

ISSN: 2954-5137

●jopineal. Cine y pensamiento●

Núm. 9 • Julio a Diciembre 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

Número 9 • Julio a Diciembre de 2025

<http://ojopineal.buap.mx>

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Dra. María Lilia Cedillo Ramírez

Rectora

Mtro. José Manuel Alonso Orozco

Secretario General

Dr. Jorge David Cortés Moreno

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

Editora del número

María Elizabeth Aquino Rápalo

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. No. 9, julio a diciembre de 2025, es una difusión periódica semestral editada por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla con domicilio en 4 sur No. 104, Colonia Centro Histórico, Puebla, Pue., C.P. 72000, difundida a través de la Facultad de Filosofía y Letras con domicilio en Av. Juan de Palafox y Mendoza No. 229, Colonia Centro Histórico, No. 229, C.P. 72000, Puebla, Pue., Teléfono 2 29 55 00, Ext. 3540, <http://ojopineal.buap.mx>, Editor responsable: Diego Ulises Alonso Pérez, ojopineal.ffyl@rd.buap.mx, Reserva de derechos al uso exclusivo No. 04-2021-090113370000-203, ISSN: 2954-5137, ambos otorgados por el Instituto Nacional de Derecho de Autor de la Secretaría de Cultura. Responsable de la última actualización de este número la Facultad de Filosofía y Letras, Dra. Josefina Manjarrez Rosas, fecha de última modificación: enero de 2025.

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

Portada: Alma Lorena López Galindo

Formación de interiores: Antonio Miguel Muñoz Ortiz

Índice

Número 9 • Julio a Diciembre 2025

<http://ojopineal.buap.mx>

9 Editorial

María Elizabeth Aquino Rápalo

Sobreinterpretaciones

10 Ecos de un verano clandestino: el pulso del instante en *Leto* *Leto* (2018)

Dirección: Kirill Serebrennikov

Por Jesús Iván Contreras Matamoras

16 Capitalismo, sociedad de control y ecosofía en “Efectos colaterales”: una crítica animada desde la enfermedad y la curación.

Efectos colaterales (2025)

Dirección: Joseph Bennett

Por Patricia García Rosas

22 El arte culinario y el poder *El Menú* (2022)

Dirección: Mark Mylod

Por Elideth Itzé García García

26 El monstruo como espejo del alma rota de una nación *Godzilla Minus One* (2023)

Dirección: Takashi Yamasaki

Por César Anastasio Flores

31 El rostro de Levinas en “Black Museum” *Black Mirror*, “Black Museum” (2017)

Dirección: Colm McCarthy

Por Jorge Luis Tepepa Juárez

36 El dispositivo en la construcción de la realidad *The Truman show* (1998)

Dirección: Peter Weir

Por Axel Uriel Gaspar Cruz

45 La ficción de las palabras *Más extraño que la ficción* (2007)

Dirección: Marc Foster

Por Marco Antonio Estrada Zúñiga

50 El desbordamiento del tiempo

Caddo Lake (2024).

Dirección: Celine Held & Logan George

Por Sharon Yannel Mozzo Robles

54 Jenifer: la fascinación oscura entre belleza, horror y obsesión

Jenifer [Masters of Horror] (2005).

Dirección: Dario Argento

Por Rusmelly Martínez Sandoval

59 *Fuentes de las imágenes*

En orden de aparición en los artículos

Editorial

Por María Elizabeth Aquino Rápalo

(Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla)

El cine, como la literatura, tienen la virtud de hacernos vivir lo que el otro “vive”, de experimentar virtualmente la vida, las sensaciones y las emociones que tiene el otro; llámase el actor, el director, el entorno o la historia que se despliega en la pantalla. Empero, esas experiencias no son del todo ajenas, porque en el cine se toma como referente la vida misma, aunque el género que se esté apreciando sea ficción, algo ha tomado de la vida cotidiana y es por eso que podemos sentir o “vivir” lo que pasa en el filme porque si cambias el nombre la historia puede estar hablando de ti.

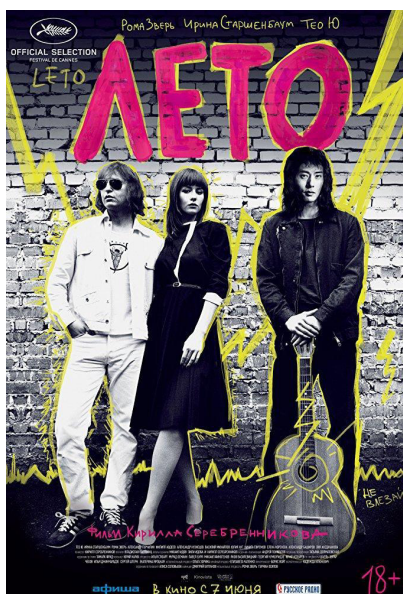
Al identificarnos con lo que la cinta nos cuenta, nos lleva a una actividad exclusivamente humana que es el ejercicio reflexivo, porque si bien el cine se ha desarrollado como un arte cuya finalidad es entretener, si le prestamos atención hasta la película más taquillera por sus efectos especiales tiene un argumento y eso puede empujarnos a volver sobre nuestros propios pensamientos e incluso a escribir sobre ellos.

En este número de *Ojo Pineal* los hilos conductores de las reflexiones de nuestros autores son: el tiempo, la crítica al abuso capitalista y la ecosofía.

Sobreinterpretaciones

Ecós de un verano clandestino: El pulso del instante en *Leto*

Por Jesús Iván Contreras Matamoras



Leto (2018)
Dirección: Kirill Serebrennikov

I Un fragmento que revela el espíritu de la cinta

En el ritual de toda película hay un momento que puede ser la referencia de esta; en “Leto”, esta revelación se produce en la azotea de Leningrado y en medio de la *jam session*. En ese instante, siendo la primera vez que nos encontramos con “Мы ждём перемен” (Estamos esperando cambios), el espectador experimenta la esencia no solo de un himno en su génesis, sino también un estiramiento y una contracción del tiempo, presente y a la vez pasado, titubeando entre

un tiempo que evoca la juventud (el deseo de los cambios) y es consciente de su fugacidad. Todo ello hace que la propia película se presente como un aparato que atrapa al instante en su propia red y nos propone no tanto que veamos la escena, sino que la habitemos. La fuerza afectiva del fragmento nos ofrece la posibilidad de ajustar nuestra relación con el tiempo; no como una medida lineal, sino como un tiempo sensible en el que cada nota, cada mirada, cada silencio devienen elementos vivos y palpables.

II Escena y vivencia temporal

La resonancia de lo efímero reflexionar sobre el eco prolongado de cada nota en la cámara fija equivale a percibir el pasado inmediato en el acto mismo de su desaparición; ese instante alargado transforma la retención de la experiencia en una textura vivida, donde el sonido de las cuerdas persiste como una huella en la conciencia. En esa prolongación, la memoria se activa sin esfuerzo, tiñendo la escena de una cualidad atemporal. A su vez, esa prolongación funciona como un espejo introspectivo: nos invita a reconocer cómo nuestras propias memorias se aferran a lo fugaz, manteniéndolo vivo más allá de su duración concreta. La escena se convierte entonces en un umbral donde lo transitorio adquiere permanencia simbólica.

III La expectativa silenciosa

Cuando la mirada de Mike se entrelaza con la de Tsoi, no es solo complicidad, sino un gesto que abre un umbral hacia lo desconocido. Este puente visual, calibrado por un fundido sutil, mantiene al espectador en un estado de expectación fina, como si la promesa de la siguiente nota fuera el destino mismo de la escena. En esa tensión silenciosa, la conciencia se proyecta hacia el futuro inmediato. Dicha tensión no solo anticipa acontecimientos narrativos: despierta en nosotros el deseo profundo de trascender el instante y participar activamente en la construcción de lo que vendrá. La mirada compartida se convierte en un acto de alianza temporal que nos recuerda la potencia de la atención compartida.

IV El poder de lo no dicho

La brevísima frase “Esperamos cambios” y el gesto callado que le sigue articulan una densidad de sentido que trasciende las palabras. En ese diálogo mínimo se revela una síntesis donde imagen y sonido se fusionan, otorgando al instante un peso emocional capaz de sugerir revoluciones interiores sin necesidad de explicaciones extensas. Al resguardar el significado en lo tácito, la escena nos confronta con la riqueza de la dialéctica muda: el silencio y la elipsis funcionan como espacio creativo donde cada espectador llena los huecos con su propia imaginación, activando un compromiso íntimo con la promesa de la transformación. Más allá de la elipsis verbal, la tensión que se percibe en la pausa misma —esa brevísima suspensión del sonido y el gesto— actúa como catalizador de las emociones más profundas. Es en ese silencio poblado de posibilidades donde la película nos reta a proyectar nuestros deseos y temores, convirtiendo la impenable elocuencia del mutismo en un escenario donde lo no dicho adquiere una voz propia, poderosa e ineludible.

Imagen 1. Fotograma de la película



Fuente: FILMAFFINITY

V Arquitectura temporal en *Leto*

La película despliega una escena como laboratorio de conciencia, donde cada recurso formal —desde el blanco y negro hasta la edición elíptica— colabora en un ensamblaje que desvela la temporalidad como vivencia: En primer lugar, la prolongación del acorde actúa como una cola invisible que atrapa el pasado recién vivido y lo hace resonar en el presente, recordándonos que el instante jamás es puro, sino siempre revestido por lo anterior. Al mismo tiempo, los cortes y fundidos fragmentados colocan al espectador en un constante estado de apertura, invitándolo a anticipar el devenir de la música con el cuerpo y la mente. Este doble movimiento entre lo retenido y lo esperado configura una experiencia dinámica del tiempo: sentimos cómo el pasado moldea el presente y cómo el presente se asoma al futuro, estableciendo un tejido continuo donde cada pliegue temporal se revela significativo. El uso del blanco y negro, lejos de evocar nostalgia, suspende de manera deliberada toda distracción cromática para concentrar la atención en la vivencia sensorial del momento. Así, la escena se convierte en un espacio reducido de percepción pura, despojado de juicios o contextos superfluos. Al reducir la paleta visual, la película nos impele a escuchar con más acuciosidad y a percibir con mayor intensidad los matices del sonido y la respiración del ambiente, mostrándonos que la esencia de la experiencia cinematográfica reside en la atención concentrada. Por último, los susurros del ambiente —el viento, el pulso de las cuerdas— integran un trasfondo pre-reflexivo en el cual la conciencia no necesita etiquetar cada sentimiento, sino simplemente experimentarlo en su forma más directa. Ese trasfondo sensorial actúa como fundamento subterráneo de la estructura narrativa: en él se gesta la vivencia pura, libre de mediaciones discursivas, que sostiene toda la tensión emocional de la escena.

