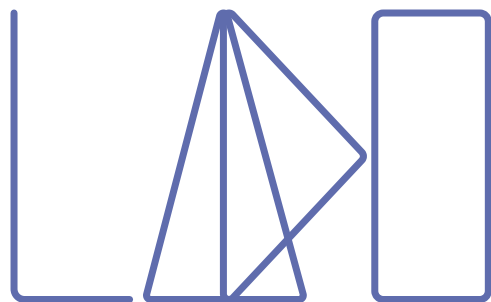
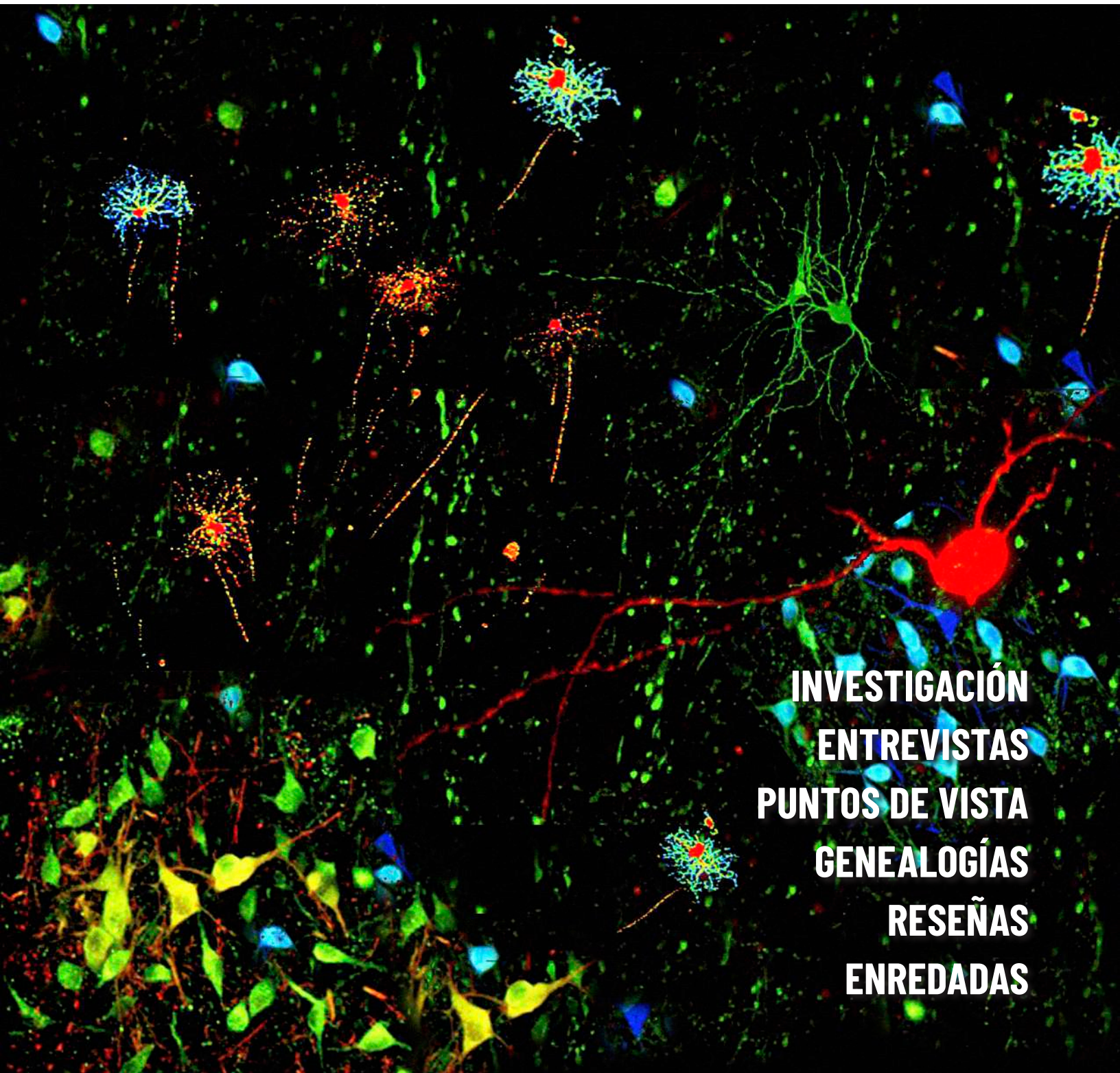


DE ESTE

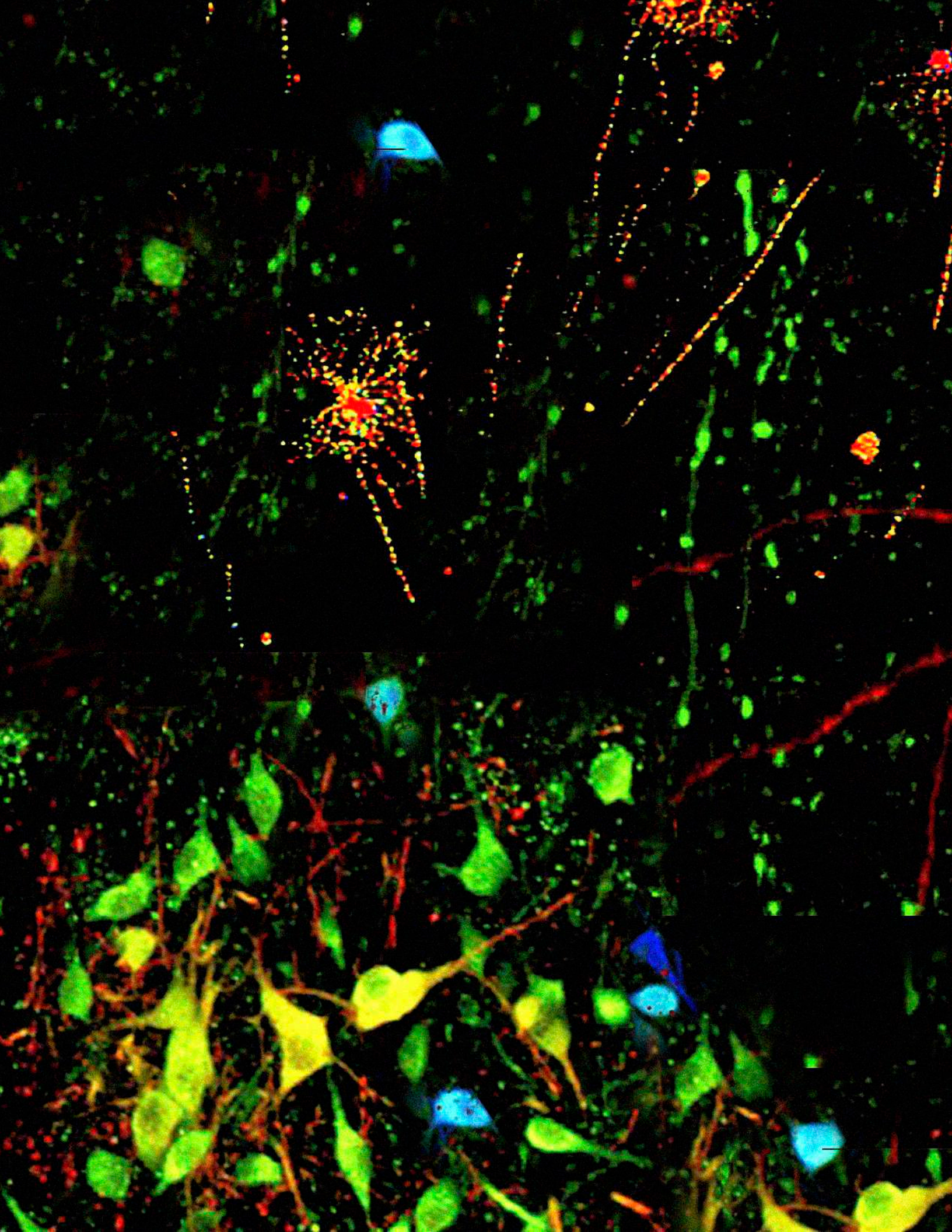


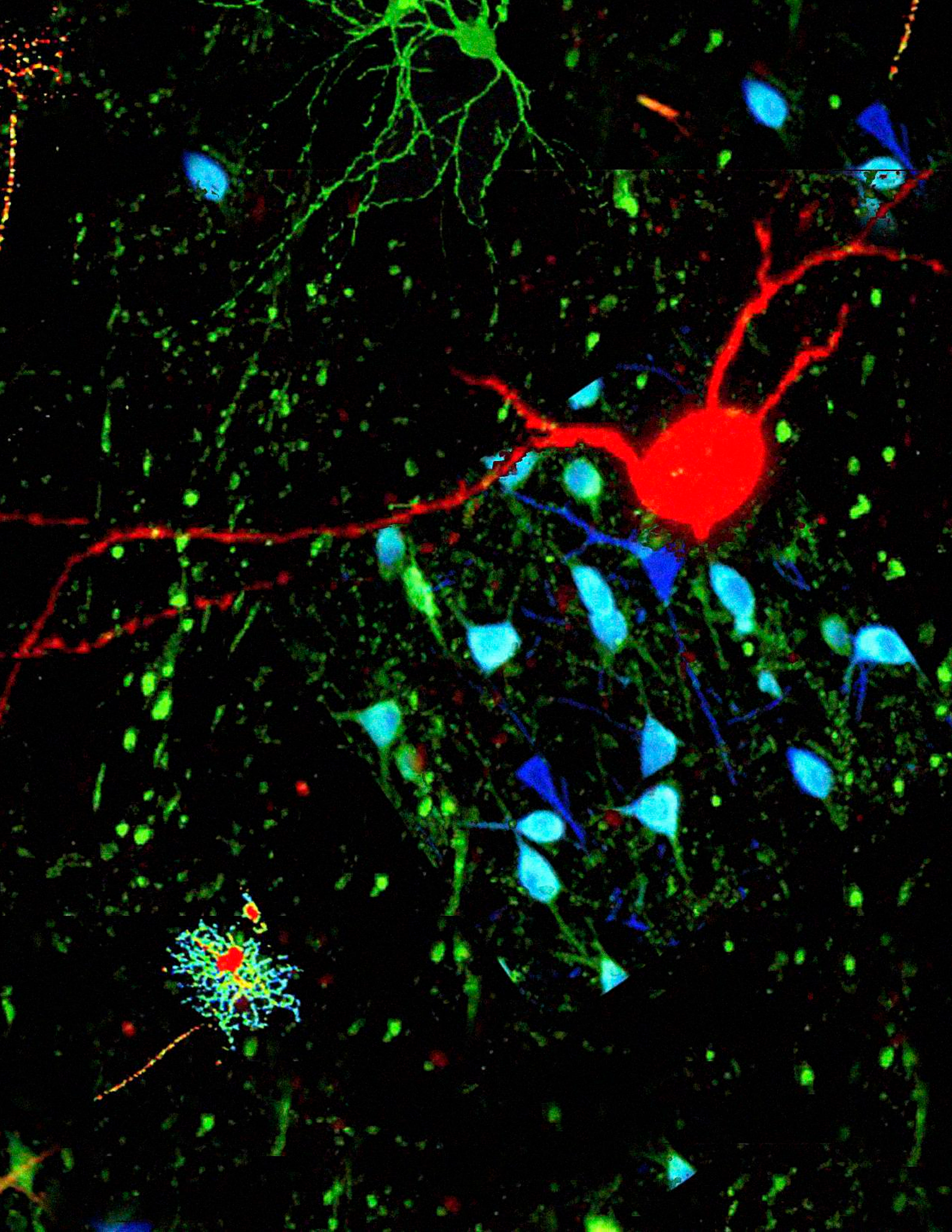
REVISTA FEMINISTA
DE DIVULGACIÓN CIENTÍFICA

NO.6 2020



**INVESTIGACIÓN
ENTREVISTAS
PUNTOS DE VISTA
GENEALOGÍAS
RESEÑAS
ENREDADAS**







No. 6, 2020
México

CONSEJO DIRECTIVO

Alma Rosa Sánchez Olvera / Coordinadora
FES ACATLÁN, UNAM, Estado de México
Norma Blazquez Graf
CEIICH, UNAM, CdMx
Giobanna Buenahora Molina
Institución Universitaria Mayor de Cartagena
Martina Carlos Arroyo
UNIVA, Puerto Vallarta
Martha Patricia Castañeda Salgado
CEIICH, UNAM, CdMx
Ana Celia Chapa Romero
Facultad de Psicología, UNAM, CdMx
Lourdes Elena Fernández Rius †
IUIT, Estado de México
Leticia García Solano
FES ACATLÁN, UNAM
Sandra Aurora González Sánchez
Universidad de Ciencias y Artes, Chiapas
Elsa Guevara Ruiseñor
FES Zaragoza, UNAM, CdMx
Raquel Güereca Torres
UAM Lerma, Estado de México
Lilia Meza Montes
Instituto de Física, BUAP
Lorena Romero Salazar
UAEMex, Estado de México
Guadalupe Simón Ramos
Universidad Autónoma de Tamaulipas
Silvia Evelyn Ward Bringas
Universidad Pedagógica, Sinaloa

RED DE CIENCIA, TECNOLOGÍA Y GÉNERO A.C.

FES Acatlán UNAM.
Avenida Alcanfores esquina San Juan
Totoltepec s/n, Naucalpan de Juárez
Estado de México. C.P. 53150
redmexciteg@gmail.com
revistaredciteg@gmail.com
Tel. 55 56 23 15 25

DE ESTE LADO

Revista feminista de divulgación científica

COORDINACIÓN EDITORIAL

Norma Blazquez Graf y Giobanna Buenahora Molina

EDITORIA INVITADA

Patricia Reynoso Maciel

CONSEJO EDITORIAL

Martha Patricia Castañeda Salgado
Dolores Flores Silva
Lilia Meza Montes
Danay Quintana Nedelcu
Lorena Romero Salazar
Silvia Evelyn Ward Bringas

CONSEJO ASESOR

Lilliam Alvarez / CITMA, Cuba
Magaly Blas / UPCH, Perú
Carla Cabral / UFRN, Brasil
Ángela Camacho / UNIANDES, Colombia
Ana María Cetto / UNAM, México
Teresita Cordero / UCR, Costa Rica
Margaret López / UnB, Brasil
Diana Maffía / UBA, Argentina
Eulalia Pérez Sedeño / CSIC, España
Lena Ruiz Azuara / UNAM, México

DISEÑO Y FORMACIÓN

Amanali Cornejo Vázquez

ILUSTRACIONES

Laboratorio de la Dra. Elvira Galarraga Palacio. Instituto
de Fisiología Celular, UNAM
Corina Blazquez Graf

CUIDADO DE LA EDICIÓN

Irlanda Amaro Valdés
Ana Guadalupe García Vega

DR 2020, Red CITEG. México.

DE ESTE LADO. Revista feminista de divulgación científica, año 3, núm. 6, 2020, es una publicación semestral sin fines de lucro, editada por la Red de Ciencia, Tecnología y Género, A.C. ISSN en trámite. Cualquier mención o reproducción de los textos puede ser realizada siempre y cuando se cite la fuente.

Mujeres, Cine y Ciencia Ficción

07 EDITORIAL

Patricia Reynoso

INVESTIGACIÓN

El futuro en femenino: dos visiones de ciudad en el cine de ciencia ficción

13 Rocío Isela Cruz Trejo

De alienígenas y Otros-monstruos

23 Patricia Reynoso

Fans: Comunidades, tradiciones y reappropriaciones de las mujeres en las comunidades *fandom*

39 Joyce Kauffman Zamora

ENTREVISTA

Mi semilla, mi guion, mi historia.

Entrevista a Ángeles Cruz

53 Patricia Reynoso y Eloísa Rivera

PUNTOS DE VISTA

Flor marchita: roles de género y factores de cambio en el cine mexicano

65 Diana Melchor

Sobre viajes espaciales y las potenciales vidas en la Tierra, tres ejemplos de la representación de las mujeres en el cine de ciencia ficción

73 Eloísa Rivera

81 La vida entre volcanes: frontera hacia la dignidad
María M. Pessina Itriago

GENEALOGÍAS

89 Mujeres cineastas y ciencia ficción:
Alice Guy-Blanché

ENREDADAS

El rehilete

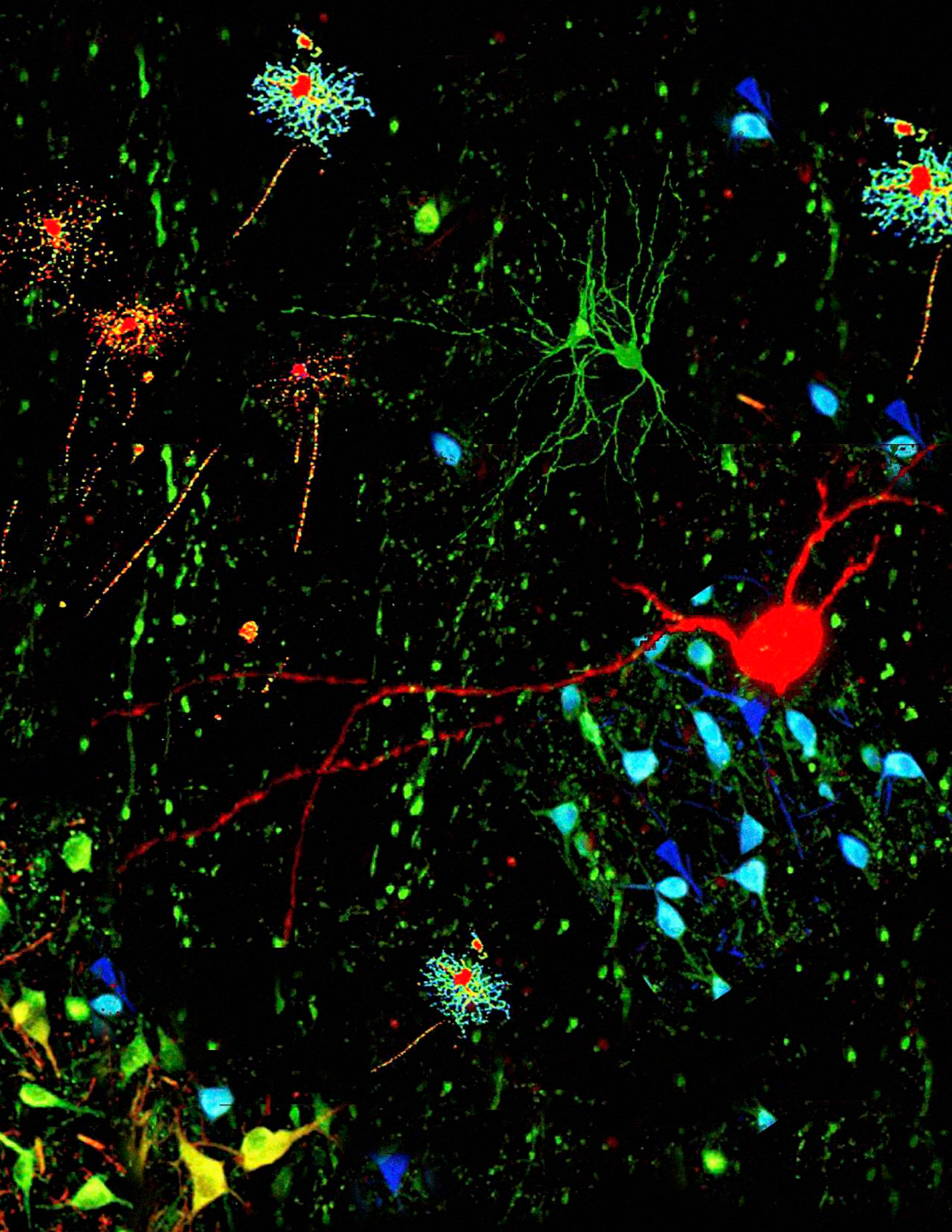
91 Como una ola de peces muertos
Perla Muñoz

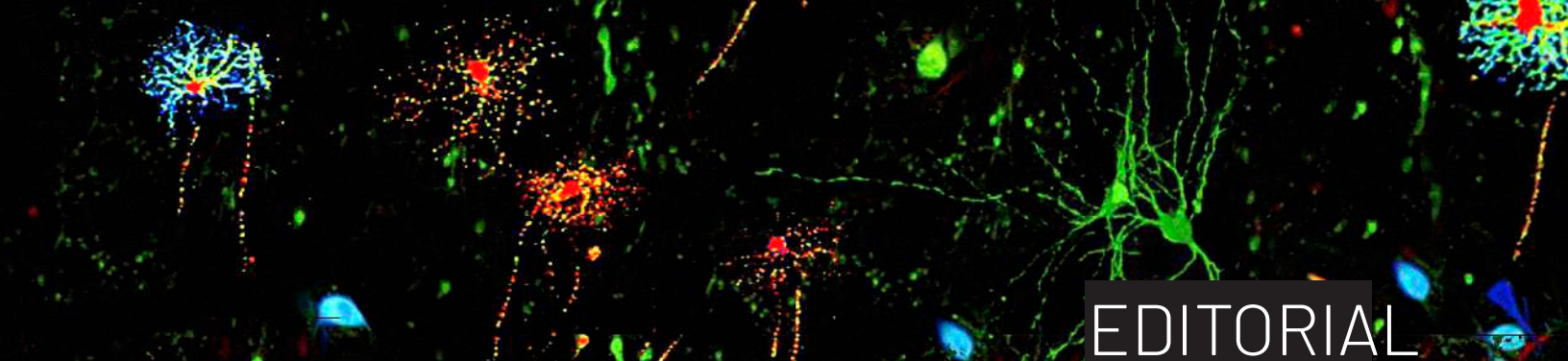
RESEÑAS

97 *El Hombre Hembra* de Joanna Russ
Jaime Humberto Zappi Bello

101 ILUSTRACIONES DE ESTE NÚMERO

102 SEMBLANZAS DE AUTORAS





EDITORIAL

“Cuando las mujeres hablan de verdad, hablan de manera subversiva, no pueden evitarlo: si estás abajo, si estás dominada, estallas, subviertes”. Estas palabras forman parte del discurso que en 1986 la escritora de ciencia ficción Ursula K. Le Guin (1989) ofreció a las y los estudiantes de Bryn Mawr College en su ceremonia de graduación. “Somos volcanes” —continúa Le Guin— “Cuando las mujeres ofrecemos nuestra experiencia como nuestra verdad, como verdad humana, todos los mapas cambian. Hay nuevas montañas”. Esos otros mapas, esas nuevas montañas, son las que *De este lado* se ha comprometido a explorar.

