

la rabia

El ejercicio de la mirada

DAFNE ESTRELLA DÍAZ RAMÍREZ
AMAIA ZUFIAUR RUIZ DE EGUINO
VIRIDIANA MARTÍNEZ MARÍN
XAVIE GÁLVEZ GARCÍA FRADE
LAURA DÁVILA ARGOTY
GRACIELA RÍOS VÁZQUEZ
LUCÍA SALEH
MARISOL AGUILA BETTANCOURT
NATALIA GUZMÁN GUERRERO



CCEMx Centro Cultural de España en México

la rabia

El ejercicio de la mirada

El ejercicio de la mirada

Taller de crítica de cine organizado por el Centro Cultural de España en México (Marzo a Abril, 2023)



CCEMx

Centro Cultural de España en México

Textos de: Dafne Estrella Díaz Ramírez, Amaia Zufiaur Ruiz De Eguino, Viridiana Martínez Marín, Xavie Gálvez García Frade, Laura Dávila Argoty, Graciela Ríos Vázquez, Lucía Saleh, Marisol Aguila Bettancourt, Natalia Guzmán Guerrero

Edición

Karina Solórzano, Candelaria Carreño y Alexandra Vazquez.

Diseño de portada y diagramación

Alexandra Vazquez

la rabia

Publicación periódica, feminista e independiente

Año 03 // No. 07 // Agosto de 2023, Guanajuato, México - Buenos Aires, Argentina - Asunción, Paraguay

Contacto

larabiacine@gmail.com

www.larabiacine.com

la rabia

El ejercicio de la mirada

DAFNE ESTRELLA DÍAZ RAMÍREZ
AMAIA ZUFIAUR RUIZ DE EGUINO
VIRIDIANA MARTÍNEZ MARÍN
XAVIE GÁLVEZ GARCÍA FRADE
LAURA DÁVILA ARGOTY
GRACIELA RÍOS VÁZQUEZ
LUCÍA SALEH
MARISOL AGUILA BETTANCOURT
NATALIA GUZMÁN GUERRERO

Índice

Editorial	11
El bisturí traza una incisión vertical DAFNE ESTRELLA DÍAZ RAMÍREZ (MÉXICO)	15
¿Quién es Simone Barbès? AMAIA ZUFIAUR (ESPAÑA)	25
De la mirada en <i>Simone Barbès ou la vertu</i> (1980) VIRIDIANA MARTÍNEZ MARÍN (MÉXICO)	37
Carta XAVIE GÁLVEZ (MÉXICO)	45
Laura's desire LAURA DÁVILA ARGOTY (COLOMBIA)	59

Índice

<i>Variety</i> (1983): La metamorfosis de la mirada GRACE RÍOS (MÉXICO)	67
Performance de la escucha femenina, carta a la película <i>Mutzenbacher</i> (2022) LUCÍA SALEH (ARGENTINA)	73
Masculinidades en tensión MARISOL AGUILA BETTANCOURT (CHILE)	81
El sillón rosa de <i>Mutzenbacher</i> (2022) NATALIA GUZMÁN GUERRERO (COLOMBIA)	87

Editorial

Una de las tareas que nos propusimos para el 2023 fue ofrecer talleres de crítica de cine. Casi por azar nos llegaron propuestas desde diferentes espacios, una de ellas fue la del Centro Cultural de España en México para dar un taller en marzo, mes donde las efemérides violetas y feministas se vuelven foco de atención. Frente a la comercialización, tomamos este mes como un tiempo para la reflexión crítica. Propusimos un taller de cuatro encuentros donde pudiéramos tratar varios temas: la teoría cinematográfica, el análisis de imagen, y la reflexión escrita alrededor -o con- las películas. Y, punto no menor, el abordaje desde la perspectiva de género. Aquí, nos dimos cuenta que todo se ponía más peliagudo.

Definir qué o cómo debe ser la crítica de cine feminista de manera tajante y taxativa, nos parece una tarea contradictoria a los lineamientos que los espacios de lucha y militancia feminista sostienen: desconfiamos de las líneas dogmáticas que no se permiten la vulnerabilidad en su propia enunciación. Organizamos los temas desde la duda sobre cómo formular una crítica de cine feminista. En el camino nos encontramos varias cosas: la interrogación por la presunta objetividad de la crítica y la certeza de que la razón no está separada de la emoción. Cuestionamos la existencia de una “mirada femenina” pero estudiamos la subversión del punto de vista en *Variety* (1983) de Bette Gordon y *Mutzenbacher* (2023) de Ruth Beckermann; la noche y los significados de sus virtudes nos desplazaron junto a la protagonista de *Simone Barbès ou la vertu* (1980) de Marie-Claude Treilhou. Una pregunta constante fue la relación entre contenido y forma, *Not Wanted* (1949) de Ida Lupino nos ayudó a develarla: toda forma moldea al contenido, y el contenido es inseparable de la forma.

Los textos que surgieron en este taller, variaciones de estas cuatro películas, dan cuenta de este recorrido. Son textos que juegan con su forma: hay textos escritos como correspondencias, críticas que abrazan la prosa poética y discursos que parecieran salir de un manual o enciclopedia. A pesar de esta diversidad, o incluso gracias a ella, predomina una primera persona que pone en evidencia la experiencia de mirar una película, como sujeto, como persona, como espectador. No se pretende

responder qué es una crítica de cine feminista, porque tal vez esta pregunta no se agota en los textos sino que es el motor de la propia escritura.

Quizás un tanto ingenuas, quizás un tanto idealistas, nos propusimos como meta la publicación de este número en papel. Quisimos tocar las palabras, sentir nuestras ideas, oler la tinta que emana del fotograma de una película. Tanto así que elegimos el tamaño de hoja, vimos colores de tapa, e incluso pensamos en el grosor del lomo que tendría este dossier. Y fueron tan fuertes nuestras ganas que nos olvidamos del precio de un objeto. Frente a presupuestos y conversiones a dólares, volvimos a la pantalla, más seguras que nunca de la precarización de nuestro trabajo. Porque escribimos pese a no tener una retribución económica por ello, escribimos pese a la inexistencia de espacios. Este espacio, *La Rabia*, nació como la búsqueda de un sitio para albergar nuestras dudas respecto a la escritura. Queremos seguir dando espacio a esas dudas.

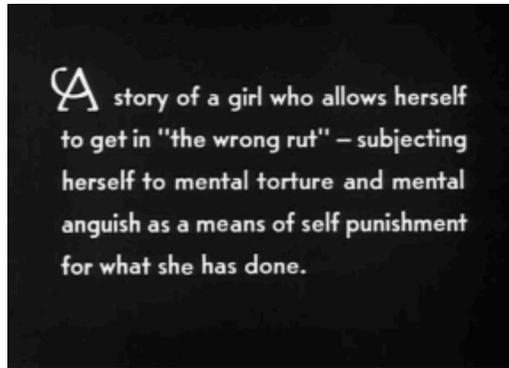
Las imágenes en blanco y negro, la diagramación de las páginas y las solapas, siguen soñando con emplazarse en otro soporte. Por de pronto les ofrecemos un dossier que casi fue libro, entre fanzine y manifiesto, crítica y ensayo, pensamiento y deconstrucción; un dossier de contenido híbrido, un ser fusionado entre físico y virtual, papel y píxeles.

La Rabia, Agosto 2023.

El bisturí traza una incisión vertical

Dafne Estrella Díaz Ramírez (México)

Estudió Filosofía en la UNAM y anteriormente se graduó de la carrera de Medicina en la UAM. Realizó estudios en la UPJ de Bogotá y la Universidad Autónoma de Madrid. Sus prácticas e intereses son múltiples. Interactúa entre el análisis del cuerpo y su territorio así como las intersecciones entre el arte, el cine y la filosofía.