A través de esos dos minutos en la azotea, “*Leto*” nos muestra que el cine puede funcionar como un espejo de nuestra conciencia temporal. La incertidumbre que despiertan los acordes suspendidos, la promesa implícita en una mirada y la intensidad de lo no dicho nos recuerdan que el tiempo se construye en la tensión entre lo que acaba de suceder y lo que aún está por venir. En ese espacio límite, la película revela su verdadera

sustancia: no es solo la historia de un himno clandestino, sino una exploración de cómo vivimos, recordamos y proyectamos, tejido por el latido mismo de la memoria y la anticipación.

Al insistir en la fisicalidad del instante y en el compromiso afectivo del espectador, la película propone una forma de entender el cine como experiencia viviente, un intercambio de temporalidades donde lo narrado y lo vivido convergen en un pulso único. En este diálogo continuo entre la imagen y la percepción, somos invitados a participar en la creación misma del significado: no basta con contemplar pasivamente la escena, sino que nuestras propias historias y vivencias aportan capas adicionales a la experiencia. Así, cada espectador actúa como coautor de la memoria colectiva que “Leto” desencadena, reforzando la idea de que el cine no solo refleja el tiempo, sino que lo fabrica junto a nosotros.

Referencias

- Husserl, E. (1999). *Investigaciones lógicas*, 1. Alianza Editorial.
- Husserl, E. (2010). *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*. Editorial Trotta.
- Serebrennikov, K. [Director] (2018). *Leto* [Película]. Rusia-Francia.

Capitalismo, sociedad de control y ecosofía en *Efectos colaterales*

Por Patricia García Rosas

Efectos colaterales (2025)

Dirección: Joseph Bennett
& Steve Hely



En un mundo donde la salud es un producto y la enfermedad una estrategia de mercado, “Efectos Colaterales” de Adult Swim nos realiza una cuestión: ¿quién decide qué vidas merecen ser curadas?

Esta serie no solo critica al capitalismo farmacéutico y la biopolítica, sino que propone —sin decirlo directamente— una lectura ecosófica del cuidado del cuerpo, del ambiente y del alma.

El veneno como sistema

Desde su primer episodio, la serie “Efectos colaterales” presenta una premisa audaz y provocadora: dos científicos, Marshall y Frances, descubren un hongo milagroso con la capacidad de curar enfermedades crónicas. Sin embargo, este trascendental hallazgo no es celebrado; en lugar de ello, se convierte en el objeto de una implacable persecución. Lo que, por su naturaleza, debería ser una bendición para la humanidad se transforma, paradójicamente, en una profunda

amenaza para el negocio farmacéutico y el aparato gubernamental que lo sostiene.

Así, la maquinaria de la represión se activa de inmediato, desplegando diversas herramientas de control: vigilancia constante, censura sistemática, persecución directa y una orquestada campaña de desinformación. El mensaje que se desprende de esta dinámica es contundente y revelador: en la economía neoliberal, la enfermedad no es concebida como un problema a erradicar, sino como un recurso estratégico que sostiene el capital. La meta no es eliminar el dolor o el sufrimiento, sino más bien administrarlos, convirtiéndolos en una fuente perpetua de ingresos y poder.

Biopolítica y sociedad de control: curar no es rentable

La serie se nutre de conceptos filosóficos clave para construir su distopía. Michel Foucault, en sus análisis, describió la biopolítica como el modo en que los Estados modernos gestionan la vida de las poblaciones. Sin embargo, Gilles Deleuze, al observar las transformaciones de finales del siglo XX, fue más allá al señalar que ya no habitábamos en sociedades disciplinarias, caracterizadas por instituciones visibles como la fábrica o la prisión, sino en sociedades de control. En estas nuevas configuraciones, los cuerpos son moldeados de formas más sutiles y omnipresentes, no desde instituciones concretas, sino a través de flujos invisibles: datos, algoritmos, la biomedicina, las normas de salud impuestas y el consumo farmacológico generalizado.

En este sentido, *Efectos colaterales* se erige como una distopía sumamente realista. El “enemigo” no es una figura autoritaria tradicional o un déspota evidente, sino una corporación farmacéutica multinacional. Esta entidad posee un poder inmenso, influyendo directamente en qué enfermedades son reconocidas, qué tratamientos se consideran legales y, en última instancia, qué cuerpos son valorados y dignos de vivir. Los personajes de la serie no están confinados en cárceles físicas, sino que se encuentran atrapados en complejas redes de vigilancia, dependientes de dispositivos biomédicos y sujetos a mecanismos de propaganda que se disfrazan hábilmente bajo el manto de la “salud pública”.

Ecosofía: La conexión entre cuerpo, mente y tierra

La serie, sin embargo, no se limita a una mera crítica del sistema. De manera implícita, pero con una resonancia profunda, “Efectos colaterales” propone una perspectiva más radical: una mirada ecosófica sobre la salud y el conocimiento. El concepto de ecosofía, desarrollado por Félix Guattari, busca superar la fragmentación entre lo humano y lo ambiental, entre lo individual y lo social. Para Guattari, toda ecología verdadera debe considerar tres dimensiones fundamentales:

- La ecología ambiental: que se refiere a nuestra relación con la naturaleza y el entorno físico.
- La ecología social: que abarca nuestras interacciones y relaciones con los demás en el ámbito comunitario.
- La ecología mental: que explora nuestra relación con nosotros mismos, nuestros pensamientos y nuestra subjetividad.

Imagen 1. Fotograma de la serie.



Fuente: FILMAFFINITY

El hongo que descubren Marshall y Frances se convierte en un poderoso símbolo de reconciliación con la vida natural. No es un producto químico artificial fabricado en un laboratorio; es un ser vivo complejo, orgánico y natural. Representa un conocimiento ancestral, en contraposición a la idea de propiedad intelectual. Su existencia misma invoca una relación distinta con el entorno: una medicina que no separa al cuerpo del ecosistema, sino que los une íntimamente.

Desde esta perspectiva, “Efectos colaterales” no solo denuncia las falencias del sistema de salud capitalista; también sugiere un modo alternativo de habitar el mundo. Propone una vida donde sanar no es un acto de consumo pasivo, sino un proceso activo de reconexión con la naturaleza, con la comunidad y con el propio ser.

Animación y estética de la desobediencia: el absurdo de la realidad.

La serie adopta una estética visual distintiva: frenética, colorida y psicodélica, una mezcla singular entre ciencia ficción retro y horror cómico. A pesar de que no persigue el realismo visual en su representación, sí logra capturar una profunda verdad. Las formas exageradas, los personajes deformes, las persecuciones y los tratamientos médicos grotescos no son meras fantasías gratuitas. Son, de hecho, expresiones estilizadas de una realidad cotidiana en la que el absurdo inseparable del sistema se ha normalizado de tal manera que apenas lo percibimos.

La animación se convierte así en un medio poderoso para visibilizar aquello que el lenguaje ordinario no logra nombrar. Nos muestra, de forma impactante, cómo el cuerpo humano se transforma en un campo de batalla para intereses externos. Expone cómo la salud, que debería ser un derecho fundamental, se convierte en una valiosa mercancía. Nos revela cómo el saber científico, históricamente un bien común, es privatizado y encapsulado. Y, de manera crucial, nos confronta con la idea de que la naturaleza, percibida como una amenaza al capital, debe ser controlada o incluso erradicada. La estética de la serie es, en sí misma, un acto de desobediencia que fuerza al espectador a ver más allá de lo evidente.

Marshall y Frances: los locos lúcidos

Los protagonistas de la serie, Marshall y Frances no tienen el molde de los héroes tradicionales. Son presentados como personajes excéntricos, fallidos y llenos de contradicciones. Sin embargo, su búsqueda está impulsada por un núcleo ético extraordinariamente poderoso: su deseo de liberar el conocimiento curativo, aunque esto los condene a convertirse en fugitivos. Son, en esencia, personajes ecosóficos en acción. Su rebeldía no

se gesta por una ideología preestablecida o un programa político, sino por una profunda intuición vital. Esta intuición les impulsa a reconectar la ciencia con la vida, a unir el cuerpo con la tierra de la que proviene y a vincular la salud con la comunidad en su conjunto.

Ellos no aspiran a crear un nuevo privilegio o a acumular poder para sí mismos. Su anhelo más profundo es compartir este conocimiento liberador. Y es precisamente este deseo de ofrecer algo de forma libre y accesible lo que los convierte en una amenaza tan significativa. En un mundo donde cada elemento debe tener un propietario, donde todo se privatiza y mercantiliza, ofrecer algo sin coste alguno se convierte en el crimen más grave y rebelde.

Imagen 1. Fotograma de la serie.



Fuente: FILMAFFINITY

Hacia una ecología de la desobediencia

En el universo de “Efectos colaterales”, la salud trasciende las fronteras de lo puramente médico. Se convierte en una cuestión profundamente política, económica y ontológica. La serie no ofrece respuestas fáciles o soluciones prefabricadas, pero sí invita a una reflexión crítica sobre preguntas fundamentales: ¿Qué cuerpos merecen cuidados? ¿Quién define qué es una cura válida? ¿Qué saberes son aceptados como “ciencia”?

A integrar deformato sutil una lectura ecosófica, *Efectos*

colaterales revela una propuesta poderosa: la necesidad imperativa de construir nuevas formas de relación entre el cuerpo, la mente y el ambiente. Estas nuevas relaciones deben ir más allá del alógeno del control, de las imposiciones del mercado y de la farmacodependencia institucionalizada que caracteriza a nuestro tiempo. La serie es, en última instancia, una invitación a la desobediencia constructiva, a la creación de un futuro donde la salud sea un acto de reconexión y libertad, no una mercancía sujeta a la administración y el control.

Así, nuestra serie no es solo una ironía contra las farmacéuticas, sino contra diversos temas de la actualidad, en donde todo está dirigido por el poder y que se cuenta como obligación el seguir lo que se establezca como correcto; es un llamado animado por una vida más digna. Una vida que no se administre desde los centros de poder, sino que se cultive desde la tierra, la comunidad y el deseo de sanación real. En tiempos donde la ecología, la salud mental y la justicia social son tratadas como bienes materiales, esta serie propone —con humor y rabia— una alternativa: una ecología animada que nos devuelva el poder de cuidar, de saber y de vivir de forma personal y colectiva, donde exista un acuerdo que ayude en general.

Referencias

- Guattari, Félix. *Las tres ecologías*. Gedisa, 1989.
- Deleuze, Gilles. *Post-scriptum sobre las sociedades de control*, 1990.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar*. Siglo XXI, 1975.
- Bennett J., Hely S. (2025) [Serie de TV]. *Common Side Effects*. Estados Unidos de Norteamérica.