La literatura, el cine y la ciencia ficción, como muchos otros ámbitos, han estado dominados por figuras masculinas, blancas y de culturas hegemónicas. La participación de mujeres e integrantes de grupos minoritarios —aunque en menor proporción— siempre ha existido, contrario a lo que la Historia (así, escrita con mayúscula) nos ha contado. Al lanzar la convocatoria para este número, en el que Giobanna Buenahora y yo colaboraríamos como co-editoras, buscábamos aquellas historias contadas por y sobre mujeres desde el cine y la literatura, haciendo especial énfasis en la ciencia ficción como espacio de exploración y representación de la ciencia, así como de (re)interpretación del mundo social. El interés suscitado por las temáticas rebasó la participación esperada y descubrimos con agrado que las contribuciones se agrupaban orgánicamente en dos rubros: por un lado, mujeres en el cine y la ciencia ficción y, por otro, mujeres en la literatura. Así, resolvimos dedicar un número a cada uno de esos rubros, de tal manera que este número corresponde al primero de ellos y a mí la honrosa tarea de coordinarlo.

De este lado n°6 constituye el único ejemplar de 2020, ya que su creación se vio atravesada por la cuasi distópica realidad de la pandemia. La “nueva normalidad” derivada de ello instauró nuevos escenarios para la reproducción de viejas desigualdades. En ese sentido, la ciencia ficción resulta adecuada para repensar cómo hemos llegado aquí, a dónde queremos ir y si vamos por el camino correcto.

Este es uno de los géneros narrativos que más se han interesado en el análisis social. Sus cualidades especulativas, si bien parten de la realidad, nos permiten explorar las infinitas posibilidades del *¿qué tal si...?* no sólo en cuestiones de ciencia y tecnología sino en todo lo que humanamente compete. Cuestionar el mundo que conocemos, reflexionar sobre la manera en que nos relacionamos con nuestra especie y con otras, pensar de qué manera podría ser diferente, qué escenarios deseamos y cuáles queremos evitar son los primeros pasos para la transformación.

Por muchos años se consideró que la ciencia ficción era terreno masculino bajo el prejuicio de que la ciencia y la tecnología despiertan más interés en los hombres que en las mujeres. Esta idea equivocada se refuerza con la falta de reconocimiento y difusión del trabajo de las mujeres, así como con el hecho de que, al no sentirse representadas en esas historias, resultaban menos atractivas para ellas.



Fue hasta los años 70 durante la llamada tercera ola del feminismo que, particularmente en países anglosajones, aumenta el reconocimiento y participación de las mujeres en la ciencia ficción. Temas como la sexualidad, la diversidad y la subjetividad se colocan en el centro de las preocupaciones de las escritoras feministas de ciencia ficción (no hay que olvidar que no toda la ciencia ficción hecha por mujeres es feminista); sus críticas al poder, las jerarquías sociales y las visiones de progreso, que ya estaban presentes en la ciencia ficción, se enriquecen con sus reflexiones sobre la forma en que las mujeres y otros sujetos feminizados continúan siendo marginalizados así como la construcción social de los cuerpos y las identidades de género más allá de binarismos.

Con el tiempo la ciencia ficción feminista ha logrado consolidarse como un subgénero de gran fuerza crítica caracterizado por la denuncia -explícita o no- de la opresión patriarcal. Pero, más allá de ello, se ha convertido en un espacio en el que las mujeres pueden contar sus historias y compartir sus experiencias de manera diferente, que permite repensarse y reinventarse constantemente de cara a los posibles escenarios de futuro.

No todos los textos que conforman este número se refieren a la ciencia ficción, sin embargo, comparten una mirada crítica de la presencia de las mujeres en la narrativa y los procesos creativos del cine y la literatura. Con ello en mente, aunque cada pieza puede leerse por separado, la lectura ordenada tal vez motive reflexiones transversales de los temas propuestos.

En la sección de **Investigación** contamos con tres artículos que sirven para esbozar un panorama del género de ciencia ficción y el papel de las mujeres como creadoras tanto en la literatura como en el cine. Hacia dónde dirigen su atención las mujeres y los hombres, cómo se representa la diferencia y qué visibilidad han logrado unas y otros son las tres cuestiones que atraviesan estos textos.

Primero, Rosa Isela Cruz en su artículo “**El futuro en femenino: dos visiones de ciudad en el cine de ciencia ficción**” contrapone la imagen de las ciudades en el cine de ciencia ficción hecho por hombres y aquel hecho por mujeres y nos invita a pensar no sólo las diferencias estéticas sino, sobre todo, las temáticas y la representación de las mujeres en cada una. La autora argumentará que estas discrepancias son principalmente producto de la división sexual del trabajo que orienta la mirada de mujeres y hombres hacia diferentes problemáticas y preocupaciones.

El segundo artículo, titulado “**De alienígenas y Otros-monstruos**” ofrece una reflexión acerca de las representaciones de otredad y diversidad en el cine hollywoodense de contacto alienígena. Veremos que, a pesar del paso del tiempo, el pensamiento colonialista continúa presente aún en aquellas películas que buscan mostrar la diversidad como elemento positivo.

En “**Fans: comunidades, tradiciones y reappropriaciones de las mujeres en la comunidad fandom**” Joyce Kauffman hace un análisis del diálogo que se entabla entre las y los fans con aquellos textos que consumen a partir de la escritura de *fan fiction* -creaciones de la autoría de las y los fans que tienen como punto de partida o inspiración textos ya existentes- y nos muestra que este fenómeno no nace con las nuevas tecnologías, sino que ha estado presente desde hace siglos y que ha sido un campo muy fértil para la escritura producida por mujeres.

En nuestra **Entrevista** presentamos a Ángeles Cruz, actriz y directora de cine originaria de Tlaxiaco (Oaxaca), quien nos comparte sus experiencias como mujer indígena en una industria dominada por hombres, así como sobre su formación, su proceso creativo, aquello que busca comunicar con su trabajo y los esfuerzos porque éste sea colaborativo con su propia comuni-



dad. En sus tres cortometrajes (*La tiricia o de cómo curar la tristeza*, 2012; *La carta*, 2014; *Arcángel*, 2018) y su primer largometraje (*Nudo mixteco*, 2021) un importante eje conductor es la violencia contra las mujeres abordada a partir de temáticas como el abuso sexual, la vejez o la homosexualidad y desde lo que ella considera una mirada femenina, mas no feminista.

En **Puntos de vista** ofrecemos tres análisis de películas enfocados en los roles de género, ya sea que la pantalla busque retratar la realidad o que muestre un mundo ficticio que puede o no reproducir esos mismos roles. Diana Melchor echa un vistazo al pasado con *“Flor marchita. Roles de género y factores de cambio en el cine mexicano”* donde entreteje la historia de Esther -una joven soltera embarazada- con información estadística y jurídica que nos muestra el impacto de los estigmas, la presión social y la violencia en la vida de las mujeres durante las últimas cinco décadas.

Luego, en *“Sobre viajes espaciales y las potenciales vidas en la Tierra. Tres ejemplos de la representación de las mujeres en el cine de ciencia ficción”*, Eloísa Rivera toma tres películas de ciencia ficción, de reciente creación y relativo fácil acceso, como punto de partida para cuestionar la representación de las mujeres así como las transformaciones y continuidades de los roles de género en la pantalla.

“La vida entre volcanes: frontera hacia la dignidad” de María Pesina revisa *Ixcánul* (2015), cinta guatemalteca que nos cuenta la vida de María que, como muchas mujeres y niñas en su país, sufre racismo y violencia de género al tiempo que se ve atrapada en una situación de pobreza extrema, sin acceso a servicios básicos y ante los obstáculos de convertirse en madre con un futuro incierto.

En **Genealogías** Giobanna Buenahora nos comparte una infografía sobre Alice Guy- Blaché, personaje cuyo nombre en la historia del cine ha sido opacado por otros como Lumière, Méliès o Griffith por mencionar algunos. Guy- Blaché no sólo fue la primera mujer directora de cine, también inauguró el cine narrativo y de ciencia ficción. Su trabajo y aportaciones visionarias tanto en fondo como en forma tocaban, ya en el siglo XIX, temáticas tabú que continúan presentes en las discusiones feministas, tales como los roles de género, el racismo, la homosexualidad y la reproducción.

En la sección **Enredadas** tenemos dos cuentos de Perla Muñoz que forman parte de su libro *Desquicios* (Avispero, 2017). “Como una ola de peces muertos” y “El rehilete” son breves lecturas por demás perturbadoras y viscerales que dejarán a las y los lectores sacudidos, desconsolados y con un sabor amargo que, lejos de ahuyentarlos, les llevará a buscar más de esta joven escritora.

Y, por último, la **Reseña** de Humberto Zappi nos exhorta a leer *El hombre hembra* de Joanna Russ, una novela de ciencia ficción que presenta a tres mujeres de diferentes temporalidades que se unen en la exploración acerca de lo que implica ser mujer en cada uno de sus contextos y nos lleva a cuestionar cómo hemos vivido, cómo vivimos y cómo podríamos vivir en un mundo mucho más libre.

Los textos aquí presentados hacen énfasis en los roles de género y la pesada y violenta carga que su prevalencia deposita en las mujeres. Viajamos con ellas desde los orígenes del cine hasta las actuales condiciones de trabajo en los sets de filmación, desde las primeras cintas de ciencia ficción hasta las más recientes, de los primeros registros de lectoras- creadoras hasta los actuales sitios web de *fanfiction*, pasando por aquellas ficciones que guardan dolorosas similitudes con la realidad y que parecen atemporales.



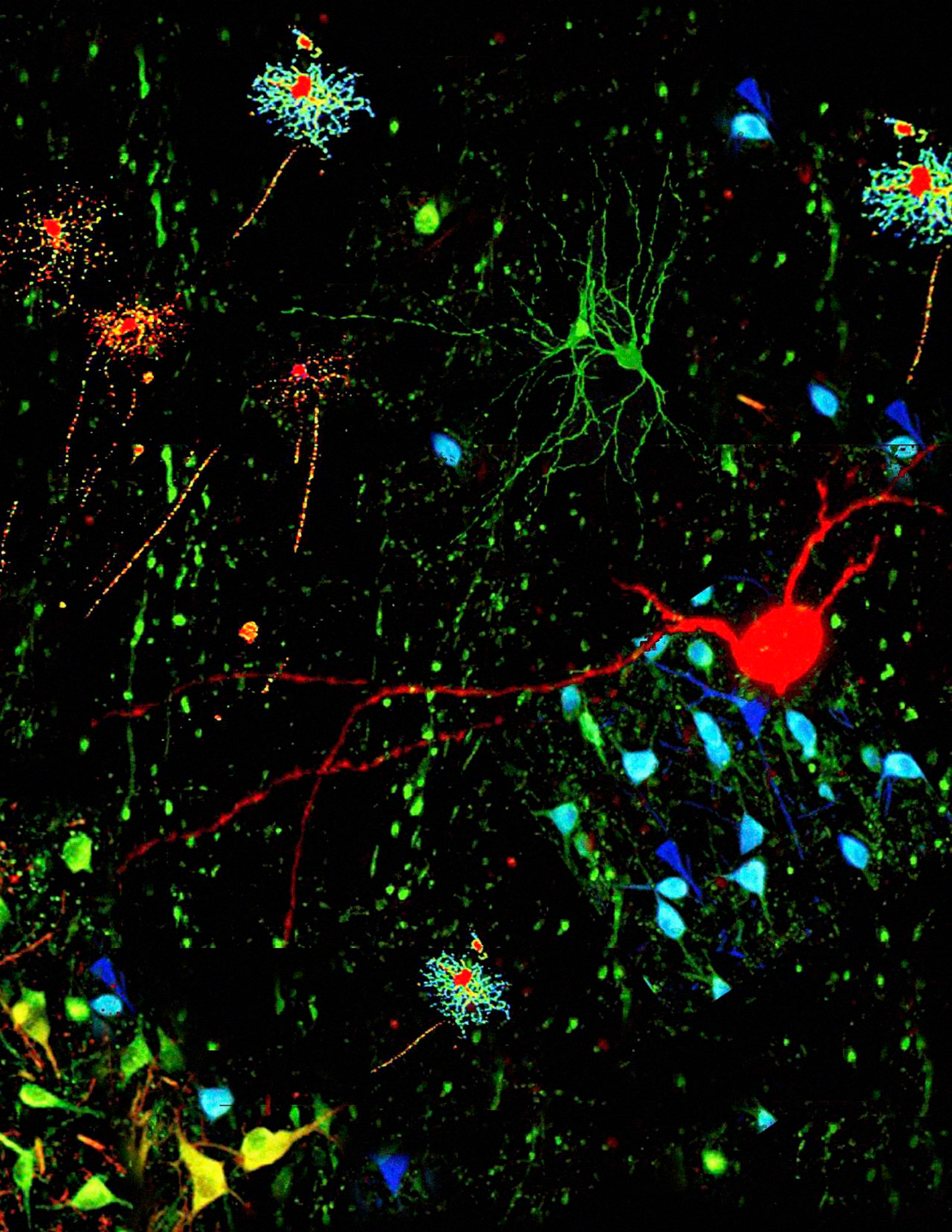
Este viaje se ilustra con las imágenes de neuronas de mamíferos generosamente compartidas por la Dra. Elvira Galarraga que, curiosamente, se asemejan bastante a los invasores extraterrestres de *La guerra de los mundos* y nos recuerdan que no existe terreno de la ficción que no tenga como punto de partida la realidad misma. También contamos con una ilustración de Corina Blazquez, cuyo estilo colorido y etéreo se contrapone al resto de las imágenes, así como con numerosos fotogramas de las cintas analizadas.

Hablar de mujeres, cine y ciencia ficción, tal como lo demuestran las autoras que colaboran en este número, plantea un amplio abanico de posibilidades en los que la visión lineal del tiempo se desdibuja, al igual que la frontera entre lo real y lo imaginario. En cambio nos coloca en una coyuntura entre lo ya conocido y lo que es posible construir. No tenemos certeza de cuál será el destino final de la travesía, eso está por escribirse. Pero estamos convencidas de que sí es posible trazar caminos distintos a los que hemos andado que nos lleven hacia mejores escenarios, para lo cual la ficción es una poderosa herramienta. Si el presente se asemeja tanto a la ciencia ficción, ahora más que nunca es necesario escuchar todas las voces y experiencias para que nuestra historia no sea una distopía.

Patricia Reynoso Maciel
Editora invitada

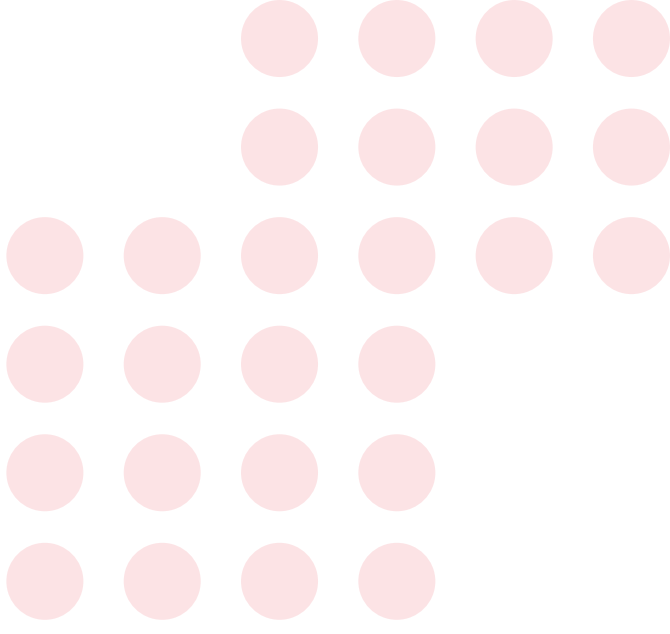
REFERENCIAS

Le Guin, Ursula K. (1989) *Dancing at the edge of the world: thoughts on words, women, places*. New York: Harper & Row.





INVESTIGACIÓN



El futuro en femenino: dos visiones de ciudad en el cine de ciencia ficción

Rocío Isela Cruz Trejo*

Doctorado en Ciencias Sociales y Humanidades
UAM-Cuajimalpa

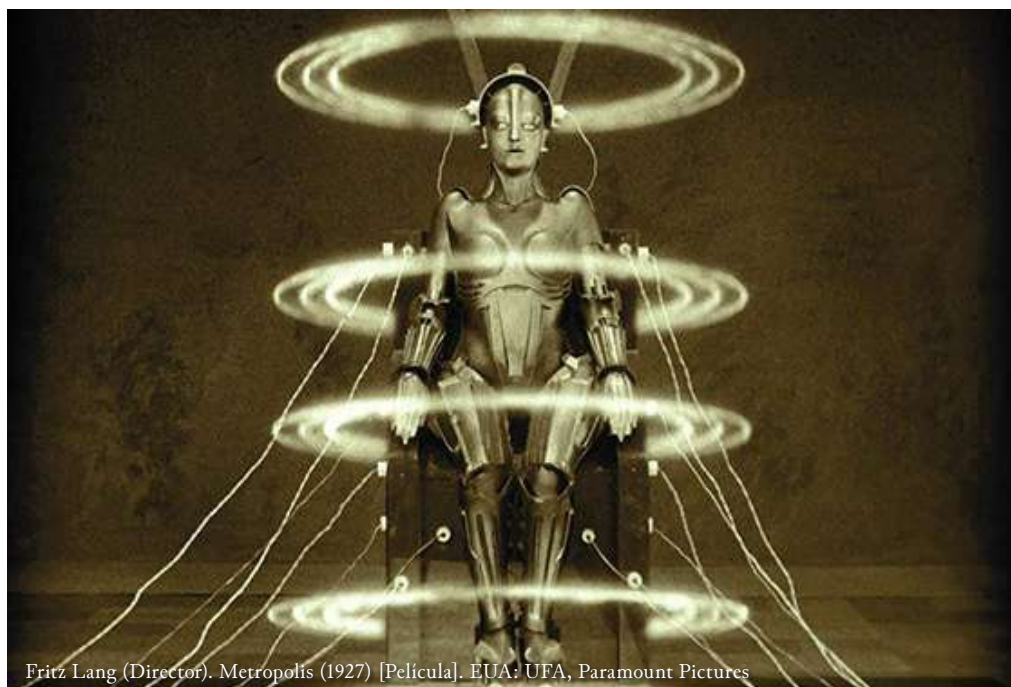
RESUMEN. Históricamente el cine de ciencia ficción ha sido dominado por una mirada masculina y esto se refleja no sólo en las representaciones y las temáticas, también es evidente en la construcción de sus espacios; por eso, tomando como centro ‘la ciudad’, propongo mostrar las formas diferenciadas en que películas como *Metrópolis*, *Things to come* y *Just Imagine!* -dirigidas por hombres-, contraponen su visión de futuro y ciudad con otras películas bajo la mirada femenina, como *Bird Box*, *Advantageous* y *Tank Girl*, en donde el imaginario de la ciudad parece diluirse y centrarse en otros espacios dentro de la ciudad, problematizando que cuando hablamos sobre la ciudad del futuro ¿de la visión de quién estamos hablando?

Palabras clave: ciencia ficción, ciudad, distopía, futuro, representación, mirada femenina, automatización, estratificación.

ABSTRACT. Historically, science fiction cinema has been dominated by a male gaze and this is reflected not only in the representations and themes but is also evident in the construction of its spaces; That is why taking “the city” as the center, I propose to show the differentiated ways in which films such as *Metropolis*, *Things to come* and *Just Imagine* -directed by men-, contrast their vision of the future and the city with other films under the female gaze, such as *Bird Box*, *Advantageous* and *Tank Girl*, where the image of the city seems to be diluted and focus on other spaces within the city, problematizing that when we talk about the city of the future, whose vision are we talking about?

Keywords: Science fiction, city, dystopia, future, representation, female gaze, automation, stratification.

