

A photograph of a woman with blonde hair tied in a ponytail, wearing a black leather jacket, looking through a circular peephole in a wooden booth. Above the peephole is a sign that reads "ADMISSION \$ 2.00". She is holding a magazine or book. The scene is lit with warm, yellow light, and there are strings of small lights visible at the top of the frame.

la rabia

*aproximación a la
mirada femenina:*

DESEO

DOSSIER #04
SEPTIEMBRE 2022

la rabia

La rabia

Espacio de crítica feminista de cine

Espacio creado por

Karina Solórzano

Valentina Vignardi

Editoras

Karina Solórzano

Candelaria Carreño

Alexandra Vazquez

Imagen de portada: *Variety* (1983), Bette Gordon

Imagen de contraportada: *Destello bravío* (2021), Ainhoa Rodríguez

Publicación periódica, feminista e independiente

Año 02 // No. 04 // Septiembre de 2022, Guanajuato, México - Buenos Aires,
Argentina - Asunción, Paraguay

Contacto

larabiacine@gmail.com

www.larabiacine.com

la rabia

Aproximación a la mirada femenina: deseo

00. Editorial06

01. (Apuntes) hacia una crítica feminista de cine11

La labor de programación12
ENTREVISTA CON VANJA MILENA (CHILE)

02. Contra plano22

Posibles aleteos, táctiles, indeterminados24
CLARISA NAVAS (ARGENTINA)

03. Aproximación a la Mirada Femenina: Deseo30

Aproximación a la mirada femenina en el cine32
EQUIPO LABORATORIO APROXIMACIÓN A LA MIRADA FEMENINA

Desearte es trenzar el cuero52
EDU BARRETO (PARAGUAY)

Películas del deseo de una56
CAMILA RIOSECO H. (CHILE)

Lo natural es un cuento68
ROSARIO PILAR ROIG (ARGENTINA)

Fresh: deseo femenino, clichés, infamia74
VALERIA ALFARO (COSTA RICA)

Un fulgor que quema80
ANA FERNÁNDEZ-CERVERA BLANCO (MÉXICO - ESPAÑA)

Variety, la fantasía sexual de Scheherazade88
KARINA SOLÓRZANO (MÉXICO)

«Aquí, no mostramos Lo que el viento se llevó»100
ALEXANDRA VAZQUEZ (PARAGUAY)

Un rayo de sol que serpentea108
OFELIA LADRÓN DE GUEVARA (MÉXICO)

Este fuego, mis alas114
XAVIE GÁLVEZ (MÉXICO)

Superficies de placer: Dolor y gloria (2019)118
MILENA RIVAS (ARGENTINA)

El caso Ducournau126
MARIONA BORRULL (ESPAÑA) 115

04. Rabia expandida134

Solitary Acts #4 (2015)135
NAZLI DINÇEL (TURQUÍA/ESTADOS UNIDOS)

Editorial

La pregunta acerca de la mirada femenina en el medio cinematográfico atraviesa las reflexiones y discusiones cuando pensamos el cine desde una perspectiva de género. Cuestionar las categorías que usamos para hablar, desde dónde hablamos y cómo hablamos, son inquietudes que brotan al enfrentarnos a un lenguaje que históricamente nos ha objetivado o negado en sus representaciones. Nos interesa no solo el lugar que ocupan las imágenes dentro de los modelos culturales, sino qué se nos muestra y cómo se nos muestra. Buscamos un cruce entre la teoría feminista y el cine, en un intento de volver a definir o al menos aproximarnos a formas estéticas y la transformación de la mirada.

Ante la indefinición de la mirada femenina, Laura Mulvey se pregunta: “Dado que se habla de una mirada masculina (male gaze), con cierto tipo de connotaciones psíquicas y opresivas, ¿queremos simplemente revertir eso y encontrar una mirada femenina, o bien, queremos encontrar una mirada dispersa en la que pueda estar presente una sensibilidad femenina?” La intención de aproximarnos a respuestas posibles a dicha interrogante nos incentiva a plantearla como el punto de partida de una triada de dossiers articulados mediante tres ejes temáticos: maternidad, deseo y memoria-cuerpo.



Anybody's Woman (1981), Bette Gordon

Este dossier pretende reflexionar sobre los caminos del deseo, cómo se ha enunciado desde el cine clásico (el *western* o la comedia romántica) para saber si es posible agitar esos modos de representación. El deseo como un flujo inaprensible o como una llama (más bien un fulgor) que se manifiesta en los cuerpos y que, en su porosidad, desconoce todo aquello que se enuncia como “natural”, cuestiona el género; se filtra en todo lo que parece sólido. En el cine, como en la fantasía erótica, podemos vislumbrar ese camino que el deseo nos señala, un camino de la excitación con el titanio o un camino del deseo prohibido. Todo aquello capaz de producir placer alimenta el deseo y nos guía, incluso da forma a nuestra identidad, a eso se refería Jacques Lacan con la idea de Paul Éluard el “duro deseo de durar”, el deseo es un impulso de vida.

Como en el anterior número, nuestra sección de *(Apuntes) hacia una crítica feminista de cine* cuenta con una entrevista a la investigadora y programadora oriunda de Chile, Vanja Milena, que reflexiona sobre la labor de la programación en torno a la cinefilia y cómo incide el territorio y las cuestiones de género en estas prácticas. Su texto también menciona las condiciones materiales de los espacios profesionales, resaltando la precariedad de los mismos, o los maltratos en los equipos de trabajo. Creemos que este tipo de reflexiones y debates son urgentes y necesarios tanto en nuestras prácticas laborales como en nuestra forma de pensar el cine.

Por otro lado, continuamos con la sección *Contraplano: Diálogo con Cineastas*. En esta ocasión invitamos a Clarisa Navas, en cuyo texto escribe sobre la posibilidad del material de archivo como una práctica que inició en su infancia. Esta reflexión nos permite pensar también en los alcances materiales del archivo, como volver a grabar sobre ellos, escribir sobre algo a sabiendas que lo anterior queda perdido. Respecto a nuestra sección *Rabia Expandida*, seleccionamos el número 4 de los *Solitary Acts* de la directora Nazli Dinçel, un cortometraje que cuestiona las imposiciones sobre el deseo subvirtiendo tanto la forma fílmica como los mandatos morales.



Women I Love (1976), Barbara Hammer

Esperamos que estas colaboraciones expandan las fronteras a nuevos diálogos y aperturas que nos parecen necesarias y claves para el colectivo de mujeres y disidencias, tanto cineastas como escritoras y críticas de la imagen.

Por último, desde La Rabia, y junto al Centro Cultural de España en México, durante el mes de Marzo compartimos un taller-laboratorio de pensamiento y debate donde planteamos la pregunta base de esta tríada de publicaciones anuales, y debatimos en torno a las temáticas propuestas, compuesto por un heterogéneo e interdisciplinario grupo de participantes, de México, Colombia, Paraguay y Argentina. Todo lo que sucedió en esos encuentros nos dejó reflexionando y pensando aún más sobre las inquietudes iniciales. Pero, sobre todo, porque pudimos trasladar más allá la propuesta colectiva y trabajamos en un texto en común, pensado y escrito por todxs, releído y editado en conjunto, armado a través de las discusiones y films que trabajamos. No podemos más que agradecer el compromiso y el valor de les participantes y al Centro Cultural de España en México por dejarnos experimentar y aventurarnos con dicha propuesta. El dossier temático inicia, justamente, con ese texto colectivo. Esperamos disfruten sus páginas como nosotras de leerlo.

La Rabia, Septiembre 2022.

Bibliografía

Kratje, J. (2019). Géneros inestables: de miradas, silencios y detenciones. Entrevista con Laura Mulvey. *Imagofagia*, 20.



(Apuntes) hacia una crítica feminista de cine

*(o una aproximación a dos términos que, al juntarse, aturden
hasta a quien los enuncia).*

La labor de programación

Entrevista con Vanja Milena

Vanja Milena Munjin Paiva (CHILE)

Investigadora, crítica y programadora de cine. Socióloga y diplomada en Teoría y Crítica de cine por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Forma parte del comité de selección oficial del Festival Internacional de Cine de Valdivia (FICValdivia) desde 2019 y desde 2022 es parte del comité de selección oficial de largometrajes de IndieLisboa y colabora con el área de programación del Festival Juan Downey.

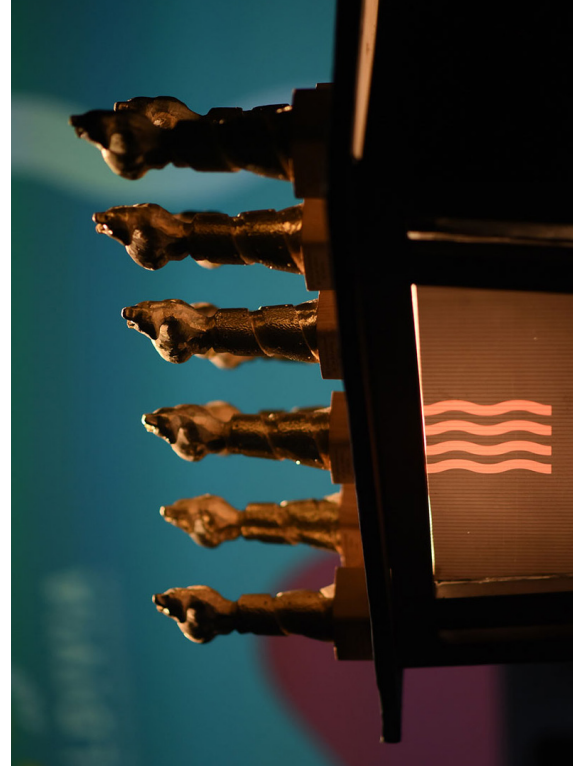


La Rabia: ¿Cuánto tiempo llevas programando? ¿Cómo llegaste a la programación? ¿En qué festivales haces trabajo de programación?

Vanja Milena: Comencé a programar el año 2018 cuando armamos el Cineclub Proyección. Fue una colaboración entre el Centro Social y Librería Proyección a través de Javiera Manzi y María Yaksic, el colectivo antirracista la Champurria a través de Casey Butcher y Matías Marambio y algunos críticos de El agente Cine que fuimos Iván Pinto, Héctor Oyarzún y yo.

Nos conocíamos con las chicas de la Proyección y compartimos interés cinéfilo y las ganas de armar un espacio para llenar un vacío en la oferta cinematográfica en la ciudad con un cine más político y experimental, volver a ver, pero también darnos el tiempo y el espacio para ver cosas que queríamos ver y que no habíamos visto todavía y mostrar cosas que nunca se habían mostrado en Chile. Armábamos programas bi-mensuales “temáticos”, por decirlo de alguna manera, pero con funciones todos los lunes a la tarde, fue una experiencia muy linda e intensa.

A finales de ese año, me vine a vivir a Lisboa para hacer un doctorado, por lo que dejé de colaborar en la programación del Cineclub porque era todo muy precario y a pulso, no era solo escoger películas era también llevar el proyector, los parlantes, arrumar la sala, encontrar y descargar la mejor copia disponible de la película, muchas veces traducir y sincronizar, presentar la película, invitar gente a comentar, estar en los debates. Por lo que ahí entró Daniela Barriga a colaborar en la programación y todo lo que se necesitaba para sostener ese espacio que duró hasta octubre 2019 cuando comenzó el estallido en Chile.



Cuando me vine a Lisboa me escribió Raúl Camargo para invitarme a entrar al comité de programación de FICValdivia en la tarea de preselección de cortometrajes, es un festival que fue muy importante para mí no solo en mi cinefilia, también por su programación y el cine que defienden allí que dialoga con lo político, lo experimental y lo frágil, Asistir al festival con el deseo de cubrirlo para El Agente Cine fue como un laboratorio que me sirvió para encontrar una manera de escribir sobre las películas con la que me sentí cómoda. Fui por primera vez en 2013 y a partir de ahí se volvió un ritual anual en mi vida, hasta la fecha, decantaba uno o dos textos largos en los que intentaba hablar de las películas específicas pero también una manera de analizar la propuesta curatorial del festival, pensar en cine a partir de lo que se mostraba allí y las conversaciones o ideas que ese espacio releva.

Por lo que, podríamos decir que llegué a la programación a través de la crítica de cine. Actualmente además de ser parte del comité de selección oficial de FICValdivia, me sumé recientemente al equipo de programación de Indielisboa para las competencias de largometrajes tanto Internacional como Silvestre y estoy colaborando con unos programas para el Festival Juan Downey, que era el Concurso Juan Downey que se hacía en el marco de la Bienal de Artes Mediales y que este año se independiza de la bienal y se establece como un festival en torno al video y cine experimental.

LR: ¿Cómo definirías el acto de programar películas? ¿Cuáles son las principales características que definen la figura de lx programadorx?

VM: Siento que la programación funciona como una exacerbación de la cinefilia por un lado en su faceta obsesiva de querer verlo todo, porque de alguna manera es un trabajo que te exige ver muchísimas películas, pero también esa parte romántica de la cinefilia de insistir en el cine, en darle cariño a las películas, darles tiempo, defenderlas, buscarlas, situarlas y entenderlas en ciertas genealogías; pensarlas en los contextos de sus cinematografías nacionales o entender cómo dialogan con tendencias específicas, juntarlas con otras, etc.

Siento que el entusiasmo por el cine es lo más importante de mantener, estar siempre esperando algo que te sorprenda o ir hilando tu propio camino para construir un relato de algo que quieres defender. Para mí en particular, siempre tanto en la escritura como en mi ejercicio de programación, creo que hay mucho ligado a la parte afectiva, a las películas que una siente que la abrazan, o que te permiten entender algo, quizás algo del mundo, algo que está en el discurso de la película que te hace sentido. Pero también a veces las películas te permiten entender algo que no está en el filme, algo tuyo o del mundo, un sentimiento o una idea. Para mí, el ejercicio de ir a la sala de cine a ver películas se reafirma en esas ocasiones, cuando la soledad acompaña de la sala de cine, de esa línea del tiempo de sonidos e imágenes actúan no como un discurso sino como algo que gatilla otra cosa, como si fuera un paisaje o un amigo con quien te gusta compartir un espacio-tiempo, y a veces esa compañía te genera como respuesta una película que hace click en algo más allá de lo que pasa en el filme. A veces las películas son mundos en sí mismo, lugares a los que uno quisiera volver, lugares que te gustaría que otros también conocieran.

En ese sentido siento que en los espacios y lugares desde los más precarios a los más institucionales en que uno trabaja como programador sirven para amplificar ese gesto de querer mostrarle una película a un ser querido y llevarlas a un público más grande, lo que implica también otras responsabilidades.

LR: El contexto latinoamericano es bastante adverso en cuanto a la profesionalización de las prácticas relacionadas con lo artístico. ¿Cuáles ventajas y cuáles asperezas identificas en torno a la figura de lx programadorx y sus trabas laborales? ¿Cómo incide el territorio, el género y el contexto en esa práctica?

VM: Para mí lo interesante del contexto latinoamericano es el sentido de urgencia y de invención, hay mucho por hacer aún, lo digo como alguien de Chile que vive en Europa, me cuesta más encontrar eso aquí, mi lugar de enunciación o de acción, en Chile era muy claro: me interesaba más la no ficción y lo experimental, aún hoy hablando con colegas con las que compartimos intereses sentimos que no hay mucha gente haciendo específicamente lo que hacemos nosotras; eso es un plus, esa libertad para proponer algo que falta y como un pequeño gesto resuena en otras personas y se generan alianzas, amistades, sinergias.

Siento que en los últimos diez años se han creado varias sinergias, entre cineastas, festivales, críticos y plataformas en el continente que parecen articular y generar una escena desde donde pensamos y discutimos lo cinematográfico desde un sentido de urgencia y político, que cruza varios intereses, un interés por la no ficción y por lo experimental, por descubrir nuestros cines, por vernos y leernos entre nosotros.

También en el último tiempo ha habido situaciones en festivales europeos, como el despido del equipo de programación de Sheffield o de Rotterdam o las soluciones “colectiva” de dirección de FIDMarseille, que han relevado bastante la precariedad de la labor de programación en el “primer mundo”, que está generando ruido sobre las condiciones laborales para quienes ejercemos esas prácticas.

Yo he tenido malas experiencias en otros espacios donde he trabajado, que me parece importante discutir las que tienen que ver con abusos laborales, personas muy tóxicas a cargo de espacios a los que les sirve tu figura o les interesa invitarte a colaborar pero arrastran una larga historia de malas prácticas, desde no saber armar equipo y por tanto siempre los equipos que sostienen esos espacios van rotando, poca claridad de condiciones laborales y modos de trabajo, poca claridad y responsabilidad en cuestiones salariales, hasta cosas muy duras como maltrato laboral, lo incluyo aquí por que me interesa que discutamos eso también. Hemos crecido en contextos donde la cultura o las prácticas relacionadas a lo artístico son precarias de por sí pero sumarle a esa precariedad del sector otros abusos, me parece un sinsentido y una tristeza muy grande que me merma todo lo otro que estoy intentando defender, preguntarnos cómo cuidarnos entre nosotres, cómo apoyarnos, cómo prender alarmas sobre situaciones complejas, cómo no salvarme solo a mí, sino al daño profundo que hacer esas prácticas abusivas enraizadas en ciertos espacio y proyectos me parece urgente de discutir también.





LR: *¿Cómo crees que influye el gusto/ subjetividad al momento de valorar para seleccionar, finalmente, una película? ¿Es necesario tener en mente esa distinción al momento de seleccionar y qué tanto hay que apearse al criterio de programación de un festival?*

VM: Para mí, sí. Creo que hay un factor de subjetividad, no sólo del juez de decir esto está bien y esto no, sino de involucramiento que me parecería triste un ejercicio de programación que no se dejaría contaminar por lo subjetivo. Pero, cómo decía, los espacios creados o institucionales implican responsabilidades que también son decisiones: a qué público le quiero hablar, qué le queremos decir, qué

comunidades queremos construir a través de estos programas, cómo aportar algo desde mi trayectoria, cómo las películas atraviesan mi cuerpo a un espacio ya construido, qué puedo proponer aquí y cómo me hago cargo de la tradición de este espacio o cómo decido ir a contracorriente de algo y porqué. Me cuesta imaginar una función objetiva en la programación, como automática, si esto va aquí, como chequeando casillas. Al final es siempre un ejercicio político sobre qué defender y de qué maneras narrar esa defensa. Por suerte hasta ahora he trabajado en espacios que están interesados en eso, en construir una narrativa para luego exhibirlo.