El arte culinario y el poder

Por Elideth Itzé García García



El menú (2022)

Dirección: Mark Mylod

Una pareja, Margot (Anya Taylor-Joy) y Tyler (Nicholas Hoult), emprenden un viaje a una isla de Estados Unidos para comer en un restaurante exclusivo llamado Hawthor, donde un chef solitario y de renombre mundial llamado Julian Slowik (Ralph Fiennes) ha preparado un lujoso menú para degustación de clientes selectos, entre los cuales se encuentran una pareja rica, un trío de vándalos con poder adquisitivo, un actor y su representante, la crítica prestigiosa gastronómica con su acompañante. La trama y la tensión van en aumento cuando el chef se encarga de darles indicaciones y describir cada platillo que se servirá junto con varios secretos que conoce de sus comensales y que se irán revelando con ciertos actos inesperados que asombrarán a sus comensales con un final en donde el menú finalmente termina siendo ellos mismos.

El arte culinario

Las normas sociales son creaciones humanas basadas en acuerdos o convenciones sociales. La película muestra cómo la alta cocina que maneja el chef representa para los comensales un símbolo de exclusividad, el cual se ve corrompido por la posición social, el poder adquisitivo; su experiencia gourmet se remite a una forma únicamente de estatus, dejando al arte como una mercancía.

El chef enfrenta una desesperación al darse cuenta de que estos mismos clientes han asistido de manera recurrente a su restaurante y no muestran la mínima importancia de los ingredientes o de los nombres de sus platillos. La lección del chef será hacer entender, a través del sometimiento, que la comida no es solo alimento, que el menú es arte, que es producto del amor y la creatividad.

Los comensales se muestran como una sociedad dominada por el capital y la vanidad; sus acciones nos permiten observar que el arte, al ser accesible para las élites deja de ser un medio de expresión humana y se convierte en una herramienta de distinción social.

En cuanto al que produce el arte, en este caso el chef, deja de ser apasionado, creativo, libre de expresarse y se somete a la crítica de las élites convirtiéndose estos en colonizadores de sus creaciones. Para el chef, su obra ya no tiene sentido; el chef ha dejado de crear para comunicar o sentir, siendo los comensales solo clientes exclusivos incapaces de valorar su menú como una obra de arte.

La figura de poder y la resistencia

Slowik es el poseedor del saber culinario supremo, lo que le da poder absoluto sobre sus clientes. El chef se manifiesta como una figura de autoridad y poder en la cual sus comensales aceptan sus normas sin cuestionarlas. Foucault argumenta que todo saber produce una forma de poder, el cual administra la vida y la muerte de las poblaciones. El chef Slowik decide sobre la vida y la muerte de sus invitados (Foucault, 1975).

Durante la cena nadie se atreve a desafiarlo, ni los empleados,

ni los clientes. Slowik ejerce su autoridad fundido en una mezcla de ejemplo y admiración para sus empleados, mientras que sus comensales permanecerán bajo la vigilancia y el castigo que el Chef decida a cada uno darle.

En un giro final de la historia, es cuando Margot, siendo una mujer que no encaja con el resto de los asistentes, es observada por el chef, quien al final le solicita pueda pedirle cualquier platillo de su agrado. Margot es la pieza clave para entender el conflicto de la película, el triángulo entre el arte auténtico, la degeneración elitista y el poder del chef como autoridad.

Cuando Margot pide una hamburguesa sencilla, para el chef representa un alimento que nace del deseo sincero; le devuelve el valor sencillo y creativo al platillo del chef, mientras que desafía su autoridad. Margot puede escapar de la isla, mientras el chef al interior del restaurante junto con sus comensales exclusivos completa su menú final como una obra de arte y destrucción.

Margot salva su vida al mostrar que lo simple y lo auténtico vence la idea equivocada de la pretensión elitista, y da un sentido de reivindicación al arte dejando a un lado la mercantilización de este. El chef Slowik se ha dejado guiar por sus emociones y su única realidad será acabar con la gente pretenciosa, creando con ellos un menú que terminará en la destrucción total del restaurante, de los empleados, de los comensales y de él mismo.

Finalmente, el film nos invita a meditar aquello que Platón consideraba, a saber: el arte como una copia de la realidad; sostiene que la realidad sensible es solo una copia imperfecta del mundo ideal. Desconfiaba del arte porque podía manipular emociones y alejar de la realidad. El filósofo griego creía que el arte no solo engaña, sino que también corrompe el alma, al despertar pasiones irracionales y dar modelos de conducta falsos o inmorales. Es así como la película se muestra como una crítica a la decadencia del arte en la modernidad, la deshumanización y el vacío existencial de una clase que lo consume todo sin propósito y que solo como Margot, cuando se conecta con su deseo genuino, parece escapar del ciclo de destrucción.

Referencias

- Mylod, M. (Director). (2022). *The Menu* [Película]. Hyperobject Industries; Gary Sánchez Productions; Link Entertainment. (Searchlight Pictures, distribuidora).
- Foucault, M. (1975). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Siglo XXI Editores
- Platón. (2003). *La República* (trad. Carlos García Gual). Alianza Editorial. (Original del siglo IV a. C.)

El monstruo como espejo del alma rota de una nación

Por César Anastacio Flores



Godzilla Minus One (2023)
Dirección: Takashi Yamazaki

Desde su creación en los años 50, Godzilla ha mutado según el clima cultural de cada época. En los años 60 y 70 se convirtió en una figura casi heroica y paternal, mientras que en la era Heisei (1984–1995) volvió a ser un símbolo de destrucción y crisis. En *Shin Godzilla* (2016) de Hideaki Anno, representó la burocracia paralizante y el terror post-Fukushima. El cine japonés no solo creó un ícono pop, sino un mito moderno.

Takashi Yamazaki, en *Godzilla Minus One*, no se limita a revivir este mito, sino que lo enfrenta a su propia génesis, devolviéndole su peso metafísico original. Aquí, el kaiju no es un simple símbolo nuclear, sino la encarnación tangible de todo lo que una civilización intenta sepultar en vano, la culpa, el trauma y la pregunta incómoda sobre qué significa sobrevivir cuando el mundo ha dejado de tener sentido.

La bestia como herida abierta

El filme se ubica en un Japón devastado al final de la Segunda Guerra Mundial, cuando incluso la vida parece ya un sinsentido. La guerra ha erosionado la esperanza; el país se encuentra en *minus one*, un estado negativo de existencia. Las ciudades son esqueletos de madera quemada, los supervivientes caminan como sonámbulos y el concepto mismo de futuro parece una burla cruel. En este paisaje devastado, la aparición de Godzilla opera como la materialización de lo impensable, un trauma colectivo que adquiere forma reptiliana y con un aliento atómico. Su diseño, esa piel cicatrizada por la radiación, esos ojos que no reflejan inteligencia sino pura necesidad destructiva, lo convierten en algo más aterrador que un villano; es un fenómeno natural con dientes, la indiferencia del universo hecha carne.

El protagonista, Koichi Shikishima, es el perfecto interlocutor para este monstruo. Como piloto kamikaze que se rehusó a morir, carga con una culpa que no es solo personal, sino generacional. En la historia de Japón, los kamikazes representan uno de los extremos más devastadores del nacionalismo, jóvenes enviados a una muerte segura en nombre del honor y la patria, convertidos en símbolos de obediencia ciega y sacrificio absoluto. Al sobrevivir a esa misión, Shikishima rompe con ese destino prefabricado y se convierte en un cuerpo extraño dentro de su propio tiempo, condenado a vivir con la culpa de haber desobedecido y la desesperación de no encontrar redención.

En sus escenas con Godzilla no vemos la típica lucha entre héroe y bestia, sino un diálogo mudo entre dos supervivientes aberrantes, uno que no debió vivir, otro que no debería existir. La película juega así con una paradoja existencialista: ¿qué es más monstruoso, la criatura nacida de la bomba o el hombre nacido de una cultura que lo educó para morir?

El trauma

Yamazaki, conocido por su dominio de efectos visuales, emplea aquí su técnica para fines interesantes. Cada plano de Godzilla avanzando entre ruinas está cargado de significado; sus pisadas no solo destruyen edificios, sino la ilusión de reconstrucción. Hay una secuencia magistral donde el monstruo atraviesa un

- El monstruo como espejo del alma rota de una nación

barrio en llamas mientras civiles corren, y la cámara se detiene en una muñeca rota en el barro, un eco demasiado claro de los artefactos personales que aún se encuentran en Hiroshima.

Este Godzilla no ataca, ocurre, como un terremoto o una onda expansiva. Su violencia no es malicia, sino consecuencia; es quizás la metáfora más potente: la guerra no terminó en 1945, solo cambió de forma.

Imagen 1. Fotograma de la película



Fuente: IMBd

La redención como acto de rebeldía

Lo genial de *Godzilla Minus One* es que, pese a su pesimismo, encuentra destellos de luz en lo inesperado. La relación entre Koichi y Noriko, la mujer que acoge a un huérfano de guerra sugiere que el antídoto contra el monstruo exterior está en construir humanidad en medio del caos. Cuando el grupo de civiles se organiza para plantar cara a Godzilla con medios precarios, no estamos viendo un plan militar, sino un ritual de reconquista de la dignidad.

En el clímax, donde se replantea el concepto de sacrificio, eleva el filme a territorio mitológico. Ya no es solo Japón lidiando con su pasado, sino el hombre moderno enfrentado al sinsentido de su propia creación.

Nuestros monstruos, nuestros espejos

Godzilla Minus One trasciende el cine de kaijus, porque entiende que el verdadero horror nunca son los monstruos, sino lo que nos revelan sobre nosotros. Yamazaki ha hecho algo maravilloso, tanto para el género como para la propia imagen e importancia cultural que es Godzilla; una película que es a la vez un épico Blockbuster y un poema visual sobre la fragilidad humana. Invita al espectador a preguntarse: ¿Qué significa existir en un mundo que ya ha sido destruido? ¿Cómo se enfrenta uno a un destino que parece predeterminedo? En ella, lo humano y lo inhumano se entrelazan en una danza de destrucción y redención. El monstruo, eterno y silencioso, es quizá solo un espejo de nosotros mismos, una forma que toma la “nada” cuando se hace visible. Y como diría Sartre, en esa mirada del otro (incluso si ese otro es un monstruo gigante), descubrimos el peso insostenible de nuestra propia libertad.

Imagen 2. Fotograma de la película



Fuente: IMBd

Si el cine de kaijus tradicional pregunta “¿Cómo derrotamos al monstruo?”, Yamazaki cuestiona: “¿Podemos escapar de nuestro propio horror interno?”. Por eso, su película no solo se vive con emoción, sino que también exige reflexión. En esta era de crisis climáticas y guerras olvidadas, ¿no cargamos todos con un Godzilla interior, una sombra que creímos enterrar pero que sigue creciendo en lo profundo? La película no da respuestas, pero al hacernos esa pregunta con una belleza brutal, nos recuerda que el cine, cuando se atreve a tocar lo más profundo, puede ser el espejo más honesto, aunque duela mirarse en él.

- El monstruo como espejo del alma rota de una nación

Referencias.

Yamazaki, T. (Director). (2023). *Godzilla Minus One*. Robot Communications Inc., TOHO.