* Rocío Isela Cruz Trejo es maestra en Historia del Arte por la UNAM, doctoranda en Ciencias Sociales y Humanidades por la UAM-Cuajimalpa y licenciada en Comunicación Social por la UAM-Xochimilco, así como en Relaciones Comerciales por el IPN y Diseño Gráfico por la UNITEC. Sus áreas de interés se centran en la representación de las mujeres en el cine de ciencia ficción, el feminismo y la mirada femenina en el cine. Rocío ha publicado: “Mujeres, espacio y ciclismo urbano en la Ciudad de México. Estudio de caso” en *Desigualdad de género y configuraciones espaciales*, Ed. UNAM-CIEG. 2017, y “Neoliberalismo y división sexual del trabajo” publicado en *Hysteria* Revista, disponible en: <https://hysteria.mx/neoliberalismo-y-division-sexual-del-trabajo/>



Fritz Lang (Director). Metropolis (1927) [Película]. EUA: UFA, Paramount Pictures

LA CIUDAD IMAGINADA. EL FUTURO EN FEMENINO

En este texto se aborda el imaginario de la ciudad como un punto de encuentro común entre las películas de ciencia ficción y la forma en la que ha sido abordado históricamente por directores y escritores y, en fechas más recientes, por directoras y escritoras. Se indagará sobre las formas en que la ciencia ficción, un campo dominado por la mirada masculina, nos ha mostrado un acotado catálogo de ciudades futuras posibles en donde tal y como lo vivimos en el presente, parece que las mujeres y sus preocupaciones no tienen cabida.

En principio, quiero abordar tres películas: *Metrópolis*, *Just Imagine!* y *Things to come* y las ciudades en las que están enmarcadas como ejemplos del cómo la mirada masculina visualiza el futuro, para más adelante contraponerlas con las películas *Tank Girl*, *Into the Forest*, *Bird Box* y *Advantageous*, películas dirigidas por mujeres, de relativamente reciente factura, problematizando que cuando pensamos dentro del imaginario de la ciencia ficción en “la ciudad del futuro”, no se trata de una mirada totalizadora, sino de una ciudad imaginada desde el patriarcado.

Para introducir al tema, adelanto que dos de las características recurrentes de la ciudad futura dentro del cine de ciencia ficción son la jerarquización social y la automatización, lo que obedece en gran medida, al momento histórico y social en el que se gestaron las primeras películas enmarcadas dentro de este género cinematográfico, elementos en los que profundizaré a continuación.

Las primeras representaciones del futuro en el cine de ciencia ficción tuvieron como principal escenario a la ciudad y la fábrica como su motor. *Metrópolis*, la emblemática película de 1927 dirigida por Fritz Lang, en sus primeras escenas nos muestra a la ciudad como una máquina perfecta, regida por la productividad y la eficiencia, con cientos de hombres dirigiéndose al subsuelo de la ciudad en elevadores de carga, listos para trabajar sin descanso y producir luz y energía para los habitantes de la ciudad, mientras ellos son privados de la luz del día.



En este modelo de ciudad, los rascacielos, como si de cuerpos humanos se tratara, ubican a aquellos que toman las decisiones de la ciudad en los pisos más altos, en la cabeza del rascacielos, y en contraparte, a la clase obrera en los cimientos o pies, sosteniendo todo el peso estructural. Los obreros, pese a que queda claro que son necesarios para mantener la vida productiva de la ciudad, no pueden intervenir en las decisiones que los afectan porque se encuentran en el lado opuesto de la mente, así que necesitan un mediador(a) que acerque los extremos, un mediador que, de acuerdo con la misma metáfora corporal es el corazón y que recae en la figura de una mujer.¹

Metrópolis, como muestra del momento en que la película se llevó a cabo, manifiesta la ansiedad provocada por los avances tecnológicos de la Revolución Industrial y la sospecha ante el capitalismo y la estratificación social, tal como Jeffer Chaparro (2018) apunta al decir que: “El cine surge en el auge industrial y capitalista, en momentos en los que ya eran evidentes los problemas sociales y ambientales asociados”. *Metrópolis*, de Fritz Lang, es un gran ejemplo al respecto, pues denunció los excesos del capitalismo y los problemas de los trabajadores, anticipó el fascismo alemán y su lógica totalitarista.

Curiosamente, y pese a que han pasado más de noventa años desde que *Metrópolis* se proyectara por primera vez, esta visión de ciudad vertical en la ciencia ficción, organizada en razón de las clases sociales y ordenada por la lógica del capital, ha permanecido inalterada, encontrando su paralelo más significativo en la ciudad creada para *Blade Runner* (1982); donde quienes cuentan con mayor poder adquisitivo viven en los pisos más altos de los edificios o han migrado a otros espacios tras el agotamiento de los recursos de la Tierra.

El siguiente tema recurrente en el imaginario del futuro es la automatización y, para ilustrarlo, vale la pena recordar una película de 1930 que se aleja de la ciudad oscura y estratificada y en cambio pinta el futuro de las ciudades de una forma más cercana a lo que Juan Carlos Reyes Vázquez (2017) describe como “la ciudad automática”. *Just Imagine!* de Davis Butler, bien podría ser el antecedente directo de una ciudad que “se presenta como un ente autónomo con inteligencia artificial, como una sola

máquina enorme, como un robot gigante que ha superado al hombre y si la ciudad “quisiera” dejar de funcionar, la sociedad se colapsaría”.

En *Just Imagine!* Davis Butler nos invita a imaginar el Nueva York de 1980 donde las personas tienen un número en lugar de un nombre y el gobierno dicta, de acuerdo con los méritos que hayan realizado los ciudadanos, con quién deben casarse. Aquí la ciudad es retratada con enormes rascacielos comunicados mediante puentes suspendidos en el aire, los habitantes viajan a través de vías aéreas, el tráfico es controlado por un monitor aéreo, la comida puede comprarse en máquinas automatizadas, la cerveza está comprimida en una pastilla y los bebés pueden ser adquiridos en máquinas dispensadoras con la posibilidad de elegir entre niña o niño.

Aunque no se percibe un futuro decadente o el fracaso de la ciudad como proyecto moderno, sí se muestra una nostalgia por los “tiempos pasados”, cuando la ciudad no estaba automatizada y las personas “aún eran amables”. Esta nostalgia, de hecho, es la que impulsa la trama principal de la película que gira en torno a que el protagonista logre casarse con su novia (con quien no puede hacerlo porque no ha hecho méritos), que es descrita como “una mujer sin paralelo con otras mujeres” porque ella es “una mujer como las de antes”.



David Butler (Director). *Just Imagine* (1930) [Película]. EUA: Fox Film Corporation

¹ Dean Conrad en su libro *Space sirens, scientist and princesses* señala que, aunque los personajes femeninos podrían liberarse de la tradición y el estereotipo, podrían tener otro problema, el ser consideradas como mediadoras: entre el hombre y su tecnología (*Tron*), el hombre y los simios (*El planeta de los simios*), y entre el hombre y los extraterrestres (*Arrival*).

Esta misma nostalgia es compartida por *Things to come*, una película de 1936 dirigida por William Cameron Menzies y escrita por H.G Wells, que hace una crítica a la industria bélica y genera dos grandes grupos de personajes contrapuestos: quienes creen que la guerra es un peligro y quienes ven la guerra como un detonante del progreso. Esta película a diferencia de *Metrópolis* y *Just Imagine!*, muestra un futuro más optimista, con un final redentor, donde la humanidad, después de haber sido casi eliminada, ha aprendido de sus errores y ha logrado construir ciudades automatizadas y pacíficas, monocromáticas, limpias y ordenadas, con horizontes de vida más amplios para toda la población y la inquietud incesante de expandir este modelo de “progreso” a otros mundos.

El modo de producción y las jerarquías de poder no parecen ser un problema ni para Menzies ni para Wells y en ningún momento son cuestionadas. En cambio, dirigen su atención a la inconformidad constante de los grupos humanos para sentirse plenos con lo que tienen, lo que explica que *Things to come* concluya tras una revuelta iniciada por un grupo de personas hartas de “tanto progreso” y que desean básicamente regresar a sus “vidas de antes”, sin longevidad y con enfermedades. Lo que parece indicarnos que para Wells el problema de la humanidad no es la guerra ni la estratificación social, sino la avaricia humana y su constante y absurda necesidad de progreso.

En este sentido, y coincidiendo con la visión de José Lorente Bilbao, las ciudades no son en sí mismas un reflejo de la sociedad, por el contrario, la sociedad misma las ha producido (Lorente, Bilbao: 2009. 599). O, visto desde otro punto de vista: las ciudades no crean las formas de producción, son las formas de producción las que crean las ciudades. Y es justo por esto que autores como Felipe Link (2015) se cuestionan a partir de qué formas se podría de/re-construir la ciudad pensando en distintas y/o nuevas formas de producción que no recaigan en la propiedad privada ni en la plusvalía o el concepto moderno de “progreso”.

Así que a partir de lo anterior me gustaría introducir dos ideas. Primero, que la división sexual del trabajo originada a partir del modo de producción capitalista también se refleja en la configuración del espacio y, así como es difícil pensar en una ciudad del futuro desvinculada de la propiedad privada (en manos de las clases dominantes), es necesario pensar en una ciudad que subvierta la desigualdad estructural entre hombres y mujeres. Sobra decir que la representación de las ciudades desde *Metrópolis* hasta *Blade Runner* son críticas del sistema capitalista, pero ciegas a la desigualdad espacial y de género, fortaleciendo en

la mayoría de los casos la desigualdad estructural, colocando a las mujeres en subordinación de los hombres o simplemente desapareciéndolas del espacio público.

Y segundo, que las representaciones de ciudad que he abordado hasta este punto nacen de la mirada masculina porque –entre otros factores– son pocas las mujeres que dirigen películas de ciencia ficción. Lo anterior, nos lleva a cuestionar si cuando hablamos de “la visión de la ciudad del futuro”, nos estamos refiriendo a una visión (hasta ahora) únicamente masculina donde los temores y ansiedades representados sólo competen a los hombres.



William Cameron Menzies (Director). *Things to come* (1936)
[Película]. UK: London Films Productions

Silvia Federici nos puede dar algunas pistas para entender el origen de las visiones diferenciadas de la ciudad del futuro entre la mirada masculina y femenina que, en el caso masculino se centran en la ciudad y la fábrica como elementos intrínsecos, y en el caso femenino en los vínculos humanos y la destrucción de los espacios privados.

Lo que vemos a partir de finales del siglo XIX, con la introducción del salario familiar, del salario obrero masculino que se multiplica entre 1860 y la primera década del siglo XX. es que las mujeres que trabajan en las fábricas son rechazadas y enviadas a casa, de forma que el trabajo doméstico se convierte en su actividad primaria y se vuelven económicamente dependientes (...) esta organización del trabajo y del salario, divide a la familia en dos partes, una asalariada y otra no asalariada (...) con esta construcción de la familia se consiguen dos cosas: por un lado, un trabajador pacificado, explotado pero que tiene una sirvienta, lo que conquista la paz social; por otro, un trabajador más productivo. [Federici 2018, 18-19]



Richard Talalay (Director). Tank girl (1995) [Película]. EUA: MGM Distribution Co.

El paralelismo temporal entre la transformación del paradigma económico, la constitución de la familia nuclear y la fascinación que el cine mostró en sus inicios por retratar el movimiento y el trabajo fabril (todo ocurriendo a finales del S. XIX y la primera mitad del XX), da cuenta no sólo de la forma en que se estaban configurando los espacios, sino también de quiénes y cómo se estaban ocupando esos espacios. Por lo tanto, no es de extrañar que para la mirada masculina la fábrica y la ciudad se enarbolan como el corazón del espíritu moderno, mientras que la mirada femenina volcó sus preocupaciones en la representación del espacio privado y en los problemas asociados con el trabajo de cuidados, la reproducción y la crianza.

Para reforzar lo anterior, Silvia Federici (2018) argumenta una reflexión en la que concuerda con Marx: aunque es cierto que el trabajo de reproducción es el pilar de todas las formas de organización capitalista, en las sociedades capitalistas no sólo se reproducen mercancías, también se reproducen trabajadores y esos trabajadores se reproducen en otra línea de montaje: la casa.

Ante esto, resulta sintomático que mientras los hermanos Lumiere filmaban *La salida de los obreros de la fábrica* (1895), en cuya imagen los obreros parecen salir de la fábrica como si se tratara de una línea de producción, Alice Guy –la primera directora de cine en la historia–, filmara como opera prima *El hada de las coles*² (1896), una película que muestra a una mujer esperando pacientemente a que las enormes coles que la rodean se abran para poder sacar de su interior una “producción” de bebés, como si se tratara de una línea de mercancías.

El caso de Alice Guy, además, es representativo por dos razones. Por un lado, es una muestra de lo extraordinario que era y sigue siendo que una mujer dirija sus propias películas (ya que la brecha de género para las directoras de cine sigue siendo profundísima y su participación continúa estando por debajo del 25% frente al total de la industria) y, por el otro, lo distintos que pueden ser los puntos de vista femenino-masculino frente a los mismos fenómenos, en este caso: la modernidad, la vida cotidiana y la representación de la ciudad.

Tuvieron que pasar 87 años para tener la oportunidad de ver nuevamente una película de ciencia ficción dirigida por una mujer (*Born in flames* de Lizzie Borden, 1983), y cerca de 99 años para ver una película de ciencia ficción distópica, futurista, dirigida por una mujer y con una puesta en escena que nos permitiera tener un punto de comparación con las películas ya

² Considerada también la primera película de ciencia ficción.



Jennifer Phang (Directora). *Advantageous* (2015) [Película]. EUA: Netflix

mencionadas (*Metropolis*, *Just imagine!*, *Things to come*). *Tank Girl* (1995), la adaptación cinematográfica del cómic anarquista inglés creado por Alan Martin y Jamie Hewlett, está ambientada en Australia en el año 2033, con el planeta Tierra destruido por la caída de un meteorito y en medio de una crisis de agua. La cinta dirigida por Rachel Talalay tiene como protagonista a Rebeca Buck quien, junto con un grupo de proscritos, se dedica a robar agua de la corporación Agua-Poder (dirigida por Johnny Prophet) para sobrevivir.

Mientras que Lang, Butler y Menzies (con la debida distancia de tiempo) imaginaron grandes rascacielos, automatización y ciudades en continua expansión, en la visión de Talalay el grueso de la población vive en el desierto, ya que la corporación Agua-Poder ahora es el centro de toda actividad productiva; controla, vigila y mantiene dentro de sus instalaciones a los trabajadores en condiciones de esclavitud. Los trabajadores-ciudadanos viven en la corporación y trabajan a cambio de un poco del agua que ayudan a producir.

Esta proyección del futuro distópico “sin ciudad” o que termina por darle la espalda a la representación de ésta para enfocarse en las relaciones personales, es un elemento que se repite una y otra vez en las películas de ciencia ficción norteamericanas dirigidas por mujeres. En *Advantageous* (2015) de Jennifer Phang, la ciudad es mostrada tapizada de rascacielos, pero fría e impersonal y, en cambio, se recrea en el entorno doméstico; las tomas exteriores son escasas y la única imagen que se enfoca en un edificio, lo muestra lleno de curvas con agua brotando de su cúspide hasta su base.

El edificio (que es sede de una empresa de procedimientos cosméticos llamada “Centro de salud y vida avanzada”, donde trabaja la protagonista), parece evocar un cuerpo femenino joven e idealizado, una imagen que refuerza el mensaje contradictorio que plantea la historia que comienza cuando Gwen –la protagonista–, después de haber dedicado toda su vida a prepararse y a ser la mejor en su ramo, es despedida y condenada a no obtener ningún otro trabajo debido a su edad.



Las tomas de la ciudad y el edificio con curvas envían un mensaje rotundo que sostiene la historia de Gwen: la ciudad es un espacio que no es amigable para las mujeres, que las idolatra en tanto cumplan con sus estándares de belleza, perfección y poder adquisitivo y donde la vejez y la pobreza no tienen cabida. En contraste, la casa de Gwen —donde se lleva a cabo la mayor parte de la acción— está llena de muebles viejos, fotografías, un piano (donde práctica y toca con su hija Jules) y objetos que parecen acumulados a lo largo del tiempo. La paleta de colores se vuelve cálida y los planos se centran en la relación de Gwen y su hija. La vida de Gwen claramente no sucede en la ciudad, sucede en su hogar.

Bajo esta misma línea, películas como *Into the forest* (2015) de Patricia Rozema y *Bird Box* (2018) de Susanne Bier, proponen entornos post-apocalípticos centrados en la destrucción, pero no de las ciudades sino de los modos de vida, bajo circunstancias no expresadas a profundidad. En *Into the forest* un apagón obliga a una familia (un padre y sus dos hijas) a permanecer en una casa alejada de la ciudad; el padre muere en un accidente con una sierra y las hijas, Nell y Eva, sobreviven sin saber qué sucede en el mundo hasta que un forastero irrumpe en su casa y viola a una de las hermanas. Eva decide tener al bebé concebido a raíz de la violación y ambas, después del alumbramiento, deciden abandonar su hogar al entender que ese ya no es su lugar seguro.

Por otro lado, *Bird Box* de Bier, se enmarca en un mundo atacado por una fuerza sobrenatural no definida que hace que las personas se suiciden; la única forma de escapar de la muerte es cubriéndose los ojos y permaneciendo al resguardo de su hogar. La importancia y el símbolo del hogar como el espacio de seguridad y confort resalta desde la primera secuencia cuando Malorie —la protagonista—, habla directamente a la cámara (nosotros) en una toma subjetiva donde le está hablando a dos niños antes de emprender un viaje fuera de casa diciendo:

Escúchenme bien, sólo voy a decir esto una vez, vamos a salir y va a ser difícil. Lo van a sentir eterno así que será difícil mantenernos alerta, va a ser difícil guardar silencio, pero deben hacerlo ambos. Tienen que hacer absolutamente todo lo que diga o no sobreviviremos. ¿Entendido? Bajo ninguna circunstancia tienen permitido quitarse la venda, si me entero que lo hicieron sufrirán, ¿entendido? Hace frío, pero tenemos cobijas, tú tienes a tu perro y tú a tu gato, **este es sólo un lugar, no necesitamos nada de aquí, ¿entendido?...**

En la siguiente secuencia la película da un salto al pasado, cinco años antes, cuando Malorie embarazada discute con su hermana Jessica porque Malorie se niega a salir de su casa. El diálogo persiste en la importancia del hogar para Malorie:



Susanne Bier (Directora). *Bird box* (2018) [Película]. EUA: Netflix



Jessica: ¡Lo que realmente tenemos que hacer es llevarte al mundo real con otras personas, no sólo en esta casa todo el día, nunca sales!

Malorie: ¿Para qué saldría?; Tú haces mis compras.

Jessica: Debes mudarte, tienes qué.

Malorie: No quiero, amo mi casa...

Jessica: (...) de todos modos, no se puede criar una niña aquí... ¿Dónde la pondrías?

La maternidad y el hogar permanecen como fuentes de ansiedad para las directoras en las cintas de ciencia ficción, y esto se proyecta en los temores que vislumbran a futuro en donde, como quedó claro en los ejemplos anteriores, la ciudad como telón de fondo es casi ausente o en su defecto una fuente de más ansiedad al ser vista como hostil. Lo anterior contrasta con la mirada masculina donde se proyectan grandes ciudades con rascacielos y la ansiedad está dirigida a cuestiones como el reemplazo humano y laboral (inteligencia artificial y automatización), y la extinción de “su imperio” (económico y urbano) a través del agotamiento de los recursos o amenazas extraterrestres.

En este sentido, la cita de Federici que ejemplifica la vida de hombres y mujeres como dos bandas de producción diferenciadas —una de mercancías (masculino) y otra de trabajadores (femenino)— reafirma la idea de que no existe una ciudad única y delimitada, sino muchas ciudades convergiendo en el mismo espacio (ciudad hojaldre³). Que no basta con problematizar las estructuras económicas (clases sociales) y espaciales (propiedad privada o común) de dichas ciudades en tanto se ignoran otros problemas que surgen de las formas de producción (como lo es la división sexual del trabajo) porque entonces habría que cuestionarnos en el fondo de todo esto, cuando hablamos de una visión del futuro para nuestras ciudades en el imaginario de la ciencia ficción ¿de la visión de quién estamos hablando?