Not wanted (1949), Ida Lupino

Sección I. Perspectiva general.

«Una historia de una chica que se permite ponerse en la ruta incorrecta, sometiéndose a una tortura y angustia mental como castigo a lo que ha hecho». Y continúa, «es una historia contada cientos de miles de veces cada año».

Enamorarse. Rebelarse. Huir. No ser correspondida. Embarazo. Volver a huir. Cesárea. Renunciar a su hijo una vez nacido para darlo en adopción. La no-opción de convertirse en madre soltera. El estigma. La vergüenza, la culpa y el arrepentimiento. Sufrir el proceso.

Not wanted (Ida Lupino, 1949), cuenta la historia de Sally, una chica que se enamora del pianista que toca en el bar

donde ella trabaja. Tras una pelea con sus padres, ella huye en busca del hombre que ama, quien en breve decide que no quiere estar con ella, solo para después enterarse de que está embarazada y volver a huir.

Estar embarazada y no estar casada en 1949 es mal visto. Renunciar y ocultar la maternidad por los juicios morales. La hipocresía del ideal patriarcal, esposa madre ajena a todo tipo de deseo.

Negar que la sexualidad femenina fuese fuente de placer y castigarla por ello.

Sección II. Anatomía y fisiología.

Anatomía materna.

Implantación, embriogénesis y desarrollo placentario.

El embarazo fuera del matrimonio como castigo.

El estigma, la duda y la imposibilidad de la no-opción.

Crecimiento y desarrollo fetales.

En 1949, ¿Qué significado tiene para Sally ser mujer? ¿Qué hay de histórico que nos hable al cuerpo, la cuerpo?

Repensar y rehacer una política de nuestras cuerpos.

Sección III. Preparto.

Asesoramiento previo a la concepción.

Escondida. Nadie debe enterarse. Una vez más, un cuerpo dominado por la biología excluido por la sociedad patriarcal. Estar embarazada y soltera es mal visto. La sociedad la excluye y se confina en una clínica para mujeres embarazadas fuera del matrimonio.

Atención prenatal. La figura de la madre soltera.

Aborto. No fue hasta 1970 que la organización feminista puso en pie la lucha por el control de nuestra sexualidad. Aún así, las mujeres siempre encontraron otras formas de abortar.

Sección IV. Trabajo de parto y parto.

Trabajo de parto y parto normales. Acto feminista. ¿Cómo nacemos? Resistencia. Imposibilidad. ¿QUIÉN DOMINA ESOS ESPACIOS?

Valoración preparto. Se nos advierte que los cirujanos han decidido realizar una cesárea a Sally para el mejor interés de ella y el bebé.

En segundos, el drama se convierte en una especie de thriller, está a punto de ocurrir un nacimiento, pero el recorrido es bajo una atmósfera de miedo.

Cesárea.

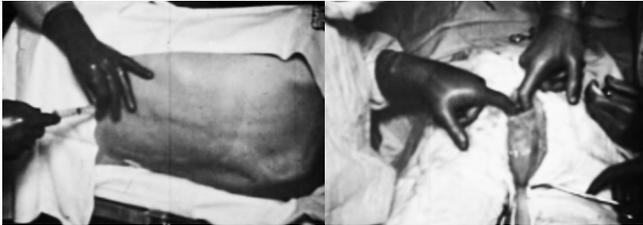
Sobre el gesto de mostrar un evento quirúrgico a mitad de una película sobre una madre «soltera».

La directora nos avisa que el procedimiento será visible a COLOR, para que podamos observar la técnica y aptitudes de los médicos que realizan el procedimiento y para posibilitar la observación realista de una cirugía como ésta al espectador.

Una decisión. Abandonamos la ficción, entramos al documental. ¿Una decisión política de Lupino? Acaso una decisión política de Lupino.

La imagen se vuelve lenguaje y movimiento político: observamos con detalle la técnica quirúrgica utilizada.

PARTO POR CESÁREA. ANESTESIA OBSTÉTRICA. LA INCISIÓN A TRAVÉS DE LAS CAPAS ABDOMINALES HASTA LA EXPOSICIÓN DEL ÚTERO.



Not wanted (1949), Ida Lupino

El bisturí traza una incisión vertical que parte de la línea media infraumbilical hasta la sínfisis del pubis, con una longitud suficiente para que el lactante pueda salir sin dificultades y sin riesgo de asfixia. Se hace una incisión cortante para alcanzar los músculos rectos mayores del abdomen y se libera grasa subcutánea que expone una banda de aponeurosis. Se separan los rectos mayores y el piramidal en la línea media mediante disección cortante para exponer la aponeurosis y el peritoneo. Se abre con cuidado, se eleva con pinzas. Se examina y palpa el pliegue entoldado del peritoneo para asegurarse que el epiplón, intestino o vejiga no estén adyacentes. Se incide el peritoneo en la parte superior del polo correspondiente de la incisión en dirección descendente hasta apenas arriba de la reflexión peritoneal sobre la vejiga. Se extrae al producto. SE REMUEVE LA PLACENTA. Se cierran planos. Se colocan grapas en la herida. Termina el procedimiento.

El blanco se ha transformado en rojo.

El parto y la maternidad no se romantizan.

Aparece como postura política ante las implicaciones morales. En estos minutos, Lupino encuentra el lenguaje perfecto para plasmar postura ante la doble moral. Resistencia creativa.



Not wanted (1949), Ida Lupino

Sección V. Feto y recién nacido.

Sufrir el proceso, destinada a renunciar a su hijo una vez nacido, en beneficio de una familia que pueda darle lo que ella aparentemente no puede. Tortura mental y física revela la directora. Aceptar gestar durante nueve meses a un bebé al que por imposiciones morales, precariedad y falta de posibilidad se ve obligada a entregar y a abandonar la idea de conocerle.

Sección VI. Puerperio.

«La idealización de la virtud femenina» que no le permite a Sally regresar a su hogar por vergüenza y miedo al rechazo.

Anticoncepción.

Según Silvia Federici, la lucha de las mujeres por evitar el embarazo y por evitar el sexo, dentro y fuera del matrimonio, es una de las más comunes y de las menos reconocidas del mundo; continúa: poder negarnos al embarazo no deseado fue una declaración de independencia ante los hombres que durante mucho tiempo nos aterrorizaron con leyes y prácticas punitivas.

Yo agrego: el sexo fuera del matrimonio ha sido una de las prácticas más castigadas y penadas para el cuerpo femenino.



FUENTES IMÁGENES: “De formato foetu liber singularis”. (Padua: Io. Bap. de Martinis & Livio Pasquatus, [1626]). Por Giulio Cesare Casseri y Adriaan van de Spiegel

¿Quién es Simone Barbès?

Amaia Zufaur (España)

Amaia Zufaur es graduada en Comunicación Audiovisual y se ha especializado en crítica cinematográfica y en estudios culturales. Publica periódicamente críticas cinematográficas en la Revista Mutaciones, medio digital en el que forma parte del consejo de redacción. Sus intereses principales se enfocan en el cine de género y ha dedicado algunos ensayos y artículos a los estudios de la ciencia-ficción.



Simone Barbès o la virtud (1980), Marie-Claude Treilhou

La película *Simone Barbès o la virtud* (1980) nos sugiere infinitas preguntas. Su directora Marie-Claude Treilhou nos responde a algunas, otras las tendremos que desentrañar nosotras mismas. El significado de la virtud, que aparece en el título, es uno de esos pequeños enigmas, pero aquí trataremos de responder a otros como quién es la protagonista, quién es Simone Barbes.