El rostro de Levinas en “Black Museum”

Por Jorge Luis Tepepa Juárez

Black Mirror: Black Museum (2017)
Dirección: [Colm McCarthy](#)



Uno de los conceptos centrales de Emmanuel Levinas es la apariencia del rostro del otro como fundamento incluso de toda lógica, pensamiento que parece extraño para quien no se ha iniciado en el mundo de la filosofía y que desborda cualquier idea de un análisis ontológico que dé primicia a la unidad en el ser y le imposibilita su ejecución; así que, para nuestro autor, debido a la exterioridad del otro y a su imposible reducción, es necesario reposarnos sobre la ética como paso primario para justificar correctamente una idea de ser. A partir de este núcleo, exploraremos cómo la dinámica entre mismidad (la identidad cerrada en sí misma) y alteridad (la otredad irreductible) es cristalizada de forma dramática por Brooker y McCarthy (2017) en el episodio final de la cuarta temporada de la serie Black Mirror, titulado Black Museum, poniendo en evidencia la herencia platónica de un pensamiento occidental centrado en lo mismo y su consecuente exclusión casi fóbica de lo otro.

- El rostro de Levinas en “BLack Museum”

Recordemos que, como Levinas explica en *Totalidad e infinito* (2002), en el *Parménides* de Platón se despliega una delimitación de la mismidad, ya que pensar en el Uno supone una búsqueda de estabilidad y unidad, pero ese deseo elimina de facto la multiplicidad de la diferencia. Platón nos muestra que, si todo participa del Uno idéntico, la diversidad se convierte en sombra o paradoja, y lo demás queda eliminado o reducido a mero reflejo. Levinas retoma esta idea para criticar la unidad totalizante con el fin de explicar que el giro ontológico de universalidad desembocó en una definición del ser, por medio de la cual la cultura y el sujeto intentan subsumir al Otro bajo las categorías propias del mismo.

Frente a esto, Levinas contrasta la alteridad auténtica que emana del rostro de otro. Un rostro que se presenta, no como un dato empírico, ni como un concepto anatómico, sino que es una exigencia ontológica evidente, algo inasible y ajeno. El sujeto, al sentirse inquirido en la proyección del rostro ajeno, se abre a un horizonte que, aunque algunas veces sirve incluso para entenderse a sí mismo con un pseudo-otro propio, reafirma que el Otro en su autenticidad más pura es él mismo inaprehensible.

La tecnología que se exhibe en el museo, en algunos casos peca de fantasiosa, pero en otros refleja la evolución de dispositivos funcionales ya existentes como, por ejemplo, Telepathy, un implante neuronal desarrollado por Neuralink que tiene como objetivo perfeccionar el desarrollo de una interfaz funcional de tipo humano-máquina.

Imagen 1. Fotograma de la serie.



Fuente: FILMAFFINITY

Aun siendo tecnologías emergentes o simple ciencia ficción, de todos estos artilugios emana el impulso totalizante de la mismidad en su rasgo más radical. Las estructuras físicas de los cuerpos y conciencias humanas, por ejemplo, son encapsuladas como datos de sensaciones; en dos de los casos (el médico con dependencia al dolor sin consecuencias físicas y la mente de un condenado usada como entretenimiento y fetiche), es directamente la búsqueda del sufrimiento lo que motiva las acciones de los antagonistas y, por último, la mujer convertida en peluche, aunque en un principio parecía ofrecerle mayor grado de libertad, también termina siendo una agonía desmedida. Cada artefacto que posee una conciencia digital convertido en objeto de museo, según el argumento del capítulo, parece estar en tela de juicio al identificar la carga digital del dispositivo (que es la estructura que representa la conciencia de la persona en el instante del proceso de muerte); aunque dejando a un lado esta suposición, estas personas, por su contexto, fueron vistas como recurso consumible eficiente para provocar morbo o proveer entretenimiento para el beneficio del dueño del museo.

El rostro del otro es, por tanto, la ruptura de la mismidad y su vulnerabilidad nos señala que no somos sus dueños, que responder a su llamada es el primer acto ético, aunque dependa de cuál sea la respuesta. En el episodio, como mencioné anteriormente, los verdaderos rostros han sido suplantados por hologramas, muñecos y por la sensación pura de dolor para llegar a sentir placer. El público del museo no ve ni un solo rostro, sino su símil digital, perfectamente diseñado para no requerir responsabilidad de nuestra parte.

La ausencia del encuentro con un rostro se convierte entonces en la condición previa para que el régimen de la mismidad se perpetúe. Sin rostro, no hay llamado, no hay posibilidad de exigencia irreductible. Los espectadores solo consumen espectáculos y permanecen en su burbuja de subjetividad, ignorando que tras cada utilización de los objetos del museo hay (o hubo) un otro vivo que ya no puede demandar nada.

Esto no es una sorpresa, si tomamos en cuenta que nuestro pensamiento ha privilegiado la identidad sobre la diferencia, incluso en la actualidad. La subjetividad moderna se define como un centro autónomo de cálculo, capaz de objetivar la naturaleza y de repetir ese gesto con otros seres huma-

nos. *Black Museum* condensa esta trayectoria si pensamos al dueño que se autodefine, mediante la posesión de tecnología avanzada, como un exasesor médico que buscaba ayudar a sus pacientes, aunque tras los juicios sobre la ética de sus productos, su nuevo giro fue el museo; los visitantes se reconocen abiertamente como consumidores de experiencias dolorosas e incluso llevan souvenirs de estas conciencias digitales agonizando (guardadas en un llavero) y la alteridad entonces se reduce a mercancía. El resultado es una subjetividad encapsulada, que ya no habita un mundo compartido, sino un circuito cerrado de generación de objetos útiles. Levinas nos recuerda que la responsabilidad hacia el Otro precede a todo conocimiento, a todo cálculo e incluso a toda lógica. Por eso mismo, la ética debe ser la ciencia primera en la que se basen las demás ramificaciones. Solo el reconocimiento del rostro puede interrumpir el sistema de la mismidad abarcante.

En el giro final, la protagonista se muestra como sabedora y, de hecho, como personaje de una de las historias y por esto obliga al dueño del museo a enfrentar su rostro por sus injusticias. En un principio parece ser un simple castigo de carácter vengativo; sin embargo, este acto no es un acto sin sentido o como víctima de un ojo por ojo, sino que pone al dueño del museo como testigo de su propia obra. Aunque sea un gesto de venganza en principio, irónicamente le devuelve al dueño la condición de su responsabilidad, aunque ahora por analogía de estar del otro lado, es decir, que lo expone a la llamada de un rostro, de su víctima, reinstaurando (aunque sádicamente) el poder desafiante del rostro.

En conclusión, la dialéctica entre la mismidad y la alteridad, trazada desde Platón hasta Levinas, recorre el episodio *Black Museum* como un eje transversal que genera una advertencia explícita, y es que cuando la técnica y la subjetividad radical se cierran en sí mismas, derrotan la ética que proviene del reconocimiento del rostro ajeno y culminan con la necesidad de exclusión de lo otro. Sin embargo, incluso en los entornos más desoladores, existe siempre la posibilidad de que el rostro del Otro irrumpa con su exigencia ineludible. Nuestra tarea filosófica y práctica consistiría, por tanto, en facilitar esa aparición, resistiendo la tendencia a totalizar y recordando que toda responsabilidad nace de un encuentro con lo incomprensible de la alteridad.

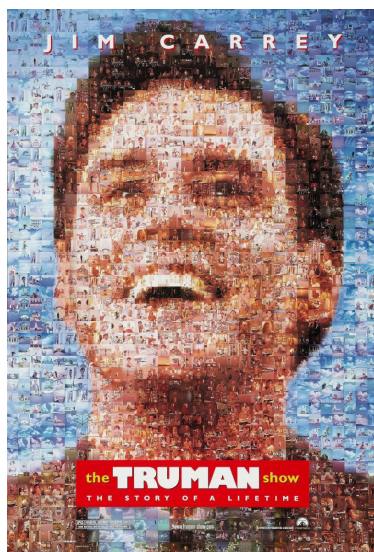
Referencias.

- Levinas, E. (2002). *Totalidad e infinito: ensayo sobre la exterioridad*. Ediciones sígueme. Salamanca (pp. 50-56).
- Brooker, C. (Guionista), & McCarthy, C. (director). (2017). *Black Museum* (Temporada 4, Episodio 6) [Episodio de serie de televisión]. En C. Brooker & A. Jones (Productores ejecutivos), *Black Mirror. House of Tomorrow*; Netflix. (Basado parcialmente en una historia de Penn Jillette.)
- Musk, E., & Neuralink. (2019). “*An integrated brain-machine interface platform with thousands of channels bioRxiv*”. <https://doi.org/10.1101/703801>. (Sin revisión por pares).

El dispositivo en la construcción de la realidad

Por Axel Uriel Gaspar Cruz

The Truman Show (1998)
Dirección: [Peter Weir](#)



The *Truman Show* (Peter Weir, 1998) trasciende su aparente sátira mediática para constituir una reflexión profunda sobre los mecanismos contemporáneos de gobierno. Este análisis, desde la filosofía política de Michel Foucault (Foucault, 2009), propone que la ciudad de Seahaven opera no como un espacio de encierro tradicional, sino como un entorno cuidadosamente producido que orienta la conducta de su protagonista mediante la normalización, la repetición y la administración de sus afectos. En este marco, la figura de Christof encarna un poder pastoral moderno (Foucault, 2009) que gobierna desde la benevolencia y la convicción de saber lo que es mejor para el sujeto. La libertad, en términos foucaultianos (Foucault, 2018), emerge entonces no como una liberación física, sino a través de la práctica crítica de Truman, quien al cuestionar la realidad que lo rodea, ejemplifica la resistencia frente a los mecanismos de control. La película se revela, así como una premonición de dinámicas sociales

actuales basadas en la vigilancia voluntaria, la producción de deseos y la construcción de mundos prediseñados que moldean la subjetividad bajo una apariencia de normalidad.

I

Hay películas que, sin proponérselo del todo, terminan convirtiéndose en espejos incómodos de la manera en que somos gobernados. *The Truman Show*, dirigida por Peter Weir y estrenada en 1998, pertenece a ese tipo de obras que revelan más de nuestra época de lo que quizás sus creadores imaginaron. Aunque a menudo se la presenta como una sátira sobre la televisión, la fama o el *reality show*, creo que lo que verdaderamente la convierte en un objeto filosófico relevante es la posibilidad de leerla como un experimento político: una forma de exponer cómo el poder contemporáneo ya no necesita barrotes para encerrar ni castigos para disciplinar, sino mundos perfectamente diseñados para conducir nuestra conducta desde la comodidad, la normalidad y la aparente libertad. Y es, precisamente, en este punto donde Michel Foucault se vuelve una brújula imprescindible para aproximarnos a la lógica profunda de la película.