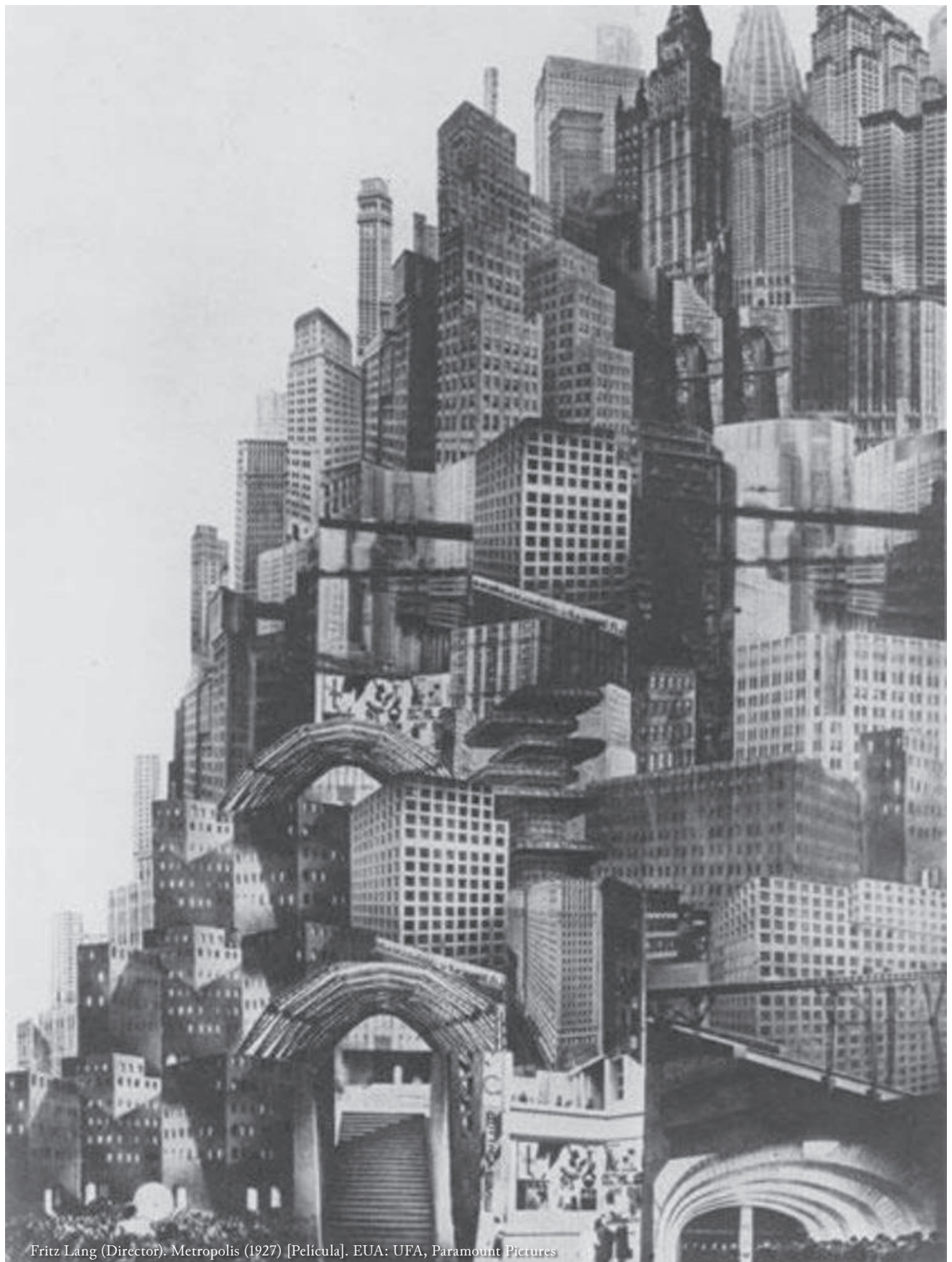
³ Un término acuñado por Carlos García Vázquez para explicar la complejidad de la ciudad en tiempos tardo-capitalistas.

BIBLIOGRAFÍA

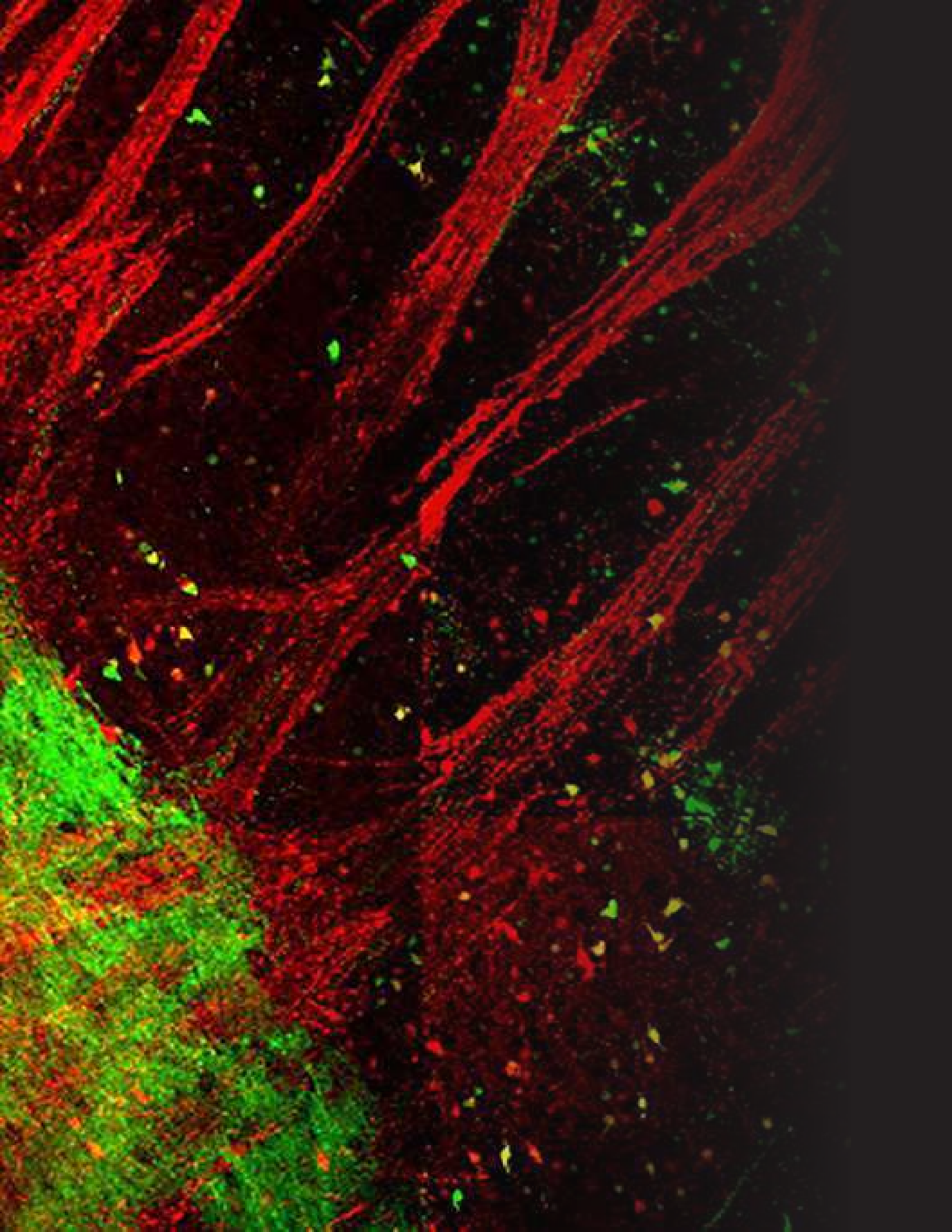
- Chaparro Mendivelso, Jeffer. “¿Corregir el rumbo? Las distopías territoriales del cine de ciencia ficción y la necesaria reconfiguración capitalista, en *XV Coloquio Internacional de Geocrítica. Las ciencias sociales y la edificación de una sociedad post-capitalista*. Barcelona, 2018.
- Conrad, Dean. *Space sirens, scientist and princesses. The portrayal of women in science fiction cinema*. USA, McFarland & Company, 2018.
- Federici, Silvia. *El patriarcado del salario. Críticas feministas al marxismo*. Madrid. Traficantes de sueños., 2018.
- Link, Felipe “El derecho a la ciudad ¿un programa de acción política?”. En De Mattos C. & Link F. (Eds.) *Lefebvre revisitado: Capitalismo, vida cotidiana y el derecho a la ciudad*. Santiago. 2015
- Lorente Bilbao, José Ignacio. “La reconstrucción filmica de la urbe. Cine, memoria y ciudad”. En *XVII Congreso de Estudios Vascos*. Donostia, 2012.
- Reyes Vázquez, Juan Carlos. “La ciudad automática: imaginario urbano en el cine de ciencia ficción.” *CIENCIA ergo-sum, Revista Científica Multidisciplinaria de Prospectiva* 20, no. 1 (2013):53-60. Redalyc, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=10425466008>

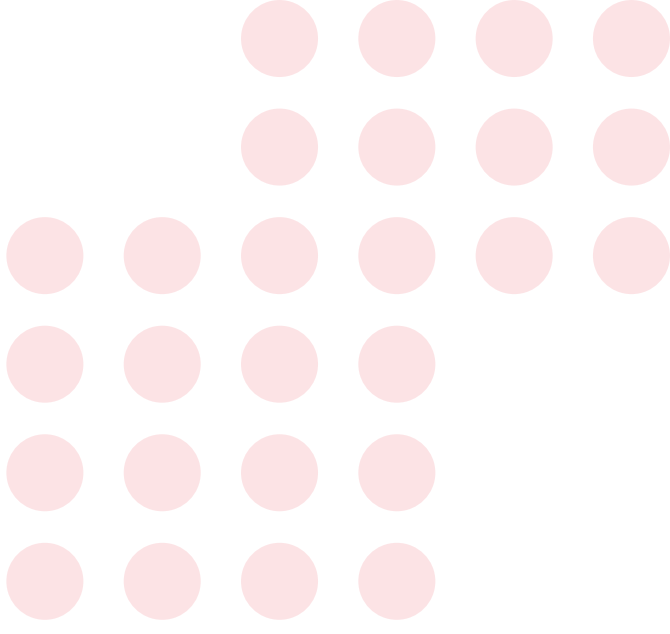
FILMOGRAFÍA

- Chang, Robert; Jeong, Ken; Kim, Jacqueline; Molson, Moon; Navarro, Theresa (Productores) & Phang, Jennifer (Directora). (2015). *Advantageous* [Película]. EUA: Good Neighbors Media, D.K. Entertainment & I Ain't Playin' Films.
- DeSylva, Buddy (Productor) & Butler, David (Director). (1930). *Just imagine* [Película]. EUA: Fox Film Corporation.
- Fichman, Niv; Gilbert, Aaron; Paige, Elliot (Productores) & Rozema, Patricia (Directora). (2015). *Into the forest* [Película]. Canadá: Elevation Pictures, Telefilm Canada, Ontario Media, Development Corporation, Bron Studios, Rhombus media, Das Films, Selavy, Vie Entertainment & CW Media Finance.
- Korda, Alexander (Productor) & Menzies, William (Director). (1936). *Things to come* [Película]. Reino Unido: London Film Productions.
- Lewis, Richard; Densham, Pen; Watson, John (Productores) & Talay, Rachel (Directora). (1995). *Tank girl* [Película]. EUA: Trilogy Entertainment Group.
- Morgan, Chris; Muschietti, Barbara; Stuber, Scott; Townsend, Clayton (Productores) & Bier, Susanne (Directora). (2018). *Bird box* [Película]. EUA: Bluegrass Films, Chris Morgan Productions & Universal Pictures.
- Pommer, Erich (Productor) & Lang, Fritz (Director). (1927). *Metrópolis* [Película]. Alemania: UFA.



Fritz Lang (Director). Metropolis (1927) [Película]. EUA: UFA, Paramount Pictures





De alienígenas y Otros-monstruos

Patricia Reynoso Maciel*

patyrmaciell@gmail.com

RESUMEN. Este artículo presenta un análisis de las representaciones de otredad en el tropo de las invasiones alienígenas en el cine hollywoodense. Se tiene como referencia un pequeño corpus de películas consideradas clásicas de esta cinematografía. Se argumentará que la figura del alienígena encapsula una visión de otredad que oscila entre la amenaza y la pureza y que justifica la existencia de relaciones de dominación y subordinación.

Palabras clave: ciencia ficción, alteridad, cine hollywoodense.

ABSTRACT. This article presents an analysis of the representations of otherness in the trope of alien invasions in Hollywood cinema. Taking as reference a small corpus of films considered classics of this cinematography, it will be argued that the figure of the alien encapsulates a vision of otherness that oscillates between threat and purity and justifies relations of domination and subordination.

Key words: science fiction, otherness, Hollywood cinema.

* Patricia Reynoso Maciel es maestra en Ciencias Antropológicas con especialización en Antropología de la Cultura por la Universidad Autónoma Metropolitana y licenciada en Antropología Social por la Universidad Veracruzana. Actualmente cursa el doctorado en Estudios Latinoamericanos en la Universidad Nacional Autónoma de México. Sus áreas de interés son género, educación superior, interculturalidad, medios y cultura pop. Ha publicado: (2015), “Desenmascarar al fantasma o la contradicción ontológica de mirar al que mira” (2015), en *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, núm. 36, mayo-octubre, pp. 207-210, en <http://version.xoc.uam.mx>



Kennedy, Kathleen; Wilson, Colin (Productores), & Spielberg, Steven (Director). (2005). *La guerra de los mundos* [Película]. EUA: Paramount Pictures, DreamWorks & Amblin Entertainment.

De repente, como una cosa que cae sobre mí desde afuera, vino el miedo.

La guerra de los mundos, H.G. Wells

INTRODUCCIÓN

Cuando hablamos de cine de ciencia ficción, lo más probable es que nos vengan a la mente mundos imaginarios, escenarios espaciales, viajes en el tiempo, criaturas fantásticas, sofisticadas máquinas y máquinas-humanas, tecnología que pareciera inalcanzable y futuros utópicos o distópicos, familiares, pero ajenos. ¿Por qué vale la pena detenerse a pensar con seriedad en este género que pareciera tan poco serio?

En el presente texto analizaré las representaciones de la otredad que tienen lugar en el tropo de las invasiones alienígenas en la cinematografía hollywoodense. Partiré de la caracterización del género de ciencia ficción para posteriormente, teniendo como ejemplo algunas películas consideradas icónicas del cine de ciencia ficción, revisar la construcción del alienígena como Otro que es primordialmente peligroso, amenazante y no-humano o que, en cambio, pone en tela de juicio las propias cualidades humanas y cuestiona quién es en realidad el monstruo.

Cabe mencionar que existe una larga tradición tanto de ciencia ficción feminista como de análisis feminista de la ciencia ficción, que se ha ocupado de temas muy diversos, entre los que destacan cuestiones acerca de nuestra relación con la tecnología, el cuerpo, la sexualidad, la reproducción, la raza, las representaciones, los límites y las relaciones entre los géneros (*genders*) entre otros. Dichos temas son por demás vastos e interesantes, sin embargo, rebasan el alcance de estas páginas.

Es necesario destacar también que precisamente la ciencia ficción ha sido espacio propicio para creaciones subversivas y contrahegemónicas. No obstante, la filmografía hollywoodense aquí referida —que en todos los casos ha sido dirigida por hombres, quienes han contado con el recono-



cimiento como autores de las obras, y que en su mayoría son también protagonizadas y contadas desde un punto de vista masculino—ha sido elegida tomando en cuenta que es la que tiene más influencia debido a su alcance comercial y a la posición dominante de los Estados Unidos dentro de las industrias culturales. De la misma manera, el tropo de las invasiones alienígenas sirve como delimitación ante las infinitas posibilidades de análisis de la ciencia ficción como discurso.

Pido disculpas de antemano a aquellas lectoras y lectores que no hayan visto las películas mencionadas pues este texto está lleno de *spoilers*. En cualquier caso, sirvan estas páginas para mirar con ojos críticos el cine de ciencia ficción producido desde los espacios hegemónicos de la industria cinematográfica.

LA CIENCIA FICCIÓN COMO GÉNERO NARRATIVO

Las narrativas artísticas recuperan los códigos representacionales, los valores, las prácticas y las creencias de su época, a la vez que los ponen en circulación. Así, tienen el potencial ya sea de reforzar el orden vigente, de desafiarlo, o ambas cosas a la vez. Juegan un importante papel en la producción de significados y deben abordarse teniendo en cuenta su contexto histórico, político y social. Por ello, analizarlos nos permite pensar, por ejemplo, de qué manera operan las relaciones de poder y qué otras formas de relacionarnos son posibles.

Aunque la ciencia ficción es un género bastante complejo en cuanto a los elementos que lo conforman, el consenso acerca de su definición es que parte de narrativas imaginarias basadas en la alteración de elementos científicos, espaciales, temporales o sociales aceptados como especulación racional, es decir, una versión alterna de la realidad que se fundamenta en sucesos posibles o probables (Robles, 2010: 263) a partir de cierto horizonte científico.

La ciencia ficción nace primeramente como género literario y después se extiende principal, pero no exclusivamente, a la ilustración y la cinematografía. Aunque a finales del siglo XVIII en Francia y España ya existían novelas que cumplen con sus características, e incluso hay quienes van un poco más atrás y encuentran las convenciones narrativas de la ciencia ficción en relatos populares y mitos desde la época griega, hay cierto consenso en que la ciencia ficción se inaugura en 1818 con la publicación de *Frankenstein o El moderno Prometeo*, de Mary Shelley. A partir de entonces proliferarían obras de esa naturaleza, entre las que destacan las novelas de Jules Verne, pero para entonces aún eran consideradas como obras de fantasía. No sería hasta 1926, con la publicación de la revista estadounidense *Amazing Stories*, que se acuñaría el término *science-fiction*, cuya traducción más adecuada al español sería ficción científica.

Irónicamente, este fue un género dominado por hombres hasta los años setenta del siglo XX, cuando los cruces entre ciencia ficción y feminismo no sólo vuelven la mirada a la forma en que las mujeres son representadas dentro del género sino también a la poca presencia e invisibilización de las mujeres como autoras. El feminismo encontró en la ciencia ficción un nicho prolífico para cuestionar las relaciones de poder, las identidades, el género (*gender*), la sexualidad, las relaciones sociales y para crear escenarios de posibilidad mucho más diversos y heterogéneos.

Uno de los textos clave que analiza este cruce entre feminismo y ciencia ficción es, sin duda, el *Manifiesto Cyborg* de Donna Haraway, publicado en 1984. En él, la autora apunta que “los límites entre ciencia ficción y realidad social son una ilusión óptica” (2016: 6) y utiliza la metáfora del *cyborg*—un organismo simultáneamente biológico y mecánico, muy común en la ciencia ficción, pero también en la medicina moderna— como una salida de los esencialismos. En la era del *cyborg* las dicotomías ya no tienen sentido y, por el contrario, es necesario desdibujar todo tipo de fronteras y pensar posibilidades de futuro libres de relaciones de dominación. Estas ideas



tuvieron gran resonancia no sólo en la forma de hacer ciencia ficción feminista sino en las reflexiones acerca del cuerpo, las identidades, la sexualidad y el género (*gender*). De acuerdo con Haraway, los monstruos siempre han definido el límite de comunidad en el imaginario de occidente; por ello, apunta también que “la ciencia ficción está preocupada de manera general por la interpretación de los límites entre *sí mismos* problemáticos y *otros* inesperados y con la exploración de mundos posibles” (Wolmark, 1994, 2).

En este orden de ideas, la ciencia ficción es uno de los géneros (*genre*) más potentes, ya que coloca en el centro la inestabilidad de las categorías sociales y culturales, mismas que refuerza o rechaza a menudo de manera sutil y velada por la fantasía. Así, la ciencia ficción como discurso genérico es un sistema de representación, significación y producción de códigos que no puede ser comprendido de manera aislada de los contextos sociales, políticos y culturales en que se encuentra inserto.



Pal, George (Productor), & Haskin, Byron (Director). (1953). La guerra de los mundos [Película]. EUA: Paramount Pictures.

EL CINE DE CIENCIA FICCIÓN Y LAS INVASIONES ALIENÍGENAS

Durante la primera mitad del siglo XX la ciencia ficción en el cine estadounidense se encontraba relegada a lo que se conoce como serie B, junto con las películas de vaqueros y las de horror. Después de la crisis económica de los años veinte en Estados Unidos la asistencia a las salas de cine había decaído considerablemente, por lo que los grandes estudios crearon películas de bajo costo para atraer asistentes a las salas ofreciendo dos películas por un mismo boleto; así, en una sola función se proyectaba una película estelar -con alto presupuesto y actores de renombre- y una película de serie B -de bajo presupuesto, sin publicidad, sin grandes estrellas, etcétera.

El término serie B hace alusión a la percepción que se tenía de éste como cine “de segunda” o de baja calidad. La serie B se convirtió en un espacio ambiguo en el que, por un lado, se creaban películas cuyo único objetivo era obtener la mayor ganancia al menor costo y, por otro, la misma falta de recursos obligaba a los creadores a hacer uso de todo su ingenio para producir trabajos con valor artístico. Asimismo, se convertiría en un espacio propicio para la experimentación y la provocación, ya que en gran medida pasaba desapercibido por la censura. Cabe mencionar también que gran parte de esta cinematografía hoy se considera de culto y que ahí tiene su origen el modelo de sagas cinematográficas, que hoy representan las mayores ganancias para los estudios.

Para la década de los 50 convergen dos fenómenos que logran colocar a la ciencia ficción entre las grandes producciones hollywoodenses: primero, que los espectadores habían comenzado a cansarse de los grandes géneros y tenían ganas de ver algo nuevo y; segundo y mucho más importante, el fin de la Segunda Guerra estaba aún muy reciente y los grandes bloques se encontraban en plena Guerra Fría. La ciencia ficción sirvió no sólo para refrescar el paladar de los espectadores sino también para reflexionar acerca de estos acontecimientos y, sobre todo, difundir mensajes políticos de manera más o menos sutil.

Así, la ciencia ficción sirvió para encapsular los miedos, ansiedades y anhelos de la posguerra. Las criaturas monstruosas son el modelo perfecto para representar de forma material y tangible todos esos miedos que son abstractos. En una estructura narrativa clásica del género, la humanidad derrota al monstruo, salva su mundo y se ayuda entre sí cuando más lo necesita. Miedos, ansiedades y anhelos.



Mainwaring, Daniel (Productor), & Siegel, Don (Director). (1956). *La invasión de los ladrones de cuerpos* [Película]. EUA: Walter Wanger Productions.