Intentaremos encontrar el significado a este personaje centrándonos en su recorrido a través de los diferentes espacios de la película. La *psicogeografía* de los situacionistas será una herramienta de la que nos apropiaremos libremente para nuestra empresa. Este término, definido por Guy Debord, se refiere a un interés por la percepción del espacio urbano, y más particularmente en la experiencia afectiva del espacio por parte del individuo,

pues el entorno actúa directamente sobre las emociones y el comportamiento de cada persona. La deriva urbana es la principal herramienta para entender esto, un instrumento que se utiliza para percibir el cambio de atmósfera dentro de la ciudad, sus barrios y sus calles.

En origen, la Internacional Situacionista desarrolló una reflexión que era en sí misma una reacción al urbanismo funcionalista, al que acusaban de alienante, y este rechazo culminó en una especie de reapropiación por medio de la imaginación de este espacio urbano invadido por el consumo. En *Simone Barbès o la virtud* Treilhou se reapropia de espacios destinados a los hombres y en nuestro caso nos estamos reapropiando también en cierta manera de las ideas principales de la psicogeografía. Lo que nos interesa de esta herramienta es que también sirve de análisis de los efectos psicológicos que nos induce una geografía concreta. Por medio de ella se puede construir una cartografía de preocupaciones filosóficas, sociales e incluso emocionales localizadas en un mismo entorno.

La película que nos ocupa se divide en tres escenarios principales que están conectados a través de su protagonista Simone: un cine porno, un bar y un coche. Lugares y espacios políticos, donde cada cual tiene un rol que desempeñar, una manera de moverse y actuar a través de ellos, en definitiva, un posicionamiento.

En el teatro de los hombres

La primera secuencia tiene lugar en el vestíbulo del cine porno donde Simone trabaja, entre la taquilla y las puertas en constante movimiento que conducen a unas salas a las que nosotras como espectadoras nunca tendremos acceso. De las películas que se proyectan en ese cine solo se escuchan fragmentos según los clientes entran y salen. En este viene y va de visitantes, destacan algunos de estos personajes secundarios, hombres en su totalidad, que no contradicen la división de género presente en el teatro, sino que la hacen más compleja. Pero son las mujeres quienes tienen el poder en este lugar, es el personaje protagonista, Simone Barbès, quien tiene el mando sobre la acción y los impulsos *voyeuristas* de los hombres; ella tiene el control sobre el espacio y el control sobre los otros.



Simone Barbès o la virtud (1980), Marie-Claude Treilhou

En este vestíbulo, Simone está realizando el final de su turno de trabajo junto a su compañera Martine. Sentadas en dos sillas a cada lado de una mesa, charlan, fuman, comen, beben licor... Cuando es necesario, hablan con los clientes y los acompañan desde la taquilla hasta la sala. Escuchan a los visitantes habituales, rechazan a los clientes descontentos con la película, se enfrentan a los comentarios reaccionarios. Todas estas acciones se desarrollan bajo unos enormes ojos de neón, pegados a las paredes del vestíbulo. Unos ojos que nos remiten a quién suele tener la autonomía en esta clase de lugares. Un cine porno, y las películas que en ellas se proyectan, suelen estar dominados por la mirada del hombre; los cuerpos de las mujeres de las películas de este género son meros objetos, pero aquí, los cuerpos de estos dos personajes femeninos están libres, relajados. Pueden tomar el sitio que quieran y sentarse como les plazca. La única cosa que les quita cierta libertad tal vez sea que están ahí por deber, porque es su trabajo.

Contrasta su actitud y su libertad frente a la clase de películas que se proyectan en esa sala, creando una especie de espacio ambiguo. El vestíbulo es como un no-lugar, un sitio de paso, un portal que hay que franquear entre la calle y la pantalla, y ahí es donde habita Simone en esta primera secuencia. Un espacio lleno de significados que Treilhou en su película dinamita sutilmente.

Es precisamente cuando Simone mira a la calle cuando el orden establecido en esta escena se rompe ligeramente. No hay una ruptura espacial completa, pero sí un pequeño choque. En cierto momento, unos gritos llaman la atención de la protagonista, hay una discusión en la calle entre un hombre y una mujer, una pareja, y parece que este hecho es algo que se ha repetido con anterioridad: en la puerta del cine ya los conocen. Lo que nos interesa de aquí es la fascinación que tiene Simone por el afuera. Ella mira a través de las puertas de cristal del cine lo que acontece en la calle, afuera está la aventura, lo diferente a la rutina, una perspectiva y una visión de la calle que podría enlazar perfectamente con el final de la película.

Viaje al reino de las Amazonas

Cuando termina su turno, Simone sale del cine y se dirige al bar donde trabaja su novia para esperarla. Transportada a un nuevo lugar, una especie de «cabaret de mujeres», la protagonista entra en la escena en la que suceden más cosas de toda la película, pero que también es donde ella tiene menos agencia. Mientras Simone merodea, toca la banda compuesta de integrantes femeninas, una cantante punk hace su espectáculo, hay un baile de mujeres con cuchillos... y un hombre es asesinado. La puesta en escena está del lado del exceso, hay mucho movimiento. En el cabaret de Treilhou, las pasiones se disparan y las miradas seductoras, las traiciones románticas y el colapso



Simone Barbès o la virtud (1980), Marie-Claude Treilhou

son sucesos que percibimos extrañamente comunes porque dejan a Simone imperturbable.

Cuando localiza a su novia, ella, en tono de disculpa, le informa que su turno durará un poco más. Simone se encoge de hombros, esto ha sucedido más veces y está harta de ser dejada de lado. Es su pareja además quien le pone la chaqueta y en cierta manera la obliga a irse del bar, sus palabras intentan manipular a Simone para convencerla, y con su cuerpo prácticamente la empuja contra la puerta.

El rol de Simone Barbès ya no es el de trabajadora, así como en el cine tenía cierto estatus de poder, aquí solo es una visitante que está de paso. En el club, Simone se retira. En lugar de imponerse en el espacio, atravesarlo y, de esta manera, tomarlo para sí misma, se recoge en un rincón, donde permanece como acorralada por el resto de la clientela del bar y por su propio deseo, asumiendo esta vez papel de voyeur en una especie inversión de la correlación de fuerzas que veíamos en la escena anterior, el entorno y las personas que lo dominan pasan a controlar su comportamiento.

Vuelta a casa con un extraño

Llega el epílogo y Simone se sumerge a la deriva en la noche, las oscuras calles de la ciudad la envuelven. Ahora el espacio está abierto y puede suceder cualquier cosa. Simone acepta una invitación sospechosa. Tras deambular por las calles un tiempo, es recogida por un tipo que la confunde con una prostituta. Ella aclara que no lo es, y va a tomar el mando del coche y conducir. Él, que está siendo llevado, acaba simplemente por escucharla mientras ella inicia un monólogo sobre su estado vital. Entre las confesiones que se realizan estas personas que se acaban de conocer no sabemos muy bien qué es verdad y qué no.

La directora planifica la escena rodando a ambos dentro del coche; en un plano frontal, vemos a los dos personajes en el vehículo. Pero en cierto momento, unos segundos dudosos, observamos un plano solo de ella. Es un momento de la conversación en la que ella parece que va a decir algo, corregir alguna de sus confesiones, tal vez confesar una verdad dentro de la intimidad que se ha creado entre estos dos extraños dentro de un espacio pequeño y más íntimo, pero finalmente, ella guarda el silencio.