Si uno quisiera discutir *The Truman Show* desde una ontología de la pecera, podría hacerse sin demasiado esfuerzo: el personaje que vive sin saber que vive dentro de un montaje, la mirada omnipresente, la ilusión de totalidad. Pero, al menos en mi caso, ese enfoque termina quedándose corto. Lo verdaderamente inquietante de la película no tiene que ver con el engaño ontológico, sino con la forma en que ese engaño es sostenido por una red de prácticas, discursos, vigilancias y afectos diseñados para producir un tipo específico de sujeto. Por eso prefiero leerla desde el ámbito filosófico-político: porque Truman no es simplemente alguien engañado; es alguien gobernado. Y esa diferencia, aunque parezca mínima, lo cambia todo.

Imagen 1. Fotograma de la película



Fuente: IMBd

Si *The Truman Show* logra inquietar al espectador es, precisamente, porque toca este punto delicado: ¿cuánto de nuestras vidas está realmente bajo nuestra elección y cuánto está previamente guionizado por los dispositivos que nos rodean? Y eso es lo que esta reseña busca explorar: no la ontología del engaño, sino la política del diseño. No la ilusión de la pecera, sino la manera en que la pecera se convierte en un ambiente de gobierno.

La cinta narra la vida de Truman Burbank, un hombre cuya existencia ha sido convertida en espectáculo desde antes de nacer. Su ciudad, Seahaven, no es más que un enorme set televisivo construido para totalizar su vida cotidiana; sus vecinos son actores; sus conversaciones, emociones, deseos y miedos son administrados como parte de un producto de consumo global. Pero lo que hace a *The Truman Show* tan cercana a Foucault es que este mundo fabricado no se impone a la fuerza: se insinúa, se organiza, se repite. El poder que gobierna a Truman (encarnado en la figura paternal de Christof) no se presenta como una tiranía, sino como una forma de cuidado. Y ahí es donde la película empieza a resonar con la idea foucaultiana de la gubernamentalidad (Foucault, 2006): ese modo moderno de poder que no busca destruir la libertad de los individuos, sino administrarla. Con esto, la pregunta central de esta reseña queda planteada: ¿qué nos revela *The Truman Show* sobre la forma contemporánea de gobierno y producción de sujetos, y cómo puede ayudarnos Foucault a comprender esa maquinaria política escondida bajo la apariencia de un programa de entretenimiento?

Lo que sigue intenta responder esa pregunta recorriendo la película desde el punto de vista de los dispositivos que estructuran la vida de Truman, sin perder de vista que en esta historia no se juega únicamente una ficción televisiva, sino una metáfora precisa del modo en que hoy somos gobernados.

II

Lo primero que me interesa subrayar es que *The Truman Show* desmonta la idea de que el poder contemporáneo se ejerce desde la violencia explícita. Christof, el creador del programa, no domina a Truman mediante golpes ni amenazas. Su forma de control es más sutil: diseña un entorno de tal modo que Truman termine deseando exactamente aquello que el dispositivo necesita que desee. Ese es el punto en el que Foucault hablaría del paso de una sociedad disciplinaria a una lógica de gubernamentalidad (Foucault, 2006): la transición del poder que encierra al poder que orienta, del que castiga al que guía. Christof es casi un pastor que cuida a su rebaño, pero lo que cuida no es la vida de Truman como tal, sino la rentabilidad de la vida de Truman convertida en mercancía televisiva global.

Seahaven, en este sentido, no funciona como una prisión. Lo repito porque es importante: no encierra, produce. Produce hábitos, produce reacciones previsibles, produce afectos calculados, produce miedo al exterior y seguridad en lo conocido. Este punto es fundamental porque revela la arquitectura del dispositivo: no se trata de reprimir a Truman, sino de crear un mundo tan coherente que su experiencia cotidiana lo lleve a ratificarlo continuamente. La ciudad no es un límite: es una coreografía. Cada vecino que saluda, cada anuncio publicitario incrustado dentro del guion, cada calle que conduce a otra idéntica son piezas de un montaje que busca, ante todo, evitar que Truman sospeche que hay otra forma de vida posible.

Este diseño se extiende a la esfera más íntima de lo económico. La presencia constante de la publicidad dentro de la vida de Truman, desde la esposa que anuncia productos en medio de una discusión, los amigos que mencionan marcas en conversaciones supuestamente íntimas, no es un gag cómico, sino la expresión pura de la dimensión biopolítica del montaje (Foucault, 2021). La vida de Truman no es solo vigilada, es rentable. Su cotidianidad es un material de explotación económica,

- El dispositivo en la construcción de la realidad

Y en este giro la película se adelanta a discusiones contemporáneas centrales: el sujeto como productor involuntario de valor, la vida como contenido, la intimidad como mercancía.

En este sentido, *The Truman Show* anticipa con sorprendente claridad un rasgo característico de nuestra época: la confusión entre la vida personal y la producción económica. Truman no trabaja para el programa, pero el programa vive de él. Su existencia entera es un flujo de contenido que sostiene a millones de televidentes. Y aquí de nuevo Foucault ilumina el análisis: la biopolítica consiste en administrar la vida, no solo en observarla (Foucault, 2021). Se trata de convertir la vida en un recurso, en un dato, en un performance útil para otros. Y eso es exactamente lo que Christof dirige: la vida de un hombre puesta en función de un mercado.

Foucault insistía en que el poder no es una cosa que se posee, sino una relación que se ejerce (Foucault, 2002). Lo que vemos en *The Truman Show* es justamente ese ejercicio cotidiano: no hay un Gran Hermano brutal vigilando desde lo alto, sino un conjunto de micropácticas que hacen que Truman se gobierne a sí mismo. Cuando la película nos muestra cómo se reactiva todo el dispositivo cada vez que Truman duda. Por ejemplo, cuando ve caer un reflector del cielo, o cuando reconoce un patrón extraño en los movimientos de los autos, comprendemos que la vigilancia no está allí para castigarlo, sino para reconducirlo. Esa es la forma exacta en que funciona el poder moderno: mientras más dudas tienes, más estímulos te organizan; mientras más libertad parece haber, más se ajusta la maquinaria para que tu libertad vaya “en la dirección correcta”.

Imagen 2. Fotograma de la película



Fuente: IMBd

Pero la película no se conforma con presentar la vigilancia; la lleva a un terreno que Foucault habría reconocido como plenamente biopolítico (Foucault, 2021). La vida de Truman no solo está vigilada: está administrada como recurso económico. Su nacimiento fue televisado. Sus rutinas de compra son parte de la financiación del programa mediante anuncios. Sus relaciones afectivas están escritas para mantener la estabilidad del producto. La biopolítica, según Foucault (2021), consiste en que la vida biológica (la vida como tal) se convierte en objeto de cálculo, gestión y control por parte del poder. Eso es exactamente lo que ocurre: la existencia completa de Truman es materia prima para un mercado gigantesco que consume su vida sin que él lo sepa. Lo que se administra no es su conducta de manera abstracta, sino su vida concreta, minuto a minuto.

Es interesante notar que, desde esta perspectiva, la vigilancia constante no es el problema central. Truman no es víctima porque lo miran, sino porque lo dirigen. Su vida está cuidadosamente calibrada para que él mismo interiorice el guion. Cuando intenta salir de Seahaven, las estrategias para impedirlo no son castigos: son desastres meteorológicos simulados, crisis falsas, discursos de seguridad. El poder moderno no destruye tu libertad; la gestiona. Truman podría irse si quisiera, pero todo está diseñado para que no quiera. Y esa es la forma más eficiente del poder contemporáneo: el sujeto se convierte en colaborador involuntario de su propia obediencia.

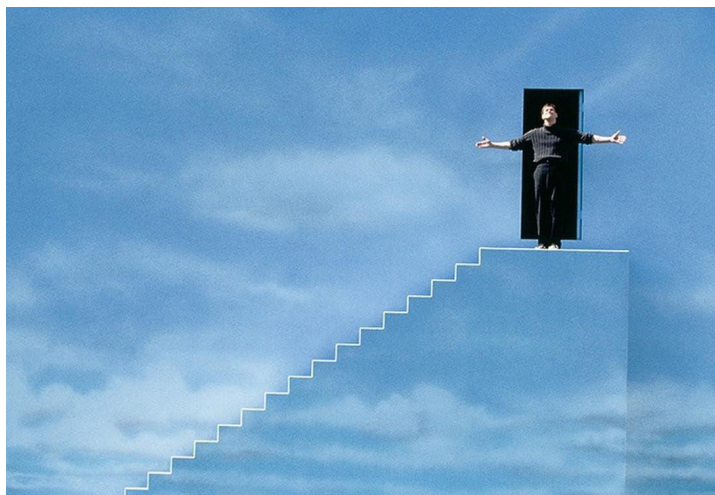
La fuga de Truman, por lo mismo, no puede leerse simplemente como un acto de heroísmo. Desde una mirada foucaultiana, lo verdaderamente decisivo ocurre antes: en el momento en que Truman formula su primera sospecha. La libertad, entendida en el lenguaje de Foucault (2018), no es una propiedad que se recupera, sino una práctica que se ejerce. Truman se vuelve libre cuando empieza a notar que ciertos detalles del mundo que lo rodea no encajan. Cuando se rehúsa a aceptar la normalidad. Cuando deja de creerse la historia que le han contado sobre lo que es y lo que debe querer. La sospecha es el primer gesto político.

Por eso el momento más significativo no es el final donde atraviesa la puerta hacia el exterior, sino la escena en la que Truman se da cuenta de que el miedo que le enseñaron, al agua, al más allá, al caos del mundo exterior que no le pertenece. Ahí

- El dispositivo en la construcción de la realidad

aparece una libertad que no es heroica, sino práctica: la libertad de no dejarse gobernar tan fácilmente. Y esto es crucial porque la película, a su manera, expresa la lógica foucaultiana según la cual el poder siempre abre la posibilidad de la resistencia (Foucault, 2002). La resistencia, en *The Truman Show*, es ese instante en el que Truman deja de repetir la coreografía.

Imagen 3. Fotograma de la película



Fuente: IMDb

Ahora, si algo me interesa enfatizar es que: todo este análisis no se queda en la película. *The Truman Show* sino que funciona como parábola política del presente. Hoy, gran parte de nuestra vida pasa por dispositivos que no necesitan convencernos de nada mediante la fuerza. Redes sociales, algoritmos de recomendación, plataformas de vigilancia voluntaria: todos operan bajo el mismo principio que Christof. No buscan limitar nuestra libertad, sino predecirla y orientarla. Nos construyen mundos que parecen hechos a nuestra medida, pero cuya medida fue calculada con anterioridad. Somos, en ese sentido, sujetos gobernados por la comodidad del entorno. La peca en la que vivimos no es un engaño ontológico: es un diseño político.