La amenaza alienígena

En la ciencia ficción podemos encontrar diversas formas de representar esos agentes externos amenazantes (máquinas, virus, monstruos resultantes de experimentos fallidos, entes invisibles...) y, sin duda, una de las más poderosas es el alienígena. No es casual que se utilice ese término. La palabra viene del latín *alien*, que significa otro, extraño o extranjero. En el inglés, la palabra *alien* se utiliza no sólo para referirse a extraterrestres, sino también en el mismo sentido que la raíz latina; es una palabra comúnmente utilizada en la política para hacer referencia a agentes externos amenazantes y en los últimos años sobre todo para referirse a migrantes indocumentados (*illegal alien*). Tanto en la política como en el cine, los alienígenas suelen representar peligro y desestabilización del orden vigente y de la propia existencia de la humanidad.

La guerra de los mundos de H.G Wells es considerada la primera historia sobre invasiones alienígenas. La novela, que narra la invasión y casi destrucción de la Tierra por una civilización marciana tecnológicamente superior a la humana, se publicó por primera vez en 1898 y el autor expresó abiertamente que intentaba hacer una crítica al régimen colonial del gobierno británico (Mair, 2002). Posteriormente, en 1938, la famosa adaptación radiofónica de Orson Welles situaba la historia en los Estados Unidos, en un momento en que el nazismo iba en ascenso en Europa. De la misma manera, en la adaptación cinematográfica de 1953 esta civilización alienígena utilizaba armas nucleares en resonancia con la llamada amenaza comunista y, para la versión de 2005, se hacen analogías con el terrorismo

y la entonces reciente caída de las Torres Gemelas. Con este ejemplo podemos apreciar que los miedos y la forma de representarlos responden al contexto histórico-social específico en que se encuentran insertos.

Como señala Jenny Wolmark (1994), la metáfora del alienígena permite hacer una diferenciación en términos de opuestos binarios para reforzar relaciones de dominación y subordinación así como marginalizar la diferencia mediante la proyección de los propios miedos en el Otro. El mayor de estos miedos, la disolución de sí mismo, se manifiesta como odio irracional y hostilidad para asegurar sus propios límites.

Pero ¿qué pasa cuando el alienígena se ve exactamente como nosotros y es difícil establecer esa distinción? Esa es la situación que plantea la novela *¿Quién anda ahí?* de John W. Campbell, publicada en 1938, que tendría dos exitosas adaptaciones cinematográficas: *El enigma de otro mundo*, de 1951 y *La cosa de otro mundo* de 1982. Esta novela narra la historia de un grupo de científicos que descubren un alienígena congelado cerca de la Antártida; al descongelarlo descubren que es un organismo hostil que busca conquistar la Tierra y que tiene la habilidad de adoptar la imagen de aquellos a quienes absorbe o se come. Una trama similar la encontramos en *La invasión de los ladrones de cuerpos* (1956), donde unas esporas espaciales caen a la Tierra y se transforman en vainas de las que nacen copias idénticas de seres humanos y cuyo objetivo es sustituir paulatinamente a todos los habitantes del planeta. Ambas historias se resuelven cuando los alienígenas demuestran que carecen de dos cualidades humanas: individualidad y libre expresión.

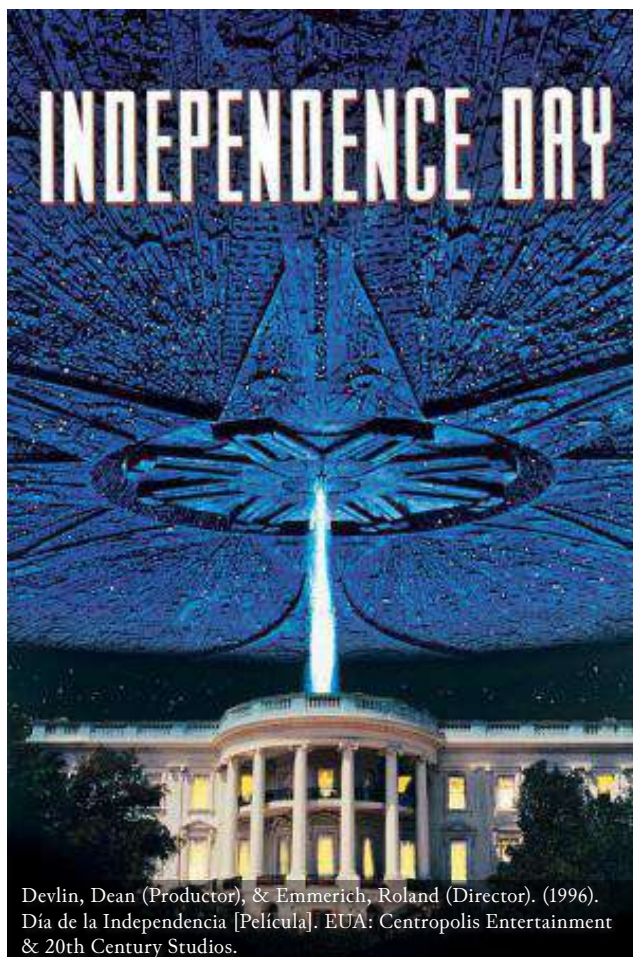


Estas dos historias, por supuesto, responden a ese momento de propaganda anticomunista propio de la Guerra Fría y de la que aún hoy en día podemos encontrar muchos ejemplos. Pero, más allá de eso, lo que reflejan de fondo es el miedo a la conquista ideológica en la que no sería posible distinguir a sus enemigos de sus propios ciudadanos, miedo que continúa vigente y por lo cual las readaptaciones continúan funcionando. El elemento movilizador es la paranoia, porque no pueden saber si el enemigo está oculto en la casa de al lado o bajo su propio techo. El miedo a este tipo de amenazas lleva a desconfiar hasta de los suyos y la paranoia constituye un factor importante tanto en la ciencia ficción como en la política estadounidenses: cerrar sus fronteras, desconfiar de todos, estar siempre preparado, atacar “en defensa propia” ante la simple posibilidad de ser atacado y esa misma posibilidad de ser atacado como discurso que encubre sus propias acciones violentas.

El epítome de las películas de invasiones alienígenas es, sin duda, *Día de la Independencia* (1996). Narra la historia de una invasión alienígena sucedida el dos de julio y que amenaza con atacar las principales ciudades del mundo. La falta de visión de la mayoría de los líderes mundiales los lleva a atacar primero a los invasores, causando la muerte de más o menos la mitad de la población del planeta. En los Estados Unidos las ciudades de Washington D.C., Nueva York y Los Ángeles han sido atacadas y todo su aparato gubernamental, que ha tenido a bien intentar negociar primero, se repliega a un área segura donde en conjunto con sus fuerzas armadas idean un plan para vencer a los alienígenas infiltrando sus máquinas con un virus. Finalmente, el día cuatro de julio, la humanidad trabaja unida bajo el mando de las fuerzas militares estadounidenses y logra vencer al enemigo. Un nuevo orden mundial se ha establecido; un nuevo día de la independencia, que ahora es mundial, se celebra con la explosión de la nave nodriza cual si ésta fuera un espectáculo de fuegos artificiales.

Los héroes salvadores de la humanidad no sólo son los estadounidenses, sino que son militares. Y, más aún, son los mismos militares que pocos años antes participaron en la Guerra del Golfo. Así, son triplemente héroes. Se vanagloria la figura presidencial, a la que se enviste de honor, lealtad y sacrificio por los principios que representa su nación —recordemos que por aquel tiempo el verdadero presidente en funciones, Bill Clinton, se encontraba a pocos pasos de enfrentar un juicio político para su destitución y distaba mucho de representar esa imagen— y a todo el aparato político-militar que funciona como una máquina perfectamente aceiteada.

Durante sus más de dos horas de duración poco se sabe —porque de algún modo poco importa— acerca de lo que está pasando en el resto del mundo. Vemos caer icónicos monumentos de los Estados Unidos: la torre del Banco Estadounidense en Los Ángeles, la estatua de la libertad y el edificio *Empire State* en Nueva York y la Casa Blanca y el Pentágono en Washington. Estas escenas fungen como metáfora de las intenciones de este Otro de borrar el proyecto civilizatorio estadounidense derrumbando sus símbolos de democracia, libertad y economía. No son casuales las similitudes con los ataques del 11 de septiembre de 2001.



Devlin, Dean (Productor), & Emmerich, Roland (Director). (1996). *Día de la Independencia* [Película]. EUA: Centropolis Entertainment & 20th Century Studios.



Carroll, Gordon; Giler, David; Hill, Walter (Productores), & Scott, Ridley (Director). (1979). Alien [Película]. EUA: Twentieth Century Fox.

Día de la Independencia no sólo reafirma la supremacía militar de los Estados Unidos sino la supuesta universalidad de sus principios ideológicos. Es una apología de su posición hegemónica global y de su política intervencionista basada en el derecho moral de aniquilar todo aquello que no sea occidente. De esta manera, aunque recupera muchos de los elementos visuales y de los valores promovidos por las películas clásicas del tema, hay una diferencia sustancial en cuanto a la visión de la política global, porque mucho ha cambiado en las cuatro décadas que las separan. Si las películas de la Guerra Fría rechazaban los regímenes totalitarios, *Día de la Independencia* busca reivindicar la supremacía estadounidense y legitimar su derecho por sobre cualquier otra forma de vida.

Mención aparte merece *Alien* (1979). La historia se sitúa en la nave comercial USSCSS Nostromo, que viaja de regreso a la Tierra con un cargamento mineral. El sistema central de la nave, llamado Madre, despierta a sus siete tripulantes y un gato (que viajan en un estado de sueño inducido) después de interceptar un mensaje de auxilio proveniente de la luna de un planeta cercano. Al despertar los tripulantes se percatan de que Madre también ha cambiado el curso de navegación para seguir la señal y ahora se encuentran fuera del sistema solar y, por lo tanto, en terreno desconocido. Mientras la mayoría de los tripulantes quiere ignorar el mensaje y corregir el rumbo, el capitán Dallas y el ayudante científico Ash los persuaden para investigar a fondo.

Al descender sobre el punto de origen del mensaje el Nostromo sufre algunos daños. Ash, la tercera oficial Ripley y dos ingenieros permanecen en la nave haciendo reparaciones en tanto que Dallas, el segundo oficial Kane y la navegante Lambert salen a investigar y encuentran que el mensaje proviene de lo que parece ser una nave abandonada pero que no es de origen humano. Dentro de esta nave descubren los restos fosilizados del piloto -una criatura gigante cuyas entrañas han explotado-, así como una cámara llena de huevos. Uno de estos huevos se abre, una criatura sale de éste y se adhiere al casco de Kane secretando un líquido corrosivo que casi de inmediato destruye el visor y permite a la criatura montarse sobre el rostro del oficial. Mientras tanto, en el Nostromo Ripley analiza el mensaje recibido y descubre que éste no era de auxilio sino de advertencia para que se alejaran de ahí.

Dallas y Lambert llevan a Kane de regreso al Nostromo donde, a pesar del protocolo de cuarentena activado por Ripley, Ash les permite entrar. Los intentos por retirar al espécimen del rostro de Kane parecen contraproducentes ya que al irritarlo secreta más ácido, pero eventualmente se desprende por sí mismo y cae muerto. El Nostromo retoma su curso hacia la Tierra con el cadáver de la criatura y con Kane aparentemente ileso. La tripulación se encuentra a punto de volver al sueño inducido, pero Kane comienza a convulsionarse y muere instantáneamente cuando de su pecho sale una larva que logra ocultarse a pesar de los intentos del resto de la tripulación por atraparla.



Ya que están utilizando sensores de movimiento para localizar a la criatura, Brett, uno de los ingenieros, busca al gato para que éste no interfiera con la búsqueda. Brett entra en una de las salas de máquinas y ahí es atrapado por la criatura, que ya se ha desarrollado y ha dejado de ser una larva. Lo mismo sucede con Dallas, dejando así a Ripley como la tripulante de mayor rango. Escapar en una nave de emergencia no es opción ya que son más tripulantes de los que ésta puede albergar. Por tanto, Ripley ingresa a Madre en busca de opciones y descubre que Ash recibió indicaciones directas de la corporación dueña de la nave para llevar a la criatura a la Tierra, colocando esa misión como prioridad por sobre el cargamento de minerales y las vidas de la tripulación. Esto detona un enfrentamiento violento entre Ash y Ripley que termina cuando Parker, el otro ingeniero, golpea a Ash con un extintor dejando en evidencia que Ash es en realidad un androide.

Ahora que quedan sólo tres tripulantes, pueden iniciar la secuencia de autodestrucción del Nostromo y escapar en la nave de emergencia. Sólo Ripley y el gato logran escapar, sin saber que la criatura se ha montado también en la nave de emergencia. Cuando Ripley se prepara para entrar a la cápsula de sueño se percató de la presencia de la criatura y logra expulsarla al espacio. Finalmente, Ripley y el gato se disponen a dormir con la nave de emergencia ya rumbo a la Tierra.

Alien, cuya sinopsis podría ser “un montón de hombres se resisten a respetar la jerarquía superior de una mujer, ignoran sus órdenes y advertencias y terminan pagando las consecuencias”, fue una película parteaguas en muchos sentidos. La teniente Ripley puede considerarse la primera heroína del cine hollywoodense de ciencia ficción. Fue la primera película donde la mujer estelar no era una víctima; Ripley no debía ser protegida ni quedarse en el ámbito doméstico. Además, se encontraba en una posición de poder sobre algunas de sus contrapartes masculinas. Contrasta con el personaje de Lambert, también mujer, que inmediatamente entra en pánico, se muestra desorientada después de la muerte de Dallas y finalmente muere al quedarse pasmada frente al alienígena. Aunque en la secuela aprendemos que Lambert era una mujer transexual, en la primera entrega es retratada como el arquetipo de “la mujer histérica”. Probablemente si el personaje de Ripley hubiera sido representado por un hombre, la película no destacaría entre otras del género ya que cada personaje se encontraría colocado justo donde se esperaba.

Por otra parte, otro elemento innovador de esta película y por lo que se le considera la versión espacial de *Tiburón*

(1975), es que la tensión se sostiene a partir de lo que permanece oculto, pues son pocas las escenas en las que se muestra al xenomorfo, como se conoce a la criatura ya desarrollada. Dejan mucho a la imaginación y lo que desconocemos suele ser más aterrador que lo que conocemos. Pero incluso aquellos momentos en que podemos ver al xenomorfo, apuestan a la corporalidad y sexualidad distinta como fuente de terror e incomodidad. El xenomorfo resulta a la vez fascinante y repulsivo por esta razón.

Tanto el xenomorfo como el abraza-caras, como se conoce a la criatura que incuba en Kane, encapsulan miedos sexuales. Ambas criaturas presentan características fállicas y vaginales que muestran la dualidad masculino-femenino en una sola especie. Su ciclo de vida comienza con la violación y es el gran miedo de la película: todos pueden ser violados. La violación ha sido utilizada como parte del proyecto civilizatorio. Si la otredad llega a conquistar nuestros cuerpos y se reproduce en ellos, no queda más de nosotros.

Esta idea se refuerza en las secuelas, donde Ripley muestra dos facetas de maternidad, una en la que debe hacerse cargo de una niña humana que no es suya pero que representa la supervivencia de su especie y otra en la que reconoce y es reconocida por los xenomorfos como su madre pero que, a pesar de sentir una especie de afecto y tener una fuerte conexión con ellos, decide destruirlos porque son un riesgo para la preservación de la humanidad. Tal parece que vale la pena proteger a la descendencia, pero sólo a aquella que es “pura”, pues las mezclas ponen en riesgo la misma existencia de un nosotros. *Alien* es la otra cara de la moneda de la violación como estrategia de conquista y manifiesta el miedo a vivirla en carne propia.

La película hace constantes referencias a la maternidad y el parto. Los esfuerzos de Ripley por salvar a un gato, aunque eso pueda costarle su propia vida, cumplen la función de suavizar su imagen atribuyéndole instintos de cuidado supuestamente femeninos y maternos. Otro ejemplo claro es la nave Nostromo, que es no sólo operada por Madre, sino que en su corazón encontramos una cúpula que alberga a la tripulación en estado pasivo, a manera de útero del cual nacen de forma aséptica. En contraparte la nave alienígena, que también emula un útero, es un espacio oscuro, aparentemente de material orgánico, del cual los tripulantes salen infectados. También observamos el parto del xenomorfo cuando éste sale expulsado del pecho de Kane y, cuando Madre ya no puede proteger a sus hijas e hijos, éstos la abandonan en una nave de emergencia que sale expulsada de su centro como si la pariera. Hay una oposición entre la máquina y la biología, entre la civilización y la naturaleza.



Alien constituye un buen ejemplo de una película que es a la vez subversiva y reafirmante del orden vigente porque, al tiempo que cuestiona la feminidad y los roles de género, lo hace desde una visión hegemónica que excluye la diversidad, la fetichiza, reafirma el miedo a lo desconocido y plantea la figura de otredad como amenazante de la propia existencia a la vez que se basa en la oposición binaria entre tecnología–civilización y naturaleza–barbarie.

Contactos alienígenas en son de paz

Existe también otra vertiente de películas que parten de la premisa de que los alienígenas podrían venir a la Tierra en son de paz. Estas películas serían más bien de contacto alienígena y la figura del Otro funge como contraparte que cuestiona las acciones violentas y los límites éticos de la humanidad.

Basada en un cuento de 1940 llamado *El amo ha muerto*, de Harry Bates, *El día que la Tierra se detuvo* en sus dos versiones cinematográficas (1951 y 2008) nos cuenta la historia de Klaatu, un alienígena físicamente idéntico a los humanos, que llega a la Tierra acompañado de un enorme robot para entregar un mensaje: nuestro estilo de vida representa una amenaza para nuestra propia existencia y para la de otras especies extraterrestres y, si no cesa, seremos aniquilados como medida preventiva. Debido a la confusión que suscita su llegada, Klaatu resulta herido, pero logra mezclarse entre los humanos bajo el seudónimo de Señor Carpenter para darse a la tarea de descifrar si la humanidad vale la pena de ser salvada o no. Existen dife-

rencias entre las dos adaptaciones cinematográficas, siendo la más notable la versión de 1951, en la que Klaatu intentaba prevenir a la humanidad del peligro de construir armas nucleares cada vez más poderosas y en la versión de 2008 se advierte acerca del peligro del calentamiento global y la explotación desmedida de los recursos naturales. Pero son también muy significativos los elementos que se mantienen en una y otra. Primero, que buscan presentarse como películas pacifistas, aunque el mensaje es claro: si un modo de vida pone en riesgo la existencia de los demás, entonces, hay un legítimo derecho de exterminarlo. Segundo, los paralelismos entre Klaatu o Señor Carpenter y Jesucristo, carpintero; ambos vienen del cielo a traer un mensaje de paz y salvar a la humanidad de sus propios errores, pero son ignorados por una sociedad que no reconoce sus malas acciones; ambos mueren sacrificándose por la humanidad, pues han visto en ella cualidades por las que vale la pena que sean salvados y, por último, ambos resucitan y logran difundir su mensaje de paz y amor antes de volver al cielo. Así, aunque aparentemente estas películas cuestionan las acciones de la propia civilización occidental, promueven también que la salvación de la humanidad se encuentra en el modo de vida cristiano-occidental.

De *E.T. El extraterrestre* (1982) se ha hecho una lectura muy similar a la de *El día que la tierra se detuvo*. Esta película nos cuenta la historia de una familia con dos hijos y una hija, cuyos padres se han divorciado recientemente. Mientras lucha por adaptarse al nuevo estilo de vida en el que su padre está ausente y su madre debe pasar más tiempo trabajando, Elliot, el hijo de en medio y quien más parece resentir el divorcio, se encuentra en el bos-



Blaustein, Julian (Productor), & Wise, Robert (Director). (1951). *El día que la tierra se detuvo* [Película]. EUA: 20th Century Studios.



Kennedy, Kathleen; Spielberg, Steven (Productores), & Spielberg, Steven (Director). (1982). E.T., el extraterrestre [Película]. EUA: Universal Pictures & Amblin Entertainment.

que con un alienígena que formaba parte de un grupo de botánicos extraterrestres que recolectaban muestras en la Tierra cuando fueron descubiertos por el gobierno de los Estados Unidos, ocasionando una precipitada huida en la que uno de ellos se quedó atrás. Elliot logra llevar a casa al extraterrestre, a quien simplemente llama ET, y ocultarlo del resto de su familia por algunas horas hasta que lo descubren su hermana y hermano. Deciden que “se quedarán con ET” como si éste fuera una mascota sin hogar pero pronto aprenden no sólo que ET tiene poderes, como hacer levitar objetos o revivir plantas muertas, sino también que él ya tiene hogar y familia en otra galaxia y que necesita comunicarse con ellos.

Elliot, quien parece tener una fuerte conexión física y psíquica con ET, le ayuda a construir un dispositivo de comunicación para que pueda “llamar a casa” y pronto se descubre hablando de sí mismo como “nosotros”. Poco a poco la salud de ET se deteriora por estar en una atmósfera ajena y, con ello, la de Elliot también; es en este punto donde son descubiertos tanto por la madre como por los agentes del gobierno y son puestos en cuarentena. Mientras ET se encuentra estable Elliot muere, pero Elliot vuelve a la vida y ET muere y con ello termina su vínculo. Posteriormente ET vuelve en sí e informa a Elliot que los de su especie han regresado por él. Elliot y su hermano logran llevarlo al bosque, donde ya lo espera una nave espacial. El corazón de ET se ilumina mientras se despiden de Elliot y, con la punta de su dedo, también luminosa, toca la frente del niño y le recuerda que siempre estará ahí. Acto seguido, aborda la nave y vuelve a su planeta. A pesar de que su creador Steven Spielberg es uno de

los judíos más prominentes de Hollywood y ha declarado abiertamente que no era esa su intención, las similitudes entre la historia de ET y la de Jesucristo son notorias: alguien que vino del cielo, con el corazón iluminado, que dio su vida por los seres humanos, que resucitó y se elevó nuevamente al cielo. Aunque la película trata también de otras formas de ser familia más allá de la biparental, así como del duelo y el cierre de ciclos desde los ojos de un niño, la imagen del ET mesiánico está bien arraigada entre los seguidores del género.