Simone Barbès o la virtud (1980), Marie-Claude Treilhou

La calle, como la deriva de Simone en la pequeña transición en la que ella iba caminando sola, pueden propiciar este estado y esta situación social. Es aquí, en esta última secuencia, donde el velo de los roles sociales y las etiquetas parecen difuminarse. Mientras navegan por las calles, cada uno de los dos personajes mantiene una personalidad hasta que finalmente abandonan el acto. Cuando ella se va, las normas a las que nos han acostumbrado se invierten, él llora y se acaricia el bigote falso mientras la observa alejarse. Ella se despide, baja del coche, y un plano general cierra la película. La última imagen revela el apagado de las luces de la ciudad, momento en que la iluminación artificial se retira para dar paso a la natural y sale el sol. ¿Nos desvelará esta luz una nueva Simone Barbès?



De la mirada en Simone Barbès ou la vertu (1980)

Viridiana Martínez Marín (México)

Candidata a doctora en Humanidades con especialidad en Teoría y Análisis Cinematográfico por la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM-X). Es profesora e investigadora de los campos del arte, cultura y medios audiovisuales.

Simone Barbès ou la vertu (1980) de Marie-Claude Treilhou, es un relato sobre lo cotidiano y la melancolía, donde el azar guía el transcurrir de la noche de una joven mujer lesbiana que no se permite ser intimidada por las miradas que promueven el placer y privilegio masculino. Simone es una joven que trabaja en un cine que exhibe películas porno con su compañera Martine. Escuchamos sus discusiones, sus bromas, y observamos en qué consiste su jornada laboral. Desde el inicio, las imágenes no están interesadas en mostrar las calles, como si se tratase de postales de la ciudad de París, sino que utiliza los espacios en los que Simone se desenvuelve como muestra de la vida social, lo que nos dice que lo social y lo político no reside únicamente en los roles y en la participación de una mujer en las calles, sino que se encuentra en cada relación que ella entabla en la vida laboral y sentimental, incluso consigo misma, sus amigas y sus pensamientos.

Al inicio de la película, las primeras imágenes muestran sólo dos planos abiertos de la calle en donde está ubicado el cine, planos que se enfocan en detalles de la fachada del edificio, los letreros y la cartelera exhibida. En las primeras secuencias, el énfasis reside en el público masculino que asiste al cine porno y en cómo las encargadas mujeres de la sala lidian con ellos. La cámara desciende, como si se posicionara desde el punto de vista de una persona que está por entrar en el cine, mientras avanza hacia la

puerta. Sin embargo, no ingresamos al cine, sino que nos quedamos observando a quienes entran en la sala.

Existe una correspondencia entre el ensayo *Placer visual y cine narrativo* de Laura Mulvey y el filme de Marie-Claude Treilhou que confrontan desde la escritura y la realización fílmica las maneras en que se construye la mirada en el cine dominante. Además, cuestionan cómo funcionan a través de la forma-contenido fílmico ciertos códigos patriarcales y de perpetuación de la mirada masculina en donde las mujeres están en el cine para cumplir roles de satisfacción de quienes observan, y aparecen como objetos, como imágenes sin agencia, donde se depositan las fantasías masculinas, en este caso, las que se asumen como heterosexuales. Escribe Mulvey:

En un mundo ordenado por el desequilibrio sexual, el placer de mirar se ha escindido en activo/masculino y pasivo/femenino. La mirada determinante del varón proyecta su fantasía sobre la figura femenina, a la que talla a su medida y conveniencia. En su tradicional papel de objeto de exhibición, las mujeres son contempladas y mostradas simultáneamente con una apariencia codificada para producir un impacto visual y erótico tan fuerte, que puede decirse de ellas que connotan «para-ser-mirabilidad» (Mulvey, 2001, 370)

Mirar en *Simone Barbès ou la vertu* es desplazar la mirada activa/masculina al margen, separándose de una estructura basada en la continuidad y en los cortes secuenciales que modulan el placer de observación del espectador masculino. El hecho de que la cámara se quede detrás de la puerta por unos segundos, mientras los personajes entran y son observados desde afuera de la puerta, es una negación al placer visual de un espectador que puede verlo todo; este gesto anula el privilegio de la mirada que puede traspasar puertas y consumir aquello que prometen esos letreros de neón.

La dislocación de la mirada atraviesa toda la película, tanto en la forma como en el contenido. La cámara casi no se mueve para seguir a los personajes, no opera en favor de la continuidad, sino que se queda fija en el campo, lo que recuerda mucho al teatro, a una puesta en escena en la que los personajes entran y salen con un ritmo fluido sin saltos temporales. El filme utiliza el fuera de campo sonoro para enunciar lo que sucede dentro de las salas donde se proyectan las películas pornográficas. En *Simone Barbès ou la vertu*, la mirada que se comparte con los públicos no está para complacer. Mientras Simone y Martine observan el ingreso de los consumidores del cine porno, diversos perfiles desfilan ante cámara: aquellos que se sienten avergonzados y quieren pasar desapercibidos, aquellos que creen que el género del porno es un arte y siguen fervientemente cada director y a las actrices, y

aquellos que van a pasar el tiempo y no les molesta la imagen desenfocada. En una de las secuencias, podemos observar incluso a un hombre con una mirada voyerista, escopofílica¹, en palabras de Mulvey, cuyo placer sexual viene solo por el hecho de observar, que en cierta forma es también objetivar. El hombre se escabulle entre las salas para tener el placer de mirar sin ser descubierto, es un *Peeping Tom*² que todo lo absorbe, incluso cuando se detiene a fumar un cigarro y observa a Martine fijamente mientras ella come un sándwich. Para él, las mujeres de la pantalla y en general las de su alrededor están para cumplir su deseo; es un violentador, la penetración y el abuso están en cómo ejerce su mirada.

Esta formación de la mirada masculina refleja un posicionamiento de poder que ejerce privilegios sobre múltiples esferas de la vida social, como el ámbito laboral, el ámbito económico, la esfera doméstica, educativa, etc., y que se performa en el cuerpo de las masculinidades. Al salir de su trabajo, Simone se dirige a un club nocturno

¹ El cine ofrece una multiplicidad de placeres posibles. Uno de ellos es la escopofilia. Existen circunstancias en las que el mismo acto de mirar constituye una fuente de placer, igual que, a la inversa, puede producir placer ser observado (Mulvey, 2011, 367).

² *Peeping Tom*, Michael Powell, 1960.

donde trabaja su pareja, un espacio clandestino destinado a otras formas de goce. Mientras la espera sentada en el bar donde ella trabaja, un hombre ofrece pagarle unos tragos a Simone y su novia si se sientan con él, solo por el hecho de ser guapas. Ante el rechazo de Simone, el hombre la insulta y le dice que se quedará sola y vieja en una esquina. Este abuso de confianza y privilegio heteropatriarcal de ocupar un lugar al que no se pertenece, entre dos mujeres que claramente no están interesadas en él, y transitarlo para satisfacer su deseo de observar es una forma de ejercer el privilegio de la mirada masculina.



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

Cuando termina la noche, Simone regresa a su casa. Mientras camina por las calles parisinas, un hombre intercepta a Simone y le ofrece acompañarla y llevarla a su casa. A pesar de que este hombre solo busca compañía, sigue siendo un acto impositivo buscar a una joven durante la noche para acompañarlo. Sin embargo, Simone termina accediendo, y lo que al comienzo parecía una conversación entre extraños, culmina en una confesión íntima, ya que el hombre, al conocer más a Simone, su amabilidad y su sentido del humor, abandona su personaje y se quita el bigote. Mientras suena una ópera, el hombre llora por un tiempo largo frente a cámara, y frente a Simone, en un gesto último donde *Simone Barbès ou la vertu* se despoja del placer y del privilegio masculino.