Foucault reflexionaría sobre el hecho de que lo verdaderamente inquietante no es que alguien nos vigile, sino que no podamos distinguir entre nuestras preferencias y las preferencias que han sido producidas para nosotros. *The Truman Show* expone ese punto con una precisión extraordinaria: Truman vive convencido de que su deseo de permanecer en Seahaven es suyo, cuando en realidad es la consecuencia de una arquitec-

tura entera de gobierno. Y lo que la película muestra, al final, es qué ocurre cuando un sujeto se atreve a confrontar la posibilidad de que aquello que ha llamado “vida” ha sido, en realidad, una forma sofisticada de gobierno.

IV

La cinta de Peter Weir, vista desde una mirada filosófico-política, no es tanto una denuncia sobre los excesos de la televisión como una advertencia sobre la forma en que la libertad puede ser fabricada. *The Truman Show* nos recuerda que el poder contemporáneo opera desde la benevolencia, desde el cuidado, desde la normalidad; que ya no necesita encierros físicos, porque tiene la capacidad de construir mundos completos diseñados para parecer naturales. Christof no es un villano clásico; es un gobernante eficaz, convencido de que sabe qué es lo mejor para Truman. Esa convicción paternalista, tan cercana al poder pastoral descrito por Foucault (2009), es la que hace del dispositivo un aparato perfecto de gobierno: todo lo que ocurre en Seahaven está calculado para que Truman nunca necesite cuestionar nada. Si algo revela la película es que el poder moderno se ejerce allí donde creemos que somos más libres. Y por eso la fuga de Truman tiene un carácter profundamente político: no porque abandone físicamente Seahaven, sino porque ha aprendido a desconfiar de aquello que lo mantenía seguro. El gesto del protagonista, esa sonrisa final, ese saludo que se convierte en despedida del mundo televisivo, expresa la práctica foucaultiana de la libertad (Foucault, 2018), no como una esencia, sino como la capacidad de no dejarse gobernar de la manera en que se espera que uno lo haga.

En un mundo como el nuestro, donde las plataformas digitales construyen entornos perfectamente adaptados a nuestros hábitos, *The Truman Show* adquiere una relevancia aún más incisiva. La pregunta que deja flotando es incómoda pero necesaria: ¿cuánto de lo que creemos que queremos ha sido ya decidido por los dispositivos que gobiernan nuestra vida cotidiana? Y, más aún: ¿qué tendría que ocurrir para que empezáramos a sospechar, como Truman, que tal vez el mundo que habitamos no es tan natural como se presenta?

Mi respuesta tentativa es que: la sospecha nace allí donde algo deja de encajar; donde un detalle rompe la coreografía

- **El dispositivo en la construcción de la realidad**

del entorno. Una grieta en la rutina, un reflector que cae del cielo. A veces, basta con eso para que comience una forma distinta de libertad. No una fuga espectacular, sino una práctica cotidiana: la práctica de mirar el mundo sin aceptar de inmediato su normalidad. Y tal vez ahí, en esa pequeña resistencia, es donde comienza el acto verdaderamente político que *The Truman Show* quería mostrarnos desde el principio.

Referencias

- Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI Editores.
- Foucault, M. (2006). *Seguridad, territorio, población: Curso en el Collège de France (1977-1978)*. Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. (2009). *El gobierno de sí y de los otros: Curso en el Collège de France (1982-1983)*. Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. (2018). *La hermenéutica del sujeto: Curso en el Collège de France (1981-1982)*. Akal.
- Foucault, M. (2021). *Historia de la sexualidad 1: La voluntad de saber*. Siglo XXI Editores.
- Weir, P. (Director). (1998). *The Truman Show* [Película]. Paramount Pictures.

La ficción de las palabras

Por Marco Antonio Estrada Zúñiga



Más extraño que la ficción (2007)
Dirección: Marc Forster

Un auditor del IRS mentalmente inestable escucha en su cabeza la voz de una escritora y descubre que él es el protagonista de su más reciente trabajo. Mientras el empleado de una compañía editorial intenta curar el bloqueo mental de la autora, el auditor y un profesor planean hallar a la mujer y hacer que cambie su historia.

“Más extraño que la ficción” es una frase que se dice cuando se quiere enfatizar que los eventos o cosas reales a veces son más extraños que lo que podemos imaginarnos: realidad y verdad. A veces lo que realmente sucede es más extraño que cualquier cosa que pudiéramos haber imaginado. En la película nos muestra un contador que ha hecho de su vida un constante contar los pasos que da y hasta el número de cepilladas a la hora de lavarse la boca, una total vida rutinaria. Pero súbitamente escucha una voz en su cabeza que describe con palabras cada uno de sus movimientos, incluso anticipando los sucesos que a él le pasan. Esta película gira al-

rededor de una escritora que tiene un momento de bloqueo de inspiración, el cual se rompe al considerar a un personaje como el contador ya mencionado, que vive en la vida real. En el presente escrito, pretendemos describir un aspecto de la trama de esta obra con lo expuesto en el **Crátilo** de Platón, en lo referente al uso del lenguaje, las palabras y los objetos que mencionan en el diálogo, como también el convencionalismo y el naturalismo en el origen y uso del lenguaje.

Oigo una voz

Frase que acusa e informa a la psicóloga del contador y, como respuesta, ésta -la psicóloga- le propone que busque ayuda con un doctor en literatura de la universidad en donde vive. Ya que después de analizar el problema se percata de la importancia que el lenguaje tiene para poder hallar una cura. Es así, el personaje sujeto al fenómeno de la relación que hay entre las palabras y la realidad que acontece en su vida, se ve en la necesidad de convencer al doctor en literatura de lo qué pasa. Este empieza por pedirle que escriba lo que él escucha, ya que, de esa manera, él podría saber primeramente qué tipo de género de literatura es el que se desarrolla en su cabeza; luego, el uso de las palabras -explica el doctor- muestra si el escritor es mujer u hombre, su posible situación y etcétera. Entonces, el contador empieza una metamorfosis de la rutina en la cual él vivía, la cual coincide con la aparición de una mujer dueña de una pastelería que hace galletas y a la que le hace auditoria para ver por qué evade impuestos en sus declaraciones, él sabe que no es intencional, es por la forma de vida de la mujer que es muy relajada, emocional y sin ataduras convencionales. Poco a poco entrelazan sus vidas y él rompe con lo tradicional de su vida cotidiana. A nuestro parecer, en este punto aplica la frase del diálogo de Platón que dice: “El que conoce los nombres, conoce también las cosas” (Crátilo, 435d).

Tiene que morir.

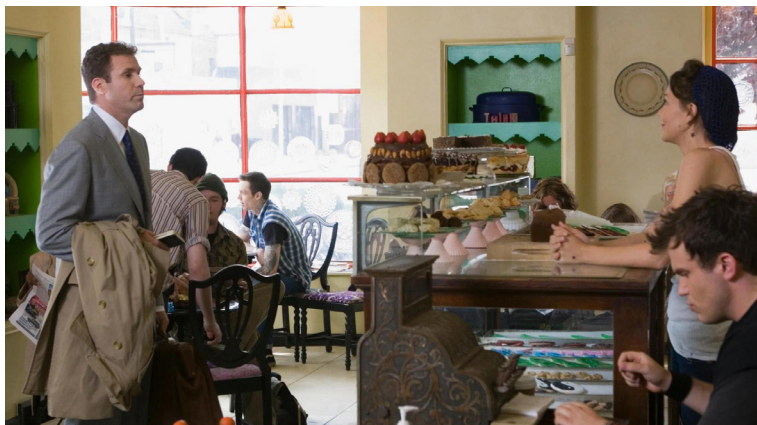
El doctor en literatura, después de leerlo escrito por el contador, llega a concluir que él está dentro de un drama literario escrito por una famosa escritora, pero es hasta el momento en que ambos, viendo la televisión, ven una entrevista hecha a la escritora y él reconoce

su voz. El doctor en literatura le explica que el género de la famosa escritora es el drama y que a sus personajes siempre los termina de manera fatídica, es decir, los mata. El contador busca la manera de entrevistarse con la famosa escritora, lo logra, pero ella le da un copiado de lo que ha escrito y ya casi terminado, le explica que es imposible lo que él menciona que pasa en su cabeza, pero ésta la obliga a escribir algo, en ese momento en que ella accede a hacerlo, se sorprende porque inmediatamente después de escribir cualquier palabra, ella se manifiesta en la persona del contador, por ejemplo: “timbra el celular” y el contador le enseña que su celular llama. Éste y otros hechos convencen a la famosa escritora de lo que pasa con el contador, ella le explica que la trama de su obra tiene por única lógica final la muerte del personaje principal, en este caso la del contador. Aquí nos recuerda que: ¿El lenguaje refleja la realidad o la construye? O su uso depende de la razón y el conocimiento de las esencias.

He leído su obra.

El contador abandona la casa de la famosa escritora con un copiado de lo escrito por ella hasta ese momento, no sin antes darse cuenta de que, ahora, la famosa escritora tiene un dilema ético, y que sabe que todo lo que escriba de aquí en adelante tendrá consecuencias en la realidad de por lo menos una vida: la vida del contador. Él toma el autobús para ir a su casa y valeyendo la copia, y decide dársela al doctor en literatura para que lo ayude. El doctor en literatura le explica que esa obra es la obra cumbre de la famosa escritora y que solo el final propuesto por ella, y que aún no escribe, es lo correcto para que sea un éxito. El contador ahora le explica a la mujer que hace galleteas su dilema; mientras tienen momentos tiernos y amorosos, ella le pide que se vayan juntos lejos y de esa manera poder manejar el final fatal. Esto nos hace pensar en Heidegger al mencionar que el hogar del ser es el lenguaje, porque al final es la única forma de transmitirlo pensado y se manifiesta de manera clara en el oficio de escritor, como es el caso que relatamos.

Imagen 1. Fotograma de la película



Fuente: FILMAFFINITY

He tomado la decisión

El contador pasa la noche en vela y solo en su apartamento pensando en lo que su vida se ha convertido y que sobresale el amor que siente por la mujer que hace galletas y este nuevo mundo donde las palabras son de tanto peso que lo pueden matar, pero que al final sabe que es importante en la carrera de la famosa escritora y que su vida, al dar el giro, de dejar la rutina convencionalista y pasar a una más naturalista, fue el momento más importante en su vida. Así, con este pensamiento, habla por teléfono con la famosa escritora y le explica que ha tomado una decisión sobre el final de su novela y que le pide que no le diga nada acerca del final y que escriba lo que en realidad ella requiere. Para terminar la película, se levanta por la mañana el contador y sigue su rutina, sale a tomar el autobús y va escuchando el relato de la famosa escritora en su cabeza, llega a la parada del autobús, pero un niño que monta en bicicleta se atraviesa justo cuando arriba el autobús y el contador se interpone entre el autobús y el niño en bicicleta, siendo atropellado por el autobús. Como ya lo expresaba Platón: “Las palabras son instrumentos imperfectos para acceder a la verdad. Por lo tanto, podemos utilizarlo para construir algo “más extraño que la ficción”.