LR: *Desde algunas perspectivas feministas, sostenemos que la selección, jerarquía y valorización implica la construcción de un canon que selecciona y delimita qué queda por fuera y qué queda por dentro. ¿Cómo pensás que se puede escapar a esa trampa de la canonización de ciertos nombres, o títulos de películas?*

VM: Siento que tiene que ver con lo anterior, de entender lo que hacemos como un ejercicio creativo. Como una performance que llevamos a cabo en público, presentar un programa es intentar hilar cosas para un espacio, en un momento y lugar determinado. En ese sentido, siento que para mí, la cinefilia siempre ha estado movida por la inconformidad respecto a lo hegemónico. Descubrir en festivales de cine una variedad de formas filmicas que no entran al circuito comercial o descubrir propuestas más radicales que defienden lo frágil y desarrollar un gusto por cuestiones de difícil acceso no es sencillo, es un camino que una va construyendo a partir de sus propios criterios que quizás no parecen interesar a otros. Hay que buscar aliadas en torno a esas cinefilias; descubrir, trazar e imaginar genealogías o cruces entre películas, cineastas, tiempos y espacios. Me sucede que siendo chilena y mujer siento la necesidad de ver y entender los cine regionales y películas dirigidas por mujeres, trazar a partir de allí tramas y narrativas sobre lo cinematográfico y el mundo que me resuenen mejor en mí y que espero resonaran también en otros. Hoy en día tenemos más acceso y circulación tanto a la historia y la contemporaneidad del cine latinoamericano y de cineastas mujeres y feministas pero trazar las múltiples narrativas potenciales allí es todavía un camino porvenir.





Contra plano

*(diálogos con mujeres y disidencias sobre el
quehacer cinematográfico).*



Posibles aleteos, táctiles, indeterminados

Clarisa Navas (Argentina)

Clarisa Navas nació en Corrientes, Argentina. Es directora y guionista, licenciada en artes audiovisuales por la Universidad Nacional de las artes (UNA). Dirigió Las Mil y una (2020) y Hoy partido a las 3 (2017).

Es docente en la Escuela Nacional de experimentación y realización cinematográfica ENERC región NEA.

A veces, cuando camino por los lugares donde grabamos o sucedieron escenas de las películas que hacemos, me parece que tienen un aura diferente. No puedo dejar de pensar en esas imágenes que ahora existen en una película, pero a la vez esa calle apenas alumbrada sigue siendo esa calle, los caballos comiendo basura en las esquinas siguen intentando sobrevivir de esa manera. Quizás el cine despliega otra existencia virtual en el campo que pertenece a las imágenes, pero estando acá las cosas siguen siendo las cosas. El cine puede cambiar algo, pero no sé si es en este plano más concreto.

En el barrio de *Las mil y una* (2020) comenzamos a filmar con mi hermana desde que éramos niñas. Mi papá trajo de sorpresa una camarita Hi8 para filmar mi cumpleaños de 7. El evento se registró, pero enseguida la cámara pasó a nuestras manos. En mi casa nunca hubo ese cuidado de objetos más preciados que no pueden tocar lxs niñxs. Con la camarita se abrió un mundo y con Maia comenzamos a hacer desfiles, programas de Tele, noticieros con muñequitos, a cada amigx que venía a jugar le hacíamos actuar o crear alguna cosa.

Pasaba el tiempo y nosotras nunca perdíamos el entusiasmo, pero esto nos confrontó a un problema: el de los cassettes. Para nosotrxs eran muy caros de comprar, por ahí cada tanto cuando íbamos a Paraguay de paso de ver a mi abuela en Misiones nos podían comprar alguno y fue así que se empezaron a llenar. Ahí surgió el montaje: veíamos lo grabado en las cintas y decidíamos cuántos minutos podíamos grabar y sobre qué cosas. Como éramos niñas lógicamente echamos a perder bastante el archivo familiar, y a los cumpleaños de primxs o eventos especiales le superpusimos nacimientos de nuestros gatos, a la recepción de egresados de otro primo, le grabamos un recital de nosotras disfrazadas de Enrique Iglesias.

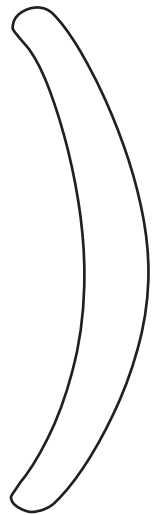
Cuando nos dimos cuenta que los eventos importantes se cortaban con nuestras creaciones materiales completos estaban borrados y superpuestos, nos afligimos, pero ya no nos quedaba otra que seguir grabando encima. Creo que esa experiencia para mí fue fundacional, algo ligado a la posibilidad de crear sin tanta mediación, montar y decidir sobre la marcha. El tiempo se fragmentaba por esos retazos que traían materiales muy anteriores a medida que pasaba el tiempo y a la vez se interrumpían por las actualizaciones en presente.



Cuando buscábamos en las cintas espacio para grabar, volvíamos a ver momentos de años anteriores y era muy impresionante notar nuestro crecimiento o los cambios que iban ocurriendo en general. Este año, al comenzar a editar una película que llevamos ya 7 años haciéndola en Nanawa, me ocurrió la misma sensación al ver el archivo y una suerte de conmoción ante el paso del tiempo.

Recuerdo que una vez que estábamos grabando de la casa para afuera, mi mamá me dijo «no le apuntes a la gente, tenés que pedir permiso si querés hacer eso». Me quedó una impresión fuerte: si la cámara miraba al barrio, había que avisar o no entrometerse, filmar a otra persona que no esté en el juego no estaba permitido. También con los años valoré más aún el gesto de mi mamá y mi papá con esa cámara y su confianza en nosotras. En un punto nos dieron el mando para construir ese archivo familiar que fue grabado y re grabado desde mis 7 años hasta que fui a estudiar cine.

Creo que desde esa matriz nace un modo de vincularme con el cine o un modo de hacer, porque el cine viene después. Hasta ahora no sé bien qué sería eso del cine. Para mí hay modos de hacer y de acercarse. Luego, aparece el capital y el sistema, con su propia definición de cine, pero para mí, en el fondo, estas son las bases: modos de estar y de trazar un mientras tanto con otrxs, donde la creación produzca algún acontecimiento.



Siento que ese espíritu sigue estando muy presente en las películas que hacemos. Hay una necesidad de inventar sentidos provisorios entre pares de amigxs y personas a las que queremos para hacer que la vida se hinche de entusiasmo, en ese tiempo de ebullición que conlleva crear en conjunto. Después creo que viene lo otro, el tema de la representación y todas esas cuestiones que aquejan al cine. Por lo pronto diría que nunca pienso en representar porque eso cristaliza en ideas y aleja; sí pienso en construir procesos que sean de potencia, que algo se libere en esa experiencia y quede vibrando. Finalmente, la vida es un poco eso, un par de experiencias, y ya que hay tantas malas, si de un rodaje y de hacer una película puede quedar una vibración que alimente por un tiempo los días, ¿qué más se puede pedir?



Últimamente ya no pienso en miradas, porque siento que es un sentido muy colonizado. A veces cuando me preguntan si existe o no una mirada femenina o disidente, pienso que tiene que ver, en realidad, con una forma de habitar el espacio, de caminar, algo más ligado al tacto o al modo en que una escucha lo que escucha. Quizás si indagamos por ahí, sucede alguna diferencia, porque cuando se mira, se captura inevitablemente. Creo que peleo contra eso frecuentemente, ¿cómo hacer para no volver objeto a lo que quiero? Quizás volvería al recurso de la niñez, grabarle encima, hacer unos Frankenstein de pedazos que no tengan un control de antemano.

El control para mí no sería algo que asocio a lo disidente, o a lo femenino, pero pensar en estas categorías, que tan pronto se capturan por lógicas de mercado, me hacen cuestionarme cómo hacer para salir de esa ilusión de control que toda representación constituye, cómo hacer para que una película respire sin querer controlarla o sin que luego se le imprima la etiqueta de disidente, femenino, etc. No es cuestión de la mirada, la mirada no toca. Hay que poder tocar de otra manera. Si el cine puede cambiar algo no es por mirada, es por tacto o por resonancia.

Existe una teoría de los fractales que es bastante compleja; me recuerda a un proverbio chino, que dice que el aleteo de una mariposa se puede sentir al otro lado del mundo, y sus efectos son indeterminados. A mi me parece que hacer cine es un poco ese aleteo. Me esperanza pensar que los movimientos puedan ser impredecibles, solo que aún no las estamos viendo.



la rabia

Aproximación a la mirada femenina en el cine

*Texto escrito de manera colectiva en el marco del Taller/laboratorio
de Pensamiento: aproximaciones a la mirada femenina en el
cine organizado por el Centro Cultural de España en México*

Escribo en primera persona, pero hablo desde lo colectivo. Escribo en colectivo, pero el ejercicio me produce pánico. También acuerdo que escribir en colectivo es uno de los canales para sobrepasar mi fragilidad y entregarme al mundo. En un intento de romper los esencialismos e indagar en las identidades, propias y ajenas, me pregunto: ¿cómo salir de la trampa de un contra-canon? ¿Cómo disparar contra el canon? ¿Cómo evitar los binarismos que nos conducen a la posibilidad de pensar en las *miradas femeninas*? ¿Existe, acaso, tal discursividad en el hecho estético? Establezcamos una premisa: antes que nada, problematizemos *las miradas*.

¿Será que nos reflejamos con la asignación del deber ser femenino o es esa delimitación misma la que me/nos incomoda? Desde nuestro lugar de espectadoras, me parece importante conectar nuestras emociones con la experiencia audiovisual porque entiendo el cine como un proceso sensorial, nunca de un solo sentido. De esta manera, analizar las miradas debería ubicarse desde la introspección de quien realiza y quien observa. ¿Cómo se conciben a sí mismas, desde su relación con su cuerpo, deseo, sueños, miedos, etc.? ¿De qué forma el sistema político, económico y social impacta en esta construcción de identidad? Por eso, me parece importante preguntar quién relata y desde dónde pero también quiénes disentimos con la forma en la que se siguen contando las historias. De tal suerte que, al sentarnos frente a la pantalla, podamos entablar un diálogo con lo que se nos muestra; tal vez así encontremos una nueva configuración no sólo del cine, sino del lenguaje. «Por otra parte, el cine es un lenguaje», dice André Bazin (2004), se dice que el cine construye realidades, pero ¿desde qué realidades hacemos cine?

Entonces, ¿cómo se configuran estas miradas en el cine? ¿Tenemos que dejar de hacer cine, como está planteado desde los cánones más tradicionales, para encontrar nuevos sentidos que nos permitan una nueva forma de lenguaje o de sanación? ¿Hacemos cine para sanarnos? ¿Sanamos mientras hacemos y compartimos cine? La primera persona se vuelve plural, juega en este texto y en nuestras reflexiones, porque creemos que *escribir con otros, es pensar con otros. Escribir con otros, es mirar acompañados*. Estamos atravesando un tiempo de profunda redefinición y naufragio, en un deshacer(nos) colectivo, nos cuestionamos no sólo las miradas, sino las propias identidades en el marco en que lo estamos construyendo. Como plantea Marie Bardet (2021), sabemos que el movimiento feminista nos atraviesa, y a su vez redefine de manera profunda el lugar que le estamos dando al saber teórico y lo que vamos a buscar en esa teoría. Pero también nos vemos atravesadas por realidades que necesitan de nuestros cuerpos presentes. No solo pensamos, no solo vemos. El cuerpo está atravesado por este momento y contexto, y nos invita a abrazar y construir los nuevos saberes que queremos habitar y mostrar, y que celebra este pensar juntas que es también un mirar, un escuchar, un tocar y un dejar-se tocar.

Táctil y a tientas (Maternidad)

«He observado en varios países que un mismo libro de lecturas se destina a hombres y mujeres. Es extraño: ¿cuales son los asuntos que interesan a niñas y niños? ¿Por qué serían nombrados como distintos, y respecto a quiénes?» escribió Gabriela Mistral en 1924, como introducción a *Lectura para mujeres*, recopilado por ella, como parte de su colaboración con la Secretaría de Educación Pública en México. Agregó su inconformidad por utilizar la maternidad como única razón de ser para las mujeres. Aunque se refiere a la literatura, lo cierto es que puede aplicarse a todas las otras posibles expresiones artísticas y estéticas como el cine.

El tiempo nublado (2014), Arami Ullón



En *El tiempo nublado* de Arami Ullón (2014), un camarógrafo y sonidista suizo, y que por tanto, no entiende el español, filma las conversaciones entre una madre paraguaya y su hija (Arami Ullón). Hay, en este sentido, una cortina translúcida que separa el argumento narrativo. Hay algo más profundo que se percibe entre las tomas y es el proceso mismo de la trama; su tiempo que, más allá de la pantalla, nos comparte cómo envejece una madre y cómo una hija, ante la inexistencia de políticas públicas del Estado, debe tomar una responsabilidad materna y cuidar de ella. Se habita otro lenguaje, el lenguaje del cuerpo. ¿Qué significa ver envejecer a nuestras madres y padres? ¿Cómo podemos sostener el entramado social y económico o la vida misma siendo hijes? ¿Quién cuida a quien? ¿Quién cuida la vejez? Los límites entre la intimidad de las protagonistas y nosotres como espectadores viviendo aparte y juntas con el tiempo de la película, afectan también a las preguntas que pudieran plantearse. Las dimensiones del cuidado nos permiten vislumbrar nuestra vulnerabilidad. Como un diario íntimo, la película traspasa nuestro interior, nos hace partícipes con nuestras miradas y vivencia familiar. Quizás comprender trasciende el lenguaje hablado e incluso palabras en otros idiomas.



La hija oscura (2021), Maggie Gyllenhaal

Desplazar las miradas de los lugares comunes de la maternidad implica una introspección sobre la herencia, la culpa, lo aprendido y lo reprimido. Construir otras narrativas posibles, frente a las del sacrificio, la entrega absoluta, el amor incondicional para desdoblar otros escenarios. En *La hija oscura* (2021), Leda representa el costo que debe pagarse por salirse de los parámetros de lo esperable en una madre: no hay duda que ama a sus hijas, pero no pudo conciliar la libertad de su desarrollo profesional y personal con el encierro en que se encontraba criando a sus niñas. El juego de miradas que espeja a Nina, la joven madre a quien Leda observa en las playas griegas durante su estancia vacacional, no es inocente. Gran acierto de Maggie Gyllenhaal, en regalarnos esas idas y vueltas de miradas en la cámara. Maternar, ser madre, implica una fragmentación y reducción de la propia identidad. Pareciera como si la joven Nina buscara un poco de esa seguridad que Leda parece poseer, sin embargo, la culpa de sus decisiones aún le pesa sobre sus hombros.

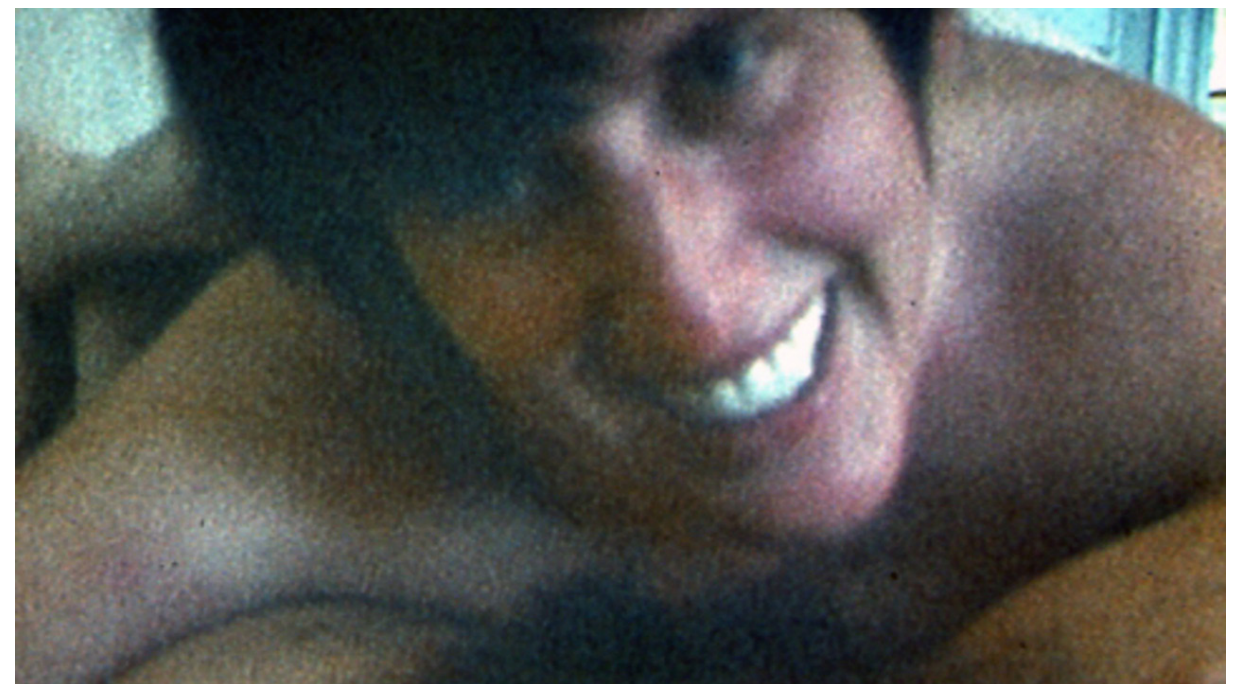
Es por eso que pensamos que es mejor contarnos desde las dudas, las dificultades, lo desgastante de ser la madre y le hije, de nunca llegar a ser lo que se espera de nosotres. Mirarnos desde el deseo de conservar nuestra independencia, de gozar nuestro cuerpo, de vivir nuestra sexualidad. Combatir a través del lente las estructuras que precarizan la crianza, los cuidados y la reproducción de la vida, que deciden quién puede reproducirse y cómo, que dictaminan el orden moral y

ético de la vivencia con, por y para nuestros cuerpos. Maternar —comprendido como un lugar de cuidado— no se trata solamente de hacer que algo crezca y se independice. La maternidad no es una acción en potencia, sino un acto diario y reiterativo de entender que las cosas no viven sin sustento ni en el más pequeño gesto de existencia. Sostener la vida, estar en contacto con la fragilidad de forma cotidiana, es una labor que se ha asignado desde los lugares binarios del género a aquellas personas denominadas, asimiladas y vividas materialmente como mujeres. Sujetamos, entonces, algo tan pesado, tan difícil, como lo son los entramados de la vida, con tal de preservarla. Ante esto, parece obvia la carga tan grande que representa la maternidad, no solamente desde un lugar social, sino también existencial, y el estallido que implica tan sólo comenzar a mover el discurso meramente familiar y biologicista del término tan siquiera algunos centímetros —cómo no pensar, en este punto, en lo entramados de familia que plantea Camila Sosa Villada en su novela *Las Malas* (2019), que llega a su punto cúlmine con la decisión de la Tía Encarna de quedarse con El Brilo, aquel pequeño-bebé milagro, para cuidarlo en comunidad—. Cambiar el personaje de la madre y la idea de la maternidad es cambiar el propio concepto de cuidado. Cambiar el concepto de cuidado es cambiar, a su vez, una lógica de producción que no opte meramente por el funcionamiento y la supervivencia, sino por un vivir-se plenamente y dignamente en el mundo.