Bibliografía

Mulvey, L. (2007). "Placer visual y cine narrativo" en *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*.

Carta

Xavie Gálvez (México)

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

M. ,

Escribirte esta carta es, quizás, una forma de transitar la impaciencia que me genera tu recuerdo. La madrugada que nos conocimos, en medio de nuestras risas borrachas, te conté sobre la película *Simone Barbès ou la vertu* (1980). Estábamos sentadas en la banca afuera del bar, mi pierna sobre la tuya, tus ojos grandes clavados en los míos. Ni siquiera te dije el nombre completo de la película porque me dió pena pronunciar mal en francés, «Simone de Barbes blah-blah-blah», dije, y comencé a narrar la primera escena...

Llega la noche y las puertas del cine porno de *Rue de la Gaîté* en París se abren. Sentadas con piernas abiertas sobre sillas metálicas, Simone y Martine cuidan la entrada de las salas, asegurando que ningún hombre entre sin dar una cooperación. Ambas son jóvenes, Simone viste pantalones de piel negros y Martine un vestido amarillo. Detrás de ellas, en línea recta sobre sus cuerpos, dos lámparas en forma de ojos decoran el muro café.

Dos ojos nos miran.

(te miro)

Dentro de las salas, las pantallas gimen. Respiraciones aceleradas, camas que rechinan, voces de mujeres que gritan «no», «para», «sigue así».

Los hombres comienzan a llegar, deseosos. Un hombre joven con pantalones de mezclilla y cigarro en mano, un hombre de la tercera edad, un crítico de cine ávido de mirar y hasta un marqués de traje y bastón. Todos diferentes entre sí y al mismo tiempo, todos igual de impacientes por entrar a la sala. Entre risas, burlas y desesperación, Simone y Martine reciben a su clientela. «Esta noche me están volviendo loca», suspira Martine con desencanto.

En la película hay un giro en la mirada.

(te confieso)

Quienes aparecen con el poder de abrir, cerrar y hasta reírse del deseo de los hombres son ellas, las protagonistas. Desde el inicio se nos anuncia una cosa: esta noche la virtud cambiará de bando y contenido.

(Hago una pausa. Confirmo que tus ojos sigan clavados en los míos para así, asegurarme de que aún tengo tu atención y quizás, también tu deseo.)

Salto.

Simone regresa caminando a casa de madrugada. La noche es oscura, ella es la única a pie sobre la acera. La música es tensa, no ayuda. Un carro negro con luces encendidas aparece en el plano y comienza a seguir los pasos de Simone. Llega a la esquina y dobla bruscamente, la intercepta.

Entramos en estado de alerta.

— ¿Quiere un paseo, madame?

Simone apresura el paso,
se esconde entre los arcos de piedra a mitad de la calle.

El carro la alcanza
la espera.

Simone se percata
de que es inútil huir de aquel hombre.
Lo confronta:

— ¿Cuál es su problema?

— Quería darte un paseo pero no eres del tipo que se deja llevar, así que llévame tú, conduce el carro.

En un cambio de tono súbdito, un cambio propio de una fantasía, Simone sube al carro y comienza a conducir.

El hombre la mira, perplejo.

ágil, Simone conversa con él.

— Seguro que con ese bigote consigues subir a muchas mujeres a tu carro.

El hombre comienza a llorar.

Mientras ella maneja,
él la mira de reojo,
sin poder sostener
su mirada.

Continúa llorando:
sus lágrimas empañan su rostro
y el agua baja
hasta su bigote.

el hombre lleva
sus dedos índice y pulgar
a la esquina derecha
de su bigote:
lo toca.

y como quien muestra
un secreto
desgarrador,
levanta
el pliegue
del bigote
y durante
un
segundo,

lo despega.

La misma persona
que hace unos minutos
nos hizo entrar
en estado de alerta
ahora,
nos da
lástima.

Un cambio de tono propio, y reservado, quizás, a la
fantasía.

El cambio en la mirada es evidente.

(Respiro y guardo silencio. Una sonrisa cómplice toma
por asalto tu rostro. Me miras y percibo tu deseo; sin
embargo, por un segundo, dudo:
¿te gustó la película o te gusté yo mientras la contaba?

¿ambas?)

Ha pasado una semana desde aquella conversación en la
banca. En esos días después de conocerte, con tu mirada
aún derramándose en mi pecho, volví a ver la película
en mi computadora. Fue ahí que me percaté de que,
cuando te narré la película, hice un salto inesperado. Pasé
de la primera escena a la última y en el camino, omití la
parte que más me gusta. La escena que, irónicamente, me
transporta a la madrugada en que te conocí.

(imagina que volvemos a la banca afuera del bar, mi
pierna sobre la tuya, tu ojos grandes clavados en los míos.
Ponte cómoda, que ahora sí te la cuento...)

Da la media noche y el turno de Simone en el cine porno de Rue de la Gaîté en París termina. Con un beso en el cachete y una caricia coqueta en la nariz, se despide de Martine, su compañera de trabajo. Simone sale del cine y se dirige al final de la calle. Por su conversación con Martine al despedirse, intuimos que el destino de sus pasos va determinado por la luna. Simone entra a un edificio y sube las escaleras. Escuchamos sus tacones pequeños y negros golpear el suelo con firmeza;

(tac, tac, tac, tac)

un suelo coloreado por luz roja, intensa.

A su derecha, un tapiz de papel con la imagen nocturna de París cubre la pared de piso a piso. Rascacielos con ventanas cuadriculadas, un pequeño molino, el cielo oscuro. El golpeteo de los tacones de Simone nos lleva al final del camino, y ahí, en el segundo piso, nos encontramos con que un ser corpulento cuida la puerta. Una melodía animada se escapa entre resquicios nos alcanza.

(te la canto)

El guardia nos pide la contraseña. «Luz» contesta Simone (¿o tú?). Entramos al salón antes que ella. En el fondo,

dos músicxs nos reciben tocando a ritmo acelerado. Las franjas plateadas de sus trajes y las estrellas doradas que cuelgan del techo a sus espaldas nos transportan a un tiempo distinto, más lejos del cine porno, más cerca del sueño. El espacio está ocupado por mujeres y cuerpos disidentes. Algunas lucen smokings ajustados con moños rojos y camisas blancas. Otras portan vestidos cortos con collares dorados y aretes grandes. La mayoría, aunque no todas, tienen el cabello corto. En la esquina, un grupo de cuatro mujeres miran el escenario y platican.

Simone entra y camina hacia la barra. Varias mujeres siguen sus pasos con la mirada.

Hay deseo,
(te confieso).

Suena un acordeón. Una señora de cabello corto y smoking ajustado, quien hace unos momentos ha mirado de reojo a Simone, se traslada al centro del escenario y besa a una mujer más joven sentada al frente.

Corre el tango y los cuerpos se desplazan. En la pista las mujeres se desean y en una esquina, Simone las mira. Desde el escenario se escucha:

Sueño con un amor extraño,
eso me trae ternura.

(te miro de reojo, me alcanzas
sueñas la vista)

Este tiempo rojizo me es próximo y lejano a la vez: como
si Marie-Claude Treilhou hubiera tomado un pedazo de
mi deseo y lo hubiera transformado en luz.

Si la noche en la que nos conocimos te hubiera contado
esta escena, entre susurros te habría confesado que tu
cuerpo pegado al mío en medio de la pista de aquel bar
me trasladó a la fantasía de Marie-Claude Treilhou.

Recordar la película, y de paso, recordar-nos, me hace
pensar en que, quizás, mirar el cine con otros ojos implica
esto,
hacer de la pantalla
nuestro lienzo onírico.

Y pienso también en que,
quizás,
hacer cine desde otros gestos permita
llevar a la pantalla
fantasías
históricamente
relegadas
a la noche,
la sombra,
y el silencio.

Posibilitar que al menos,
durante una hora y trece minutos,
un hombre violento
admita,
entre lágrimas,
la fragilidad
de su existencia.

Hacer que exista
un tiempo
en donde nos besemos
sin miedo
entre los confines
de la luz
rojiza.

Mirar y hacer diferente:
para reemplazar
nuestro miedo por lástima
nuestro silencio—
por presencia
y la crudeza del mundo
por una
que otra
risa.

Te pienso e imagino nuestra pasión
en el mismo tono que las fantasías de Treilhou:
en luz rojiza,

un deseo forjado
entre pliegues
de luz y papel,
digno
de la noche
y sus sombras.

Quizás el cine
como tu mirada
y como la luz
sea eso,
posibilidad.

Ojalá veas la película y me escribas de regreso.
Me gustaría saber si cada vez que me— nos —pasas por
el corazón, tu mirada se tiñe del mismo color de esta
fantasía.

Con ternura,

X. B. d. T

P.D: intuyo que no estarás de acuerdo con mi reflexión
sobre el cine y qué bueno, así me río.

Laura's desire

Laura Dávila Argoty (Colombia)

Actualmente cursa el máster en Estudios Cinematográficos y Audiovisuales en la Universidad Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Su proyecto de investigación aborda la obra de realizadoras contemporáneas en América Latina y su relación con problemáticas concernientes a la colonización y la ecología. Sus búsquedas en el quehacer cinematográfico transitan entre el cine documental, la etnografía experimental y el found footage.

una película sobre mirar

una mujer rubia trabaja en un cine porno como taquillera

un hombre de traje viene a diario

en el vestíbulo cuelga un afiche

Laura's Desires

Christine lo observa

se pasea por el cine

el vestíbulo opaco

una celda de cristal

una cabina de proyección

una película sobre mirar

el hombre de traje le compra una coca cola

la luz es tenue

el hombre se vuelve un misterio

el misterio es perseguido

estudiado

custodiado

una película sobre mirar

la mujer rubia se obsesiona con el hombre de traje

usurpar la condición del voyeur

una película sobre mirar

hombres espectadores del teatro Variety

mujeres proyectadas en una gran pantalla

una película sobre mirar

la luz de la pantalla

no siempre es brillante

el deseo masculino

la mirada

masculina

monolítica

heterogénea

Laura Mulvey escribe:

las mujeres son a la vez miradas y exhibidas

objetos de la mirada masculina

¿cómo

inventar

una

contra

mirada?

¿es el hombre un misterio que debe ser resuelto?

hacer una película

sobre mirar

de(con)struir la mirada masculina

agudo espacio entre quien mira y es miradx

un deseo insatisfecho

en *Variety*

la ambigüedad del (no) encuentro

un monólogo de la fantasía

subvertido en la estructura

un cine impuro

Te cuento sobre mi vida

te hablo sobre mi deseo

Claude Cahun escribe:

Permíteme advertir a las jóvenes imprudentes:

ver la trampa no evita que caigas en ella

eso duplica el placer

La liberación del deseo

también es una celda de cristal

frágil y transparente.



Variety (1983), Bette Gordon

Variety (1983): La metamorfosis de la mirada

Grace Ríos (México)

Grace Ríos nació en Mazatlán, Sinaloa. Estudió la Licenciatura en Comunicación y Artes Audiovisuales en el ITESO. Ha publicado en el dossier de Casa Negra Cine y en la Revista Correspondencias. Fue parte del Talent Press durante el FICG36. Actualmente es cofundadora y crítica de cine en Celuloide Latino, un proyecto colaborativo para la difusión, análisis y crítica del audiovisual latinoamericano. Estudia el Curso de Guion Cinematográfico en el CCC.

En los vestidores de una alberca, a lo largo de un plano fijo que dura poco más de tres minutos, la cámara encuadra la conversación de un par de amigas entre una serie de casilleros color rojo estridente. Del lado izquierdo está Nan (Nan Goldin, artista y fotógrafa de la contracultura neoyorquina) y en el derecho, aparece reflejada en un espejo Christine, la protagonista. Mientras se visten, se quejan de la falta de oportunidades laborales y los malos ratos que han tenido que pasar en la exhaustiva búsqueda de un empleo digno. Tanto la puesta en cámara como los diálogos plantean algunos de los ejes temáticos de la película. La primera sugiere una mirada curiosa, intrusiva y nos hace partícipes de una conversación que ocurre dentro de un espacio privado. Por otra parte, en la conversación se verbaliza la aspiración de Christine de convertirse en escritora. ¿Y qué hace una escritora sino buscar nuevas formas de contar su propia realidad?

Christine acepta el empleo que le ofrece su amiga como último recurso y se instala en la pequeña cabina del *Variety*, un cine porno con un enorme letrero neón que ilumina las calles del Nueva York de los años ochenta. Dentro de ese reducido espacio convive con dos imágenes: la suya en reflejo de un espejo y la de los clientes que se acercan a comprar un boleto por dos dólares.

Al poco tiempo de iniciada su labor, le pide a Luis, su compañero, –el encargado de anunciar a cuanta figura

masculina transita frente al cine, que en sus pantallas va a encontrar a las más tentadoras, deliciosas, exquisitas mujeres de sus sueños–, que tome su lugar para poder tomarse un descanso. Este ritual se vuelve cada vez más frecuente a medida que Christine desarrolla una impetuosa atracción por aquel espacio y sus narrativas, que parecieran pertenecer exclusivamente al mundo de los hombres. Pantallas desbordadas de una feminidad fabricada para complacerlos, diseñadas para el deleite de su mirada. Tal como teoriza Mulvey (2007) en *Placer visual y cine narrativo* –texto al que la misma Bette Gordon ha hecho referencia en varias conversaciones en torno a la película–: «la mujer como imagen, el hombre como portador de la mirada». Pero Bette Gordon altera la mirada y pone a disposición de su protagonista el artefacto de la ficción para contar una especie de thriller *noir* en el que explora la relación entre el deseo y el autodescubrimiento.

En una de sus excursiones a las salas, Christine tiene una breve interacción con un misterioso hombre trajeado, quien despierta su interés porque le parece distinto a los que acostumbran frecuentar el establecimiento. En el siguiente encuentro, el hombre se presenta, se llama Louie y quiere invitarla a salir. Antes de que la cita tenga lugar, Christine va de camino al trabajo cuando, del otro lado de la acera, lo ve estrechar la mano de otro hombre para luego entrar en un establecimiento de entretenimiento XXX. Decide seguirlo sin que este se percate. Así es como

Christine comienza su metamorfosis hacia el arquetípico personaje del detective *noir* que espía entre las sombras al objeto de su interés. ¿El hombre como imagen, la mujer como portadora de la mirada? Un poco sí, pero no del todo. Sería demasiado simplista decir que los papeles se invierten y ya. Que ahora ella hace el papel del detective y él es la *femme fatale*. Me parece que ella se apropia de ambos roles y los resignifica. Es una *femme fatale* que exalta su sexualidad para deleite propio, asume su cargo como detective para satisfacer su curiosidad. No trabaja para nadie más que para sí misma. Es cada vez más consciente de su propio reflejo y disfruta descubrir en él su nueva imagen, una en la que incluso su vestimenta, la manera en que se arregla y su lenguaje corporal han sucumbido a su mutación en el personaje estrambótico, misterioso y provocativo en el que ha decidido convertirse, es la dueña de su narrativa y no podría importarle menos la opinión que los demás tengan de ella.