También de Spielberg, *Encuentros cercanos del tercer tipo* (1977), nos cuenta la historia de un hombre llamado Roy, empleado de la compañía eléctrica en algún suburbio de Indiana cuya vida se trastoca radicalmente después de tener contacto con un objeto volador del que el gobierno no sólo tiene pleno conocimiento sino que parece tener frecuentes intercambios con sus tripulantes. Desde buscar replicar los sonidos emitidos por la nave hasta construir un modelo a escala de la escena del encuentro, la obsesión de Roy con ese episodio lo lleva a perder su empleo y a su familia y, en última instancia, a tomar la decisión de subir a la nave espacial y dejar este planeta. Si bien la película critica un poco toda la secrecía del gobierno estadounidense y vemos, como en *E.T. El extraterrestre*, la figura del padre ausente y la desintegración de la “familia tradicional”, su mayor aporte es cuestionar la monotonía y el vacío del estilo de vida estadounidense. Porque a diferencia de la mayor parte del cine hollywoodense, que opera a partir de acciones que conducen a otras acciones y así sucesivamente, en esta película no parece ocurrir nada, ninguno de los personajes tiene cualidades extraordinarias



Levine, Dan; Levy, Shawn; Linde, David; Ryder, Aaron (Productores), & Villeneuve, Denis (Director). (2016). *La llegada* [Película]. EUA: FilmNation Entertainment, 21 Laps Entertainment & Lava Bear Films.

y no parece haber ninguna moraleja derivada de la visita alienígena ni de la decisión de irse con ellos que toma el personaje principal, más allá de una vaga noción de perseguir las pasiones individuales sin importar el precio que haya que pagar, o que en la vida tiene que haber algo más allá de todo ese cómodo pero monótono estilo de vida suburbano. Roy es un tipo común y corriente que, al tener contacto con la otredad, simplemente ya no puede ser el mismo y trata de dar sentido a la pregunta de quiénes somos a partir de entender quién es ese Otro.

En esta misma categoría podemos colocar *La llegada* (2016), película centrada más que las mencionadas anteriormente en el contacto como un hecho en sí. Después de que un grupo de naves alienígenas llega a distintos puntos de nuestro planeta y sus tripulantes intentan comunicarse, el gobierno de los Estados Unidos contrata a Louise Banks, una afamada lingüista cuya misión será descifrar el lenguaje extraterrestre y establecer comunicación para responder a dos preguntas fundamentales: de dónde vienen y qué pretenden aquí. Banks encuentra que esta otra especie no sólo tiene habla sino también escritura circular de tipo ideográfica y establece las bases para una precaria comunicación. A la par de estar lidiando con los dolorosos recuerdos de la muerte de su hija a causa de cáncer, la lingüista debe fungir como mediadora entre una especie y otra cuando finalmente logra descifrar el mensaje, *offer weapon*, que podría traducirse como “entregar arma”. El diálogo entre especies resulta tan complicado como el diálogo entre los científicos y militares involucrados en el caso, así como entre los gobiernos de las diversas naciones donde las naves se han instalado, que intentan decidir si

atacarán primero, esperarán a ser atacados o entregarán su arsenal.

La vuelta de tuerca vendrá cuando nos enteramos de que Banks no tiene una hija, al menos no la ha tenido aún. Bajo la premisa de que el lenguaje configura la forma en que percibimos el mundo, al sumergirse en un nuevo lenguaje ella ha aprendido también una nueva cosmovisión en la que el tiempo no es lineal, por tanto, esos recuerdos son en realidad de su futuro. Del mismo modo, logra comprender que la traducción del mensaje estaba limitada por su propia cosmovisión y que una mejor traducción sería *offer tool*, “ofrecer herramienta”. Así, el mensaje no era una amenaza sino el ofrecimiento de su percepción del tiempo como una herramienta para evitar nuestra propia aniquilación. Por último, sabiendo todo el dolor que le espera, Banks decide seguir por el camino que le llevará a tener a esa hija.

Lo que parecería ser una película de invasión alienígena se vuelve una película sobre la comunicación entre dos culturas. *La llegada* retrata el proceso de aprender un idioma ajeno, una cultura ajena y nos habla no solo de la comunicación sino de cuántas veces la hemos descartado como primera forma de contacto para evitar el conflicto. Cruzar las barreras de comunicación puede ser la diferencia entre la salvación o la aniquilación de uno o ambos grupos.

En este conjunto de películas encontramos una visión no violenta de la otredad. Aunque hacen énfasis en la necesidad de detener la autodestrucción de la especie humana y en la comunicación como herramienta central para el entendimiento de modos de cognición diferentes, ya sea



a través de figuras mesiánicas como en el caso de *El día que la tierra se detuvo* o *ET El extraterrestre*, o con guiños antiaborto en el caso de *La llegada*, lo hacen desde una óptica sumamente paternalista que difunde los principios cristianos e individualistas de occidente.

El monstruo en el espejo

En esta categoría tomaremos de referencia *Sector 9* y *Avatar*, dos películas producidas en 2009 desde diferentes posiciones geográficas e industrias y que, sin embargo, se colocan en la misma posición en cuanto a la forma de representar la alteridad. Se han hecho lecturas anti-imperialistas de una y otra, resaltando aquellos elementos que parecieran hacer una ruptura con la visión clásica de la otredad, no obstante, aún persisten en ellas muchos de los tropos del imaginario occidental. A diferencia de la sección anterior, en estas películas el planteamiento no se limita al contacto sino a las implicaciones de que ambas sociedades debieran coexistir en un mismo espacio y de qué manera se establecerían estas relaciones.

Sector 9, si bien no es una película de Hollywood, logró llegar a los circuitos comerciales alrededor del mundo con tal éxito que fue la puerta de entrada de su director en el cine estadounidense. Esta película nos habla también de la presencia alienígena en la Tierra, aunque con un enfoque algo diferente. Al estilo de un documental situado en el presente, nos cuenta las condiciones de vida de miles de alienígenas que llegaron a Johannesburgo en 1982, encerrados en una nave, desorientados y desnutridos buscando ayuda. Los seres humanos inicialmente les brindaron apoyo pero poco a poco los alienígenas fueron cayendo en el abandono y se vieron obligados a hurgar entre la basura, robar o hacer cualquier trabajo para sobrevivir; además se han vuelto adictos a la comida para gato y de este modo han perdido todas sus pertenencias, incluyendo su armamento extraterrestre.

Por todo lo anterior los alienígenas han sido rechazados por la población local, quienes los discriminan y les llaman bichos. Así, se les ha asignado el llamado sector nueve como lugar de residencia, un campo de refugiados militarizado donde viven en condiciones paupérrimas. Este campo fue creado por las Naciones Unidas como medida temporal pero, al no tomar una decisión sobre el destino de la población alienígena, la institución ha cedido el control del campo a una empresa privada cuyo principal interés es comercializar el armamento alienígena, que sólo puede ser utilizado con el ADN de éstos.

En el presente, la empresa ha decidido desalojar a quienes no pueden pagar la renta de sus precarias viviendas y trasladarlos al sector 10, lejos de la ciudad. Vemos a Wikus –un hombre blanco– ejecutar las órdenes de desalojo y catear viviendas en busca de mercancías ilegales, como su propia tecnología. Wikus confisca un frasco con ADN alienígena y accidentalmente se infecta; uno de los “contrabandistas” es ejecutado mientras que a otro, Christopher, se le obliga a firmar la orden de desalojo bajo amenaza de quitarle a su hijo. Wikus continúa con su trabajo pero a lo largo del día comienza a sentir náuseas y a perder el pelo y las uñas. Su salud se agrava y es llevado de emergencia al hospital donde los médicos descubren que está mutando a un cuerpo alienígena, motivo por el cual es secuestrado por el gobierno. Wikus logra escapar y regresar al sector nueve donde se oculta con Christopher, en tanto que el gobierno difunde la falsa noticia de que esta transformación ha sido producto de una enfermedad de transmisión sexual por tener relaciones con alienígenas. A partir de ese momento, Wikus deberá vivir las mismas peripecias, maltratos y discriminaciones que cualquier alienígena mientras intenta recuperar el ADN que ayudará a Christopher a volver a su planeta.

Sector 9 es una película de denuncia y no intenta disimularlo. Hace paralelismos obvios con el *apartheid*, las adic-





Cameron, James; Landau, Jon; Sanchini, Rae (Productores) & Cameron, James (Director) (2009) Avatar [Película]. EUA: 20th Century Fox

ciones entre poblaciones vulnerables, la desinformación respecto del SIDA y las migraciones en busca de refugio. No sólo nos plantea la pregunta acerca de cómo trataríamos al posible Otro extraterrestre sino que nos invita a pensar en cómo tratamos a la otredad entre los propios seres humanos y cómo tratamos a ese Otro en función del miedo y de los intereses económicos. Pero, a pesar de sus intenciones, no puede evitar reproducir eso mismo que denuncia. Wikus y Christopher trabajan juntos, sí, pero con objetivos completamente diferentes. No es que la historia que nos cuenten sea aquella de la cooperación intercultural e interracial, sino una en la que el hombre blanco salva al Otro con el único fin de salvarse a sí mismo. No es que le importen las condiciones de los alienígenas —Aunque ciertamente la experiencia le ha sensibilizado— sino que, en última instancia, le interesa volver a ocupar su lugar privilegiado en la estructura social, volver a la normalidad.

Por su parte *Avatar*, que por 10 años se mantuvo como la película más taquillera de la historia, se desarrolla en un futuro no muy lejano en Pandora, una luna del planeta Polifemo que ha sido colonizado por los seres humanos para la extracción de un mineral que significaría la resolución de los problemas energéticos en la Tierra. Su población originaria, los *Na'vi*, viven al interior de la selva, alrededor de un árbol sagrado que se encuentra asentado sobre una gran veta del mineral antes mencionado. Poco a poco los *Na'vi* han ido perdiendo terreno ante la expan-

sión militar y minera de los seres humanos, que ha sido sumamente perjudicial para el medio ambiente local.

En este contexto, el programa *Avatar* ha sido creado para mediar entre los *Na'vi* y los seres humanos, conectando la mente de científicos a cuerpos artificiales similares a la especie nativa. El personaje principal, Jake, es un ex militar que ha sido enviado a Pandora para ocupar el lugar de su fallecido gemelo idéntico en el proyecto *Avatar* pues, a pesar de no tener formación científica, comparte el mismo ADN, por lo cual puede utilizar el avatar creado para su hermano. Rápidamente Jake es aceptado por los *Na'vi*; no sólo tiene facilidad para comprender su cultura, sino que además parece haber sido elegido por el árbol sagrado. Pero él ha estado trabajando como doble agente y mientras investiga la cultura local para el grupo de científicos también comparte información en secreto con las autoridades militares, cuyo objetivo es expulsar a los *Na'vi* de su territorio. Jake termina inmerso casi por completo en el mundo de los *Na'vi* y enamorándose de una joven local. Es entonces cuando toma conciencia del daño que ha hecho a este pueblo al traicionar su confianza y ayudar a los militares a despojarlos de su territorio. Así, Jake y los demás científicos se unen a los *Na'vi* para pelear contra los militares en una épica batalla.

Esta vez los invasores alienígenas, la amenaza, somos los seres humanos. La película es una metáfora de la crisis ecológica resultado de la depredación ocasionada por las



industrias. La visión de otredad en *Avatar*, que recuerda mucho a *Danza con lobos* (1990) y a *Pocahontas* (1995), nos invita a reflexionar en los numerosos pueblos originarios que han sido despojados y masacrados en nombre del progreso y de la acumulación de capital, a considerar otras cosmovisiones donde la relación con la naturaleza es el eje que lo articula todo.

Pero también perpetúa la oposición binarista que coloca por un lado a las sociedades colonialistas basadas en el pensamiento racional y la tecnología y, por otro, a aquellas colonizadas que son prístinas, altamente espirituales y, sobre todo, que necesitan ser salvadas por el hombre blanco al cual ven no sólo como su líder sino como una especie de divinidad. Así, la historia de *Avatar* es también la historia de la antropología: la ciencia al servicio del imperio, las prácticas extractivistas de conocimiento que permiten descifrar la alteridad para poder vencerla desde dentro y “por la buena” para finalmente expulsar a quienes no estén dispuestos a participar en el nuevo orden.

Si bien *Avatar* y *Sector 9* tienen buenas intenciones, no hay que olvidar aquel dicho, “de buenas intenciones están empedradas las escaleras al infierno”. Y es que ambas películas caen en las mismas posturas paternalistas. La otredad se coloca en posición de subordinación, ya sea en calidad de refugiados o de pueblos originarios. Pareciera inconcebible pensar en relaciones horizontales entre grupos. Los Otros son vistos como obstáculos para conseguir algún recurso, en el primer caso la tecnología y en el segundo el mineral; no hay intención de explotarlos, pues ni siquiera encuentran en sus cuerpos el valor de fuerza de trabajo. Son concebidos como objetos inútiles y por esa misma razón no se les confiere capacidad de agencia. Por eso necesitan ser salvados, por eso aceptan automáticamente al mesías venido desde fuera.

Las historias están contadas desde el punto de vista de un hombre blanco que, al pasar por un proceso de inmersión en la otra cultura, se transforma y desdibuja sus propios límites. Su nueva condición de “nativo” le confiere sensibilidad y le permite “descubrir” la belleza de ese Otro cuyo valor y humanidad sólo pueden ser probados a través de sus ojos. Tal parece que a los grupos subalternos aún se les considera incapaces de hablar por sí mismos, de contar su propia historia.

Cada película representa un imaginario diferente de la alteridad. Por un lado *Sector 9* proyecta el miedo de que la otredad contamine la forma de vida tal como se le conoce y, por otro, *Avatar* es la culminación del complejo mesiá-

nico de occidente. Podemos ver, tanto en estas dos películas como en *Alien*, un giro en el que los colonizadores ya no son los gobiernos sino las corporaciones porque vemos también un giro en las problemáticas. El miedo ya no es a la guerra, sino al despojo del territorio; ya no es al espionaje sino a la migración y ya no es al comunismo sino a la desestabilización del sistema económico. No obstante sus diferencias, estas películas son reflejo de un pensamiento colonial que persiste.

CONSIDERACIONES FINALES

Podemos decir mucho de un momento histórico y social a través de la forma en que éste se significa en las representaciones artísticas de la época. Por ello, al analizar la ciencia ficción estamos analizando también prácticas de política global. Y en ese sentido sería injusto no mencionar que existen otras formas de representar al alienígena en la literatura, el cine, las series y las novelas gráficas por poner algunos ejemplos. En estas otras representaciones dos son las preguntas centrales: quiénes son realmente los monstruos y cómo disolver los límites entre sí mismos/otros o, por lo menos, cómo lograr que ocupen posiciones menos asimétricas. Sin embargo, hay que aceptar que el alienígena en el cine de ciencia ficción sigue siendo una figura que refuerza más límites de los que cuestiona.

En el conjunto de películas que he expuesto, los alienígenas encapsulan el miedo a lo desconocido en algo visible y tangible. ¿Cuál es el miedo a la otredad? Que su sola presencia pone en duda y en riesgo las categorías sociales ya establecidas. La disolución de la dicotomía entre nosotros y otros aterra porque pone en juego los límites definitivos de la propia existencia. Pero si esos monstruos imaginados amenazan el sistema es porque han sido creados por ese mismo sistema. Reconocerles como iguales significaría entonces reconocer que son sujetos de derechos. El Otro como alienígena refuerza divisiones como raza, género y etnia que condicionan la posición que los sujetos ocupan en el mundo moderno. Si se logra que el Otro sea visto como monstruo, entonces negarle derechos, marginarlo y aniquilarlo no sólo es justificable sino necesario.

Es urgente que las narrativas de contacto entre diferentes culturas sean analizadas de forma más crítica y, aún más, que sean contadas de otra manera. Por ello, aunque el número de mujeres escritoras de ciencia ficción se ha incrementado en las últimas décadas, aún necesitamos una ciencia ficción mucho más feminista y diversa. Necesitamos, sobre todo, que esas historias lleguen a las pantallas, porque es ese el gran vehículo de distribución. Porque es



ahí donde más faltan representaciones que normalicen la diversidad y el diálogo entre diferentes cuerpos, identidades, grupos y culturas, no sólo como parte positiva y enriquecedora de nuestra realidad sino también como vía indispensable hacia la construcción de un mejor futuro. Los monstruos dicen mucho de quien los inventa. “El sueño de la razón produce monstruos” y el gran monstruo de la ciencia ficción es la humanidad.