Las miradas traslúcidas (Deseo)

Dejar pasar la luz (de la pantalla de una película) a través del cuerpo. Lo traslúcido en sus componentes léxicos *trans* (de un lado al otro) del cine al cuerpo y del cuerpo al cine, y *lux* (de luz), más el sufijo *ido* (cualidad perceptible por los sentidos) nos hace pensar no solo en ojos, sino en luz fílmica percibida a través de todos los sentidos del cuerpo. El cine es fugitivo, hay puntos ciegos, fronteras ocultas, no es sólo una estética de la superficie sino un lenguaje de las profundidades que va más allá de nosotres como espectadores. Hacia adentro, afecta percepciones sensoriales y logra atravesar deseos, acciones y creencias. Por tanto, pensar en unas miradas traslúcidas es reconocer el valor de las vivencias cotidianas en la formación de identidades y movimientos sociales. Las miradas traslúcidas buscan una des-estética que subvierte y desestabiliza la fijeza, lo dado. Reclama en cambio, un sentido físico, íntimo y por tanto táctil. En un distanciamiento amoroso, que en palabras de Visconti (2021) «nos involucra como un acompañamiento que no sólo extrae las experiencias sino que tiende lazos afectivos».

Women I Love (1976), Barbara Hammer





Solitary Acts #4 (2015), Nazli Dincel

El deseo es un acto corporal, *un territorio fértil de certezas extraviadas y verdades huidizas*, un órgano vivo, un gesto. No hay explicación satisfactoria sino vínculos afectivos, el deseo nos invita (nos incita) a pensar lejos de jerarquías. ¿Cómo construir una relación táctil con los deseos? Muchas directoras de cine experimental trabajan con el material filmico y la emulsión en tanto materia. En *Solitary Acts #4* (2015), por ejemplo, la directora Nazli Dincel interviene, raya y escribe sobre el soporte filmico para desestabilizar el discurso de su educación musulmana que le prohibía sentir deseo. El deseo como flujo, pulsión y exploración es desear a otros pero también desearnos a nosotres mismas, fantasear con no humanos: descubrir qué hay de erótico en las frutas, observar la sensualidad de las flores, caminar entre las montañas que se dibujan en el latir del corazón cuando llegamos al orgasmo. El deseo que se sale de control en un cine que no sigue la norma. Como lo describe Barbara Hammer (2020): «Soy una cineasta que busca sacar a la luz lo que hay debajo de la sexualidad. Trabajo con lo invisible». Entender el deseo como un movimiento. Un flujo que dibuja líneas de conexiones inesperadas.

El deseo, también, como una forma no racional de ir hacia algo, de perderse en algo, de mutar desde algo. El deseo es un movimiento que, reciclando las palabras de la poeta Louise Glück, transcurre «viajando del día a la noche solamente». El deseo es entonces impulso cotidiano, fuerza silenciosa. El deseo nos moviliza; de ahí, tal vez su capacidad de descolocar nuestras más duras premisas y de ir incluso en contra de nuestra propia voluntad. Siguiendo las propuestas teóricas de Paul B. Preciado (2018), podemos decir que, colectivamente somos el efecto del borrado sistemático de los saberes subalternos del cuerpo. Imágenes borradas que aparecen y desaparecen entre rendijas del tiempo, como son la fragilidad y la fuerza. La mirada *queer* es diáfana, su translucidez se *desborda* mostrando aquello que la hegemonía esconde, silencia o impide emerger. Es disidente en sus procesos de exploración, afectiva en el encuentro y con la pluralidad de voces. Se articula desde la *memoria viva, espontánea*, un esfuerzo continuo, sostenido y cambiante. Microhistorias que se contraponen, subvierten y ponen en tensión los relatos oficiales. El deseo como brecha y como rendija para construir otras historias y la posibilidad de habitarlas al sentir el llamado de algo que no sabíamos que ocultaba nuestro cuerpo.

Escribimos *desear* como una vía para explorar nuestra identidad, desde la luz y el impulso. Sin embargo, como cualquier fuerza disruptiva, el deseo tiende a regularse y normarse, su dinamismo se usa como una prisión del cuerpo, negándole su pluralidad y su imprevisibilidad. No sorprende que las imágenes —atractivas y atrayentes en sus luces y sombras— sean tal vez el medio ideal para ejercer un poder sobre nuestras maneras de desear. Las imágenes se han encargado en sus composiciones, formas y representaciones, de expandir un discurso del deseo que se adhiere a la norma y que sirve al sistema de consumo, desecho y violencia que nos somete. Uno de esos discursos ha sido el del amor romántico que ha servido para reproducir la deseabilidad del amor heteronormado, el del amor de pareja como única posibilidad de afecto y la construcción de una familia como única relación colectiva posible. Seguimos suspirando frente a los grandes gestos de amor que se proyectan con el mismo heroísmo que las batallas de superhéroes. Seguimos viendo un referente en las vidas y cuerpos que aparecen como destellos de luz frente a nosotras. Hallamos nuestra contradicción deseante en las imágenes frente a nuestras premisas.

Hay que liberar el deseo que corre en las imágenes y en la relación que establecemos con ellas, para esto, no solamente tenemos que cambiar nuestras narraciones y representaciones, lo potente es que el deseo suceda, incluso a pesar de nosotrxs, como una revelación que cambia nuestros caminos y expectativas. Nos han limitado a sentir sólo un poco, las imágenes podrían iniciar ese fuego descontrolado y desordenado del deseo si nos atrevemos a abrirlas y atravesarlas, siendo nosotres también la materialidad a través de las pantallas.

Archivos del cuerpo (Memoria)

Ante la tiranía de la memoria como registro *oficial*, inamovible, ante el rastreo del pasado como marca de ritmo preciso, se vuelve necesario hacer narrativas lúdicas de la memoria, vivas, de un tiempo que no necesariamente existe o no necesariamente se juega entre las categorías de lo verdadero y lo falso. El derecho a la memoria no es el derecho por un origen y una historia, sino la posibilidad de generar un cambio sin miras al futuro; buscar autonomía en el margen de lo que ya está aquí, es así el trabajo de la memoria. La memoria –y no la presencia, lo táctil, lo certero– es el acto máximo de ser para otros, de transcurrir en la pérdida de lo identitario. Cuando me recuerdo no me recuerdo a mí, sino al destello de algo que no soy y que me habla. Lo que vemos (lo que señalamos como referencia máxima de la objetividad) es sólo un instante que subsiste gracias a otros instantes que le llaman, que se hilvanan en sus huecos y retóricas, en sus búsquedas de sentido. Hemos querido mantener los momentos fuera del tiempo, por querer estudiarlos sin perderlos, hemos querido construir una totalidad aprehendiendo los recuerdos, y, sin embargo, hemos terminado por ser narrados por las imágenes, por tener una historia a pesar de nosotros, sobre nosotros.



Hablamos de territorio y hablamos de memoria, de aquellas pinceladas de deseo que forjaron la identidad; identidades creadas, legitimadas, estereotipadas, confusas, móviles. Hablamos del cuerpo como primer territorio a explorar, territorio de creación y de ultraje. Las historias dominantes son siempre las que reflejan las experiencias de vida, el constructo de la identidad nace ahí en el deseo de ser, en lo que se cuenta que se es. La narrativa no es unánime, justo ahí reside su magia y es cuando podemos volver a un hecho personal algo colectivo, la propia identidad es un logro colectivo. Nos narramos desde el dolor, desde la esperanza, desde el amor, desde la ira, desde la resistencia y la oposición, oposición al querer cambiar miradas y derribar narrativas que han sostenido a un mundo de injusticia e intolerancia. La memoria es un rizoma interminable y está cargada de voz, de imágenes, de emociones, colores, olores, sabores; la memoria está viva y reside en el cuerpo, la memoria es, pues, un hecho político.

Cuerpo y memoria atraviesan las problemáticas del territorio latinoamericano. Hablamos desde latinoamérica, se filma desde latinoamérica, se piensa en el territorio que nos constituye y moldea nuestras prácticas, nuestras vivencias. El uso del archivo, en materiales filmicos de directoras latinoamericanas contemporáneas es de amplia consideración en el último tiempo ¿Será, acaso, la persistencia del trauma, que hace que revisemos la historia, de territorios atravesados por violencias? ¿Cómo pensar la identidad en torno a la conformación del trauma? Natalia Garayalde en su documental *Esquirlas* (2020) utiliza el archivo familiar, filmado por ella cuando era una niña para hacer visible la violencia de un Estado cómplice, que devasta el paisaje cotidiano por causa de una explosión en la fábrica de armamentos de Río Tercero, en Córdoba (Argentina) ocurrida el 3 de noviembre de 1995. Una contraposición entre lo visible y lo encubierto por el gobierno del ex presidente Menem, lo que ocurría detrás del supuesto accidente. Superposición de tiempos heterogéneos: si el archivo permite visitar el pasado, ¿podemos también realizar el ejercicio de inauguración de nuevos futuros posibles?



Playback. Ensayo de una despedida (2019), Agustina Comedi

En el cortometraje *Playback. Ensayo de una despedida* (Agustina Comedi, 2019) el archivo es el puntapié para intentar ficciones de un futuro, a través de pasados que ya sucedieron. La posibilidad de que hagamos de cuenta, se convierte en maneras de configurar el hecho traumático de las muertes tempranas de la comunidad trans, a causa del VIH en los ochenta, o de la desidia estatal después. Pensar el archivo como ejercicio de lo ficticio, ya que además de la posibilidad intrínseca que encuentra en el ejercicio del montaje, trae aparejada la imaginación, como restitución, como reparación para una comunidad afectiva que construye lazos para salir adelante. ¿Qué sucede con las voces, con los testimonios que acompañan las imágenes? Los gestos no se explican, el archivo es gestual, escenas del lenguaje, testimonios abiertos. El gesto de la voz, *archivo abstracto*, en palabras de Azoulay (2014) *se concibe y opera por sí mismo*. La voz no es un elemento invisible, su sonido es traslúcido, atraviesa la pantalla, en su fugaz enunciación (des)aparece en la experiencia articulada. Las historias no tienen una forma de atravesarse, pueden generar hibridación de materialidades. Se desmaterializan en la experiencia articulada, en la memoria involuntaria que remite a imágenes del pasado y en la imaginación del espectador, afectando sus propios recuerdos al tiempo que algo acontece, se enuncia.

El gesto de Albertina Carri en Cuatrerros (2017) «inaugura lo que Nelly Richard llama “temporalidad-acontecimiento”, que se hace cargo de la necesidad de cambiar la velocidad de circulación para convertir en concentración en el tiempo la dispersión en el espacio (..) Carri también parece examinar la torcedura perceptiva e intelectual de la propia memoria, como si hiciese de ella –recordada, inventada– el escenario para el juego de los otros». Es decir, en su dimensión fragmentaria como un entramado de voces hiladas, la voz de Carri modula el testimonio político, abierto y en conflicto de la memoria que es colectiva, mediante una poética sensible que permite entrever, suponer e imaginar un devenir social en la transposición de distintas materialidades de archivo, mayormente de las décadas del sesenta y ochenta en Argentina como son: noticieros, entrevistas, anuncios, películas, documentos y, solo en los planos finales, archivos familiares. Conjeturas que no están dadas, que son un entramado de afectos, translúcidos y fugaces, que acontecen anacrónicamente y de forma difusa como una evocación de la polifonía de voces que implican la interpretación de los recuerdos y, como plantea la misma Carri (2020), las emociones en la memoria del archivo pensado como cuerpo.



Cuatrerros (2016), Albertina Carri

El cine es fugitivo, hay puntos ciegos, fronteras ocultas, no es sólo una estética de la superficie sino un lenguaje de las profundidades que va más allá. Hacia adentro, que afecta no solo percepciones sensoriales, también atraviesa deseos, acciones y creencias. Por tanto, pensar en unas miradas translúcidas es reconocer el valor de las vivencias cotidianas en la formación de identidades y movimientos sociales. Las miradas translúcidas buscan una des-estética que subvierte y desestabiliza la fijeza, lo dado. Hacer que el archivo nos atravesase es un proceso fundamentalmente íntimo al apelar a los registros de la memoria para desenredar hechos. El mecanismo de recordar viaja, de lo personal a lo político, de lo político a lo personal. Entramados de un hecho colectivo que se narra a partir de las experiencias de lo íntimo para fluctuar entre lo público y lo privado. Porque, sabemos, todo lo personal es político.

Dejarse atravesar

Abrimos este texto en primera persona, y luego fue tomando la figura colectiva. Tal vez, muchas de las preguntas iniciales –quizás su mayoría– no puedan ser resueltas. Y las arrojamos a sabiendas de la imposibilidad de aproximarnos a una respuesta unívoca. Sin embargo, estas inquietudes ahí están, acechan, urgen, se hacen presentes. El título de este texto es un engaño, o tal vez un idilio, algo que ni siquiera las películas podrán contestar. Pero de algo estamos seguras: en este tránsito de búsqueda que exhibe mi vulnerabilidad primero hay que descolocar-se, vulnerar ante las imágenes para navegar, aún más, ese proceso. Dejarse atravesar, a través de otras fibras. Tal vez la respuesta sea *desconfiar* del cine y su lenguaje. La contradicción de ser sujeto de discurso en un espacio que siempre se nos ha negado. Analizar de forma crítica los papeles atribuidos al hombre -lo masculino y a la mujer-lo femenino desde un sistema de organización social binario que nos heterodisigna - heteronorma. Leer, interpretar, afectarnos por las imágenes y no solo ver en imágenes. Un cine con reglas –o sin ellas– donde la estética a través de luces, movimiento de cámara, diálogos, escenarios, vestuario; incluso colores, sabores y sinestesia permitan contagiar de fuerza y resistencia, por medio del cuestionamiento en el camino a otras miradas. Unas miradas capaces de sanarse, –sobre todo de los efectos adversos que han limitado nuestra propia autopercepción y autodeterminación– donde ellos son nosotros y al revés: delante y detrás de las cámaras, al otro lado de la pantalla, desdibujando y reflexionando nuestras diferencias y multiplicando todo aquello que compartimos y nos convierte en *nosotres*.

Equipo Laboratorio Aproximación a la mirada femenina:

Alegría González (Paraguay), Ángeles Reséndiz Tapia (México), Fátima Guerrero (México), Clara Giménez Lorenzo (México, España), Iranyela Anai López Valdez (México), Karime Alexandre Rajme (México), Laura Alhach (Colombia), Sofía Ánimas Pazos (México), Noemí Domínguez Gaspar (México), Ana Fernández-Cervera (México, España), Ninfa Sánchez (México), Mara Soler Guitián (México).

Marzo, 2022

Bibliografía

Azoulay, A. (2014) *Historia potencial*, Taller de Ediciones Económicas: España.

Bardet, M. (2018), *Mirar, escuchar, tocar y dejarse tocar. Desplazamientos epistemológicos en investigaciones en danza*, en INVESTIGA+, año 1, N°1. Universidad Provincial de Córdoba.

Bazin, André (2004). [□]Ontología de la imagen fotográfica [□]. ¿*Qué es el cine?* RIALP. Madrid,

Canal MIC Género. (8 de Octubre de 2020). Masterclass Albertina Carri [Archivo de Vídeo]. https://www.youtube.com/watch?v=RDcNdaRgNMQ&ab_channel=MICG%C3%A9nero

Glück, L. (2021) *Parábola* en Noche fiel y virtuosa. Visor, España.

Mistral, G. (1998), *Lectura para Mujeres*, Porrúa: México.

Russo, M. (2019) *Devolver la mirada. El personaje de Vera en La piel que habito*, en Revista Comunicación y género, Ediciones Complutense.

Taccetta, Natalia (2017). *Archivo del tiempo recobrado. La forma de la imaginación*. Digithum, (20), 1-11. [fecha de Consulta 19 de Abril de 2022]. ISSN: 1575-2275. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=55053517007>

Varnavoglou, Melina Alexia (2021) *Entrevista a Marie Bardet: «El cuerpo no ha estado ausente de la filosofía, sino que se convirtió en objeto»* Filosofía&Co, [Consultado el 25 de abril de 2022] Disponible en: <https://www.filco.es/marie-bardet-filosofia-cuerpo/>

Vila Núñez, Fefa (2018) *En busca del desorden perdido. Fracasos torpemente, pero fracasados*, Universidad Complutense de Madrid, #Re-visiones 8/2018 FOCUS: Desencajar el archivo ISSN 2173-0040. [Consultado el 25 de abril de 2022] Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6856349.pdf>

Visconti, M. (2021) *De niñas, monjas y “malas”. Figuras de la maternidad en el cine argentino del siglo XXI*, en Centro de Estudios en Diseño y Comunicación, Cuaderno 138, Universidad de Palermo.