Prueba de esto son las interacciones que tiene con Mark, su novio, en las que poco a poco introduce fragmentos de lo que escucha en el cine y, como es de esperarse, en un inicio le provoca incomodidad y rechazo. La mayoría de los hombres están acostumbrados a consumir las narrativas que objetivizan a las mujeres, pero no al revés; podría decir que va a un cine porno, pero no que su novia trabaja en él, podría nombrar entre copas con los amigos cuáles son sus videos porno favoritos, pero jamás diría que su novia

aparece en ellos. Habrá siempre sus excepciones, no lo dudo. Pero lo cierto es que la sexualidad femenina sigue siendo un tabú que cuando es sacado a colación o bien genera desconcierto y rechazo, o causa desinterés. Ambas se hacen presentes en las reacciones del novio. Primero, el desconcierto: «¿Por qué me dices esto?» Con su respuesta, reafirmo la idea que mencioné previamente de Christine como escritora que hace uso de la inventiva para construir su propio relato: «Te estoy hablando de mi vida».

El desinterés está puesto en la escena en que mientras Mark juega al *pinball*, Christine narra con voz seductora alguna de sus fantasías eróticas. Lo mira fijamente, él parece ignorarla, concentrado en su juego. Como las canicas en la mesa de *pinball* los planos van y vienen entre el rostro de ella, inmutable, y el de él, contenido. El hombre se desfoga oprimiendo los botones del tablero a medida que el relato sube de intensidad hasta que el juego se termina. ¿Quién ha ganado?

Bibliografía

Mulvey, L. (2007). "Placer visual y cine narrativo" en *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*.

Performance de la escucha femenina, carta a la película Mutzenbacher (2022)

Lucía Saleh (Argentina)

Artista de ascendencia árabe-musulmana, escritora, comunicadora cultural y poeta. Reside en Ciudad de La Rioja. Investiga el cine desde la crítica realizando colaboraciones para medios independientes (Revista Al Oído, Rioja3puntocero, Revista INVOX) y programas radiales como columnista (Radio comunitaria Voces, Medios Rioja). Se desempeñó como encargada de prensa de la película Hábitos Fantasma (Xorge Leiva, 2017) y formó parte del equipo de Pre-visionado y Programación del Festival Internacional de Cine Documental de Buenos Aires (2022). Estudió la carrera Lic. en Letras y Lic. en Arte Escénico Mención Danza. También es productora, gestora, directora y docente de danza y activista feminista.



Mutzenbacher (2022), Ruth Beckermann

Durante la conversación entre dos jóvenes adultos, uno de ellos admite con pudor que su sexualidad no había despertado tan tempranamente y mucho menos de una manera divertida, en contraste el otro muchacho cuenta que su despertar sexual fue a los 11 años a partir de un juego de niños y confiesa haber tenido fantasías con su niñera. La manera en la que describen sus recuerdos parecen exteriorizar un pudor desde la experiencia corporal y esos cuerpos parecen volver a la memoria de un cuerpo infantil, un poco confundido, un poco ruborizado, un poco curioso.

En la escena siguiente improvisan un fragmento de la novela *Josefine Mutzenbacher: La historia de una prostituta vienesa*, que acaban de leer sentados en un sillón rosa y elegante. La interpretación parece dada desde esos mismos cuerpos infantiles que antes describían sus primeras exploraciones sexuales. Dos hombres adultos jugando a seducirse, sin estar convencidos o sin estar seguros de cómo hacerlo, no pueden mirarse a los ojos, se avergüenzan de poner el cuerpo a lo que antes decían sentirse atraídos. Culminan escondiéndose atrás del piano, pero todos los estamos viendo, vemos sus manos temblorosas y escuchamos sus risas nerviosas.

Hacer silencio para una mujer como yo o cualquier mujer/compañera/amiga de este tiempo puede parecer un insulto. Hacer silencio y escuchar a cien hombres opinar sobre sexualidad femenina es casi un castigo. Hacer silencio, es también una forma de indagar. Un silencio activo. Escuchar es una herramienta útil para entender por qué las cosas suceden. Escuchar a un hombre relatarse como un niño. No es compasión, no es pena, es apartarse de un lugar cómodo.

El pensamiento ocupa un espacio. Ruth Beckermann puso a ocupar espacio a los pensamientos en batalla con el cuerpo. Apareció el sujeto indefinible, la maquinaria, el espacio desconocido. Apareció el monstruo en pantalla y resulta ser un hombre que tiene vergüenza,

que tiene pudor, un hombre que piensa y desea, pero que su cuerpo sólo resiste su propio deseo en intimidad. Frente a la pantalla ya no existe el monstruo que viene de la oscuridad y puede abusar de mí en la calle, en un descampado, en un auto, en un baño. Sentado en el sillón solo hay un hombre.

Cuando era una niña de 11 años escribí en mi diario íntimo que alguien había abusado de mí a los 6. No lo escribí con estas palabras. Lo describí en detalle, lo que había sucedido en esos momentos de abuso. Cuando volví a leerlo, al ratito, se me revolvió el estómago y arranqué la hoja y la corte en pedazos para luego tirarla a la basura para que nadie llegue a leer eso nunca. Era pequeña pero tenía conciencia de una cosa: que eso era asqueroso y me hacía sentir culpa.

Después de eso, silencio durante años.

A los 25 volví a escribir sobre el tema del abuso. Coloqué en una red social el relato de un sueño: «Soñé que mi abusador estaba con una niña pequeña. Yo la traía hacía mí y luego caminaba hasta un grupo de mujeres, él me siguió pero quedó tapado por el tumulto de mujeres».

Después de eso, más tiempo de silencio.

A los 27 le conté a mis padres y después escribí algo que era sólo para mí: «Tengo que darme tiempo y sentarme cara a cara con mi niña interna y pedirle perdón por el silencio. En mi vida necesito un poco de tiempo. Este texto no es un escrache, este texto es puro material sensible para pensar críticamente qué pasa a tu alrededor».

Con esta línea del tiempo sobre mi proceso de reconocer un abuso no quiero ser una víctima, no me gusta esa palabra para mi cuerpo. Con este relato me declaro cómplice de Ruth Beckermann. Yo también quiero observar para desentrañar, yo también quiero escuchar para saber, yo también quiero hacer silencio después de gritar. Quiero saber por qué todos los hombres que se han sentado en ese sillón sintieron que estaban llamados a ser «personajes» de esta película. Y nos cuentan. Escuchamos. Preguntamos ¿Saben que *Josefine Mutzenbacher: La historia de una prostituta vienesa* es en realidad el relato de un hombre? ¿Importa?

No puedo evitar ver sus gestos siempre hacia la risa, la risa que esconde vergüenza. La risa es complicidad, es una invitación a ser parte ¿Por qué los hombres ríen ante un relato de abuso? ¿Ríen en sus pensamientos también? La voz de la directora es un cuchillo cuando interviene, corta los pensamientos, corta la risa, obliga a los cuerpos a responder, no solamente a pensar. La directora pregunta, no está su cuerpo, no aparece frente a cámara, y tampoco es una víctima



Mutzenbacher (2022), Ruth Beckermann

Durante la performance del final los hombres que leían en solitario se juntan, juntan su existencia, su corporalidad, juntan sus voces, juntan sus caras, juntan su experiencia, juntan su genitalidad, juntan su vergüenza y se transforma otra vez en el monstruo, en la máquina. Armar y desarmar. ¿Qué nos da miedo? ¿La maquinaria o el individuo? Porque miedo tuvimos y a veces tengo cuando camino por la calle sola. Impensado, claro porque si ya me he peleado con la policía en un juicio por femicidio, por qué tendría miedo ahora. Sí, a veces tengo miedo, vuelve el miedo, pero no es el mismo miedo. Repito, entonces, ¿qué sentimos en la escena de todos estos hombres juntos? ¿Qué nos da miedo? Por separado sólo recuerdo a los jóvenes que intentan esconderse detrás del piano, actuando su sexualidad, mostrando un

cuerpo y pensando otra cosa.

¿Necesitamos evidencias marcadas para darnos cuenta de lo que está mal? Digo ¿sabemos que abusar está mal porque alguien lo remarca o por qué podemos digerirlo y entenderlo sin una guía?

Acá es donde pienso: una película llena de hombres que hablan sobre el libro de un hombre que habla sobre las mujeres ¿es una película que habla de nosotras? Sí. Nosotras estamos también sentadas con Ruth detrás de la cámara esperando respuestas.

Masculinidades en tensión

Marisol Aguila Bettancourt (Chile)

Periodista, crítica de cine de El Agente Cine y Abreacción, Diplomada en Teoría y Crítica de Cine, Universidad Católica; Magíster(c) en Ciencia Política, Universidad de Chile. Jurado de Crítica Especializada en el Festival Internacional de Cine de Viña del Mar 2019 y 2020. Programadora del mismo festival en 2021.



Mutzenbacher (2022), Ruth Beckermann

Un hombre de edad madura reclama frente a la cámara que en la actualidad vivimos en una época que es hostil hacia los varones, lo que se expresaría, entre otras manifestaciones, en que existe el concepto de «masculinidad tóxica», pero no de feminidad con el mismo apellido. Él cree que según la novela pornográfica *Josefina Mutzenbacher, la historia de una prostituta vienesa*, escrita a principios del siglo XX, en ese entonces las mujeres todavía disfrutaban de los hombres, de la masculinidad.

El ejercicio que emprende la septuagenaria directora y escritora austríaca, Ruth Beckermann, en su documental *Mutzenbacher* (2022) al invitar a hombres de diversas edades a leer en voz alta el texto en cuestión, muestra la coexistencia de miradas masculinas contrapuestas sobre lo que es el placer o lo que podría considerarse abuso sexual. Mientras los más viejos celebran la supuesta libertad de elección de la narradora, los más jóvenes son capaces de identificar situaciones de dominación, jerarquía o que atentan contra su dignidad humana.

Sentados en un sillón de erótico tapiz rosa y dorado, los actores naturales pertenecientes a distintas generaciones expresan sus opiniones sobre la aparente historia autobiográfica de una mujer anónima. El antecedente de que con el tiempo se supiera que la novela en realidad fue escrita por un hombre (Félix Salten, sorprendentemente el mismo autor que escribió literatura infantil como *Bambi*), nos permite desplazar el foco desde el retrato de una mujer rebelde que disfruta del sexo a las fantasías masculinas más escondidas y oscuras (que incluyen la pedofilia), de los cuales pocos se atreven a hablar. Un hombre emulando a una mujer no para representarla a ella, sino a los deseos de otros hombres.

¿Podríamos entender el relato como una expresión libertaria en tiempos victorianos o de exploración de los inicios sexuales, si éste está plagado de expresiones de hombres que le piden a la niña que «no se lo digas a nadie», «sí eres inteligente no lo contarás y así podrás volver otra vez»? Cuando la protagonista señala que tuvo su primer «amante» a los cinco años, se está refiriendo al abuso de un adulto hacia una niña que aprovechaba la ausencia de sus padres para propasarse. La figura del abuso y la violencia sexual se manifiesta en distintas expresiones y estamentos, que no excluyen a la iglesia (un cura pedófilo), el interior de su propia familia (el padre que duerme con ella con la excusa de protegerla) o el sistema de salud (un médico que hace su diagnóstico sin resguardar su privacidad).

La experimentada directora Ruth Beckermann es capaz, con economía de recursos y haciendo las preguntas justas (nunca inquisitivas), de generar las condiciones para que la lectura comunitaria de un texto de otra época estimule la aparición de recovecos y rincones escondidos que persisten en ésta, como parte de una poderosa y persistente construcción política, social y cultural de siglos.

El sillón rosa de Mutzenbacher (2022)

Natalia Guzmán Guerrero (Colombia)

Historiadora y docente. Hace parte de La Partida Feminista, una colectiva interesada en gestar espacios de encuentro, reflexión y creación audiovisual para imaginar nuevas maneras de hacer y pensarnos como mujeres diversas y feministas. Ha participado en varios Laboratorios de creación y exploración audiovisual comunitaria junto con mujeres de Playa renaciente en Cali, la localidad de Sumapaz y Ciudad Bolívar en Bogotá. Fue una de las coordinadoras del 1er Encuentro Latinoamericano “Las que Graban: mujeres, cine y audiovisual comunitario” realizado en Ciudad Bolívar, Bogotá. Es co-creadora del podcast El CLAP, en el cual se acerca al cine colombiano contemporáneo desde una perspectiva histórica.

Hombres de distintas edades son convocados a un casting para una película basada en la novela erótica de comienzos del siglo XX, *Josefine Mutzenbacher, la historia de una prostituta vienesa*. La directora, Ruth Beckerman, ha preparado un set, que a modo de experimento, observa a los hombres leer en voz alta algunos fragmentos de la novela. El ejercicio de lectura trabaja el terreno para plantear cuestionamientos en torno a la sexualidad masculina; a pesar de nombrar vaginas, tetas o cuerpos suaves y curvados, los hombres caen en la trampa de hablar de sí mismos y sus acercamientos más profundos al placer propio y de sus compañerxs sexuales.

Esta es una película que no tiene miedo a la complicidad entre varones, tampoco a la escucha de sus voces y los convenientes silencios. Evidencia la misoginia y aun así la puesta en escena de la masculinidad

se va

des

ar

man

do

.Al hombre se le entrega la palabra,
Ah. ¡Qué sorpresa!
Sin embargo,
esta palabra se utiliza como dispositivo.
La palabra abre paso,
evidencia, expone y desarma.

En un sillón rosa, como en práctica psicoanalítica,
los hombres se disponen a hablar.
Poco a poco se apartan de sus actuaciones
a través de las preguntas de su directora-analista
a quien nunca vemos pero escuchamos

y se encarga de revelarlos.

Como dicen por ahí «el medio es el mensaje». **El fuera de campo es el mensaje: es la mirada femenina la que confronta.** La voz de la directora se antepone a su propia imagen.

El poder se ejerce
Pero no se ejerce de manera masculina,
se expone,
más no se somete.

Es a través de la palabra y los silencios, que se incomoda. El hombre lee para otro u otros, el hombre lee para sí mismo, o escucha a su compañero. La lectura en voz alta afecta. Quienes escuchamos o quienes leen nos incomodamos. La imagen de hombres leyendo en soledad o acompañados por otros, los enfrenta a sus propias voces. Y cuando comparten sofá con otros hombres no solo leen ante la cámara sino le leen a su compañero, le comparten su voz, sus palabras eróticas que a veces incomodan, excitan o alarman. Varias veces se encuentran en el pensamiento del otro, otras, se distancian por su época, y en otras, se encuentran a sí mismos, confundidos, vulnerables.

Esta película abre las posibilidades para explorar la performatividad masculina desde quienes la ejercen, conocer los silencios y las dificultades para reconocer la otredad femenina. Desarmar o descomponer, fragmentar y exponer es el gran aporte de *Mutzenbacher*.

la rabia

larabiacine@gmail.com

www.larabiacine.com