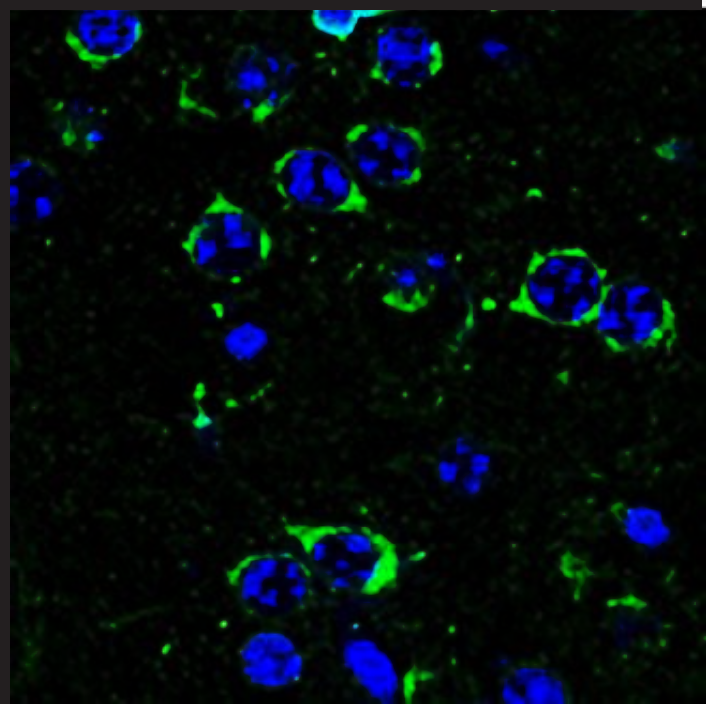
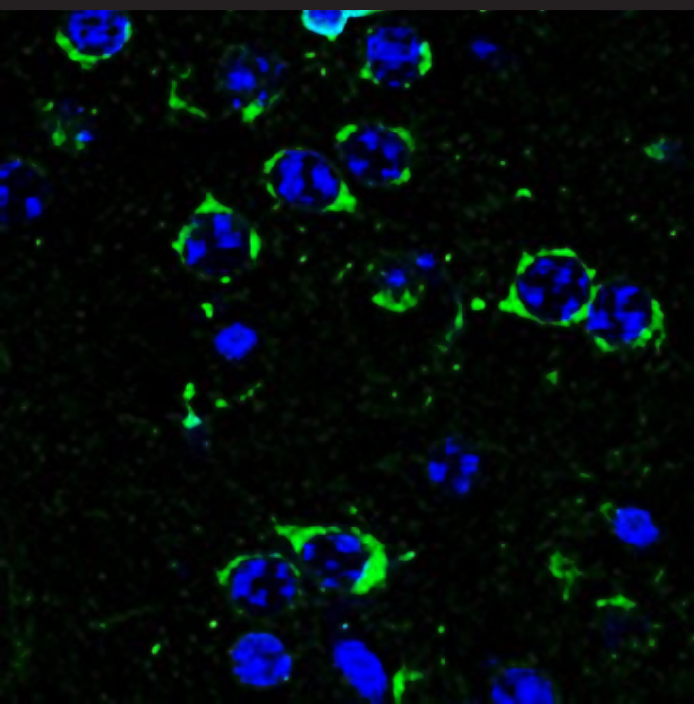
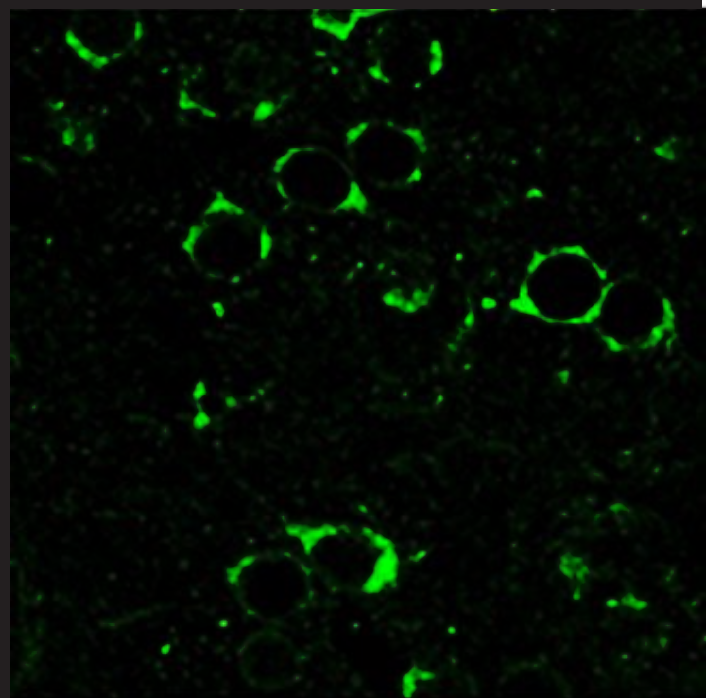
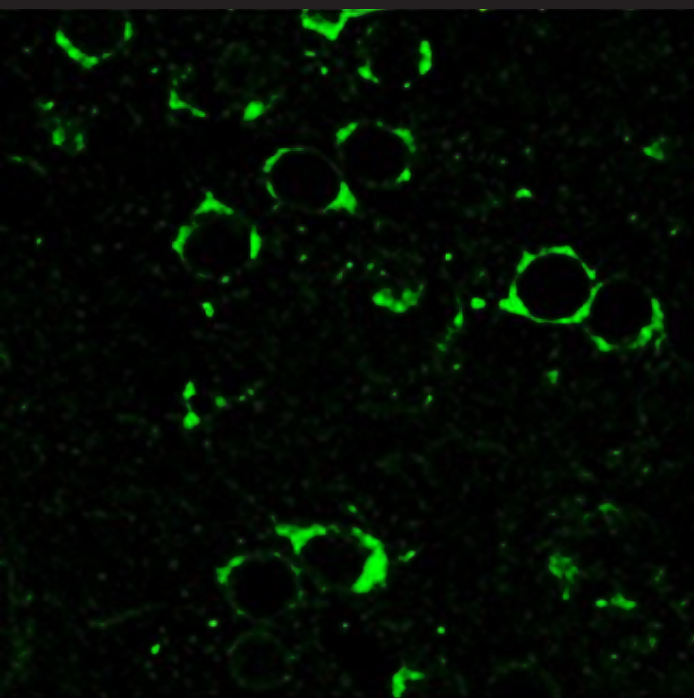
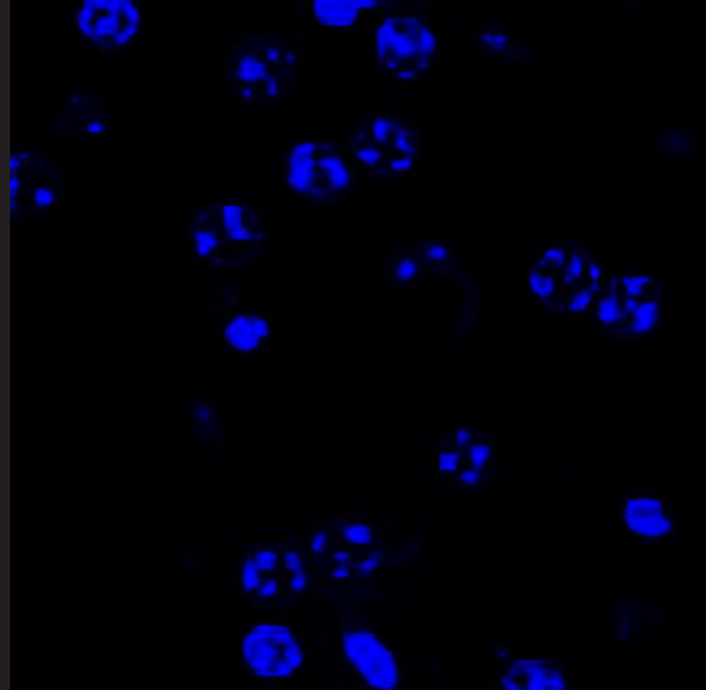
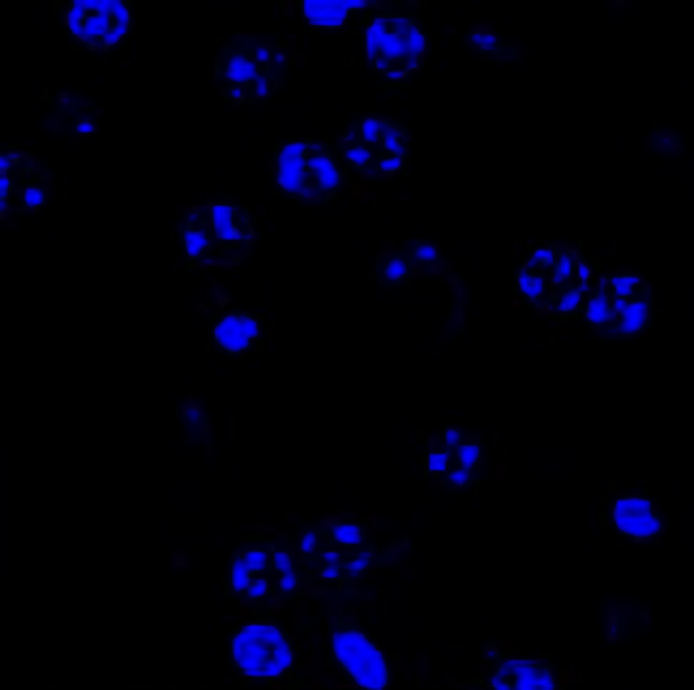
REFERENCIAS

- Haraway, Donna. 2012. *A Cyborg Manifesto. Science, technology and socialist-feminism in the late twentieth century*. EUA: University of Minnesota Press.
- Mair, Jan. 2002 “Rewriting the ‘American dream’. Postmodernism and otherness in Independence Day”. En *Aliens R us. The other in science fiction cinema*, ed. Ziauddin Sardar, 34-50. Londres: Pluto Press.
- Robles, Xavier. 2010. *La oruga y la mariposa. Los géneros dramáticos en el cine*, México: UNAM.
- Welles, H.G. 2017. *The war of the worlds*, España: Plutón Ediciones.
- Wolmark, Jenny. 1994. *Aliens and others: Science fiction, feminism and postmodernism*. EUA: University of Iowa Press.

Filmografía

- Blaustein, Julian (Productor), & Wise, Robert (Director). (1951). *El día que la tierra se detuvo* [Película]. EUA: 20th Century Studios.
- Brown, David; Zanuck, Richard (Productores), & Spielberg, Steven (Director). (1975). *Tiburón*, [Película]. EUA: Universal Pictures.
- Cameron, James; Landau, Jon; Sanchini, Rae (Productores) & Cameron, James (Director) (2009) *Avatar* [Película]. EUA: 20th Century Fox
- Carroll, Gordon; Giler, David; Hill, Walter (Productores), & Scott, Ridley (Director). (1979). *Alien* [Película]. EUA: Twentieth Century Fox.
- Costner, Kevin; Wilson, Jim; Eberts, Jake (Productores), & Costner, Kevin (Director). (1990), *Danza con lobos* [Película]. EUA: Tig Productions, Majestic Films International & Allied Filmmakers.
- Devlin, Dean (Productor), & Emmerich, Roland (Director). (1996). *Día de la Independencia* [Película]. EUA: Centropolis Entertainment & 20th Century Studios.
- Jackson, Peter; Cunningham, Carolynne (Productores), & Blomkamp Neill (Director). (2009). *Sector 9* [Película]. Sudáfrica & Nueva Zelanda: WingNut Films,
- QED International, Key Creatives & Wintergreen Productions.
- Kennedy, Kathleen; Spielberg, Steven (Productores), & Spielberg, Steven (Director). (1982). *E.T., el extraterrestre* [Película]. EUA: Universal Pictures & Amblin Entertainment.
- Kennedy, Kathleen; Wilson, Colin (Productores), & Spielberg, Steven (Director). (2005). *La guerra de los mundos* [Película]. EUA: Paramount Pictures, DreamWorks & Amblin Entertainment.
- Lasker, Edward (Productor), & Nyby, Christian (Director). (1951). *El enigma de otro mundo* [Película]. EUA: Winchester Pictures Corporation.
- Levine, Dan; Levy, Shawn; Linde, David; Ryder, Aaron (Productores), & Villeneuve, Denis (Director). (2016). *La llegada* [Película]. EUA: FilmNation Entertainment, 21 Laps Entertainment & Lava Bear Films.
- Mainwaring, Daniel (Productor), & Siegel, Don (Director). (1956). *La invasión de los ladrones de cuerpos* [Película]. EUA: Walter Wanger Productions.
- Pal, George (Productor), & Haskin, Byron (Director). (1953). *La guerra de los mundos* [Película]. EUA: Paramount Pictures.
- Pentecost, Jim (Productor); Gabriel, Mike & Goldberg, Eric (Directores). (1995). *Pocahontas* [Película], EUA: Walt Disney Pictures.
- Phillips, Julia; Phillips Michael (Productores), & Spielberg, Steven (Director). (1977). *Encuentros cercanos del tercer tipo* [Película]. EUA: EMI Films.
- Stoff, Erwin; Harris, Paul; Goodman, Gregory (Productores), & Derrickson, Scott (Director). (2008). *El día que la tierra se detuvo* [Película]. EUA & Canadá: 20th Century Studios.
- Turman, Lawrence; Foster, David (Productores), & Carpenter, John (Director). (1982). *La cosa de otro mundo* [Película]. EUA: The Turman-Foster Company.







Fans: comunidades, tradiciones y reappropriaciones de las mujeres en la comunidad *fandom*

Joyce Kauffman Zamora*

ij.kauffman3@gmail.com

RESUMEN. Este artículo presenta una historiografía de la cultura fan y sus comunidades, situando a las y los *fans* como lectores que intervienen, reinterpretan y se reappropriatean textos. Asimismo, examinará la inferencia de la era digital en estas comunidades y sus prácticas participativas. Mediante la exposición de teoría literaria de recepción, se vinculará a la *fanfiction* con la tradición literaria oral y escrita de las mujeres, quienes han realizado una labor esencial en la conformación de las comunidades *fandom*.

Palabras clave: fan, fandom, fangirl, cultura participativa, comunidad, recepción

ABSTRACT. This article presents a historiography of the fan culture and its communities, placing fans as readers who intervene, reinterpret and reappropriate texts. It will also review the inference of the digital age in these communities and their participative practices. Through theories of reception, it will link fanfiction with the oral and written literary tradition of women, and their essential role on shaping fandom communities.

Key words: fan, fandom, fangirl, participatory culture, community, reception

Las y los *fans* han existido en el mundo desde el origen de las civilizaciones. Los deportes y juegos de mesa sumerios, como el popular Juego real de Ur “la realeza sumeria incluía juegos de mesa en sus tumbas” (Bertman, 2003:298), o el teatro griego, que contaba con una audiencia exigente y contestataria “eran ruidosos, vocales y con frecuencia aclamados como los verdaderos jueces de las competencias dramáticas” (Roselli, 2011:I) o la pasión prehispánica por el *tlachtli* y el *patolli* “juego de pelota de trasfondo mítico-religioso, pero también popular en la vida

* Joyce Kauffman es licenciada en Estudios Literarios por la UAQ. Es alumna de ICATEQ. Escribe desde la interdisciplinariedad sobre teorías de recepción, *fandom* y literatura gótica desde la perspectiva feminista. Actualmente colabora en el podcast Addictia Visual.

Ha publicado: El monstruo en la historia <https://discapacidades.nexos.com.mx/?p=1690> y Cinédoque: nuevas posibilidades en la crítica de lo mainstream <https://www.ambulante.org/2018/10/cinecdoque-nuevas-posibilidades-en-la-critica-de-lo-mainstream/>



cotidiana y profana [...] un juego de tablero de significación espiritual que se consideraba más popular que el de pelota” (González, 1993: 236), todas son manifestaciones de los fans y su cultura.

Ante el actual crecimiento de los estudios de *fans*, la academia continúa siendo recelosa frente a estas manifestaciones contemporáneas de la relación texto¹-receptor. Esta postura advierte una propiedad ajena al “verdadero arte” en la cultura popular, tal como lo plantea el filósofo y crítico literario Walter Benjamin con su concepto de *aura* (2003:44), sosteniendo que ésta es una manifestación irrepetible y lejana de un entretejido de espacio y tiempo, la cual se marchita en la época de la reproductividad técnica de la obra de arte.

Más allá de definir si el aura es, en efecto, una propiedad quintaesencial de la obra de arte, lo cierto es que la cultura popular —más tarde, de masas— ha sido estudiada formalmente, al menos, desde la segunda mitad del siglo XX, desde la semiótica, la filosofía y la sociología. También es una realidad tangible que este campo de estudio aún enfrenta el estigma de ser considerado un “conocimiento menor” al interior de las instituciones académicas y su canon literario, las cuales se resisten a incluir en sus aulas o proyectos de investigación el estudio de la cultura popular producida desde los medios masivos de comunicación.

Esta reticencia a incorporar ciertos campos de estudios que se alejan de la cualidad “prístina” del arte evidencia un desconocimiento del propio canon literario, que ha admitido desde sus orígenes, orales y escritos, formas de interacción escritor-lector que no sólo enriquecen al texto, sino que obedecen a un devenir literario orgánico e histórico.

EL REINO DE LOS *FANS*

Con la publicación de *Piratas de textos* (1992), de Henry Jenkins, fundador del Programa de Estudios Comparativos de Medios de Comunicación del MIT, la conversación académica sobre los estudios de *fans* se inaugura de manera formal. Si bien, su explosión se sitúa durante la pasada década (circa 2010), es pertinente señalar que aún se trata de un campo de estudio que busca asentarse firmemente en el canon académico y que se encuentra en crecimiento constante. Tomando las ideas expuestas por Michel de Certeau en *La invención de lo cotidiano*, donde el semiólogo francés sugiere que las actividades de los lectores no pueden documentarse sólo teorizarse, Jenkins contraargumenta desde la postura de que este es un hecho posible y tangible (Jenkins, 2010:14). Así, desarrolla las bases de este campo de estudios al examinar detalladamente su propia experiencia en la década de los 80 como fan, y articula cada una de las acciones y procesos realizados por las comunidades de *fans*. Al definir el concepto de fan señala que la visión generalizada viene acompañada de estereotipos que los caracterizan como consumidores que cultivan conocimiento inútil de un producto cultural menor, inmaduros emocionalmente e incapaces de diferenciar la realidad de la fantasía. Vincula estos estereotipos al origen del término fan.

«Fan» es una forma abreviada de la palabra «fanático», que tiene su raíz en el vocablo latino «fanaticus». En su sentido más literal, «fanaticus» procede de «fanus», que significa básicamente «de o perteneciente al templo, un servidor del templo, un devoto, pero rápidamente adoptó unas connotaciones más negativas: «Relativo a personas inspiradas por ritos orgiásticos y delirios entusiastas» (Oxford Latin Dictionary). Al evolucionar, el término «fanático» pasó de hacer referencia

¹ Considerando aquí como texto a una “unidad comunicativa en un orden distinto al tradicional: una unidad semántico-pragmática de sentido, y no sólo de significado; una unidad intencional y de interacción, y no un objeto autónomo.” (Calsamiglia y Tusón en Herrero, 2006:15). Y, para la utilidad de este ensayo, el texto es la obra —serie, película, música, libro, deporte, juego, etc.—reapropiada por las y los *fans*.

a ciertas formas excesivas de creencia y culto religiosos a indicar «cualquier veneración falsa o excesiva», y fue evocado a menudo por los críticos para hacer referencia a las creencias políticas contrarias y más tarde, de forma más general, a la locura «como la que puede resultar de estar poseído por una deidad o demonio» (Jenkins, 2010:24)

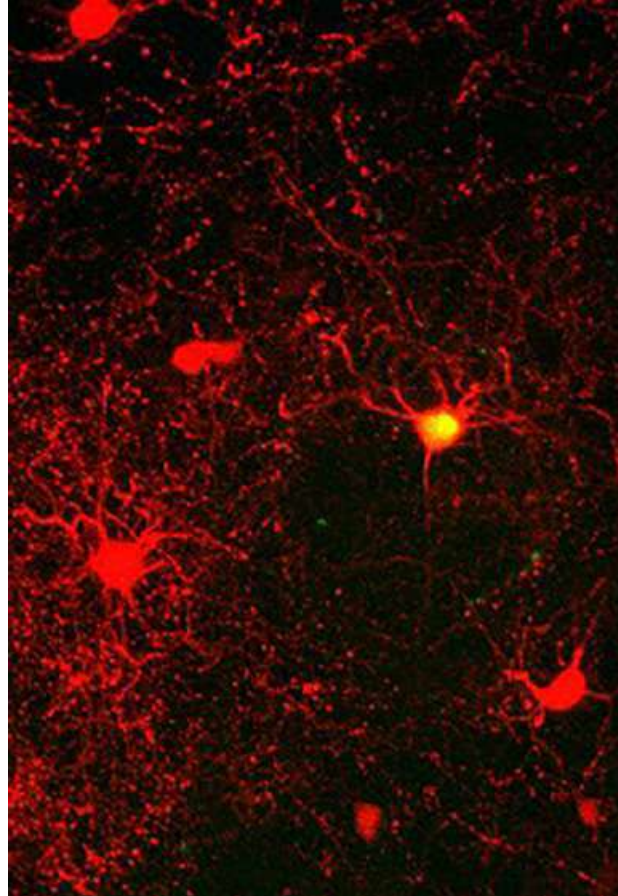
Jenkins localiza en las citas y notas del *Oxford English Dictionary* (2010:25) la fuente más aceptada sobre el primer registro de la palabra *fandom* en la prensa deportiva a principio del siglo XX al expresarse de sus aficionados². Este término alude a la contracción en inglés de la expresión *Fan Kingdom*.

La base de su propuesta recae en la figura del fan crítico. Afirma que los *fans* tienen un modo concreto de recepción: la traducción/reinterpretación, donde el texto no es el final del sistema emisor-receptor. Para que esto sea posible los *fans* desarrollan un conjunto de prácticas críticas e interpretativas, mediante las cuales crean un metatexto —por medio de la cultura participativa— más amplio y complejo, que permite la apropiación del texto original. Es aquí donde el fan consumidor pasa a ser crítico del texto original, prefiriendo en ocasiones consumir lo creado por otros *fans*, por encima del producto discursivamente hegemónico que ofrece el emisor-corporativo. Finalmente, identifica las formas concretas de producción cultural de los *fans*, así como tradiciones estéticas y prácticas determinadas, obedeciendo así a los lineamientos de la etnografía, por lo que serían dignos de estudio como subcultura.

Sin embargo, creer que todos los *fans* pertenecen a esta categoría activa y participativa es ingenuo. Esta ha sido la mayor de las críticas recibidas a la obra de Jenkins; la experiencia participativa de los *fans* apunta a que tanto los *fans*/receptores/lectores participativos conviven en un mismo espacio con los *fans* estereotípicos y pasivos que perciben tanto la sociedad como el canon académico.

Posteriormente, en *Culture: La cultura de convergencia de los medios de comunicación* (2008), Jenkins acuña dos términos claves para el surgimiento de los estudios denominados de *media fandom* y de *fans*. El primero es el de *Convergencia*:

² La investigadora Robin Anne Reid rescata el titular de prensa que confirma este uso del término *fandom*: “El mundo de los entusiastas por algún tipo de entretenimiento o por algún artista [...] 1903 Cincinnati Enquirer 2 Jan. 3/1 (heading): “Fandom puzzled over Johnsonian statements”; 1928 Publishers’ Weekly 30 June: “Ty Cobb, the idol of baseball fandom” (Reid, 2012).



Me refiero al flujo de contenido a través de múltiples plataformas mediáticas, la cooperación entre diversas industrias mediáticas y el comportamiento migratorio de las audiencias mediáticas, dispuestas a ir casi a cualquier parte en busca del tipo deseado de experiencias del entretenimiento [...] es una palabra que logra describir los cambios tecnológicos industriales, culturales y sociales en función de quienes hablen y de aquello a lo que crean estar refiriéndose. (Jenkins, 2008:14)

En segundo lugar, desarrolla el término complementario con el que sustenta su investigación: *la cultura participativa*. Toma como punto de partida la teoría del investigador en ciencias de comunicación Pierre Lévy, la *inteligencia colectiva*, “ninguno de nosotros puede saberlo todo, cada uno de nosotros sabe algo; y podemos juntar las piezas si compartimos nuestros recursos y combinamos nuestras habilidades” (Lévy en Jenkins, 2008:15). La comunidad se torna entonces en el crisol del contenido creado por los *fans* y se mantienen unidas por un intercambio recíproco de conocimiento, manteniéndolo accesible para todos los integrantes quienes poseen identidades heterogéneas.