Bibliografía General

Barrantes Valverde, Karla; Cubero Cubero, María Fernanda (2014), *La maternidad como un constructo social determinante en el rol de la feminidad*, Wímb lu, Revista electrónica de estudiantes la Escuela de psicología, Univ. de Costa Rica. 9 (1): 29-42, 2014 / ISSN: 1659-2107. [Consultado el 20 de abril de 2022] Disponible en: <https://kerwa.ucr.ac.cr/handle/10669/12490>

Bernini, E. (2018). Estallar el testimonio. Albertina Carri: cine, instalación, performance y porno. *Kilómetro 111, ensayos sobre cine*, (14/15), 81–93. Disponible en <http://kilometro111cine.com.ar/salir-del-cine/>

Contreras, Maria Belen. (2019). Estética y ética del fragmento en Cuatrerros (2016) de Albertina Carri. *Comunicación y medios*, 28(39), 124-134. Disponible en: <https://dx.doi.org/10.5354/0719-1529.2019.52962>

Garro Larrañaga, Oihana (2011), *Aprender a mirar: la mujer como sujeto activo de la representación*, Larraña, La ventana Revista de Estudios de género, vol.4 no.33 Guadalajara ene./jun. 2011, México. [Consultado el 20 de abril de 2022] Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5202523.pdf>

Lanuz Avello, Ana; Ester Casas, Belén (2017), *La maternidad en el cine y la ficción contemporánea*, SCIO. Revista de Filosofía, n.º 13, Noviembre de 2017, 97-119, ISSN: 1887-9853. [Consultado el 20 de abril del 2022] Disponible en: <https://riucv.ucv.es/handle/20.500.12466/362>


Molina, Angela (2020) *Barbara Hammer, el correctivo lésbico*, El País, [fecha de consulta 20 de abril de 2022]. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2020/05/13/babelia/1589390521_620596.html

Moraga, Patricia (2013), *Deleuze: el deseo, el falo y el inconsciente*, Revista Virtualia. [Consultado el 20 de abril de 2022] Disponible en: <LMfWnPptRe7QP7OEssNkT2btVnqRoxFt2YsJtjFM.pdf> (revistavirtualia.com)

Preciado, Paul B (2017), *Manifiesto contrasexual*, Revista de la Universidad de México, México. [Consultado el 20 de abril de 2022] Disponible en: <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/26c45409-87c8-4774-a138-9a72ce648c47/manifiesto-contrasexual>

Richard, N. A. (2020). *Zona de tumultos, memoria, arte y feminismo*. CLACSO - GEU.

Russo, M. (2019, 20 noviembre). Devolver la mirada: el personaje de Vera en «La piel que habito» de Pedro Almodóvar | Comunicación y Género. *Ediciones Complutense*. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/CGEN/article/view/66508>



¿que debo hacer?
(what should I do?)

Películas

Carri, Albertina (2016) *Cuaterros*, INCAA, Argentina..

Comedi, Agustina (2019) *Playback. Ensayo de una despedida*, Magalí Mérida, Argentina..

Dinçel, Nazli (2015), *Solitary Acts #4*, Nazli Dinçel, Turquía..

Gyllenhaal, Maggie (2021) *La hija oscura* [The Lost Daughter], Coproducción Estados Unidos-Reino Unido-Israel; Endeavor Content, Faliro House, Pie Films, Samuel Marshall Productions, Estados Unidos..

Hammer, Barbara (1976), *Women I Love*, Barbara Hammer, Estados Unidos.

Ichkhanian, Malena; Molina Carpi, Lucía; Tatiana Lanosa, Mara; Kertesz, Ailin, (2019) *Convivencia*, Argentina.

Lertxundi, Laida (2015) *Vivir para vivir* [Live to Live] Laida Lertxundi, Estados Unidos.

Novaro, María (1991), *Danzón*, Coproducción México-España.

Ullón, Arami (2014) *El tiempo nublado*, Cineworx Filmproduktion GmbH, Paraguay.


Desearte es trenzar el cuero

Sobre *El poder del perro*
(2021) de Jane Campion

Edu Barreto (Paraguay)

Diseñador gráfico, docente y poeta. Sus textos fueron traducidos a varios idiomas para revistas, blogs y podcast. Propuso leer poesía BienCerca (2016) al oído, en lugares públicos de Asunción y Montevideo. Publicó: Primera piedra. Poesía gay bajo el agua (autogestionada) y Beso Negro (Petalurgia, España).



A man with a beard and mustache, wearing a dark cowboy hat and a dark jacket, is riding a brown horse. He is looking back over his shoulder towards the camera. The background is a bright blue sky with scattered white clouds. The horse's head and neck are visible in the lower right foreground.

*Porque el recuerdo es un animal que
no acaba nunca de ser domesticado.*

-Rubén Bareiro Saguier

La nostalgia es una silueta agobiada, latente, conjugada en presente. Cuerpo sumergido en agua, ¿limpia pecados o se regodea en ellos?. Lo líquido como artefacto rudimentario atestigua eso que falta, el ausente, un pañuelo con iniciales bordadas como testamento.

Phil Burbank podría ser otro vaquero más, pero se arriesga: él sí recuerda, y su deseo es la postal que consigue salir a flote gracias a un amuleto textil. Es un animal que ruge en silencio. Recordar es parte del riesgo. Recordar es frotarse las carnes pensando en su mentor, apostando su piel lacerada por el sol y el roce de lo vacuno. Le enseñó cómo montarse a la vida desde una silla lustrada, mitad trono lascivo, mitad pedestal fetiche.

Y será el cuello lo erógeno de ese truco, frente a un presente que gotea su torso, que no se contenta con sus ojos cerrados, que pide como un dios cruel, más piel, menos sosiego, quizá más tiempo, quizá otro cuerpo.

Este ritual activa la sentencia de Preciado (2021): «A veces se me olvida que soy un hombre». Afirmación que logra este poder canino, activando la memoria gracias al ritual, al objeto recuerdo, desmontando una masculinidad tradicional fundada por el género western donde lo heroico encuentra su extensión: el falo erecto en los caños de pistolas, botas puntiagudas y lo retráctil que resulta el cuero al ser trenzado.

Campion pateo el tablero donde sus piezas inestables trazan otros derroteros, otras narraciones subalternas, con vacas, miserias y la sombra de un perro, que parecen controlar las pasiones en su laberinto, perversamente.

Bibliografía

Vicente, A., 2021. *Paul B. Preciado: A veces se me olvida que soy un hombre*. Babelia. Madrid: Ediciones El País

Películas del deseo de una

Camila Rioseco H. (Chile)

Crítica de cine. Magíster en estudios de cine y escribe para
www.elagentecine.cl



Pensar el deseo supone un contacto con las condiciones del inconsciente, y por lo mismo, con sensaciones corporales y sentimientos confusos. Recuerdo que en la niñez y la juventud el contacto con el deseo aparecía como un gran asalto a lo individual, una energía llena de curiosidad que a veces sólo podía desarrollar en la imaginación, ya que los obstáculos externos y normas se reproducían, y siguen haciéndolo, sin cuestionamiento. Pero, a pesar de eso, esas estructuras tienen grandes fallas, pues negar el deseo en la niñez y entregarle su valor sólo a los adultos es pretender que la infancia está privada de la búsqueda del placer.

En la década de los noventa, la figura de la mujer se había fijado como objeto sexual en la pujante sociedad de consumo y la cultura de masas. A inicios de esa década, yo tenía 8 años y creo que fue a esa edad cuando una experiencia cinematográfica me entregó la imagen de cómo un hombre es capaz de humillar a una mujer a través del sexo. Fue cuando vi *El último tango en París* (Bertolucci, B., 1972). Con mis hermanos mayores teníamos bastante interés en saber qué es el sexo, por lo mismo, estábamos muy atentos a lo que aparecía alrededor. Era tema tabú en la familia. Risitas nerviosas después de ver a la pasada un cuerpo desnudo eran la punta del iceberg de todas las fantasías que teníamos. Pero mis hermanos llevaban una ventaja sobre mí, ellos habían visto revistas Playboy y cómics súper sexualizados, y yo, en cambio, sólo recibía contenidos como la animación *¿De dónde venimos?* (Mackenzie, I., 1985), basada en un libro que, al parecer, todavía sirve para aliviar las preguntas en torno a la educación sexual.

Sin ir más lejos, esa desventaja me fue calando hondo. Francamente, no pude dejar la situación así no más. Hasta que un día vi a mi papá saliendo de una tienda con actitud sospechosa y sosteniendo una cinta de VHS. No recuerdo cómo, pero supe que la película que traía consigo iba a ser la que me entregaría el conocimiento que andaba buscando. Tampoco sé cómo me enteré de que la misteriosa película tenía una escena prohibida, pero había escuchado que durante la dictadura la censuraron y con ello se había generado en la sociedad chilena un gran revuelo por *El último tango en París*. Unos días después, pude meter la película en la videocasetera de la pieza de mis papás. Sola y nerviosa me senté en el suelo mientras adelanté y adelanté, hasta llegar a la comentada secuencia. En la pantalla vi el interior de un departamento antiguo que me habló inmediatamente de una sociedad que, aunque desconocida para mí, era familiar. Además, era de día, como en las mejores películas de horror. Vi también a un hombre de cuarenta ocho años acostado encima de una mujer, o chica, de diecinueve; no entendí lo que decían solo vi el rostro rígido de él que contrastaba con el pelo voluminoso, esponjoso y liviano de ella. La mantequilla en el suelo, el vacío a mi alrededor. Apreté stop, no pude ver más.

En ese momento, la actriz María Schneider estaba lejos de dar su testimonio oficial sobre la violación, el que apareció finalmente en 2007, treinta y cinco años después de la grabación y cuatro años antes de su muerte. Yo, por otro lado, sin entender el contexto en que la secuencia había sido producida, creo que en el fondo empecé a ser consciente de cómo el deseo y el sexo podían significar una amenaza destructiva. La escena se quedó en mi piel. La sensación fue de temor, pero también de un calor corporal súbito que se pegó en mi memoria como una masa difícil de manipular para los cortos años que tenía.



El último tango en París (1972), Bernardo Bertolucci

El miedo como emoción que rodea al deseo femenino es un asunto que se analiza en *El buen sexo mañana. Mujer y deseo en la era del consentimiento*, ahí Katherine Angel afirma que, «el cuerpo de la mujer reacciona ante casi cualquier tipo de pornografía (que es al fin y al cabo, un fuerte estímulo pensado para producir una reacción física), mientras que ella, como individuo, solo disfruta con algunos tipos concretos» (Angel, K., 2021, p.104). Este doble efecto en la excitación del género femenino se genera, según la escritora, por el peso de fenómenos que son sociales y colectivos, y que están relacionados inextricablemente a las normas de la masculinidad. Debe ser por este motivo que la popular frase de la canción *Me asusta pero me gusta* (Nazar, J., 1995), es tan efectiva al dar a entender el contrasentido que fundamenta al deseo del sujeto femenino en sociedades occidentales.

En esta era del consentimiento, dice Angel, al género femenino se la obliga a conocer su deseo, a expresarlo verbal y claramente para que no quepan dudas en caso de que exista una posterior denuncia por abusos sexuales y/o violación, sin embargo, también es importante notar la contradicción de esta obligación, en cuanto que es a la mujer a quien se le impone la responsabilidad de prevenir y no al género masculino de no violentar. De esta manera, además de tener que conocer y expresar su deseo, algo que de por sí es confuso y cambiante, el género femenino también tiene que ser consciente de la latente amenaza de su deseo, y si su expresividad va más allá de la norma se podría dar a entender de que busca ser abusada. Más allá de querer entregar fórmulas para salir de ese callejón, la académica valoriza la «aceptación psicológica y social de la vulnerabilidad» (p.136) en lo correspondiente a las relaciones sexuales tanto como a una ética social, sin desconocer, asimismo, que las sexualidades BDSM entregan también a ambos géneros una buena cuota de placer, aunque, es el género femenino, dice, el que vive con una «conciencia aguda de su vulnerabilidad al abuso, y de sus complicados acuerdos para experimentar placer» (p.142).

Unos años después del cambio de milenio, apareció en Chile *Y las vacas vuelan* (Lavanderos, F., 2004), una ficción que entrega imágenes que consideran a la vulnerabilidad del deseo femenino como un valor. Esta película me acompañó durante mi primera etapa universitaria, y en algunos círculos locales se le valora como película de culto, ya que exhibe una alta porosidad interpretativa. Yo, al menos, creo que la confusión que sentía al verla, emanaba de sus personajes y el mundo histórico que los rodea, y se presentaba como una continuación de mi neblina personal. Al inicio de *Y las vacas vuelan*, un grupo de mujeres jóvenes transeúntes aceptan, durante una tarde de verano, hacer un casting para protagonizar un cortometraje. El realizador es un joven danés, Kai, que recorre las calles del centro de Santiago junto a su asistente de cámara, quien, en verdad, es Fernando Lavanderos, el realizador del filme que está enmascarado para registrar esas imágenes documentales de las entrevistas. Este tipo de procedimiento intermedial es uno de los que Lavanderos propone en su filmografía para dar cuenta de los vínculos entre imagen y poder en relaciones amorosas heterosexuales.



Y las vacas vuelan (2004), Fernando Lavanderos

La pregunta que deben responder las mujeres en el casting es «¿le mientes a tu pareja?» y las respuestas son casi todas positivas. Esta secuencia está cargada de una potencia femenina que expone la capacidad de disolución del yo, de la que habla Angel, pero también de la invisibilidad social de su deseo. La mayoría de ellas mienten a sus pololos y al reconocerlo encarnan un proceso colectivo de pérdida de la individualidad. Este inevitable acontecimiento da espacio para percibir un aspecto de la crisis del deseo femenino en Chile. María Paz, la voz que representará a esta subjetividad femenina en el resto del filme, confiesa «siempre estoy actuando un poco», «sino se derrumba todo», «una es pura cultura», de manera tal que, el «yo» inadecuado e inesperado al comienzo de esta secuencia se transforma en «una», artículo gramatical que indica algo que no le pertenece a nadie en particular, sino a cualquiera.

En el mismo sentido, el discurso que instala el director en torno a la masculinidad también contiene una visión crítica de la subjetividad, de esta manera, el comportamiento poco fiable de las jóvenes y la evasión de los hombres en espacios públicos, aparecen como viejas cargas que portan a pesar de la incomodidad que les provoca, pero igualmente se muestran de acuerdo con que es una mochila que usan para ajustarse al rol que se les exige socialmente. Durante la entrevista a María Paz, se intercalan planos de la mirada frontal de ella siendo grabada por Kai, y al mismo tiempo, aparece la perspectiva de Lavanderos registrando el primer encuentro de ambos, con planos generales de la situación y detalles de gestos de cada personaje. Se completa, de esta forma, un juego de ángulos en los que aparecen dos jóvenes en una situación de seducción.

Esta película responde a la popular lógica chico-conoce-chica, y dentro de ese género es interesante notar cómo se construyen cinematográfica y socialmente las escenas de tensión sexual. Por ejemplo, las inseguridades de María Paz y Kai, no son tan distintas a las que se perciben en *Antes del amanecer* (Linklater, R., 1995), en el plano en que Celine y Jesse están juntos dentro de una pequeña caseta en una tienda de discos: suena la canción «Come here» de Kath Bloom, y ambos parecen estar a punto de estallar. En *La peor persona del mundo* (Trier, J., 2021), cuando Julie y Elvind se conocen en una boda, mantienen un intercambio en el que ambos actúan reteniendo el deseo que sienten por el otro, tanto él como ella disuelven sus «yoes» mediante una interacción que se supone es anti-sexual, sin embargo, había pasado mucho tiempo antes de que una película propusiera una escena en que los cuerpos realmente transmitieran erotismo y comicidad. En estas tres últimas películas los personajes se muestran receptivos a las emociones, por lo mismo, se transmite la tensión de la desintegración y la capacidad de compartir con el otro los daños y el placer.



Treinta años después de haber visto *El último tango en París*, en 2020, vi *La mujer de los perros* (Citarella L., Llinás, V., 2015). Todavía su mundo precario, periférico y de residuos, me lleva a plantear una situación tan utópica como distópica, en que el deseo sexual va de forma lineal hacia el placer de manera casi espontánea. El personaje principal de esta película vive en una especie de intervalo, un mundo histórico-social indeterminado que está unido a su individualidad a través del silencio. Sus acciones, el paso de una estación a otra, y uno que otro gesto en su cara, forman el centro de la narración. No es que sea muda, su silencio se parece más a una estrategia narrativa para dar a entender las intensidades que circulan y atraviesan su interior; en constante reflexión, sentir y actuar, la mujer de los perros atrae al mundo alrededor de ella, del cual toma lo que necesita sin gastar plata, y de esta manera, su deseo se funde casi sin obstáculos en la intemperie. Hacia el final de la película, en el momento previo al encuentro sexual, ella y el arriero se hablan pero sus voces son sonidos lejanos, apenas descifrables y relevantes en la narración. A continuación, en medio de un bosquecito, mientras las vacas y los perros se mezclan y descansan, aparecen sus cuerpos entrelazados apoyados en un árbol.

El espacio polimorfo y ambivalente del filme sostiene varias lecturas posibles, por ejemplo, puede aparecer, durante los primeros minutos, cierto temor ante la exposición y las dificultades de la protagonista en su vida a campo abierto, en este sentido comparte un paisaje común con las películas de Lisandro Alonso¹, sin embargo, al verla siempre rodeada de perros ella se convierte en una entidad colectiva que no duda de su existencia humana y animal, entonces, su forma de vida precaria se transforma en el epílogo deseable de una «catástrofe», como dice Gabriel Giorgi en su texto *Precariedad animal* (2016). El desastre social da paso a una tregua y a un mundo de nuevos yoes posibles, a un mejor nosotros, y a un lugar donde una protagonista femenina se puede abandonar, por fin, a experiencias de goce y autonomía.



La libertad (2001), Lisandro Alonso

En la práctica, entiendo los riesgos de iniciar una relación sexual prescindiendo del lenguaje verbal, pero *La mujer de los perros* no orienta su argumento hacia esa situación particular, más bien presenta una idea de deseo femenino no individualizado y más puro. La linealidad del eje deseo-sexo-placer es una quimera que podrían reconocer varias de las identidades sexuales que viven en sociedades occidentales del capitalismo tardío. Por eso creo que *La mujer de los perros* y su representación del deseo femenino es arriesgada al proponer la imagen de una manera de vivir liberada de la sexualidad, así como la conocemos, con sus miedos atávicos como el miedo a la agresión y a no poder pagar las cuentas a fin de mes. La belleza de esta imagen supone valorizar la vulnerabilidad y la ambigüedad de lo viviente en una comunidad posthumana.

¹ En *La libertad* (2001), *Los muertos* (2004) y *Liverpool* (2008) Alonso también filma a personajes en situaciones de aislamiento humano, soledad y en relación con la naturaleza.



Lo natural es un cuento

Rosario Pilar Roig (Argentina)

Es dibujante y lo importante lo aprendió de las películas. Estudió lenguaje musical la mayor parte de su vida y la otra parte Psicología (UNC); ejerce el psicoanálisis en la ciudad de Córdoba. Fan del manga y la épica fantástica.

Muhabid Jasan, su esposa Érika y su hijo Álvaro de 15 años viajan a Uruguay. Además de músico de cine, Muhabid es un tipo *interesante*; Érika es una economista *con inquietudes* y, el chico, un *sensible espontáneo*. El plan es visitar a sus amigos Kraken, Suli y su hija Rocío, quien asiste al colegio como cualquier chica normal de 12 años.

Pero Álvaro disiente. Comprueba en ella cierta rareza una vez arribados en Punta del Este, no tanto por su aspecto físico como sí en el cinismo de sus expresiones: en su primer rato a solas Rocío en vez de saludarlo le pregunta si se anduvo haciendo la paja. Por lo demás, la chica es intersex.

Así comienza *Cinismo*, cuento revoltoso que engrosa la obra *Chicos* escrita por Sergio Bizzio en 2007.

A lo largo de su estadía, la afectación entre Rocío y Álvaro oscilará entre el filo y la ternura. El escritor intercala sus roces de amor y erotismo torpe con las charlas envueltas en nubes de porro y delirios de alcohol de sus padres, que como buenos adultos no harán más que molestar, espiar, interrumpir y tirarles de los pelos en los momentos en que ellxs se encuentran para tocarse o pelearse. Para cada grupo etario la narración fluye en sentidos contrarios: mientras los adultos se topan con un cierre —para no verse las caras nunca más—, lxs jóvenes viven una apertura que los cambiará para siempre en la búsqueda por desenvolverse en sus deseos, inquietudes y padecimientos explorando el mundo, el bosque, la cama.



XXY (2007), Lucía Puenzo



XXY (2007), Lucía Puenzo

Cinismo es un oasis en la normalidad de los deseos puestos en fila. En ese sentido, no hay diferencias entre la pluma de Bizzio y el acto de espiar por las rendijas de lo inmirable. No se molesta con dar explicaciones y simplemente narra los encuentros, diálogos e histerias entre un chico que le gusta ser penetrado y una chica que pretende romperle el culo. Y punto. Si bien es claro y explícito que Rocío sufre en su corporalidad, el relato hace foco en un dolor que nos es común a todxs, tan simple como enamorarse.

Es en XXY (Lucía Puenzo, 2007) donde va a trabajarse este fuera de campo colmado de angustias y sufrimientos escondidos detrás del cinismo, por lo que el núcleo de la dramática sufre un corrimiento: si en el cuento el eje está en la experimentación, en la película pasa a ser la identidad (de género).

Esta adaptación cinematográfica hace una caracterización de los personajes de tal manera que la historia gira en torno a Rocío —renombrada Álex e interpretada por Inés Efron— y su cuerpo. Así, la película de Puenzo pega un volantazo que la trae un poco *más acá*, abandonando aquel oasis donde los deseos corrían libres sin más y obligando a los personajes a habitar un realismo por demás hostil. Tanto Álex como sus padres, sus amigos, los padres de Álvaro (Martín Piroyanski) e incluso el motivo de viaje son anclados en la cadena de una trama en donde los tentáculos de un imaginario social normalizante son el artificio que organiza sus vidas. Sus (pre)ocupaciones, sufrimientos y acciones existen dentro del guión de XXY en la medida en que se alinean o se resisten a él: Muhabid, que antes era un músico de cine que visitaba Uruguay por contingencias del trabajo, ahora es un médico cirujano (Germán Palacios) invitado por Suli (Valeria Bertuccelli) con el fin de evaluar cortarle a su hija lo que le sobra; ella y Kraken (Ricardo Darín) sufren porque la carne e identidad de género de su hija es un núcleo de ansiedad desde el minuto cero; Alex no se lamenta tanto por Álvaro como por ser y sentirse diferente; la calidad de sus vínculos de amistad estará atravesada por su secreto, y ante los problemas, allí donde Rocío ejercía el cinismo, Alex pega la piña.

Pero vamos a afinar la vista. Porque a la hora de ver una película no estamos sólo ante un guión literario, también hay un guión técnico: los planos; el encuadre, los movimientos de cámara, el sonido. Es en estos parámetros formales del cine que otra narración es posible, y en ese sentido hay una cuestión notable en cuanto a la textura y plasticidad de la película que cabe mencionar, porque a partir de ella podríamos pensar en dos niveles de lo «natural» en XXY.

El primero está en el trabajo de yuxtaponer semánticamente los cuerpos y la sexualidad genital con el mundo marítimo, la biología y la medicina, que da como resultado la producción de un universo en el que Álex no cabe. En este primer nivel las cosas están dadas. Lo femenino es vaginal y lo masculino es viril, las tortugas son machos o hembras, los humanos también y si algo sobra, se lo corta. Los límites y las formas están por todas partes.



XXY (2007), Lucía Puenzo

Es en el segundo nivel, más sutil, donde algo nuevo se produce. Cuando en el cuento Bizzio afirma que Rocío es hermosa por partes y horrible en su conjunto y que por esto parece no haber sido concebida sino *barajada*, la puesta en escena de la película construye una reparación a esa unidad fragmentada, casi como una respuesta. La podemos *observar* en la materia sensible que nace de la imagen en movimiento cuando vemos a Álex corriendo empapada bajo la lluvia con el viento marítimo alborotando su ropa holgada y sus pelos indómitos, o cuando tira la pastilla de hormonas por la ventana mientras lee un libro recostada en su cama frente al mar con el torso desnudo, e incluso las veces que la cámara recorta los planos en la expresión de sus ojos, más verdes que el océano. En esas escenas: ¿alguien puede dudar que a la Rocío de la película la *concibió* el mar?

La integración de sus partes con un todo que la excede se va cociendo a fuego lento en el marco del paisaje que la rodea y lo natural finalmente se escapa de las pastillas, «la opinión de los pelotudos» y las tijeras. La reparación aparece cada vez que Alex habita el plano y llora, corre, se enoja o camina por la playa, sin más.

Si damos tres pasos hacia atrás y nos alejamos de la pantalla en un esfuerzo por refrescar la vista, quizás lo que Vando (Luciano Nóbile) le dice a Álvaro mientras los tres contemplan el fuego y mean frente al mar, sea cierto: *es mucho para él*. Es mucho para todxs.

Si bien XXY encarna -y critica- el disciplinamiento de los cuerpos respecto al género y la sexualidad, cosa que *Cinismo* no se gasta en ahondar, cada dispositivo narrativo hace un abordaje del deseo como una dimensión humana anclada al poder. En el cuento, la conducta inmiscuida y moralizante de lxs adultxs es lo que va a signar la exploración y asimilación del cuerpo de lxs

jóvenes, ubicando su mirada en la cima de un panóptico adultocéntrico. Según Fernández (1993), una de las variantes del poder es el *discurso del orden*. La moral, la filosofía política y la religión constituyen este campo desde el cual se emiten los enunciados normativos y se sancionan las conductas no deseables en una sociedad, determinando su legalidad e ilegalidad, lo permitido y lo prohibido, el bien y el mal. Pero éste solo conjunto de acciones no basta para que el poder se reproduzca, porque su imperio no se limita solo al ejercicio de la fuerza o la violencia, tampoco al campo de la ley: es en las representaciones subjetivas de los sujetos que la operación se completa, conformando ideologías y disciplinando los cuerpos, conquistando el deseo.

Toda vez que el cine y la literatura trabajan en torno a discursos dominantes y/o su politización, la crítica debe asumirse como un espacio de reflexión y debate colectivo que se encargue de reponer e intentar clarificar aquello que estamos viendo. La tarea es, en definitiva, una práctica política.

Bibliografía

Fernández, A. M. (1993). *Tiempo histórico y campo grupal: masas, grupos e instituciones*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Nueva Visión.

Valeria Alfaro (Costa Rica)

Egresada de la Universidad Veritas de Costa Rica, con una licenciatura en Cine y Televisión con una especialidad en producción. Actualmente finalizando un máster en curaduría y comisariado filmico en la Elías Querejeta Zine Eskola en Donostia-San Sebastián, España. Mis enfoques actuales giran en torno al comisariado filmico y el refuerzo tanto del cine hecho por mujeres como del cine centroamericano.

¿Necesitamos realmente más películas que se centren en el cliché de la desesperación de una mujer que busca una pareja romántica? A mi parecer, la cuota de filmes que pretenden reflejar lo que una mujer busca o necesita para cumplir sus deseos ha sido saciada hace muchos años. Mejor dicho, tenemos una enorme cantidad de material que nunca pedimos, o bien, no necesitábamos. Hemos crecido con el refuerzo de patrones nocivos sobre la aproximación del deseo. El concepto en concreto siempre da vueltas por mi cabeza sin llegar a una conclusión clara sobre lo que yo misma considero como su definición. Para mí, hay muchas formas de acercarse al deseo, en especial el femenino: desde lo físico, lo emocional, lo sexual, lo espiritual o lo material. En *Fresh* (Mimi Cave, 2022) esta aproximación se realiza particularmente desde lo físico y lo sexual.

Me sorprende ver como aún al día de hoy, al pensar o buscar en mi computadora el concepto de deseo femenino me saltan los mismos estereotipos machistas y violentos que he vivido en carne propia por años.

¿No es absurdo pensar que el querer y las necesidades de una se resumen en el encontrar un imposible e idílico amor de novela? Tras años de consumir el mismo contenido fabricado que pretende sentar los parámetros de lo que necesitamos y queremos, estaba a la espera de salir un día de la sala de cine y sentir que los conceptos creados desde hace tanto estaban siendo cuestionados. Vi *Fresh* en la computadora acostada en mi cama, y me arrepiento de no haberla podido ver en el cine. El sentimiento que tuve al apagar la pantalla fue el que estaba buscando algún día tener al salir de la sala oscura al terminar los créditos.

Fresh retrata los horrores del romance moderno mientras recurre a la sátira para evidenciar lo absurdo de los patrones y estereotipos que han calado profundamente en nuestra construcción del deseo. No es una referencia tradicional para acercarse al tema, pero se aproxima de una manera crítica a las presiones sociales alrededor del concepto de romance y amor. Nos permite sentir la libertad de reírnos de nuestra propia desgracia.



Fresh:

Deseo femenino, clichés e infamia

Un personaje como el de Noa (Daisy Edgar-Jones) no me había resonado tanto como ahora que estoy por cumplir 26 años. Las largas llamadas telefónicas con amigas me recuerdan lo tergiversado que es el concepto de ser, sentir y desear que tenemos las mujeres. Clásicos rom-coms como *Pretty Woman* (Garry Marshal, 1990), *How to Lose a Guy in 10 Days* (Donald Petrie, 2003), *When Harry Met Sally* (Rob Reiner, 1989) y *Notting Hill* (Roger Michell, 1999) nos generaron conceptos erróneos de nuestros intereses y necesidades. El film de Cave me permite reírme de mí misma, de mis amigas y de la manera en que nos han representado estas películas. *Fresh* genera un espacio de reflexión donde lo grotesco y violento de la narrativa satírica nos hace cuestionar años de deformación del deseo femenino.

Noa es una chica que fracasa constantemente en sus encuentros románticos, hasta que un día conoce a un hombre en el supermercado y comienza una relación un tanto absurda y fantasiosa. ¿No es esta la historia de amor que más vende? La idea de que lo que cualquier mujer espera es encontrarse casualmente con un hombre atractivo en la sección de verduras, donde luego florezca la más íntima y profunda relación de pasión, amistad y sexo. Nos vemos constantemente resumidas a ser una pareja, una acompañante. Eternamente en la búsqueda de un amor que al parecer no nos podemos dar a nosotras mismas, donde la desesperación afectiva parece ser el motor de nuestras acciones. ¿Se nos permite desear o desean por nosotras?



Fresh (2022), Mimi Cave

La película se desenvuelve en el proceso de desmentir esta imagen del chico del supermercado. Steve no es un príncipe encantador, no está ni remotamente cerca de serlo. Recuerdo las primeras veces que escuché el término de «ver a las mujeres como un pedazo de carne» y lo desagradable que fue. El concepto de objetivar y reducir a una persona a algo tan visceral siempre me resultó deplorable. Fue inevitable reír cuando Mimi Cave nos presenta a través del absurdo el argumento de que el hombre ideal realmente vende y consume carne humana; específicamente carne de las mujeres que seduce (y sí, leerlo es tan absurdo como verlo en pantalla).

No nos encontramos frente a una película tradicional de falsos finales felices. No es una reiteración superficial del imaginario femenino ante el amor romántico idealizado. El espacio seguro de risa y desahogo que sentí con *Fresh* es algo que no sabía que necesitaba. Detenerme un momento y burlarme de mí, de cómo me aproximo a mis relaciones interpersonales. Comprender lo absurda que es la expectativa creada alrededor de lo romántico, como si fuera algo imprescindible para completarnos. La reducción del ser humano mujer a un encuentro de pasión con otra persona como la única manera de ser nosotras es justamente lo que cuestiona esta película.

Llevo años buscando obras dirigidas por mujeres que se salgan de lo convencional tanto a nivel narrativo como estético. Cuando vi *Raw* (2016) o *Titane* (2021) de la directora francesa Julia Ducournau por primera vez, recuerdo no estar segura de cómo sentirme. Una combinación de fascinación y confusión con respecto a los planteamientos que eran expuestos de manera explícita en pantalla. Ambas obras abordan el deseo sexual femenino de una manera no tradicional. Una aproximación al gore que *Fresh* no hace, pero aun así no puedo evitar relacionarlas. Las aprecio de especial manera al ser obras dirigidas por mujeres sobre mujeres, que a su manera salen de los estereotipos fuertemente reforzados y presentan narrativas no tradicionales de expresión y libertad femenina. No puedo decidir aún si obras explícitas como las de Ducournau me gustan o no. Al mismo tiempo recuerdo que la palabra «gustar» para definir una película es un concepto casi prohibido. Dejando de lado mis gustos personales, siento que ambas directoras se apropian de la construcción de sus propios mundos de manera asertiva, jugando entre los límites de lo canónicamente impuesto.

Como mujer, aprecio ver otras miradas femeninas creando a partir de nuestras experiencias colectivas. Retar los estereotipos del cine y cuestionar nuestra manera de ser representadas. Utilizar y reestructurar los moldes que han oprimido de manera silenciosa por tantos años nuestra aproximación al deseo de encontrar quiénes somos y cómo nos exponemos al mundo supone un riesgo que merece la pena. *Fresh*, como dice su nombre en inglés, es una mirada fresca a una nueva generación de creadoras que no se conforman con cómo somos representadas en pantalla; una burla a la errónea representación vacía de la femineidad, que echa luz sobre lo huido e ignorante que puede llegar a ser el cine comercial con respecto a las mujeres y sus placeres, deseos y necesidades.

Fresh (2022), Mimi Cave



Un fulgor que quema

Sobre *Destello bravío* (2021) de Ainhoa Rodríguez



Destello bravío (2021), Ainhoa Rodríguez

Ana Fernández-Cervera Blanco (México - España)

Gestora cultural, programadora y comunicóloga especializada en cine y arte contemporáneo. Es licenciada en Comunicación Audiovisual por la Universidad del País Vasco UPV/EHU. Cursó el Máster en Gestión Cultural en la Universidad Carlos III de Madrid. Vive y trabaja en Ciudad de México donde es coordinadora de Vinculación y planeación en FICUNAM. Ha formado parte de instituciones como el Centro Cultural de España en México o La Casa Encendida y de proyectos como Filmadrid, Márgenes o In-Sonora.

Más info: anacervera.cargo.site.

En la «España vacía», la despoblada realidad rural del interior del país, la realizadora extremeña Ainhoa Rodríguez construye un inesperado relato costumbrista protagonizado por mujeres mayores. Aquellas que fueron educadas en pleno franquismo con el único cometido de servir a sus maridos, criar a sus hijos y ocuparse de la casa. La que podría ser mi tía o mi abuela. Las que duermen con un crucifijo en el cabecero, rezan el rosario en las tardes, son devotas de la Virgen de los Dolores y se reúnen para merendar. ¿Cuáles son sus deseos y fantasías? ¿Y si esas meriendas acabasen en un éxtasis colectivo donde los cuerpos maduros se agitan y se tocan?

Saber apreciar la magia de lo cotidiano y del universo rural es una línea en la que indaga desde hace años una generación de jóvenes cineastas en distintos puntos del Estado español. Sin embargo, a Ainhoa Rodríguez parece interesarle además la necesidad de escape y la búsqueda de placer de aquellas que quedaron apartadas en la historia del cine como de tantas otras artes. Las que tienen vidas tan insignificantes que no merecían protagonizar películas. Con un elenco de actrices «no profesionales» (no me gusta mucho el término, ¿quién, cómo y por qué se decide si alguien es profesional o no?) y filmada en Tierra de Barros, de donde procede la familia de la directora, *Destello bravío* (2021) despliega una serie de imágenes y situaciones que van de lo liberador, a lo cruel, a lo hipnótico, a lo desconcertante.

«¡A tomar por culo la faja!», grita Cita borracha en los primeros minutos del filme, mientras se quita la incómoda prenda interior, se la pone en la cabeza y baila con su compañera de juerga, la misma que más adelante se masturba en mitad de su cocina para después saborear una copa de vino tinto. Isa la observa desde la calle, subida a unos maceteros. Un grupo de mujeres enfundadas en trajes de falda a media pierna, collar de perlas, tacones bajos y pelo cardado devoran dulces típicos bañados en miel de encina. El pegajoso manjar las va conduciendo hacia un trance de placer.



Destello bravío (2021), Ainhoa Rodríguez

Los sentidos se agudizan. La ropa comienza a sobrar. Surgen las caricias mutuas. De riguroso negro, María asume su nueva vida como viuda. Habla poco, no sonríe, pero terminamos viéndola bailar sin necesidad de compañía bajo la suave luz que baña su patio.



El deseo, el imaginario católico y las experiencias místicas atraviesan constantemente el filme. Pienso en esa misma pulsión arrebatada, incontrolable y eléctrica, en un fulgor tan intenso que nos quema y nos produce el fervor religioso, ciertas drogas y el sexo. ¿Por qué solo concedemos el primero a las mujeres mayores? Decía Marguerite Duras (2014) que «hablamos de las cosas a través de la falta, la falta de vivir, la falta de ver. Hablamos de la luz por la falta de luz, por la falta de vivir hablamos de la vida, por la falta de deseo hablamos del deseo, por la falta de amor hablamos del amor». Es precisamente esa ausencia de representación, de libertades, de exploración, de posibilidades en las vidas y pulsiones de las señoras que habitan en los pueblos olvidados la que da pie a esta especie de fábula castiza, en la que vamos adentrándonos en los anhelos de las protagonistas, siguiendo la espiral que conforma el relato.

En *Destello bravío* nos encontramos a oscuras bajo una enorme luna llena para después cegarnos con la luz del mediodía; jotas y pasodobles conviven con música electrónica; acompañamos los días y noches de mujeres excitadas, embriagadas pero también apáticas, cansadas, con cuerpos que no acostumbramos a ver en el cine, dentro de una cotidianidad común y al mismo tiempo extraordinaria.

Bibliografía

Mascolo, J., & Beaujour, J. (2014). *Le Livre dit. Entretiens de Duras filme*. París: Gallimard.





Variety (1983), Bette Gordon

Karina Solórzano (México)

Licenciada en Letras Españolas por la Universidad de Guanajuato, ha trabajado como editora de revistas y libros de texto, ha publicado ensayo y ficción en diversos medios. Es crítica de cine independiente en México y Latinoamérica.

En una escena de *Variety* (Bette Gordon, 1983), Christine (Sandy McLeod) vendedora de entradas en un cine pornográfico entra a una sala de cine (la del Variety) después de una larga persecución a un hombre de negocios que la invitó a salir en una ocasión. En la pantalla desfilan una serie de imágenes eróticas: dos mujeres se besan y en *off* una voz femenina dice que su marido está justo al lado de la habitación, quizás la posibilidad de ser descubierta o de ser mirada es parte de la fantasía de la película que se proyecta. De repente las imágenes cambian y lo que Christine ve en pantalla es un momento de su persecución anterior: ella está en la habitación de un hotel desde donde espió al hombre de negocios, hojea una revista pornográfica, una que le robó efectivamente, pero ahora en la fantasía se encuentra frente a frente con el hombre que la mira, ella le devuelve la mirada como si lo desafiara. Después, un corte a negro.

Variety, la fantasía sexual de Scheherazade



Variety (1983), Bette Gordon

Esta escena parece resumir una búsqueda que guía la película de Bette Gordon: la representación del deseo femenino y su autonomía. El deseo se proyecta como fantasía en la pantalla del Variety pero también se enuncia en las escenas sexuales que Christine narra en voz alta a su novio. «¿por qué me cuentas eso?», él le pregunta; “te estoy contando mi vida” responde ella. La narración y la proyección del deseo femenino se corresponden con la persecución de Christine. La película de Gordon invierte los géneros del cine negro o el *thriller* en los que las mujeres suelen ser los objetos del deseo o figuras etéreas que se escurren por las calles de Los Ángeles mientras un personaje interpretado por James Stewart, por ejemplo, intenta alcanzarlas.

La película de Gordon propone, también, una vía a las tesis planteadas por teóricas como Laura Mulvey en *Placer visual y cine narrativo* (2007) que, a partir del psicoanálisis, pero sobre todo del concepto de escopofilia —el placer de mirar— describe cómo en el cine clásico de Hollywood las mujeres son los sujetos pasivos y objetos de la representación mientras que la mirada del espectador se identifica siempre

con la mirada del varón. Mulvey nombra male gaze a esta identificación al tiempo que se pregunta cómo subvertirla: «Dado que se habla de una mirada masculina (*male gaze*), con cierto tipo de connotaciones psíquicas y opresivas, ¿queremos simplemente revertir eso y encontrar una mirada femenina, o bien, queremos encontrar una mirada dispersa en la que pueda estar presente una sensibilidad femenina?».

A más de cuarenta años de su estreno, *Variety* sigue dialogando con los feminismos y la crítica de cine a propósito de conceptos como la *female gaze* —un concepto problemático para Gordon (2022)— y la representación del deseo sexual femenino. *Variety* abre preguntas pertinentes hoy en día: ¿en qué medida la existencia de una mirada femenina se justifica con la identificación con el sexo biológico de la persona detrás de la cámara? ¿la búsqueda por la representación de esa sensibilidad femenina a la que se refiere Mulvey es suficiente para colmar la diversidad de experiencias que implican «lo femenino»? ¿Cómo construimos y cómo entendemos lo femenino?

Cómo Mulvey, Teresa de Laurentis en *Alicia ya no* (1992) parte de la idea de la *representación* de la mujer a través del lenguaje —no sólo el cinematográfico— entender la categoría «mujer» en tanto representación sirve para distanciarla(nos) de toda identificación biológica:

Como seres sociales, las mujeres se construyen a partir de los efectos del lenguaje y la representación. Al igual que el espectador, punto final de la serie de imágenes filmicas en movimiento, queda apresado en las sucesivas posiciones del significado y es arrastrado con ellas, una mujer (o un hombre) no es una identidad invisible, una unidad estable de “conciencia”, sino el término de una serie cambiante de posiciones ideológicas.

Variety (1983), Bette Gordon



Más allá del psicoanálisis, la diferencia sexual hace frente a esas posiciones ideológicas, funciona como un territorio de pensamiento que resiste al supuesto universal del Hombre como modelo que jerarquiza y crea binarismos en donde lo masculino se asocia con la cultura, la razón, lo completo; y lo femenino con la naturaleza, la pasión, el afecto, la falta. Enunciarse desde la diferencia significa apropiarse de una categoría ignorada por esa razón occidental; en palabras de Silvia Federici (2015) «mujeres [significa] no sólo una historia oculta que necesita hacerse visible, sino una forma particular de explotación, y, por lo tanto, una perspectiva especial desde la cual reconsiderar la historia [de las relaciones capitalistas]».



Variety (1983), Bette Gordon

Apropiarse de la categoría *mujer* como territorio invita a señalar las omisiones, subvertir las categorías o el género, cualquier género. *Variety* subvierte el *thriller* y muestra a una mujer apropiándose de la noche para hacer de ella el espacio de investigación y persecución del objeto de deseo, la inversión del personaje de Stewart persiguiendo a su Kim Novak. Como una vuelta a la escopofilia que describe Mulvey, el personaje de Christine es la mujer que mira e irrumpe en los espacios negados culturalmente para las mujeres: sexshops, cabinas o cines pornográficos Christine es la que mira —y se mira— cuando la fantasía parece estar a punto concretarse, cuando casi alcanza su objeto de deseo.

Y es que la persecución de Christine por las calles de Nueva York también se parece a la persecución del propio deseo. El deseo siempre está en fuga, es aquel gran flujo inasible que en cuanto creemos que podemos poseerlo cambia de objeto o le da vuelta a nuestro placer. No conoce de destinos, ni contenedores, ni categorías morales. A propósito de la fuga del deseo, Bette Gordon encuentra un paralelismo con el cine pornográfico que «ofrece una fantasía y un deseo de una gratificación prometida pero rara vez encontrada» (2022). De la misma forma, la estructura de *Variety* sigue la deriva del deseo, su progreso narrativo funciona como esa promesa de algo imposible de concretarse, un deseo que no se puede tocar, sólo ver y escuchar. Como espectadoras sólo vemos lo que Gordon nos muestra de la persecución de Christine, el encuentro final con el hombre de negocios se nos presenta fuera de campo, con un fundido a negro seguido a un corte a los créditos finales, no sabemos si se realizará o no.



Variety (1983), Bette Gordon

La subversión de la mirada se acompaña de la subversión de la forma, no sólo la de la estructura del *thriller* en tanto género cinematográfico, en sus trabajos anteriores a *Variety* —realizados o no junto a James Benning—, Gordon experimenta con la materialidad cinematográfica, el sonido y la imagen. En *An Algorithm* (1977) monta el movimiento de una nadadora en el momento en el que entra a la piscina en una serie de fotogramas impresos en positivo y en negativo, el cortometraje está acompañado por un conteo en off que, como la imagen, se interrumpe. Sonido e imagen rompen la percepción convencional del cine narrativo, el cuerpo femenino está en pantalla, pero su representación parece negar su significado convencional, no está en función del placer de la mirada masculina; funciona más bien como una tachadura, un signo que se escapa de su convención.

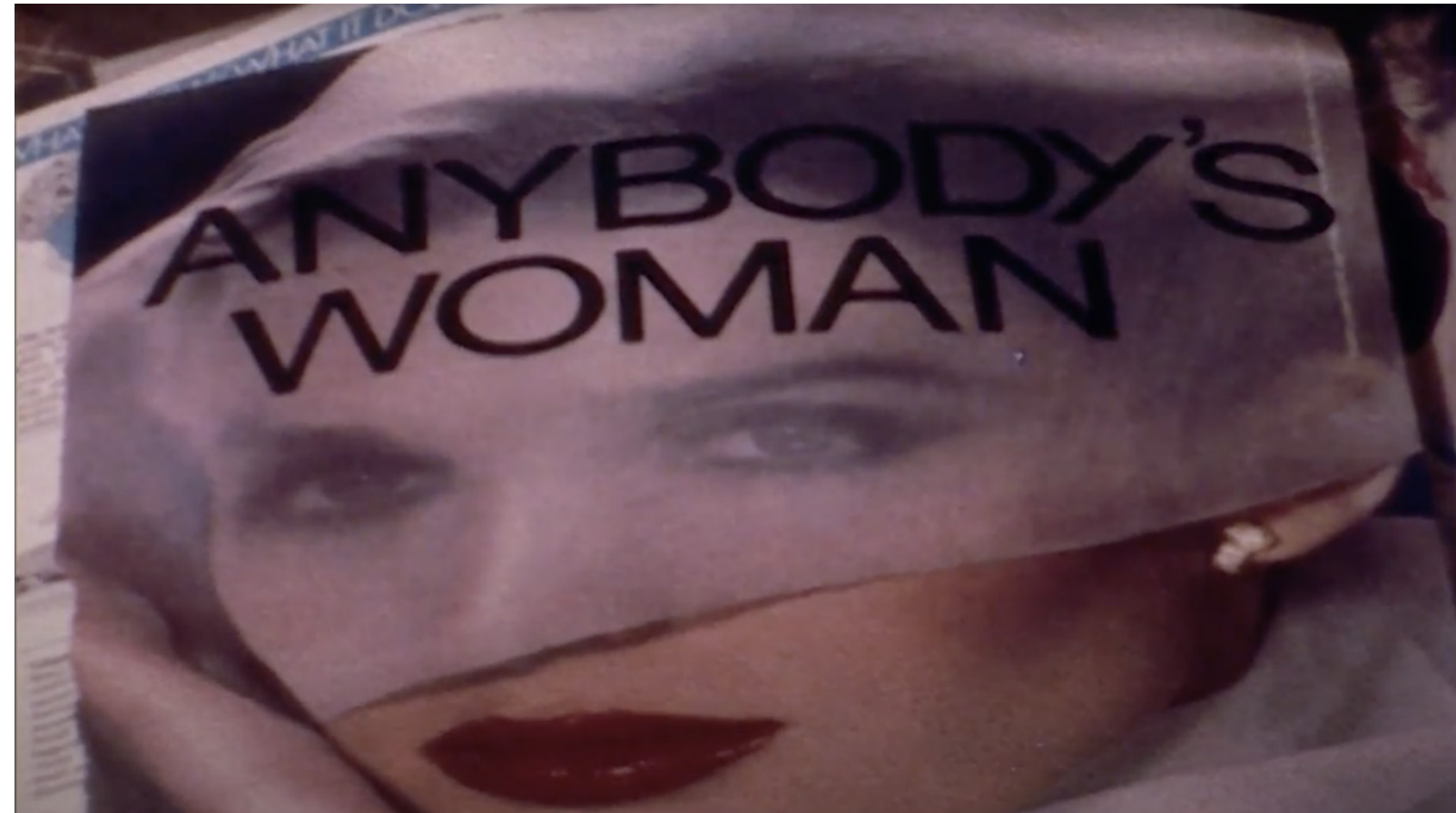


Anybody's Woman (1981), Bette Gordon

Anybody's Woman (1981) es el medimetraje que antecede a *Variety*, aquí están ya los espacios de la calle 25 en Nueva York que recorrerá Christine como los sex shops y el propio *Variety*. La película comparte el título con la de Dorothy Arzner de 1930, una película pre-code sobre el matrimonio improvisado entre una corista y un abogado. Esta relectura del cine clásico estadounidense también está presente en la forma: una mujer observa varias fotografías de actrices y actores de Hollywood mientras que en off se describe una escena erótica que también incluye coristas y hombres de negocios. El cine de Arzner actualizado funciona como guía para la apropiación del discurso de la fantasía femenina.

Tanto en *Variety* como en *Anybody's Woman* hay llamadas anónimas, voces masculinas describen su deseo invadiendo el espacio de las mujeres al otro lado de la línea. Después de eso vemos el ejercicio inverso, ellas son las que describen una escena erótica entre una mujer, una serpiente y un hombre; en ambas películas el hombre que escucha a las mujeres permanece impasible. Como sucedía en *An Algorithm* con la forma fílmica en la descripción de la fantasía, las imágenes están acompañadas de la sonoridad de la voz. La fantasía y el sonido —la repetición de las palabras, el tono— desestabilizan el lugar de la mujer como sujeto pasivo y desplazan el sentido. La fantasía femenina se enuncia en voz alta y es la que ocupa el espacio. La mujer, que había estado exiliada de la narración del deseo erótico ahora describe con libertad sin la intención de excitar a su interlocutor. Una especie de Scheherazade caliente pero también autónoma.

Anybody's Woman (1981), Bette Gordon



La subversión de las formas y la relectura de los clásicos de la literatura construyen formas de reflexión a contrapelo del discurso patriarcal. Imaginar una Scheherazade libre es un ejercicio similar al que realiza Teresa de Laurentis a propósito de *Las Ciudades Invisibles* de Italo Calvino con el relato de una ciudad mítica que lleva el nombre de una mujer (Zobeida). Para de Laurentis la construcción de esta ciudad soñada por diferentes hombres en diferentes partes del mundo funciona para ejemplificar cómo la mujer funciona como objeto y como ausencia, es por ella por quién se trazan los caminos y se levantan las construcciones; sin embargo, Zobeida no habita la ciudad. El relato de Calvino representa, según de Laurentis (2022) «el estatuto paradójico de las mujeres en el discurso occidental: aun cuando la cultura tiene su origen en la mujer y se levanta sobre el sueño de su cautiverio, las mujeres no están sino ausentes de la historia y del proceso cultural». Ante esta ausencia, enunciarse, reclamar la voz, subvertir las formas.

Bibliografía

- De Laurentis, Teresa (1992) *Alicia ya no: feminismo, semiótica, cine*. Cátedra, Madrid.
- Federici, S. (2015), *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Tinta Limón, Buenos Aires.
- Gordon, B. (2022) *Las intersecciones de la otredad, la porosidad de los márgenes*. Mesa de reflexión ocurrida durante el FICUNAM. Consultado el 04 de mayo de 2022. Disponible en: https://youtu.be/iWFDdyFZ_tc
- Mulvey, L. (2007). “Placer visual y cine narrativo” en *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México, Universidad Iberoamericana/PUEG. .



«Aquí, no mostramos Lo que el viento se llevó»

Alexandra Vazquez (Paraguay)

Crítica de cine (El Espectador Imaginario, La Pistola de Chéjov), docente y guionista. Máster en Crítica Cinematográfica egresada de la escuela Aula Crítica de Barcelona, y Lic. en Cinematografía de la Universidad Columbia del Paraguay

Oscurece en el barrio de Montparnasse. Mientras cae la noche sobre la *Rue de la Gaîté*, las luces nocturnas destellan sus ofertas en amarillos y rosados que opacan los servicios diurnos. La noche se entrega al sexo: los *sex shop*, las cabinas de *streaptese* y los moteles aguardan a su clientela con la promesa de cuerpos húmedos, dispuestos e insaciables. En una de las tantas salas de cine porno, trabaja Simone Barbès. Ella y su compañera Martine se encargan de recibir los tickets y conducir a los espectadores a sus respectivas salas. Como cualquier otro trabajo de atención al cliente, el día a día —en este caso, la noche— consiste en lidiar con consumidores insatisfechos, desatender los torpes intentos de algunos por entablar conversación, y expulsar a quienes osan pronunciar comentarios homofóbicos o xenófobos. Y, como cualquier otro trabajo de atención al cliente, están los habitués, los fanáticos, los que dejan buena propina y los que se escabullen de sala en sala intentando engañar a la portería. Digo «los», porque aquí, todos los clientes son hombres.

Dirigida por Marie-Claude Treillhou, *Simone Barbès ou la vertu* (1980), título que se traduce como *Simone Barbès o la virtud*, encara espacios desdeñados y las dinámicas de relación que se establecen entre los personajes que transitan estos escenarios, lugares que han sido desplazados del cotidiano y que se esconden a plena vista. Confinadas en el lobby de la sala de cine porno, entre función y función, Simone y Martine comparten un sandwich, fuman y beben una copa de vino mientras juegan una partida de dados para hacer pasar el tiempo. Las mujeres, de carácter y de aspecto incluso casi antagónico, conversan por encima de los gemidos y gruñidos que se filtran desde las distintas salas. «¿Será que lo disfruta?», se pregunta Martine, en referencia a una de las películas en cartelera donde una mujer tiene relaciones con tres hombres a la vez, y aún así, ruega por más. A Simone esto no le despierta interés, tal vez porque ser una actriz porno es un mero oficio, y quizás, un poco como ella, un empleo transitorio.

Simone Barbès ou la vertu (1980), Marie-Claude Treillhou



Para Virginie Despentes (2012), el problema con la pornografía es que «pega en el ángulo muerto de la razón», y se dirige directamente a las fantasías. Los reflejos de autocensura son renegados y el/la espectador/a se entrega al deseo y al alivio sin ni siquiera pasar por la introspección. Hay algo embarazoso, entonces, en el acto de ver porno, así como en pronunciar aquello que nos excita y que, por lo general, se resguarda en lo privado.



Simone Barbès ou la vertu (1980), Marie-Claude Treilhou

En *Simone Barbès ou la vertu*, Treilhou utiliza a los personajes masculinos como títeres para ilustrar este pudor. Los hombres, con la mirada clavada al suelo, ingresan a la sala con prisa, evitan cruzar miradas con otros hombres y apenas miran a las mujeres. Carne y hueso es mucho para ellos, cuando el consumo de pornografía no. Sus rostros permanecen en el anonimato, apenas se los ve, y sus siluetas bien vestidas y aferradas a sus maletines de cuero se funden en similitud. Parecen hormigas, casi, obreros que ingresan a una fábrica con urgencia con un solo objetivo; aquello que buscan son imágenes, sin importar que sean reales o ficticias, pero sí privilegiando que sean directas, que actúen rápido y que ofrezcan desahogo inmediato antes de regresar a sus hogares.

Entre la multitud que entra y sale del cine, algunos hombres se detienen a conversar con las mujeres. La puerta se abre y se cierra, y entre acto y acto emerge la caricatura de un personaje como si fuera un desfile de estereotipos cinéfilos. Despojados del tabú, para estos hombres, asistir a las funciones nocturnas no es muy diferente que ir al cine a ver cualquier otro tipo de película, o asistir a cualquier evento de entretenimiento. Nos encontramos así con la parodia del cinéfilo enamorado, que al igual que cualquier otro cinéfilo, se lamenta de que el cine (porno) ya no es lo que solía ser, en parte porque las verdades estrellas han desaparecido, en parte porque las tramas han decaído. Otra personalidad: el director de una de las películas, quien asiste a una función en una suerte de estudio de mercado y se retira enfadado de la sala al corroborar las condiciones paupérrimas de proyección y la dejadez de los espectadores a quienes parece no importarle mucho si ve o si se escucha. Es que en estos lugares diseñados para la mera satisfacción masculina, la relación de aspecto de una porno importa poco o nada. Es más, y me atrevo a decirlo, el placer masculino carece de importancia. Bajo la atenta mirada de un par de ojos de neón que resplandecen sobre la alfombra hedionda del lobby, el porno permanece siempre en un fuera de campo visual.

Pero no todo sucede en la sala de cine; por suerte la jornada laboral acaba, y Simone puede dejarse llevar por dónde le lleve la noche. En una segunda secuencia, la película sigue a Simone al club nocturno donde trabaja su amante. Harta y cansada, se resigna a esperar en la barra mientras aguarda que termine la jornada laboral de su enamorada. Aquí, tras la entrada protegida con contraseña y una masa de músculos, el escenario es otro: mujeres vestidas de guerreras amazónicas o en drag, bandas de artistas mujeres, y parejas de mujeres que bailan y flirtean con otras mujeres. El champagne corre bajo la indiferencia de los dueños del lugar mientras el fastidio de Simone contagia su ánimo. No es tanto la espera lo que la molesta, ni siquiera la insinuación de que su pareja trabaja como anfitriona de compañía, sino que la espera sea vano, pues su amante aparece cada tanto con información vaga e imprecisa sobre su horario de salida.

A diferencia de la sala de cine, donde las películas pornográficas permanecían fuera del cuadro, aquí ocurre algo curioso: aquello puesto al servicio del placer de una otra, pasa a formar parte de nuestro placer también. La protagonista queda en la barra, y el show del club con sus números musicales y performáticos transcurre frente a nuestros ojos como si fuéramos parte de la clientela. Mientras toca la banda de punk, *Simone Barbès ou la vertu* nos invita a deleitarnos con otras formas de placer al margen de lo patriarcal-masculino que se esconden aún enterradas en la noche. Lo inconventional, lo queer, lo otro, pinta otras formas de sexualidad y posibilidades del deseo que antes estaban al margen, y que quizás eran impensables. La sensación de libertad es un respiro de aire fresco, tal como lo es abandonar esos lugares de dominancia masculina, por más que subyace un tono trágico al desenlace azaroso y que, finalmente, permite a Simone abandonar el cabaret.



Simone Barbès ou la vertu (1980), Marie-Claude Treilhou

La última parte de la película tiene lugar dentro de un auto. Un hombre, que por casualidad encuentra a Simone caminando, insiste tanto con llevarla a destino que ella acaba accediendo. Mientras se dirigen a su casa, Simone al volante, la conversación pasa de lo trivial a revelaciones de ambas partes. Las máscaras que ambos portan como trabajadores nocturnos se disuelve en lágrimas y confesiones. El alba anticipa un desenlace forzoso para ambos; mañana será otra noche. Simone desciende del auto e ingresa a su departamento. La claridad espabila a otros jornaleros que disfrutaban aún esos preciosos minutos de descanso. Y, de pronto, casi tan mágico como este encuentro de extraños, las luces de la ciudad se apagan. En este instante, tan fugaz como improvisado, algo destella en la imagen, quizás el deseo (o lamento) de sorprenderse cada tanto por películas como esta, aquellas que se escurren del día y del tiempo, y que encuentran el placer tras una puerta roja.

Bibliografía

Despentes, V. (2002). *Teoría King Kong*. Argentina, Buenos Aires: El Asunto.





Un rayo de sol que serpentea, *Towards tenderness* (*Vers la Tendresse*, 2016) Alice Diop

Ofelia Ladrón de Guevara (México)

Estudió Antropología en la UNAM. Ha colaborado en medios como Punto de partida, Punto en línea, Correspondencias, Icónica y GIFF. Talent Press Guadalajara 2022. Es parte del equipo de redacción de la revista Icónica.

De lo que no se habla pero que, sin embargo, está presente: un fuego que arde y cae sobre ruinas sedientas, grietas, la pérdida del paraíso porque el deseo marcha contrario a la simplicidad: la cualidad grácil, que un abrazo o un beso tienen, cae a la deriva de un fuego que nada sabe de su naturaleza y, en vez de avivar los troncos secos, se apaga. «No puedes construir nada sobre eso», dice, en voz en *off*, el hombre del primer testimonio de los cuatros que componen *Towards tenderness* (2016), de Alice Diop.

En el documental, las conversaciones con estos cuatro jóvenes, a quienes la directora conoció en un taller sobre el amor en *Seine-Saint-Denis*, se sumergen en el camino tantas veces transitado de la masculinidad. Sin embargo, en este filme, el comentario trivial de cualquier esquina: un hombre diciendo que le atraen las putas y las chicas con problemas, muestra, a profundidad, sus raíces que, en vez de escandalizar, desnudan al miedo y la vergüenza. Estos dos sentimientos, alejados pero al mismo tiempo emparentados con la experiencia del amor, son el eco de un deseo que —por las convenciones sociales, la necesidad de control y los estereotipos que fomenta una sociedad machista— se arrastra sediento, evitando el asunto del amor a toda costa y remediando su falta con algo más, con *cannabis*, tal y como lo expone en el segundo testimonio uno de los jóvenes.

Towards Tenderness (2016), Alice Diop

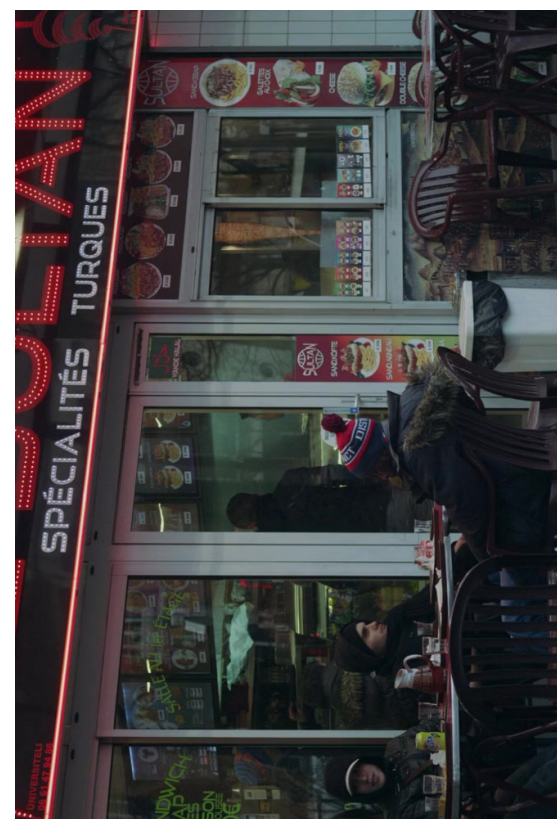


Compensando la brutalidad de lo que los jóvenes comparten, la cámara los retrata sentados, fumando, rascando un boleto de lotería con una moneda. Los detalles de la fotografía transitan sobre este territorio hostil con esperanza, como si el entregarse a los pormenores le sirviera para volver al camino en donde el deseo arde y se entrega a través de la ternura. Camino eclipsado por los primeros testimonios pero que, con el pasar de los minutos en el documental, aquel abismo se recorta y la celda, en donde el amor y el deseo yacían, se expande hasta difuminar sus oxidados límites.



Towards Tenderness (2016), Alice Diop

En los dos últimos testimonios una esperanza se alza, como balbuceando las palabras de aquella promesa que la fotografía nos lleva a anhelar: escuchamos cómo uno de los jóvenes vive su homosexualidad y el amor, en donde la distinción social entre quien es marica y quien no parece estar fundada más en la capacidad de enamorarse, de ser vulnerable, que del acto mismo de compartirse con otro hombre. Pareciera, entonces, que lo que se desea evitar a toda costa es la vulnerabilidad que conlleva el experimentar deseo por alguien, y, en esta terca necesidad de control, resuena, a contragolpe, la historia que este mismo joven nos cuenta sobre un muchacho que, para salir con él, para poder relajarse, se emborrachaba en cada una de sus citas. «Una vez más aquí hay un chico que no puede aceptar su atracción por mí», nos manifiesta, no sin cierta tristeza, al momento de contar esta experiencia dentro del documental.



Towards Tenderness (2016), Alice Diop

En *Towards tenderness*, el deseo pierde su impulso inicial y se pervierte en un camino sinuoso donde abundan las ruinas sedientas. El abismo parece ceñirlo todo. No hay raíces a las cuales asirse. La gracilidad de la vida se pierde en la descarada contienda del alma aprisionada por convenciones sociales. Porque, pese a sentir el ardor, el tierno impulso que busca la unión con otro, la vergüenza y el miedo, ese terrible aguijón, devoran al deseo y lo convierten en grietas, en esa erosión que ha barrido de la memoria aquel paraíso en donde el amor es ingrátido, en donde canta y baila al compás de un deseo que es grácil y cálido como un rayo de sol que serpentea, sobre las hojas de un árbol, jugando a variar el verde, a mezclarse en unión enigmática. Sin duda, esas últimas escenas de *Towards tenderness* son ese rayo que, más que una respuesta, se sienten como un cálido abrazo, como el augurio de lluvia frente a la tierra estéril.



Este fuego, mis alas

Xavie Gálvez (México)

*Ciudad Monstruo, 1998. Danzante, poeta,
escaladora, amante del mar y las sirenas. Pueden
encontrar mis poemas en las redes de Casa Calipso,
Una Feminista, Letras Virtuales, Poesía de Morras y
Cúrcuma Taller Editorial.*





El despertar de Nora (2020), Leonie Krippendorff

Julio 2021. Había semáforo naranja en la Ciudad de México y la pandemia era un mal sueño del que no lograba despertar. Aun así, un sol tenue me abrazaba y la emoción de volver a la Cineteca hacía que por un momento el COVID dejara de existir. Vería por tercera vez *El Despertar de Nora* (2020), una película alemana dirigida por Leonie Krippendorff que se desarrolla en Berlín durante el verano del 2018.

Vi la película dos veces antes, la primera sola y la segunda con E. En esta tercera ocasión estaba con X. Curiosamente, con ella surgieron los mismos temas de conversación que hacía unas semanas habían aparecido con E., cuando salimos del clóset, cómo supimos que nos gustaban las mujeres, qué dijeron nuestras mamás y la inevitable especulación: ¿cómo hubiera sido nuestra adolescencia de tener la oportunidad de vivir nuestra sexualidad libremente?

Tal vez Nora, la joven de 14 años que protagoniza la película, no sea el arquetipo de una adolescente en libertad; sin embargo, durante la película aprende algo que a E., X. y a mí nos hubiera gustado saber a su edad: el poder de habitar el cuerpo desde el deseo.

Con la voz dulce y nostálgica de Alice Phoebe Lou sonando, Leonie Krippendorff nos presenta a Nora, una adolescente tímida de ojos saltones, cabello despeinado y cuerpo escuálido. En las primeras escenas la vemos en la oscuridad de su cuarto con una lámpara atada a la frente, tocando tiernamente a una oruga verde que se desliza dentro de un frasco. Poco a poco, Nora sale de su capullo, aunque conservando, aún en situaciones dolorosas, la amabilidad desde la cual decide darse al mundo. Hay algo en su ternura que me parece entrañable, quizás porque me recuerda a la mía...

En su despertar, Nora conoce a Romy, una adolescente unos años mayor que ella de cachetes rosados, cabello asimétrico y sensibilidad desbordante. En una escena Nora la mira mientras ella presenta su tarea de arte. Romy pasa al frente del salón y proyecta sobre el pizarrón blanco un video de una explosión, le pone play a *Space Oddity* de David Bowie y se coloca en medio de la imagen, mirando fijamente a Nora. El encanto en el rostro de ambas mientras se miran me recuerda la explosión de placer que experimento cuando miro fijamente el mar.

Es a través de su relación con Romy que Nora descubre el deseo; sin embargo, su hallazgo más poderoso no ocurre cuando se enamora de Romy, si no cuando se aleja de ella al ser traicionada su confianza. Así, al final de la película, Nora disfruta de una paleta helada de mango mientras camina sola por las calles de Berlín, luciendo un nuevo corte de cabello y una camisa azul *oversize*. La palidez de su piel se ha ido; el sol del verano colorea su rostro. Su despertar es evidente: Nora sabe que no necesita del amor de Romy para disfrutar de la inmensidad del mundo, en su cuerpo están sus propias alas.

X. me mira, cómplice. La singularidad de lo que acaba de suceder nos conmueve. Esperamos en silencio a que enciendan las luces y se vacíe la sala. En la fila frente a nosotras una pareja heterosexual platica sobre la película, él se queja de que ahora en la Cineteca hay «puras películas de lesbianas», ella ríe, nerviosa. Lentamente, salimos, afuera la noche es cálida; un viento suave acaricia mi rostro.

Superficies de placer: *Dolor y gloria* (2019)

Milena Rivas (Argentina)

Estudiante avanzada de Artes (UBA). Colaboradora de Revista Encuadra. Escribo sobre cultura visual y artes escénicas. Fui seleccionada en la edición 2022 del Talents Buenos Aires por mi labor crítica. También me formo como actriz, aprendo y doy clases de francés.



Dolor y gloria (2019), Pedro Almodóvar

El cuerpo es nuestra forma de estar en el mundo. Una de las películas de Pedro Almodóvar que mejor subraya esta afirmación es *Dolor y gloria* (2019), protagonizada por Salvador Mallo (Antonio Banderas), un consagrado cineasta de mediana edad, ahora sombrío y paralizado a causa del paso del tiempo. A los pocos minutos del comienzo del film, observamos unos gráficos y figuraciones de la anatomía humana, mientras una voz en *off* detalla cada padecimiento radiografiado: «empecé a conocer mi cuerpo a través del dolor y las enfermedades», afirma. Radicado en el municipio madrileño de El Escorial, Salvador no sólo convive con múltiples afecciones físicas (migrañas, tinnitus, asfixia, osificación vertebral) sino también con pánico, ansiedad y depresión. El asedio de estos *dolores del alma* forma parte del proceso de duelo en que está inmerso. Otrora radiante e internacionalmente exitoso, hoy nuestro protagonista parece no ser más que esta lista inacabable de enfermedades. Los años han pasado, Salvador ya no escribe ni filma, no hay cauce en su vida para la pasión amorosa y la muerte de su madre lo ha quebrado para siempre. ¿Cómo se alberga tanto dolor en un espacio que también sabe ser fuente de placer?

Pues, con heroína. O por lo menos ésta podría ser una primera (e implícita) respuesta por parte de Alberto, el actor principal de su film *Sabor*, cuando el cineasta lo va a visitar después de treinta años y acepta «el chino de la paz». No por nada muchas veces solemos denominar viajes a las experiencias con todo tipo de bálsamos: cada vez que Salvador fuma, nos transportamos ya sea por corte o por yuxtaposición, por continuidad de planos sonoros o por contraste, a un cronotopos completamente distinto. Si pensamos en las texturas epidérmicas de este cuerpo, ¿por qué no pensar también en *Dolor y gloria* como una piel de múltiples capas? Acercándose a la vejez, Salvador ve (y nosotres con él) pasar su vida frente a sus ojos. El ir hacia atrás en la propia vida, enunciado cinematográficamente a través del recurso del *flashback*, es una de las tantas convenciones narrativas que «proporcionan al espectador la ilusión de estar mirando un mundo privado» según Laura Mulvey (1975). La eficacia de esta operación retrospectiva está en su diálogo con el presente de la historia intimista y de raíz autobiográfica que imagina Almodóvar —imaginar es, en sentido último, «poner en imagen», la tarea de todx cineasta—. El protagonista, tal como lo conocemos, se sustrae de la escena para dejar lugar a un supuesto Salvador niño, la versión infantil que convive con su familia en una precaria casa subterránea. Como los colores oleosos de la secuencia de títulos se metamorfoseaban del petróleo al magenta y del magenta al coral, a lo largo de toda la película presenciamos una fuga de temporalidades superpuestas: en una operación de montaje, del pasado al presente y viceversa, a través de la fluidez caprichosa de los recuerdos.

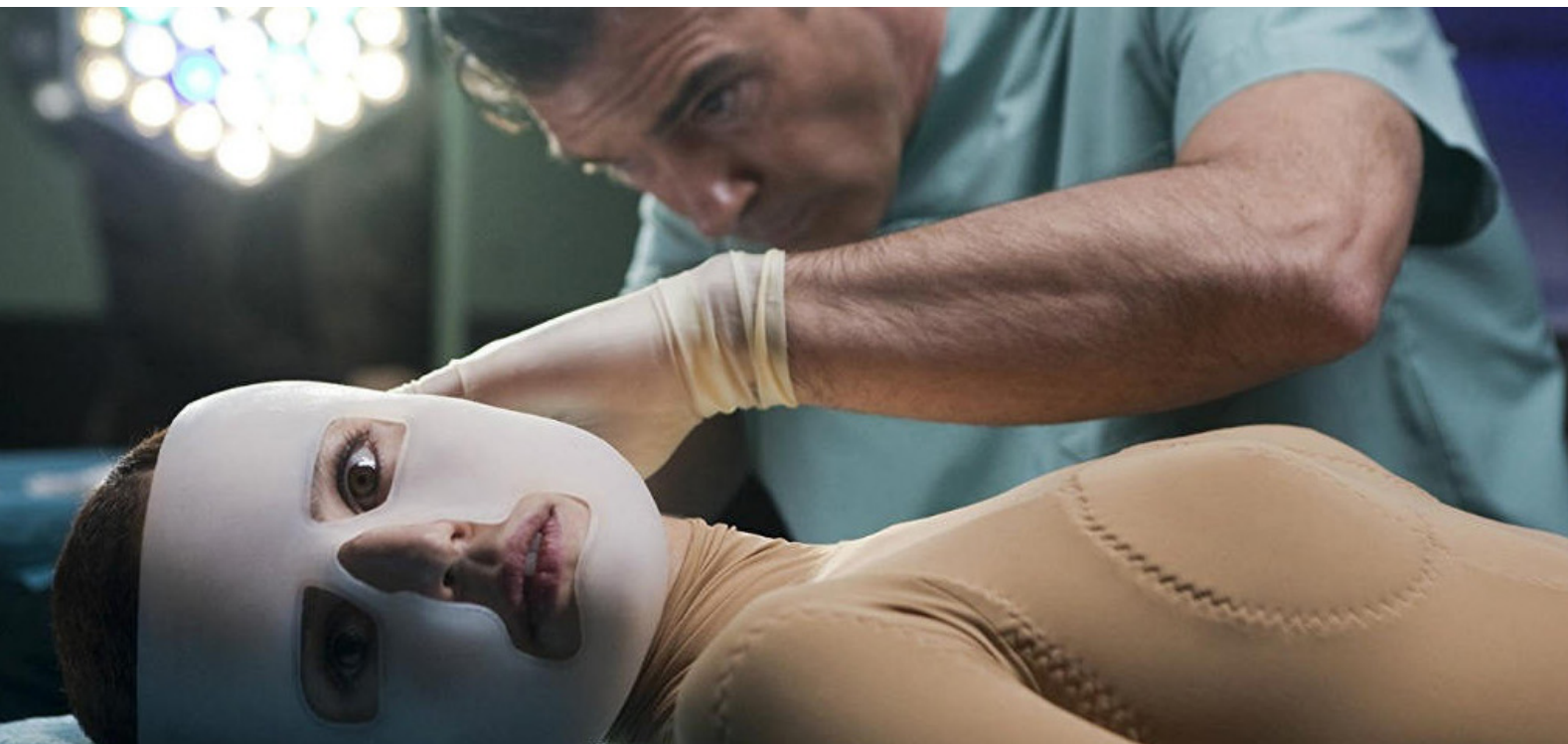


Dolor y gloria (2019), Pedro Almodóvar

Me interesa detenerme en una escena próxima al final del film almodovariano para seguir pensando las superficies del placer. Aquí, Eduardo, el joven obrero al que Salvador le ha enseñado a leer y a escribir, se está aseando en la cocina con un balde. Para secarse, le pide una toalla al niño, quien se levanta de la cama. Exhausto por el calor, camina hacia él lentamente. La cámara adopta la cadencia pausada de sus pasos. Ante la imagen sumamente atractiva de aquel hombre bañándose, un primer plano del rostro fascinado del niño. Este contraplano es reemplazado por el temblequeo de sus rodillas, previo a desplomarse en cámara lenta. Un rato después, Eduardo y la madre de Salvador adjudicarán este desmayo a una fuerte insolación, algo de esperar en tanto el niño lee todo el día bajo el rayo del sol. Pienso que el calor que *abrasa* su piel también es una huella háptica íntima, signo de una manifestación primera del deseo por el cuerpo vibrante y desnudo de Eduardo. En esta línea, retomo

los aportes de la teórica estadounidense Linda Williams (1995) acerca de la estructura de la fantasía en el melodrama: «el empeño por retornar y descubrir los orígenes del yo se manifiesta a través de la fantasía infantil». Las imágenes del pasado aparecen como índices de ese tiempo mítico que, aunque evocado una y otra vez, no hace más que borrar compulsivamente sus contornos. La respuesta frente a lo efímero e inasible (la temporalidad de la fantasía melodramática, según Williams, está anclada en el «demasiado tarde») es, en palabras de la autora, el *éxtasis del llanto*: una de las tantas formas del agua. Efectivamente, la presencia de sustancias acuosas es recurrente en el film: de la primera escena, donde Salvador está sumergido en la pileta, pasamos a la segunda, protagonizada por un cuerpo de mujeres que lavan sábanas en la orilla. Más adelante, vemos en su televisor el último fragmento de *La niña santa* (Lucrecia Martel, 2004), cuyos personajes nadan en la piscina.

En su texto *La adicción*, el realizador español también recuerda las cataratas, el fondo del mar, los ríos que abundaban en las películas de su infancia. La fuerza primigenia de la marea no sólo es una figura que insiste en el nivel de la historia. Con su particular empleo del montaje, Almodóvar construye un relato a través de capas de temporalidades que *se deslizan* unas entre las otras, como el vaivén del mar.



La piel que habito (2011), Pedro Almodóvar

Ocho años atrás, *La piel que habito* (Pedro Almodóvar, 2011) ya problematizaba la cuestión de las fronteras identitarias en relación con la epidermis y la construcción de sí. Sin embargo, al personaje de Robert Ledgard (encarnado también por Banderas) lo ocupa la creación exclusiva de una piel sintética inmune tanto a quemaduras como a picaduras de insectos; en otras palabras, un estrato que no se afirma en tanto zona liminar con el exterior, sino que erradica las posibilidades de contagio, mutación y diálogo con el afuera. Muy por el contrario, podríamos decir que el protagonista de *Dolor y gloria* es, en sí mismo, una gran superficie sensible.

Detrás de cada capa, parece haber otra, y conocerse quizás sea una tarea siempre inacabada. No obstante, cada registro corporal de las temperaturas, los colores, los aromas y las texturas de hoy y de antaño constituye una prueba a modo de asíntota. Salvador lo sabrá, bien entrada su vida, cuando lea la carta de Eduardo en el reverso del retrato que éste le había pintado décadas atrás: «cada vez que escribo, pienso en tu mano dirigiendo la mía». Pablo Maurette, filósofo y escritor argentino, expresa en *El sentido olvidado* (2015): «El tacto es la sensación externa, epidérmica, del mundo pero también la sensación del interior del cuerpo propio (...) es el sentido del movimiento afectivo. Todo lo que nos conmueve, enardece, agita, todo lo que nos afecta con mayor o menor intensidad se experimenta como una forma de tacto». Aún en coordenadas espacio-temporales distintas, el contacto entre el niño y el joven se produce y el recuerdo de esas texturas superpuestas le reenvía a Salvador un soplo de vitalidad absoluta.





Su cuerpo, abatido por el paso del tiempo, vuelve a ser vehículo y fuente de placer. Si antes había decidido no firmar el guión de *La adicción*, monólogo que da a interpretar a Alberto, no asistir a las funciones y sólo formar parte del coloquio en la proyección de la versión restaurada de *Sabor* por teléfono, erigiéndose apenas en tanto imagen, ahora su cuerpo se abre espacio a través de las heridas y recobra todas las fuerzas necesarias para escribir y hacer cine. Acaso la calcificación de uno de los ligamentos anteriores de Salvador sea la única gran resistencia al movimiento que expone la película, en contraste con el imaginario tan acuoso y metamórfico que nos acerca en su enlazamiento de temporalidades a través de múltiples gérmenes. Y aunque el dolor quiera paralizar su columna, su cuerpo alberga un deseo silvestre, voraz, desatado en un tiempo lejano: Salvador conducía la mano de Eduardo con la suya propia y guiaba el lápiz sobre las modulaciones de las letras que ocuparán cada renglón. Décadas después, en la carta que el muchacho supo escribirle a su joven profesor en el reverso de su retrato y que éste descubre en la pared de una galería de arte, aún reverbera aquel ardiente número de prestidigitación.

Sístole y diástole, inspiración y exhalación: larga vida a *Dolor y gloria*, expresión vibrante de la potencia creativa, tan espesa como la sangre y tan maleable como el agua.

Bibliografía

Mulvey, L. (1975). Placer visual y cine narrativo en Brian Wallis (Ed.), *Arte después de la modernidad* (p. 369). España, Madrid: Ediciones Askal.

Williams, L. (1991). Film Bodies: Gender, Genre, and Excess. *Film Quarterly*, 44(4), 2–13.
<https://doi.org/10.2307/1212758>

Maurette, P. (2019). El sentido olvidado. Ensayos sobre el tacto. *Hermenéutica Intercultural Revista de Filosofía*, 31, 211–217.

El caso Ducournau

Mariona Borrull (España)

Elle/ella. Escribe crítica de cine para Fotogramas y Caimán Cuadernos de cine, y colabora en el Va de Cine de Radio Nacional 4. Se ha especializado en la cobertura de festivales de clase A, que compagina con trabajos de prensa para el L'Alternativa y con la programación del Festival Most. Presenta el podcast Sopa de Miso (Serializados). Fue Berlinale Talents 2022.

Mil puertas se abren ante una aguja de pelo vuelta alma letal. Ojo, cráneo, lengua... ¿Qué órgano va a perforar? En el cine de Julia Ducournau, las imágenes son reactivas, mundanas, casi banales. No deben nada a nadie, no hablan más que de sí mismas y, más importante, contienen todas el germen del shock, del impacto que puede desatarse en cualquier momento. Una aguja de pelo, un beso, una silla... Todo en su mundo puede ser usado como interruptor para hacer emerger un exabrupto de crueldad primaria, esencial. *Crudo* (2016), y ahora *Titane* (2021), no son excesivas solamente porque sus episodios de violencia gráfica sean extremos o duren demasiado, sino también por su naturaleza como signos de una erupción, de algo que supura y se remueve desde su interior. Este exceso, claro, trasciende los lindes de lo narrativo. La imagen de Alexia (Agathe Rousselle), empapada de sangre y baba, respirando a duras penas bajo el peso de un hombre desplomado en su coche, no nos dice nada de sus divertidas tendencias psicopáticas, sino que es índice de una constelación visual de abusos que pueden resultarnos mucho más cercanos.

Desde pequeña, Alexia ha convivido con una placa de titán enquistada en la sien, recuerdo asqueroso de un grave accidente de tráfico. Al volante del coche iba su padre (Laurent Lucas), polo opuesto en una relación marcada por el más absoluto desdén. Pero, al contrario de la Alexia de *Crudo* (aquella fantástica hermana mayor interpretada por Ella Rumpf), la protagonista se ha quedado en casa y, a pesar de la buena situación económica de la familia, ha acabado trabajando de *pole dancer* —pido disculpas por la falta de un término más acurado— en una muestra de automóviles tuneados. Un *échec* total a ojos de su padre, una satisfacción absoluta para una hija talentosa y obcecada en su rebelión ensañada contra todo lo que el paterfamilias representa. Adiós al buen gusto, a la civilidad, a la belleza. Alexia recupera su agencia, su capacidad para actuar, solo después de acabar con el último resquicio de lo que su padre alguna vez había proyectado sobre ella: su propia identidad. Freud aplaudiría con las orejas.

Para escapar de casa, va a tomar la personalidad de Adrian, un niño desaparecido hace tiempo, modificando su aspecto para asemejarse al retrato robot del joven que cuelga en comisarías y aeropuertos. Con un baño público por clínica, Alexia va a cortarse el pelo, se depilará las cejas e improvisará un *binder* con vendas para disimular su pecho. Para rematar su transformación, una nariz rota contra la pica del baño (una escena completamente explícita, marca de la casa Ducournau). Alexia toma la imagen irreconocible de un monstruo, un *freak* de naturaleza no-binaria. Vaya por delante que no se disfraz, pues como dirían las Maripilis anti-trans, en su cambio «no hay vuelta atrás»: para liberarse, la chica se enajena, se convierte en otra persona de forma del todo literal.



Crudo (2016), Julia Ducournau

Como miembro del colectivo *queer* (es de obligada honestidad reconocerlo antes de entrar en juicio alguno), en este punto, saltan las alarmas... Alexia no puede encontrarse a sí misma cambiando su cuerpo, porque ya vivía en un estado de *gender euphoria*: unos buenos quince minutos iniciales de *pole dance* y otras ramificaciones arquetípicas de la experiencia femenina (miedos incluidos) han cimentado un camino que rige a concluir que la suya es una vivencia cien por cien cómoda con un físico y una expresión de género femeninas. Además, siendo el cine de Ducournau una re-elaboración constante del enfrentamiento familiar, nos aproximamos a la posibilidad de que la chica lograra consumir una felicidad plena solamente en colisión con su padre, vía su hipersexualización. Quizás por esta morbosa búsqueda de la plenitud no habría abandonado la joven el hogar.

En todo caso, de un estado de euforia (de género) desquiciada, Alexia simplemente cambia para mal. ¿No es esta una visión eminentemente cis de la vivencia trans? *Titane* tiene un comodín preparado, y es que puede que la niña ya se volviera medio freak al implantársele una placa de metal en el cráneo a raíz del accidente... Lo cual nos lleva, por otra parte, a problemáticas radicalmente diferentes, acerca del capacitismo y el cuerpo aumentado. La de Ducournau es, en fin, una película sin lecturas unívocas, ante las cuales solo una verdad puedo defender: mi hastío, al ver las experiencias de las minorías relegadas, una y otra vez, al cajón de sastre de lo monstruoso.

Visualmente, creo, sí hay solución para el Caso Ducournau. Regada de la rica tradición del *splatter* francés, *Titane* se llena pronto de eccemas, sangre y vísceras, de forma que, para sensibilidades mínimamente delicadas, este se convierte en un visionado difícil, repulsivo desde lo más hondo de su propuesta estética. Si bien pudiéramos apelar al cambio de cuerpo de Alexia como una suerte de celebración de la individualidad, una liturgia con las vendas de *crêpe* del *binder* como sotana de lo *queer*, es innegable que nuestros ojos, educados en la tradición occidental, prefieren la versión femenina y sexy de la Alexia primera antes que los asideros macabros de su apariencia liberada. A la mirada occidental, chapada gracias a siglos de formación del gusto, la visión de la nueva carne sigue resultando esperpéntica, que no gozosa, en fin, deseable.

Puede que el cortocircuito estético que la mirada al cuerpo de Alexia moviliza sirva, en efecto, para devolver a Freud a su féretro, subrayando que todo –incluso la aversión hacia las figuras paternas– es líquido, convencional y, por lo tanto, puede deconstruirse, reformularse. De ahí, por ejemplo, que el cuerpo mórbido del padre de Adrian, un dopadísimo bombero interpretado por Vincent Lindon, resulte mucho más cercano a la vivencia de Alexia que el de su propio ascendiente. La fealdad también podría servir como el seno de otro tipo de relaciones, claro. Pero ¿para qué? Queda claro que en ningún caso debería la película de Ducournau cubrir cuota alguna o salvar a nadie. Sin embargo, fuera de lo puramente filmico, es productivo recordar que visibilidad no equivale a celebración, a esfuerzo por una normalización real. A nadie le apetece ser raro, feo, y lo *queer*, amigos, es (aún) tremendamente disfuncional. Decir lo contrario es, en todo caso, mirar al mundo con los ojos cerrados.

Titane (2021), Julia Ducournau





la
rabia

rabia
expandida)))

(selección curada por el
equipo editorial).

Solitary Acts #4 (2016)

Nazli Dinçel (Turquía/Estados Unidos)

Es una inmigrante de primera generación nacida en Ankara, Turquía. Sus films fueron programados en museos, festivales, y cines de todo el mundo, incluyendo el MoMA y MoMI (NY), IFF Rotterdam, MuMok (Vienna), BAFICI (Buenos Aires), Hong Kong (IFF), etc. Dinçel aborda el cuerpo a través de las intersecciones del objeto filmico en contexto con la excitación, inmigracion, dislocación y deseo.



Una adolescente explora su sexualidad transitando pulsiones y prohibiciones que expanden sus deseos más allá de los límites de su cuerpo. El material fílmico se convierte en el soporte de confesiones y exaltaciones que se garabatean sobre la imagen, a veces en forma de palabras que vociferan las ansias de sentir y sentir(se). Otras, como *glitter* que resplandece sobre el cuerpo dislocado que, al margen de imposiciones culturales y religiosas, estalla en un orgasmo, acompañado de la música de Britney Spears.

<https://vimeo.com/122975007>

Contraseña: SA4

*Obs.: Imágenes explícitas.



la rabia

larabiacine@gmail.com

www.larabiacine.com