La famosa escritora se reúne con el doctor en literatura y le explica por qué no pudo matar a su personaje en esta oca-

sión, él explica que está bien la obra, pero no va a hacer un éxito como se esperaba al leerla, ya que el personaje salva su vida gracias a su reloj que impide se desangre y que viva.

Platón, en el **Crátilo**, no adopta una posición radical, ya sea naturalista o convencionalista. Más bien marca la idea de una relación natural entre las palabras y la realidad, como lo hace en la descripción de nuestra película el personaje al dejar su convencionalismo al vivir siempre con una rutina fija y estar apartado de la realidad; recordemos que también Platón reconoce que el lenguaje está determinado por convenciones sociales y culturales. Como nuestro personaje, al ser tocado por el amor y el reconocimiento de la virtud de la famosa escritora. Pero Platón no se quedó con lo anterior, el buscaba una comprensión más compleja del lenguaje, que combinara la relación natural con la dimensión convencional, la relación natural como base y la convención la concreta.

Es así como la película toca el relato, género de la literatura, utilizando las palabras, determinan un significado, en nuestro caso la descripción de la vida de nuestro personaje, para posicionarlo dentro del mismo relato de otro relato; es aquí el contacto con el relativismo del significado, que en Platón habla de que el significado de las palabras puede variar según la cultura y el contexto, lo que implica un cierto grado de relativismo.

Relativismo que en nuestra descripción es fantástica, pero natural, ya que todos tenemos o establecemos un diálogo con nosotros mismos dentro de nuestro pensamiento, y a su vez convencional al utilizar para tales descripciones o diálogos de lo concreto el lenguaje.

Parafraseando a Nietzsche: ¿Cómo puede ser lo verdadero la causa del mundo ilusorio? Debe tener necesidad de ello; quizá lo verdadero está atormentado como un artista y busque la liberación en representaciones e imágenes placenteras.

Referencias

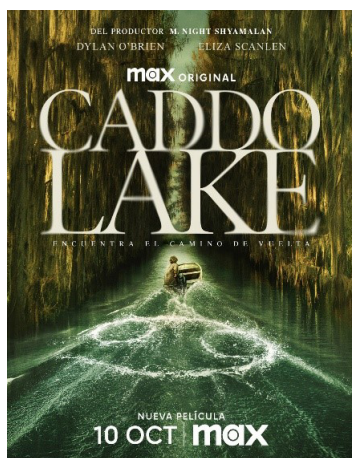
- Forster, M. (2006). *Más extraño que la ficción*. Columbia Pictures U.S.A.
- Platón (2019). *Diálogos II*. Gredos

El desbordamiento del tiempo

Por Sharon Yannel Mozzo Robles

Caddo Lake (2024).

Dirección: Celine Held & Logan George



C*addo Lake* (2024) es un largometraje producido por M. Night Shyamalan, pero dirigido por Celine Held y Logan George, quienes construyen el misterio desde la primera escena. *Caddo Lake* es una película que, a simple vista, puede tratarse de Ellie, una adolescente que pierde el control de su vida tras la desaparición de su hermana Ana. Aunque también puede tratarse de la historia de Paris, un joven que intenta entender la muerte de su madre. Sin embargo, desde otra perspectiva, el lago es el verdadero protagonista de la historia, atrayendo a los personajes a través de sonidos raros.

El lago Caddo no se muestra como un simple escenario de fondo, sino que es el personaje central; el cual a partir de este se entrelazan las historias de Ellie y Paris. Dicho lago representa el sentido de toda la trama, que está cargada de desapariciones, encuentros imposibles y, sobre todo, de alteraciones temporales que fluyen de modo inestable, representando así la experiencia del mundo mismo en la que nada es fijo.

Pasado y posibilidades

Caddo Lake es una película con temática existencialista que muestra los horizontes entre lo que fue y lo que es, cargando con la decisión de qué personajes entran y las consecuencias que con ello contraigan. Primeramente, me gustaría resaltar el buen trabajo de los directores al tratar sobre temas complejos de manera muy concreta, sin que por ello se pierda el interés del espectador. La manera brutal en la que cada escena nos transporta ya sea del pasado al presente y viceversa, nos muestra una narración no lineal, en donde el pasado no es solo eso que ya sucedió, sino que es eso no resuelto que afecta a cada uno de los personajes, y un presente por el que están atravesando, actualizándose una y otra vez.

Siguiendo el curso de cada uno de los acontecimientos, uno es el que envuelve a todos los demás: la necesidad de actuar deliberadamente e intentar corregir las cosas. Ellie vive su vida con rencor hacia su madre por no querer darle respuestas sobre su padre (Paris); la relación se torna fracturada y la única persona que las une es su hermana. No obstante, cuando Ana desaparece inesperadamente, su mundo se viene abajo, lo que causa que Ellie intente buscar nuevas pistas sobre su paradero. Es ahí donde el lago toma un rol muy importante, pues en una de las escenas Ellie, sin saberlo, entra en esa “zona de cruce”, la cual la regresa en un lapso muy corto a ese mismo instante, solo que con varias horas atrás. Su vida se enfocará en esas repeticiones de momentos ya sucedidos que le hacen entender que necesita una respuesta para todo lo que está sucediendo, teniendo así una participación en ese pasado. Durante la película, se revela que Ana en realidad no solo forma parte de su pasado, sino también de su futuro, pues es la madre de Paris, es decir, que a la que creía ser su hermana terminó siendo su abuela. Dicha revelación es a través de lapsos de confusión y experiencias fragmentadas, que la llevan a comprender los errores del pasado.

Por otro lado, Paris también se encuentra con esa “zona de cruce”, solo que, a diferencia de Ellie, que viaja en tiempos muy cortos, él da un brinco temporal demasiado grande que le imposibilita regresar a su mundo. Al no desear repetir la historia de su madre, termina haciéndolo, dejando consigo la sensación

- El desbordamiento del tiempo

de abandono de Celeste (su pareja) y en un futuro la de su hija (Ellie). La angustia que experimenta Paris lo lleva a tomar decisiones desesperadas; en la época “correcta” de Ellie, termina siendo arrestado y como presunto culpable por la desaparición de Ana; él al querer escapar, roba el carro de unos “presuntos desconocidos”, encontrándose cara a cara con Celeste, pero sin poder reconocerla.

Me gustaría hacer énfasis en la frase con la que Paris marca el cierre de todas sus posibilidades: “No, no, no, solo quiero volver con mi familia, yo... quiero ir a casa”. Es así como su historia se ve interrumpida prematuramente. Vemos cómo su muerte, más que una tragedia, es una de las consecuencias de una posibilidad que no pudo ser realizada y de un tiempo no habitado.

Imagen 1. Fotograma de la película



Fuente: IMBd

En el momento en el que Ellie vislumbra que Ana no debe ser devuelta, sino ser **aceptada** en su estar original, renuncia a controlar el tiempo y vuelve a casa. El gesto que tiene con Daniel (actual esposo de Celeste), al decirle que esa “zona de cruce” lo creó la naturaleza, le explica que, aunque no son padre e hija, finalmente son familia a través de Ana y que ella está bien. De la misma forma sucede con su madre; al llegar, se entera de que el joven que minutos antes acababa de morir era su padre, quien intentaba volver y que nunca quiso abandonarlas. Esa escena implica no una resignación, sino una reconciliación con el tiempo; Ellie no borra su pasado, pero tampoco vive en función de él, asumiendo así su presente.

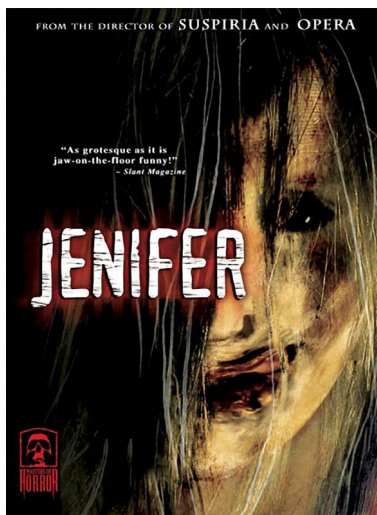
Por último, quisiera subrayar dos cuestiones. La primera sería destacar la excelente actuación de Dylan O’Brien y Eliza Scanlen, quienes con cada escena las emociones eran más intensas y podía el espectador conectar inmediatamente, haciéndonos sentir esa empatía por los personajes; sentir esa nostalgia y desesperación. En segundo lugar, ***Caddo Lake*** es una de esas películas a las que se debe poner atención desde la primera escena, pues nos lleva a un recorrido temporal. La estructura del salto de una escena a otra, la ambientación de un pantano tenebroso y el tema de una familia disfuncional la hacen aún mejor, posicionándola a mi parecer en una de las mejores películas del año.

Referencias

George, L., & Held, C., (Directores) (2024). *Caddo Lake* [Película]. Blinding Edge Pictures, K Period Media.

Jenifer: la fascinación oscura entre belleza, horror y obsesión

Por Rasmelly Martinez Sandoval



Jenifer [Masters of Horror] (2005)
Dirección: Dario Argento.

En el extenso campo del cine de terror, Dario Argento se destaca como un referente único del horror italiano. Apreciado por su estética ornamentada, su violencia meticulosamente elaborada y su talento para convertirlo cotidiano en experiencias aterradoras, Argento sorprendió a todos con *Jenifer*, un episodio de la serie *Masters of Horror*. Lejos de ser solo una simple serie de sustos o sangre, *Jenifer* se presenta como una inquietante indagación sobre la obsesión, el deseo y la autodestrucción del ser humano. Así, la obra puede interpretarse como una parábola sombría sobre la fragilidad moral del individuo contemporáneo, un tema muy relevante para algunas preocupaciones en la filosofía mexicana.

La historia es sencilla, pero profundamente inquietante. Frank Spivey, un policía que aparenta ser honorable, salva a una joven deforme de ser asesinada en la calle. Movido por una confusión de compasión, culpa y una atracción

inexplicable, decide llevarla a su casa. Jenifer, que no puede hablar y tiene un aspecto grotesco y rasgos casi animales, ejerce sobre Frank un magnetismo irresistible. Pronto, su vida comienza a desmoronarse: su familia se desintegra, su deseo se vuelve incontrolable y su existencia se convierte en un tormento personal e irreversible.

Imagen 1. Fotograma de la película



Fuente: FILMAFFINITY

Argento retoma un motivo clásico del terror: la imagen de la *femme fatale* monstruosa, un arquetipo en el que el erotismo se entrelaza con la posibilidad de destrucción. Sin embargo, Jenifer no es simplemente un monstruo; es un ser liminal que fascina y repele al mismo tiempo. En este punto, la interpretación puede enriquecerse con la noción de lo abyecto formulada por Julia Kristeva en su obra *Poderes de la perversión*: aquello que rompe las fronteras del sujeto, perturba el orden simbólico y saca al individuo de su zona de confort moral. Jenifer, con su rostro desfigurado y su cuerpo seductor, encarna lo abyecto en su máxima expresión: “ni sujeto ni objeto, lo abyecto es aquello que amenaza la identidad, el sistema y el orden”.

Desde una perspectiva mexicana, esta figura puede ser analizada a la luz de las reflexiones de Octavio Paz sobre la otredad y la herida constitutiva del sujeto. En *El laberinto de la soledad*, Paz argumenta que el mexicano vive una relación ambivalente con el otro: lo rechaza, pero también lo anhela, ya que en él se refleja su propia fractura. Jenifer actúa como ese “otro radical” que no puede ser integrado sin destruir la identidad de quien intenta abarcarlo. Frank no solo acoge a Jenifer; se enfrenta, sin saberlo, a la ruptura de su

propia moral y a la soledad esencial que intenta llenar mediante el deseo.

La relación entre Frank y Jenifer se convierte así en un descenso a los infiernos, una espiral en la que el erotismo y el horror se entrelazan. Esta dinámica recuerda lo que expuso Sigmund Freud en *Más allá del principio del placer*, donde el ser humano se halla atrapado entre la pulsión de vida (Eros) y la pulsión de muerte (Tánatos). Jenifer personifica ambas fuerzas: es objeto de deseo y, al mismo tiempo, agente de destrucción. Frank no puede resistirse a ella, incluso sabiendo que lo lleva a su perdición. Como advierte Freud, “la pulsión de muerte opera en silencio, erosionando el ser desde adentro”; en Jenifer, esa erosión se manifiesta de forma visible y devastadora.

La atracción por lo monstruoso puede también interpretarse a través de la noción de lo sublime, tal como la definió Edmund Burke: aquello que nos provoca miedo, pero, al mismo tiempo, nos atrae de manera irresistible. Jenifer nos lo causa repulsión, sino que también ejerce una hipnosis fascinante. El espectador, al igual que Frank, se encuentra en un estado de suspensión entre el desdén y la fascinación, entre el impulso de huir y la necesidad de observar. Argento utiliza esta ambigüedad para demostrar que la belleza y el horror no son antónimos, sino aspectos complementarios de una misma experiencia extrema.

Lo que resulta más inquietante de Jenifer no es la criatura en sí, sino lo que pone de manifiesto sobre nosotros mismos. La verdadera cuestión no es quién es Jenifer, sino qué somos nosotros al enfrentarnos a ella. Aquí resuenan las ideas de Emilio Uranga sobre la “fragilidad ontológica” del ser humano: el individuo no es una entidad robusta, sino una existencia vulnerable, susceptible de ser quebrantada por la aparición de lo extraño. Jenifer no genera el mal en Frank; simplemente lo revela, lo trae a la superficie.

El hogar de Frank, que simboliza el orden, la normalidad y la vida familiar, se convierte en un escenario caótico. Su esposa lo deja, su hijo escapa, y él mismo se convierte en un extraño para su propia identidad. En términos similares a los de Slavoj Žižek, el verdadero horror no proviene de factores externos, sino de la irrupción de lo Real: aquello que no puede ser simbolizado ni integrado en la narrativa coherente de la vida cotidiana. Jenifer representa esa irrupción: carece de un origen claro y una explicación lógica, por lo que resulta ineludible. Frank no puede eliminarla, no puede salvarla ni compren-

derla; su única opción es hundirse en su abismo.

Más allá de un relato de terror convencional, *Jenifer* se revela como una reflexión sobre el mal, la tentación y la debilidad moral. En consonancia con Emmanuel Levinas, el mal no siempre se manifiesta como una fuerza externa, sino como la presencia del otro que nos cuestiona y nos desestabiliza éticamente. *Jenifer*, como nuestro grotesco y sumirada vacía, encarna esa alteridad radical que desmantela la vida de Frank. En ella se entrelazan eros y muerte, deseo y culpa, belleza y horror.

Argento consigue, en poco más de cincuenta minutos, lo que muchos largometrajes no logran: incomodar al espectador de manera profunda y obligarlo a reflexionar sobre la naturaleza cíclica del mal y las sombras de la psique humana. Frank no es únicamente una víctima; también es un agente que sucumbe a la fascinación y se pierde en su propio abismo. *Jenifer* actúa como un espejo: no es buena ni mala, sino una presencia inexplicable que devora lo que se atreve a mirarla sin reservas.

En última instancia, *Jenifer* se presenta como una obra destacada del horror psicológico: un relato perverso que, bajo la fachada de una historia de monstruos, oculta inquietantes interrogantes sobre el deseo, la moral y el frágil límite que separa lo humano de lo monstruoso.

Jenifer es una pieza brillante del horror psicológico, un cuento perverso que, bajo la apariencia de un relato de monstruos, esconde preguntas incómodas sobre el deseo, la moral y el límite entre lo humano y lo monstruoso. Argento nos recuerda que el verdadero terror no siempre viene de fuera: a veces, habita en los rincones más oscuros de la mente y el corazón humano. Como escribió Kristeva, “la abyección nos recuerda que el mal no es ajeno, es íntimo”. Y eso es lo que hace de *Jenifer* una obra fascinante y profundamente perturbadora: su capacidad para mostrarnos, en el espejo de lo monstruoso, nuestra propia vulnerabilidad.

- **Jenifer: la fascinación oscura entre belleza, horror y obsesión**

Referencias.

- Argento, D. (Director). (2005). *Jenifer* [Episodio de Masters of Horror] [Película]. [IDT Entertainment](#), [Industry Entertainment](#), [Nice Guy Productions](#).
- Kristeva, J. (2004). *Poderes de la perversión*. Ediciones Siglo XXI.
- Paz, O. (1972). *El laberinto de la soledad*. Ediciones Fondo de Cultura Económica. México.
- Sigmund F. (2020). *Más allá del principio del placer*. Ediciones AKAL.

Fuentes de imágenes

Sobreinterpretaciones

Ecos de un verano clandestino: El pulso del instante en *Leto*:

FILMAFFINITY (2018) *Leto*. Dirección de Kirill Serebrennikov [Fotografía] <https://pics.filmaffinity.com/le-to-393603159-large.jpg>

FILMAFFINITY (2018) *Leto*. Dirección de Kirill Serebrennikov [Fotografía] <https://pics.filmaffinity.com/le-to-382766875-large.jpg>

Capitalismo, sociedad de control y ecosofía en “Efectos colaterales”: Una crítica Animada desde la enfermedad y la curación:

FILMAFFINITY (2025) *Efectos colaterales* Dirección de Bennett J. & Hely S. [Fotografía] https://pics.filmaffinity.com/common_side_effects-450034236-large.jpg

FILMAFFINITY (2025) *Efectos colaterales* Dirección de Bennett J. & Hely S. [Fotografía] https://pics.filmaffinity.com/common_side_effects-158133001-large.jpg

FILMAFFINITY (2025) *Efectos colaterales* Dirección de Bennett J. & Hely S. [Fotografía]

El menú:

La Claqueta Metálica (2022). *THE MENU* (El Menú) Dirección por [Mark Mylod](https://laclaquetametali-ca.com/wp-content/uploads/2023/01/the-menu-el-menu-explicacion-final-portada.webp) [Fotografía] <https://laclaquetametali-ca.com/wp-content/uploads/2023/01/the-menu-el-menu-explicacion-final-portada.webp>

VOGUE (2022) *The Menu* Dirección de [Mark Mylod](https://media.vogue.mx/photos/63975ea765f00561bb9857c2/master/w_1600,c_limit/the-menu.jpg) [Fotografía] https://media.vogue.mx/photos/63975ea765f00561bb9857c2/master/w_1600,c_limit/the-menu.jpg

El monstruo como espejo del alma rota de una nación:

IMDb (2023) *Godzilla Minus One* Dirección de Takashi Yamazaki [Fotografía] <https://www.imdb.com/es/title/>

tt23289160/mediaviewer/rm3779154945/?ref_=tt_ph_1_3

IMDb (2023) Godzilla Minus One Dirección de Takashi Yamazaki [Fotografía] <https://www.imdb.com/es/title/tt23289160/mediaviewer/rm3181346561/>

IMDb (2023) Godzilla Minus One Dirección de Takashi Yamazaki [Fotografía] https://www.imdb.com/es/title/tt23289160/mediaviewer/rm310594561/?ref_=ttmi_mi_74_2

El rostro de Levinas en “Black Museum”:

FILMAFFINITY (2017) **Black Mirror: Black Museum** Dirección de [Colm McCarthy](#) [Fotografía] https://pics.filmaffinity.com/black_mirror_black_museum-978202094-large.jpg

FILMAFFINITY (2017) **Black Mirror: Black Museum** Dirección de [Colm McCarthy](#) [Fotografía] https://pics.filmaffinity.com/black_mirror_black_museum-573992581-large.jpg

El dispositivo en la construcción de la realidad en Foucault y “The Truman Show”: Una lectura foucaultiana de la película:

FILMAFFINITY (1998) The Truman Show Dirección de [Peter Weir](#) [Fotografía]

https://pics.filmaffinity.com/the_truman_show-829462228-large.jpg

IMDb (1998) The Truman Show Dirección de [Peter Weir](#) [Fotografía] <https://www.imdb.com/es/title/tt0120382/mediaviewer/rm4025609473/>

IMDb (1998) The Truman Show Dirección de [Peter Weir](#) [Fotografía] <https://www.imdb.com/es/title/tt0120382/mediaviewer/rm812375553/>

IMDb (1998) The Truman Show Dirección de [Peter Weir](#) [Fotografía] <https://www.imdb.com/es/title/tt0120382/mediaviewer/rm1906994176/>

Más extraño que la ficción “Stranger than Fiction”:

FILMAFFINITY (2006) Más extraño que la ficción: Stranger than Fiction Dirección de Marc Forster [Fotografía]

https://pics.filmaffinity.com/stranger_than_fiction-955053609-large.jpg

FILMAFFINITY (2006) Más extraño que la ficción: Stranger than Fiction Dirección de Marc Forster [Fotografía]

https://www.filmaffinity.com/es/filmimages.php?movie_id=931318

El desbordamiento del tiempo en Caddo Lake

IMDb (2024) Caddo Lake Dirección de Celine Held & Logan George [Fotografía] https://www.imdb.com/es/title/tt15552142/mediaviewer/rm869098241/?ref_=ttmi_mi_2_2

IMDb (2024) Caddo Lake Dirección de Celine Held & Logan George [Fotografía] https://www.imdb.com/es/title/tt15552142/mediaviewer/rm1485597697/?ref_=tt_ph_1

Jenifer: la fascinación oscura entre belleza, horror y obsesión:

FILMAFFINITY (2005) Jenifer (Masters of Horror) Dirección de Dario Argento [Fotografía] https://www.filmaffinity.com/es/filmimages.php?movie_id=931318

FILMAFFINITY (2005) Jenifer (Masters of Horror) Dirección de Dario Argento [Fotografía] https://pics.filmaffinity.com/jenifer_masters_of_horror_series-652396893-large.jpg