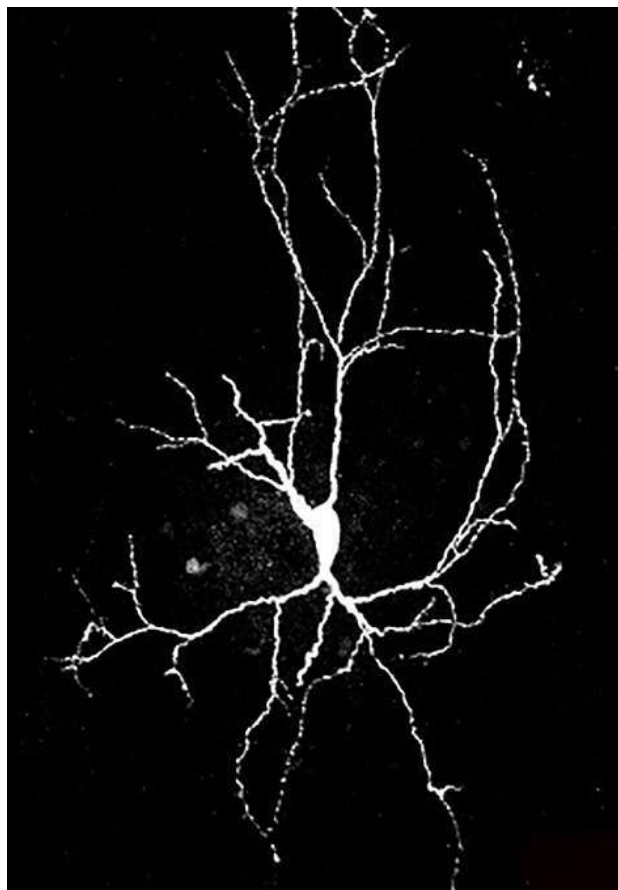
El autor describe una fragmentación y reelaboración de textos e imágenes, que, en cierto punto, han de converger de la mano de la facción receptora en la cultura popular. Lo anterior, no por eso admite necesariamente que cualquier obra de origen mediático y popular deba integrarse inmediatamente al canon, sino que enfatiza la participación activa y crítica del lector-receptor para valorizarla.



FANS DIGITALES

Al entrar la tercera década del siglo XXI, es innegable que la era de las comunidades digitales ha impuesto cambios a los medios de comunicación y al estudio de los mismos. Aunque la industria del entretenimiento continúa operando de manera tradicional en muchos aspectos, esta nueva etapa ha dado voz y voto a las y los *fans* como nunca antes, pudiendo llegar a tener injerencia en la continuidad y el rumbo de sus *fandoms*. Estas comunidades cobraron fuerza en el internet en foros digitales de discusión creados por *fans* a finales de los 90 y principios de este siglo y, más tarde, se establecieron con fuerza en la red social *Tumblr*. Fue así que la cultura colectiva de Jenkins se desarrolló en esta red a su máxima expresión, dentro de los *fandoms* de series (televisión, *streaming* y *web*), música, libros, historia y arte, permitiendo la libre creación de *fan content*, además de la continua discusión y cooperación al interior de *fandoms*, así como de *fandom* a *fandom*.

De este caldo de cultivo eclosionó un elemento trascendental: los *fandoms*, y, consecuentemente, su *fan content*, pasaron rápidamente a convertirse en una vía de protesta hacia las instituciones, que no solo controlan el canon del texto en cuestión, sino que representan una realidad limitada a la raza blanca heteronormativa. El movimiento *#RepresentationMatters*, fue una de protesta ante las prácticas discriminatorias de productoras televisivas, como *Queerbaiting*, *Bury Your Gays* y *Whitewashing*, que tuvo un eco sin precedentes en los medios de comunicación tradicionales y digitales. El *queerbaiting* borra o deja de lado a personajes LGBTTIQ+ al limitar su sexualidad al nivel del subtexto, eliminándolos por completo de la narrativa o relegándolos a relaciones con el sexo opuesto a pesar de haber tenido una codificación *queer* previa. De manera similar, el lugar común narrativo *Bury Your Gays* castiga a estos personajes eliminándolos de la narración por completo si van más allá del subtexto. Tanto el *queerbaiting* como *Bury Your Gays* también castigan a las audiencias *queer* con la sugerencia (o incluso la promesa) de una representación LGBTTIQ+, un fenómeno que se agudiza en el caso de mujeres, mucho más si se trata de mujeres racializadas. Estos fenómenos se encuentran históricamente vinculados a través de códigos legales que prohíben la homosexualidad y códigos de producción de cine y televisión de Hollywood que vetaban o castigaban a los personajes *queer* en la pantalla (Bridges, 2018:116). El *Whitewashing* se refiere al casting de actores blancos como personajes que no son blancos o de raza indeterminada. También puede referirse a preferir actores, directores, directores de fotografía, etc., blancos sobre personas de color igualmente calificadas (Merriam-Webster, 2019).



Como lo señala la investigadora Melanie Kohnen, los tintes sociales y políticos de la conversación pública permearon en la red social. Este fenómeno generó una mirada crítica que se instaló en un gran sector de la comunidad *fandom*, que a su vez se hizo presente en el *fan content* que este generó, así como de toda su cultura fan.

Sostengo que el *fandom* en *Tumblr* es un espacio pedagógico: a través de prácticas de *fanish*, los fans se educan entre sí sobre la formación de identidades, la diversidad, las representaciones de los medios, la tecnología digital y la industria de los medios. Estas conversaciones de *fandom* a menudo hacen eco de las mismas preocupaciones o temas que surgen en las aulas de estudios de medios [...] los fans (y los usuarios de *Tumblr* en general) lidian con las mismas preguntas de diversidad, textos, tecnología e industria que encuentran en lecturas y discusiones. *Tumblr* ofrece un espacio creativo vibrante centrado en los medios visuales y la cultura popular (Kohnene en Booth, 2018:456).

Tras el declive de *Tumblr* como centro neurálgico de las comunidades *fandom*, *Twitter* surgió como una alternativa orgánica para continuar esta cultura participativa. En consecuencia, la vertiente de los *fandoms* preocupada por



su contexto social agudizó su injerencia en esta materia. Esta migración digital ocurrió de manera simultánea al auge del *K-pop* —música pop originaria de Corea del Sur y que abarca una variedad de estilos— en el “Occidente” mundial. Precedidos de una generación de *idols* —término empleado para referirse a los miembros de grupos de *K-pop*— que tanteó las aguas de las audiencias, más allá de Asia, grupos tales como *BTS*, *BLACKPINK*, *EXO*, *Twice*, *Got7* o *Red Velvet* irrumpieron en la escena de la comunidad *fandom* global no sólo para dominarla, sino también para moldearla. El *K-pop*, conformado por un gran porcentaje de *K-popers* —fans del *K-pop*— nativos digitales, aportó un sistema de organización más complejo y con más alcances.

El poder de movilización en redes sociales que poseen estos *fandoms* no tiene igual. Se trata de los colectivos organizados que mejor saben utilizar el internet a su favor, pues dominan el accionar de las redes sociales, principalmente en *Twitter*, y sus algoritmos, propiciando así un óptimo posicionamiento de un tópico particular entre las tendencias de la web.

La académica Su-jeong Kim observa que los *fandoms* “occidentales”, acostumbrados a consumir y reproducir productos culturales de la industria angloparlante, pronto adoptaron las formas coreanas apegadas a la disciplina comunitaria arquetípica de su sociedad. Apunta que, el objetivo de estos *k-fandoms* es hacer que el álbum de sus *idols* sea el número uno en las listas musicales tan pronto como se estrene, para que su grupo pueda sobrevivir a la feroz competencia en el mercado del entretenimiento coreano. Esta competencia se extiende hasta los *fandoms*— lo que conlleva un gran impacto a sus actividades colectivas—, al igual que las relaciones de cooperación entre *idols* de la misma agencia conducen a relaciones de cooperación entre *fandoms*. La pasión, dedicación, organización y acción del *fandom* de *idols*, que es el *fandom* dominante en Corea, es una pauta importante para otros *fandoms* alrededor del mundo (Kim, 2018).

Si bien este sistema presenta problemáticas distintas, principalmente en cuanto al consumismo de estas comunidades, es un error común en la percepción pública concebir a los *fans*, individuos o entidades colectivas, como entes apolíticos, sin educación o afinidad a temas más allá de su objeto primario de interés e incapaces de problematizar a la industria del entretenimiento o a la sociedad que la produce. Tal es el caso de las recientes movilizaciones digitales de *K-popers*, quienes, con base en su organización digital, sepultaron hashtags como *#AllLivesMatter* o *#BlueLivesMatter*, fundamentalmente opuestos a las protestas sociales afroestadounidenses, bajo miles de tuits que contenían *fancams* —video que sigue específicamente a un *idol* en el escenario—, de la misma manera, hicieron colapsar *apps* de instituciones policiacas en Estados Unidos que solicitaban a la ciudadanía videos de posibles sospechosos en las manifestaciones del movimiento *#BlackLivesMatter*.

#AllLivesMatter es tendencia, pero solo porque miles de *fans* del *K-pop*, seguidores apasionados y devotos de bandas como *BTS* y *BLACKPINK*, se han movilizado para usar su alfabetización en línea como un medio para desactivar el *hashtag*, volviéndolo funcionalmente inútil [...] para proteger a los manifestantes, muchos de los cuales estaban siendo atacados por la policía en las calles. Y así, miles de fans descargaron la aplicación *iWatch Dallas* y, en lugar de cargar lo que se pedía, inundaron el hilo con *fancams*. Al día siguiente, la aplicación se desactivó. En *Google Play* y la *App Store* de *Apple*, también había sido bombardeada con calificaciones de una estrella (Garel, 2020).

Las comunidades de fans contemporáneas confrontan así el reto de alimentar al sistema capitalista al que pertenecen. Pero surge entonces la pregunta si este no ha sido siempre el caso de la cultura popular a lo largo de la historia.



LA FICCIÓN DE LAS FANS

Para entender el peso específico de la *fanfiction* —popularmente conocida como *fanfic* o simplemente *fic*— contemporánea, su existencia no puede ser separada del *fandom*, ni de su índole intrínseco con los medios de comunicación de nuestra era. Pero es necesario señalar que esta también obedece a una de las más antiguas tradiciones literarias. La catedrática Anne Jamison define *fanfiction* como una historia que retoma una anterior de la autoría de otra persona y la reescribe, ya que el escritor o escritora fan ama tanto la historia original que no quiere que ésta termine. Pero señala que la *fanfiction* también es una vieja historia en el sentido de que se ha estado haciendo desde el principio de los tiempos. Estas ficciones forman parte de la tradición oral, así como de la escrita, de manera que han existido desde que la humanidad comenzó a contar historias.

La noción de la imitación como práctica del arte existía ya en la Grecia antigua con los textos de Aristóteles sobre la mimesis en la poesía, que establecía un orden natural y orgánico entre las relaciones de género, autor y obra. Una de las grandes preguntas de esta época en torno a la figura del autor, es la relación entre *La Ilíada* y *La Odisea*, ambas adjudicadas a Homero. Sin embargo, estos textos poseen estructuras narrativas sumamente distintas. Mientras la primera es lineal y en ocasiones repetitiva, pudiendo llegar a considerarse difícil para el lector, la segunda se presenta con un uso de lenguaje ligero y configurado en una forma de “Y”, con las historias de Telémaco y Odiseo iniciando en puntos distintos para converger a la mitad del texto. Si bien, esta pregunta no tiene una respuesta fácil, muchos académicos llegan al consenso de que *La Odisea* no fue finalizada por Homero y que de alguna manera fue intervenida por un segundo autor (Fairley, 2007:10). Para muchos otros, este hecho se explica simplemente desde la naturaleza oral de la obra de Homero, es decir, al ser transmitida de persona a persona por medio de la oralidad, es totalmente plausible que *La Odisea* pudiera ser el producto de una reconstrucción colectiva, que, al tiempo de ser trasladada al texto escrito, contara con un sinnúmero de autores.

De igual manera, la “continuación” de estas obras resulta un ejemplo más claro de este mecanismo narrativo: el emperador César Augusto encarga al poeta Virgilio la creación de *La Eneida* para legitimar por medio de esta épica fundacional su llegada al poder en el Imperio. La historiadora Kimberly K. Bell, analiza la manera en que Virgilio produce una ficción que valida el renacimiento de Troya en el Imperio Romano a través del *Translatio studii*, llegando incluso a designar un mismo ancestro para Eneas y Augusto. Este *topos* literario es una herramienta política de legitimación y reapropiación sumamente efectiva, y que puede ser clasificada como un tipo de *fanfiction*,

Virgilio mezcla materiales mitológicos con preocupaciones políticas y sociales contemporáneas en su descripción del Tártaro [...] usa este tropo retórico de transferencia, *translatio studii et imperii* o la transferencia de cultura e imperio, para tejer hilos de la historia romana contemporánea en su tapiz literario de la antigüedad, guerras, héroes legendarios y dioses míticos; *translatio* funciona a través de su héroe Eneas, que sirve como vehículo para transmitir la cultura de Troya a Roma. Al usar la *translatio topus*, Virgilio establece ciertos paralelismos entre su héroe de ficción y el *princeps Augustus*, transformando sus fuentes griegas para lograr uno de sus muchos objetivos políticos: construir una identidad nacional para Roma tan gloriosa y antigua como la de Grecia (Bell, 2008:11).





De acuerdo a esta tradición literaria, establecida y estudiada por más de dos mil años, es imposible separar las implicaciones políticas y de reapropiación cuando el receptor-lector se convierte en emisor-autor, aun cuando la institución académica se desvincule del término *fanfiction*:

Fanfiction se usa y se entiende para distinguir algo que no se nombra de manera confiable; el término a menudo hace un reclamo sobre la relación de un texto con la ley, la economía, el poder político y cultural, la comunidad, el género e incluso la calidad. En todos estos usos, la *fanfiction* se basa en jerarquías en las que nunca ocupa la posición superior (Jamison, 2013:522).

Es probable que el caso más documentado sobre el *fanfic* actuando como paliativo ante la evidente y urgente necesidad de una audiencia es de Sherlock Holmes, cuando Arthur Conan Doyle decidió poner fin a las aventuras de su personaje estrella en diciembre de 1893 con la publicación de “El problema final”. Jamison describe a los *fans* de Sherlock Holmes como el primer *fandom* organizado de la era moderna. La noticia de la muerte del detective más famoso de Inglaterra se difundió rápidamente, mientras los periódicos publicaban obituarios del personaje y las personas marchaba por las calles con brazaletes negros, las ventas de la obra de Doyle bajaban en popularidad y los *fans* daban vida a Holmes de otras formas: en el escenario, en parodias y pastiches. Este *fandom* creaba *fanfiction* activamente como forma de protesta y reapropiación de un personaje y de la historia de la que no estaban dispuestos a despedirse. Eventualmente, el autor “revivió” a Holmes.

Es el primer *fandom* formal —con reglas. Con una constitución. (“Artículo III: Todas las personas que aprueben un examen de *Sacred Writings* establecido por los funcionarios de la sociedad serán elegibles para la membresía”). Los *Baker Street Irregulars* —este club de fans muy formal y exclusivo— todavía está siendo noticia, recientemente presentó una demanda contra el patrimonio de Doyle, alegando que Sherlock Holmes es de dominio público y, de hecho, nos pertenece a todos (Jamison, 2013:53).

Otro de los grandes cultos de finales del siglo XIX, tanto al autor como a obra, es el *Janeitism*, término acuñado en 1894 por el crítico literario británico George Saintsbury para describir a las admiradoras de Jane Austen (Yaffe, 2013:35). Este dio inicio con la publicación de *A Memoir of Jane Austen* de J. E. Austen-Leigh en 1870, cuando, a la par del surgimiento de un gran número de fans de su obra —mayoritariamente mujeres que veneraban tanto a Austen, llamándola “la divina Jane”, como de su novela

Orgullo y Prejuicio— la crítica literaria decidió separar su apreciación de Austen de la de las masas. Estas comunidades de *fans* producían una percepción de frivolidad femenina, siendo catalogadas desde los prejuicios de género como una audiencia que sólo se interesa en el amor romántico y en las actividades pertenecientes a las esferas de la vida privada y el ocio. Incluso, este sesgo permanece hasta hoy en día, cuando los *fandoms* giran en torno a historias “de y para mujeres” estas suelen ser percibidas como “no lo suficientemente buenas” para su estudio, y nunca como pares de aquellas donde imperan los hombres *fans*. Esto las convierte en una comunidad marginal dentro de un campo de estudio designado por el canon como menor.

Estos primeros *fandoms* se incrustarían en el canon literario occidental de forma velada y con poco eco hacia el interior de los círculos académicos, pero sin duda marcarían un precedente imborrable en relación al texto y la cultura popular. Ante este constante rechazo de las disciplinas formales Pierre Bourdieu sugiere que “la «estética burguesa» contemporánea valora sistemáticamente «la distancia, el desinterés y la indiferencia» por encima de la inmediatez y la proximidad afectiva de la estética popular” (Bourdieu en Jenkins, 2010:80), y, en el caso de los denominados subgéneros narrativos, han sido cuantificados con un valor literario menor ya que se desprenden directamente de la cultura popular. Géneros como la fantasía, el gótico, el romántico y el costumbrismo se vinculan al folklore y a los cuentos de hadas. Puede afirmarse así que esta estética burguesa yace en la institución canónica que se erige sobre esta distancia crítica y teórica.

Posteriormente, en el siglo XX, los comportamientos de la entonces ya denominada cultura de masas entrarían en la conversación académica. A finales de la década de los setenta, Umberto Eco argumenta una apología a la cultura de masas en *Apocalípticos e Integrados* (1977) y, dos años más tarde, a la relación del lector con el texto en *Lector in Fabula* (1979). El autor, un confeso fan de historietas como Charlie Brown, localiza el nacimiento de la cultura de masas con la imprenta de Gutenberg en el siglo XV (2014:52). Establece dos categorías de posturas ante esta manifestación de la cultura: apocalípticos e integrados. Los primeros sostienen la misma idea del aura de Walter Benjamin, en donde el gusto en la cultura de masas se devalúa, por lo tanto, degrada al arte, a la par que obedece imperativamente a valores del mercado. Los integrados por su parte, reciben a la cultura de masas como una satisfacción a la necesidad de entretenimiento y entienden que estas manifestaciones están ligadas a tradiciones populares, por las que es posible acceder a nuevos espacios para el arte y la cultura.

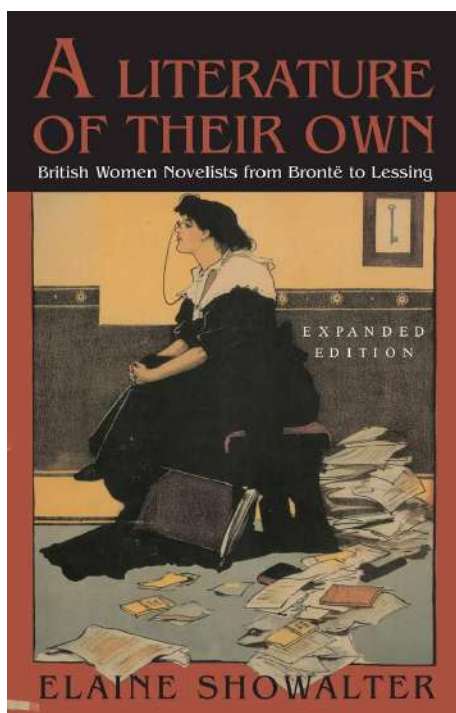


Sin embargo, advierte que los mitos modernos se forjan de la mano del consumismo, por lo tanto, es necesaria una mirada crítica permanente ante estos. Sin esta distancia no puede existir un aparato crítico del Lector Modelo, “la cultura de masas es maniobrada por «grupos económicos» [...] sin que tenga lugar una intervención masiva de los hombres de cultura en la producción. La postura de los hombres de cultura es precisamente la de protesta y reserva” (Eco, 2014:67).

En *Lector in Fabula*, Eco aborda al texto como la posibilidad de una obra abierta, que tiene la necesidad de la actualización del lenguaje por parte de un Lector Modelo. El teórico analiza desde la semiótica al receptor/lector como condición indispensable para el texto “no sólo de su propia capacidad comunicativa concreta, sino también de la propia potencialidad significativa” (Eco, 1993:77). Mediante esta premisa, designa al texto como un artificio sintáctico-semántico-pragmático que se estimula con la cooperación del Lector Modelo, quien debe actualizar el contenido a través de una compleja serie de movimientos cooperativos, pues el texto está plagado de espacios en blanco que necesitan ser rellenados, “un texto quiere dejar al lector la iniciativa interpretativa [...] Un texto quiere que alguien lo ayude a funcionar” (Eco, 1993:76).

Eco fue la primera gran voz de la cúpula intelectual moderna en abordar estos tópicos, complementarios en la investigación de *fanfiction*. En el ámbito de la psicología, Normand Holland, crítico del psicoanálisis literario, plantea la existencia de un modelo *biactivo* (Holland, 1980:59), donde el texto define parte de la experiencia literaria, mientras el lector contribuye en su construcción. Esta se lleva a cabo mediante características particulares y aspectos de cognición personales, los cuales, afirma, dictarán el rumbo de la percepción. La transformación de significado, el impacto emocional y la satisfacción de deseos y fantasías son algunos de los elementos de esa bioactividad literaria. Así, la necesidad de renovación textual desarrollada por Eco, puede significar para el lector una necesidad humana de proyectar su inconsciente y generar un mecanismo de supervivencia.

Desde la literatura, la teórica Julia Kristeva, habla de la intertextualidad como la cualidad con la que los textos se edifican como un mosaico de citas, cada uno absorbiendo y transformando a otro texto. Esta es una red de conexiones en sustancia, no de entidades, es decir, de texto a texto nunca de autor a autor. Esta conexión valida la doble función escritura-lectura del texto literario, donde este es un entrecruce de otros textos “no deja de lado la historia, la historia como escritura, como volumen significativo, sino que la integra de manera decisiva en el texto de la cultura” (Villalobos 2003:143).



El contemporáneo y compatriota de Kristeva, Gérard Genette definió la intertextualidad como “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (