerde a la secuaz encapuchada para desatar el virus que ha de condenar a la humanidad entera. Libertadores y custodio son víctimas por igual entre dientes y litros de sangre. Seres que fijan la mirada como bestias salvajes babeando ante su víctima. Somos testigos por vez primera de esa mirada llena de odio. Ojos inyectados en rojo. Los monos aplauden con júbilo.

Este prólogo, más allá de ser la explicación coherente del origen del virus, cosa que rara vez ocurre en el género sin apelar a lo ridículo o rebuscado, o que bien, se omite por completo, funciona como analogía del VIH, el cual arrastraba tras de sí en aquel momento una estela de misterio y tabú colectiva. Aunque en realidad pudo haberse tratado de cualquier otro virus. Si la cinta se hubiese hecho ahora, seguramente los monos del laboratorio serían portadores de un huésped indeseado que se transmitiera por el aire. Pero el contagio sanguíneo le viene de maravilla a la historia; no hay nada más terrorífico que verse contagiado de inmediato a través del fluido más importante del cuerpo tan relacionado con el pecado y la desmesura.

El prólogo gravita, más que el resto de acontecimientos en la trama, en torno a la historia de Jim. Espera paciente su impostergable secuencia en otros dos filmes. El tiempo le ha dado la razón a aquella idea gestada en 2002, aunque ciertamente, es imposible que pueda repetirse otra hazaña semejante, sobre todo, después de lo desgastado que se encuentran, no sólo el subgénero de zombis, sino también las historias postapocalípticas que más que nunca pululan como muertos de rostros adustos por las calles de una industria que ha exprimido hasta la médula la idea de medirnos cara a cara con fin de los tiempos. Muestra de ello es la secuencia ya descrita del hombre amné-

sico que despierta en medio del brote para tratar de reencontrarse con los suyos, presente en el piloto de *The Walking Dead* (2010-2021), serie televisiva que brilla por su abrupta caída de calidad narrativa y técnica después de las primeras dos, tal vez tres, temporadas. Nada hay de emocionante después del boom del virus zombie en los videojuegos, que alcanzó su pico narrativo en el guion de Niel Druckman con *The Last of us* (2013), ni tan obscuro y degradante como la serie de cómics de Garth Ennis, *Crossed* (2010), o tan angustiante como la adaptación cinematográfica de *The road* (2009) a manos de John Hillcoat, donde atestiguamos el otro elemento primario en *28 days later* (2002), la crueldad del hombre hacia su prójimo dada la premisa de la supervivencia del más fuerte.

Quizás no sea exagerado decir que esta obra independiente logró cambiar el rumbo de todo un género e influenció a miles de artistas para crear historias más que entretenidas. Tal fue su anonimato en la primer década de los 2000's, que actualmente es casi imposible verla de forma legal, dada su detenida reproducción y poca exhibición en streaming.

Inminencia de la muerte

Durante todo el filme el sentimiento de angustia por morir en cualquier momento a causa de un ataque es constante. Si bien se nos permiten momentos reflexivos para explorar la psique de nuestros protagonistas, incluyendo brevísimos momentos de felicidad, la idea misma de un virus fuera de toda comprensión acosa a nuestros protagonistas en cada lugar donde se detienen. Jim tiene pesadillas incluso en aquella noche tranquila en que por fin pueden acampar y dormir. La muerte está a la vuelta de la esquina, los infectados acechan hasta en plena luz del día. Nuestros protagonistas son presos en libertad, incapaces de evadir la nueva realidad que se les ha impuesto.

La inminencia de la muerte más que abrir al yo al porvenir, le sitúa irreversiblemente en el presente, en ese lapso en el que su ser se hace uno con la posición y el peso de su cuerpo, con los límites y la imposibilidad de ser otro que el que es; pero un presente que no puede desvincularse de aquel acontecimiento sorprendente e inanticipable del propio nacimiento, de aquel despertar a una existencia que no se ha elegido en los límites de la propia subjetividad. (2024, Gibu, Xolocotzi p. 41)

- **28. A propósito de una próxima trilogía.**

Esta peste moderna es más feroz que cualquier otra, hasta las ratas huyen de ella. La escena del cambio de llanta en el túnel produce aún más ansiedad, no por el hecho de elegir descender a la oscuridad, sino porque en ella los animales que han sido asociados a las peores pestes en la historia de la humanidad corren con desespero desde las sombras para huir de los infectados. El ruido de las pisadas y los jadeos discordantes son la tonada que anuncia la desgracia. Siempre es mejor permanecer en silencio y alerta. Jim lo aprende después de visitar la casa de sus padres, cuando en medio de la noche se alumbra con una veladora sin saber que aquel símbolo católico de esperanza, luz en medio de la penumbra, es suficiente para llamar la atención de su vecino infectado que entra con violencia desde la ventana. Incluso en su retroceso tecnológico el hombre no está a salvo de sí mismo. Mark, quien componía el trío de supervivientes al inicio de la película es mordido cuando defienden a Jim y por ello Selene decide matarlo antes de que se convierta en un infectado. La mirada de Mark lo dice todo y el espectador puede experimentar el éleos y el phobos en esta escena; mismo destino que le espera a la humanidad entera

Imagen 1. Fotograma de la película



Fuente. FILMAFFINITY

Y es en este punto donde se aprecia con mejor claridad otra de las grandes virtudes de la cinta: ambos protagonistas, Jim y Selene, completan una travesía que los transforma por completo. Al comienzo Jim es un chico amnésico para el que todo está fuera de su comprensión y cuyo único deseo es volver a la normalidad. Insiste en visitar la casa de sus padres para verificar si están a salvo; tan sólo, para descubrir que han decidido suicidarse antes que ser infectados. En sus manos descompuestas sostienen con la rigidez de la muerte la foto del pequeño Jim al que le desean no volver a despertar de su coma. Tras esta

experiencia abrupta, Jim comienza una nueva vida y la trama lo persigue hasta convertirlo en un hombre decidido no sólo a sobrevivir, sino a defender lo único que le queda de humanidad, el amor hacia su nueva familia.

Selene, quien junto a Mark nos narra el comienzo del brote, es una superviviente casi descorazonada que no duda en matar a aquellos que la acompañan a lo largo de su travesía. Nunca confía, porque confiar es un descuido. Pero al final de la cinta, detiene su machete ante el rostro de Jim que ha venido a su rescate. No es, sin duda, la misma mujer que asestó el machete contra Mark y que amenazó a Jim con hacerle lo mismo en caso de resultar infectado. También ella haría ahora cualquier cosa por su nueva familia. Pocos filmes, no sólo de este género y que se promocionan como maravillas cinematográficas, tienen conflictos para lograr este tipo de cometidos.

Deinós: homo homini lupus

Los “zombis”, que no tienen nada en común con los zombis convencionales salvo el estar desarrapados y querer acabar con la raza humana, son siempre referidos por los supervivientes como “infectados”, dejándonos en claro la innovación del filme al vincular éste género con la preocupación de cara a las pandemias que el albor del siglo XXI trae consigo. La palabra infectado cambia el estatus de la amenaza. No se trata de cadáveres que reanimados por una razón sobrenatural se mueven a pesar del rigor mortis. Quienes antes eran personas, ahora son un vehículo portador de la ira que acaso el hombre hospeda desde siempre en lo más profundo de su psique. El filme por momentos parece ser una respuesta a la zozobra que despertó el VIH a finales del siglo XX y, como pocas obras, se encargó de instaurar en el imaginario colectivo, de ofrecer el giro narrativo que precisa explicar a los muertos vivientes siempre a través de un virus. Rasgo que podría bien reflejar el creciente miedo de nuestro siglo frente a la incertidumbre que provocan los fuertes cambios climáticos y los siempre cambiantes descubrimientos tecnológicos. El ser humano ya no es el mismo desde que dejó de usar palos y piedras para hacer daño a sus vecinos y descubrió que podía no sólo hacerlos pedazos, sino reducir sus átomos hasta vaporizarlos o enfermarlos con la última cosecha del

• 28. A propósito de una próxima trilogía.

laboratorio.

Los muertos, muertos están en esta historia. A los infectados se les debe exterminar con la muerte para que éstos no erradiquen al ser humano. La palabra infectado carga con una connotación especial que recuerda al desprecio y temor que se le tenía a los enfermos de SIDA en los 90's. Hoy en día ya no nos aterra tanto el SIDA, se prometen curas para el VIH muy pronto. Hoy en día nos aterra el próximo enemigo invisible que nos mate silenciosamente desde dentro causandonos una falla respiratoria en un cuarto aislado de todo contacto humano.

Anteriormente mencionamos la hamartia, ese error trágico que define la caída del personaje en cuestión, recurso que la cinta explota de manera continua y que, a pesar de ello, no se siente absurdo ni repetitivo cada vez que ocurre, pues funciona más como un leitmotiv que presagia la tragedia.

La tragedia griega da cuenta de un hecho que parece paradójico, el hombre es portador de un principio caótico y desmesurado, la *hybris*, que puede ser causa de grandes desgracias, tal como queda expresado en la *Antígona* de Sófocles: “Muchas cosas son inquietantes (*deiná*) y, con todo, nada más inquietante que el hombre” (vv. 332-333). El ser humano puede sorprenderse y aterrarse de lo que él mismo u otros como él pueden llegar a realizar. (2024, Gibu, *Xolocotzi* p. 34)

Los activistas liberan a los monos desatando la epidemia. Jim golpea al cura para defenderse haciendo el suficiente ruido que despierta a los demás infectados; también enciende una veladora en medio de la oscuridad obteniendo el mismo efecto. Frank insiste en que deben acudir al llamado de los militares para ponerse a salvo, y en el camino un neumático se les avería deteniéndolos en un túnel. El mismo Frank, en su frustración, golpea con ira una valla metálica para alejar al cuervo que se alimenta de un cadáver infectado, recibiendo a cambio una gota del virus que aterrizada en su ojo, dejándolo a Hannah huérfana y desprotegida. Nuestros protagonistas son “salvados” por los militares, que no asesinan a Jim cuando tienen la oportunidad y mantienen encadenado a Miles, un camarada infectado para estudiarlo, pero que termina por ser un recurso que el propio Jim usa en contra de ellos para escapar de esa pesadilla anarquista.

Imagen 2. Fotograma de la película



Fuente: IMDb

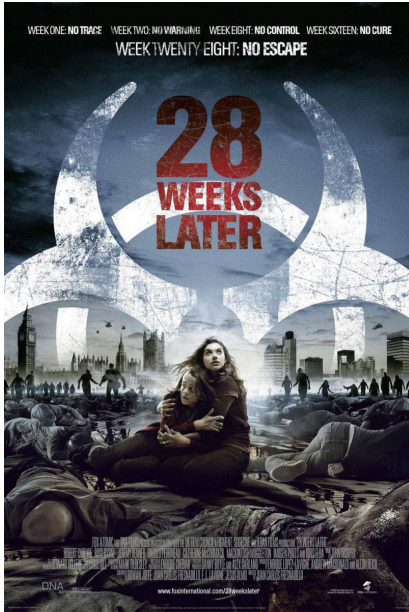
Es en éste punto donde se reinventa ese *leitmotiv* de la *hybris*, siendo al mismo tiempo otra gran virtud narrativa del filme: invertir el valor negativo del error fatídico desde Jim a sus captores. El virus de la ira no es el peor enemigo del ser humano, es él mismo y lo que es capaz de hacerle a sus semejantes, esto es explicitado en el momento en el que la nueva familia conformada por Jim, Selene y Hannah, se entrega al ejército de salvación que, después de todo, a pesar de la decepción de Frank, sí llegó a su rescate. Sólo la violencia podía romper con el sometimiento bajo el que se encontraban. Sólo el impulso más visceral de Jim, el de hacer hasta lo imposible para salvar a los suyos, es lo que rompe con ese ambiente hipermasculinizado que nos recuerda a muy malos momentos de nuestra realidad histórica.

El esclavo de un hombre completamente racional, el mayor West –que busca implantar el orden de nuevo, volver a la civilización, darle razones de vida a sus subordinados que han perdido toda esperanza al prometerles mujeres (“*There’s no future without women*”), todo mediante el justo y paternalista instrumento del orden militar–, es el error que termina por sentenciar a su propio amo. Quien solía ser Miles grita al auto en el que la nueva familia se escapa del complejo de seguridad después de que le ha sido entregado el mayor West para ponerle fin a su tiránico ciclo de orden y limpieza donde lo femenino se ve reducido a meras funciones fisiológicas y de servidumbre. (No es coincidencia que el militar más “blando” de todos, que además tartamudea, es torpe y un “cobarde”, porte un delantal y realice labores domésticas aunque sea pésimo en ello; es su rol por ser débil).

- **28. A propósito de una próxima trilogía.**

No sabemos si Miles grita hambriento y aún enfadado, o agradecido por ser liberado como el mono al inicio del filme. Lo que sí sabemos es que Jim sobrevive, al menos en el corte final de la película, pero que aún con la libertad restaurada y una plausible tranquilidad, desconocemos su futuro; permanece en vilo como el del resto de la humanidad.

Imagen 3. Fotograma de la película



Fuente: IMDb

La segunda entrega contó con un presupuesto decente y, aunque sigue explorando rasgos que la primera entrega concretó, e hizo un uso inteligente de los efectos especiales, triunfa más por terminar en un cliffhanger que anuncia una posible tercera entrega que aborde la temática de la pandemia. Claramente, 28 weeks later (2007) muestra otro enfoque, uno más próximo al cine hollywoodense, que se expresa en el gusto por el gore y la siempre bienvenida incursión militar americana para lograr contener todo lo que los rebasados gobiernos europeos no pueden.

Pronto llegará a las pantallas grandes una tercera entrega, con ambos creadores a cargo del proyecto después de más de veinte años, y aunque sea una obra esperada y bien realizada, lo logrado en su primer entrega pasa a la historia por ser un film independiente que no temió mostrarle a la industria del cine el camino correcto para hacer obras de calidad en géneros que normalmente son vilipendiados por la crítica. En el cine siempre es mejor menos que más.

Referencias

Gibu, R., Xolocotzi, A. (2024), *Dolor y vulnerabilidad. Reflexiones fenomenológicas y hermenéuticas*. México: Fides

*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/>



Elisabeth Sparkle el horror de la male gaze
Por Evaluna Pereyra Eufrasio



The substance (2024)

Dirección: Coraline Fargeat

The substance fue, probablemente, uno de los filmes más comentados del año 2024. La recepción por parte de los espectadores fluctuó entre el reconocimiento como una de las mejores cintas de la temporada y descalificaciones tales como las de ser un producto mercantil, exagerado, o cuyo abuso de recursos estéticos lo convertían en un cliché del body horror. No obstante, vale la pena preguntarse si las elecciones de Coraline Fargeat, guionista y directora, fueron realizadas de manera arbitraria con el simple propósito de alimentar una espectacularidad, o dan cuenta de una crítica que articula tanto elementos diegéticos como perceptivos del filme. .

El término body horror (hispanizado como horror o terror corporal) surge en la década de los ochenta para designar un conjunto de producciones cinematográficas emergentes, cuya tensión recae en la exploración de los límites del cuerpo. A diferencia de otros géneros como el slasher, el terror, el body horror muestra de manera explícita alteraciones corporales, a menudo resultado de mutaciones, mutilaciones, enfermedades, violencia extrema, entre otros. Para Linda Williams, en conjunto con el melodrama y la pornografía,

el body horror forma parte de los tres “body genres” por antonomasia, puesto que su éxito consiste en generar sensaciones físicas y fisiológicas miméticas o correspondientes a lo visto en pantalla; tristeza y llanto para el melodrama, excitación con la pornografía, y asco y espanto con el horror¹.

Instalado dentro de estas convenciones, el filme, escrito y dirigido por Fargeat, muestra la historia de Elisabeth Sparkle, celebridad en decadencia interpretada por Demi Moore, quien tras ser despedida de su programa televisivo de aeróbicos por criterios edadistas decide hacer uso de un extraño medicamento que le promete transformar su vida: la sustancia. Tras la adquisición de un extraño kit, el cuerpo de Sparkle da origen a un nuevo ser de 20 años al cual se le transfiere su conciencia. El uso de la sustancia, aunque prometedor, requiere seguir una serie de reglas y advertencias: 1) Te activas una vez; 2) Te estabilizas diariamente; 3) Cambias cada siete días, sin excepciones; y 4) Recuerda eres una. Elisabeth en su cuerpo rejuvenecido adquiere una nueva identidad, Sue; quien se convierte en la nueva estrella televisiva. Cada semana debe cambiar papeles con su alter ego, quien poco a poco comienza a eclipsar su vida.

La trama muestra cómo de manera paulatina el personaje comienza un proceso de declive; la obsesión por la perfección estética conduce a la protagonista a un uso imprudente del medicamento, que origina mutaciones en el cuerpo original. Elisabeth Sparkle pasa de ser una mujer de cincuenta años, hegemónicamente atractiva, a una mujer envejecida sin cabello ni dientes, hasta su estado final de ‘Monstro Elisaeus’, potencia híbrida que articula diversas existencias femeninas en un mismo cuerpo.

La diégesis hace uso de ciertas licencias elípticas para privilegiar el desarrollo psicológico del personaje, de manera que el funcionamiento biomolecular de la sustancia no queda explicado y el público sólo conozca los efectos y reglas del mismo. Esta licencia aleja a la película de las problemáticas biológicas de producciones de ciencia ficción, y más bien la acerca a una problemática axiológica en clave feminista que manifiesta la tensión entre lo ético y estético, ¿hasta dónde se es capaz de llegar para conservar la belleza?

1 Se opta por el término *horror* por la carga etimológica del latín *horraris*, estremecerse o erizarse; en contraposición de terror, terreo, hacer temblar.

• 28. Elisabeth Sparkle el horror de la male gaze

La gama de elementos técnicos y visuales de la cinta son utilizados con el fin de generar una experiencia que sitúe al espectador en un campo de significación propio del body horror como body genre; por consiguiente, la obra no busca generar una experiencia satisfactoria o placentera, sino más bien conducir shock propio del horror o a su inminente catarsis emética-vomitiva. Como se advertía desde las primeras líneas, la producción apuesta por imbricar la diégesis con efectos perceptivos, patente en la excelente sonorización y la alteración de las tomas visuales. Desde los primeros minutos el público se sumerge en un mundo de imágenes alteradas, contrario al ideal cinematográfico propuesto por la teórica Laura Mulvey “de reproducir, tan cuidadosamente como sea posible, las denominadas condiciones naturales de la percepción humana” (2001, p. 372) a través de técnicas como profundidad de campo, movimientos de cámara, invisibilidad de montaje, entre otros. En *The substance* conocemos a Elisabeth Sparkle y su mundo a través de una mirada antinatural, lente alterada que juega con la profundidad y el uso de close ups invasivos. El cuerpo femenino se muestra en una dimensión escatológica conformada por fluidos y carne, desbordando el límite de lo humano para devenir en monstruoso.

Imagen 1. Fotograma de la película



Fuente. FILMAFFINITY

Para Mulvey la exhibición cinematográfica de la mujer funciona en dos niveles: como objeto erótico para los personajes, y como objeto erótico para el espectador —“con una tensión variable entre las miradas de cada lado de la pantalla” (2001, p. 371)—. La teórica propone en la *showgirl* un artificio donde “la mirada del espectador y del personaje masculino se combinan hábilmente sin romper la verosimilitud” (Ibidem), se trata entonces de una mirada unificada bajo el régimen de lo masculino, la naturalidad

y normativa lo consolidan como representante del poder. De ahí que el acierto técnico de Fargeat sea instaurar una mirada antinatural que escinde al espectador de un régimen escópico masculino; la mirada que recae sobre Elisabeth y Sue como mujeres-imagen es invasiva, acosadora e incómoda. No obstante, el guión lejos de situar a la protagonista como una víctima romántica, la transforma en entidad monstruosa, agente que decide incorporar las reglas del dominador a partir del ejercicio de una dialéctica del *maistrye*². Elisabeth Sparkle es consciente del poder y encanto de Sue, de ahí que no pueda renunciar a ella; a lo largo de la cinta, la vemos ceder múltiples veces ante su alter ego, incluso en detrimento de su propia existencia. Los enfrentamientos en el espejo y la presencia sempiterna del espectáculo frente a la ventana dan cuenta de la autoconciencia que tiene Elisabeth de saberse mujer-imagen.

Dicho carácter de exhibición permite establecer la continuidad de la relación mujer-monstruo. Para Laura Williams la mujer y el monstruo presentan un grado de afinidad en tanto que su propia diferencia y semejanza en posiciones los convierten en objeto de exhibición y dominio, ambos encarnan un modelo de alteridad dentro de la estructura patriarcal. De igual manera, Cohen considera el cuerpo monstruoso como un cuerpo cultural, donde se entretajan condiciones geográficas, históricas, culturales y afectivas determinadas. En la visión occidental se ha definido lo monstruoso desde la perspectiva aristotélica considerando aquello cuyas condiciones de proporción o adecuación salen de la naturalidad o norma de la naturaleza, el mismo Aristóteles toma al cuerpo femenino como uno de sus representantes.

Con base en textos clásicos, durante la Edad Media lo monstruoso aglutinó lo natural y lo moral, dando origen a bestiarios o tratados —sistemas de clasificación— donde se datan quimeras e híbridos y se discuten sus cualidades ontológicas. Sin embargo, llama particularmente la atención la propuesta que hace Rivilla Bonet y Pueyo, en su Tratado de el origen de los

2 Cfr. Mitchell (2001). La propuesta del teórico consiste en articular un modelo subalterno de las imágenes como una dialéctica de poder y deseo. De igual manera posiciona a las imágenes en el mismo estatuto de las mujeres, donde el hombre constituye el portador de la mirada. Las imágenes como mujeres “pedirían un alto valor para así, quisieran ser admiradas y elogiadas por su belleza y adoradas por muchos amantes. pero, sobre todo, quisieran ejercer algún dominio sobre el espectador” (p. 194).

• 28. Elisabeth Sparkle el horror de la male gaze

monstros, en donde articula una relación continua entre el prodigio y el monstruo, como existencias que poseen un carácter extraordinario —anormal, fuera de la norma—. Lo anormal no solo representa la presencia de fuerzas negativas, sino la potencia de la divinidad encarnada en aquellos dotados con talentos; la diferencia entre uno y otro radica en la desviación moral. Esta noción del ente admirado y temido permite comprender la relación especular monstruo-héroe establecida por Jorge Luis Borges en su cuento “Asterión” en donde Teseo y el minotauro son entidades equiparables.

Imagen 2. Fotograma de la película



Fuente: FILMAFFINITY

La naturaleza monstruosa de Elisabeth Sparkle está compuesta de un carácter múltiple, determinada desde su posición de mujer, alteridad por antonomasia, y reforzada gracias a la mirada omnipresente de la industria del espectáculo. Sparkle, presentada bajo el halo de una estrella, es el prodigio que deviene monstruo debido a la presión social. La degradación estética, normada por criterios edadistas, pronto se ve acompañada de una degradación ética, en donde las decisiones tomadas por la protagonista son objeto de autorechazo. El filme cierra de manera excepcional con un homenaje a otras historias del género del horror body femenino como lo es Carrie de Stephen King. El ‘Monstro Elisae’ hace gala de su existencia frente a una serie de cámaras y miradas aterrorizadas, la sociedad se confronta, lo agrede y cubierta de sangre intenta destruir lo que ha creado.

The substance permite comprender que la mirada no solo define lo monstruoso, sino que lo crea. La percepción es un acto cultural y político que transforma cuerpos y subjetividades en objetos de miedo, fascinación o rechazo. Elisabeth Sparkle,

Sue y ‘monstro’ articulan al prodigio, monstruo, portentoso, existencia híbrida, objeto de fascinación y rechazo de la mirada masculina.

Referencias

- Cohen, J. J. (1996): “Monster Culture (Seven Theses)”, en J. J. Cohen (ed.) (1996) *Monster Theory: Reading Culture*, University of Minnesota Press.
- Mulvey, L. (2001). “Placer visual y cine narrativo”, en Wallis, B. (ed.) *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Akal.
- Mitchell, J. W. T. (2010). “¿Qué quieren las imágenes?” en Alloa, E. (ed.), *Pensar la imagen*. Metales pesados.
- Williams, L. (2006) “When the Woman looks”, en Jancovich, M. (ed.) (2006). *Horror, the film reader*, Routledge.

*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

Miedo y cine. Reflexiones sobre lo siniestro, lo terrorífico y el temor en la subjetividad humana y su aplicación en la temática del terror y horror:

FILMAFFINITY (1999) The Blair Witch Project. Dirección de Daniel Myrick & Eduardo Sánchez [Fotografía]. <https://www.filmaffinity.com/es/film545832.html>

FILMAFFINITY (1958) Vertigo. Dirección de Alfred Hitchcock [Fotografía]. <https://www.filmaffinity.com/es/film647094.html>

FILMAFFINITY (1985) The Stuff. Dirección de Larry Cohen [Fotografía]. <https://www.filmaffinity.com/es/film639508.html>

De la inocencia a las infancias narcisistas:

FILMAFFINITY (1986). Veneno para las hadas. Dirección de Carlos Enrique Taboada [Fotografía]. <https://www.filmaffinity.com/es/film933335.html>

IMBd (1986). Veneno para las hadas. Dirección de Carlos Enrique Taboada [Fotografía]. <https://www.imdb.com/title/tt0135033/mediaviewer/rm142201137/>

IMBd (1986). Veneno para las hadas. Dirección de Carlos Enrique Taboada [Fotografía]. <https://www.imdb.com/title/tt0135033/mediaviewer/rm2059545345/>

El cuerpo como elemento constitutivo del cine de terror. Paralelismos entre The Substance, The Rejuvenator y algunas realidades:

FILMAFFINITY. (2024). The Substance. Dirección de Coralie Fargeat [Fotografía]. <https://www.filmaffinity.com/es/film833687.html>

Jones, B. T. (1998). The Rejuvenator. [Archivo de video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=rZyT5cAkE-M>

Fargeat, C. (2024). The Substance. [Archivo de video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=LNIrGhBpYjc>

Fargeat, C. (2024). The Substance. [Archivo de video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=LNlrGhBpYjc>

Fargeat, C. (2024). The Substance. [Archivo de video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=LNlrGhBpYjc>

Fargeat, C. (2024). The Substance. [Archivo de video].
MUBI.

El descenso al mundo de los muertos de Valadez:

FILMAFFINITY (2020). Sin señas particulares. Dirección de Fer-
nanda Valadez [Fotografía]. <https://www.filmaffinity.com/es/film347733.html>

FILMAFFINITY (2020). Sin señas particulares. Dirección de Fer-
nanda Valadez [Fotografía]. https://www.filmaffinity.com/es/filmimages.php?movie_id=347733

Capitalismo gore: la juventud como un producto rentable para
los sistemas totalitarios:

FILMAFFINITY. (2024). The Substance. Dirección de Coralie Far-
geat [Fotografía]. https://www.filmaffinity.com/es/filmimages.php?movie_id=833687

FILMAFFINITY. (2024). The Substance. Dirección de Coralie Far-
geat [Fotografía]. https://www.filmaffinity.com/es/filmimages.php?movie_id=833687

FILMAFFINITY. (2024). The Substance. Dirección de Coralie Far-
geat [Fotografía]. https://www.filmaffinity.com/es/filmimages.php?movie_id=833687

Revisiones

La represión del mal corporal. Mutaciones de Burroughs en
Cronenberg:

IMBd (1991). El almuerzo desnudo. Dirección de David Cro-
nenberg [Fotografía]. <https://www.imdb.com/title/tt0102511/mediaviewer/rm3561004288/>

IMBd (1991). El almuerzo desnudo. Dirección de David Cro-
nenberg [Fotografía]. <https://www.imdb.com/title/tt0102511/mediaviewer/rm2565505025/>

El terror del linchamiento narrativo:

FILMAFFINITY (1976). Canoa. Dirección Felipe Cazals [Fotografía]. <https://www.filmaffinity.com/mx/film900076.html>

La Masacre de San Miguel Canoa: la intolerancia que desencadenó el horror. (24 de abril de 2024). Archivo General de la Nación <https://www.gob.mx/agn/articulos/la-masacre-de-san-miguel-canoa-la-intolerancia-que-desencadeno-el-horror>

La Masacre de San Miguel Canoa: la intolerancia que desencadenó el horror. (24 de abril de 2024). Archivo General de la Nación <https://www.gob.mx/agn/articulos/la-masacre-de-san-miguel-canoa-la-intolerancia-que-desencadeno-el-horror>

Carlos E. Guzman. (2020, diciembre 29). Canoa (1976) (FHD 4K) Película Completa [Captura de pantalla]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=u6-UaMf3cw4&t=5783s>

Carlos E. Guzman. (2020, diciembre 29). Canoa (1976) (FHD 4K) Película Completa [Captura de pantalla]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=u6-UaMf3cw4&t=5783s>

Carlos E. Guzman. (2020, diciembre 29). Canoa (1976) (FHD 4K) Película Completa [Captura de pantalla]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=u6-UaMf3cw4&t=5783s>

Carlos E. Guzman. (2020, diciembre 29). Canoa (1976) (FHD 4K) Película Completa [Captura de pantalla]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=u6-UaMf3cw4&t=5783s>

Carlos E. Guzman. (2020, diciembre 29). Canoa (1976) (FHD 4K) Película Completa [Captura de pantalla]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=u6-UaMf3cw4&t=5783s>

Carlos E. Guzman. (2020, diciembre 29). Canoa (1976) (FHD 4K) Película Completa [Captura de pantalla]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=u6-UaMf3cw4&t=5783s>

Carlos E. Guzman. (2020, diciembre 29). Canoa (1976) (FHD

4K) Película Completa [Captura de pantalla]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=u6-UaMf3cw4&t=5783s>

Carlos E. Guzman. (2020, diciembre 29). Canoa (1976) (FHD 4K) Película Completa [Captura de pantalla]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=u6-UaMf3cw4&t=5783s>

Me matan si no trabajo y si trabajo me matan

FILMAFFINITY (2011). Trábalhar cansa. Dirección Marco Dutra y Juliana Rojas [Fotografía]. <https://www.filmaffinity.com/mx/film646949.html>

IMBd (2011). Trábalhar cansa. Dirección Marco Dutra y Juliana Rojas [Fotografía]. <https://www.imdb.com/title/tt1686328/mediaviewer/rm1520285952/>

¿Has soñado una mejor versión de ti?

FILMAFFINITY (2024). The substance. Dirección Juan Coralie Fargeat [Fotografía]. <https://www.filmaffinity.com/mx/film833687.html>

IMBd (2024). The substance. Dirección Juan Coralie Fargeat [Fotografía]. https://www.imdb.com/es/title/tt17526714/?ref_=tt_mv_close

IMBd (2024). The substance. Dirección Juan Coralie Fargeat [Fotografía]. https://www.imdb.com/es/title/tt17526714/?ref_=tt_mv_close

IMBd (2024). The substance. Dirección Juan Coralie Fargeat [Fotografía]. https://www.imdb.com/es/title/tt17526714/?ref_=tt_mv_close

IMBd (2024). The substance. Dirección Juan Coralie Fargeat [Fotografía]. https://www.imdb.com/es/title/tt17526714/?ref_=tt_mv_close

Resignificaciones

Dos analogías sobre el tiempo en la cinta The Endless:

FILMAFFINITY (2017). The endless. Dirección Justin Benson y Aaron Morrhhead [Fotografía]. <https://www.filmaffinity.com/mx/film161501.html>

Captura de pantalla propia (6)

Una historia de terror: Turno nocturno (2024):

FILMAFFINITY (2024). Turno nocturno. Dirección Roberto Castañeda [Fotografía]. <https://www.filmaffinity.com/mx/film886928.html>

Excelsior (2024). Turno nocturno [Fotografía]. <https://www.excelsior.com.mx/trending/turno-nocturno-cuando-y-donde-ver-la-pelicula/1686680>

Palomaynacho (2024). Turno nocturno [Fotografía]. <https://palomaynacho.com/blog/turno-nocturno-pelicula-final-explicado/>

El lobo en caperucita:

Wikimedia commons (2000). Ginger snaps. Dirección John Fawcett [Fotografía]. <https://en.wikipedia.org/w/index.php?curid=8426168>

IMBd (2000). Ginger snaps. Dirección John Fawcett [Fotografía]. https://www.imdb.com/es/title/tt0210070/?ref_=tt_mv_close

28. A propósito de una próxima trilogía:

FILMAFFINITY (2002). 28 days later. Dirección Danny Boyle [Fotografía]. <https://www.filmaffinity.com/mx/film502524.html>

IMBd (2002). 28 weeks later. Dirección Juan Danny Boyle [Fotografía]. https://www.imdb.com/es/title/tt0289043/?ref_=tt_mv_close

IMBd (2002). 28 weeks later. Dirección Juan Danny Boyle [Fotografía]. https://www.imdb.com/es/title/tt0289043/?ref_=tt_mv_close

FILMAFFINITY (2007). 28 weeks later. Dirección Juan Carlos Fresnadillo [Fotografía]. <https://www.filmaffinity.com/mx/film368386.html>

Elisabeth Sparkle el horror de la male gaze

FILMAFFINITY (2024). The substance. Dirección Juan Coralie Fargeat [Fotografía]. <https://www.filmaffinity.com/mx/film833687.html>

FILMAFFINITY (2024). The substance. Dirección Juan Coralie Fargeat [Fotografía]. https://www.imdb.com/es/title/tt17526714/?ref_=tt_mv_close

FILMAFFINITY (2024). The substance. Dirección Juan Coralie Fargeat [Fotografía]. https://www.imdb.com/es/title/tt17526714/?ref_=tt_mv_close

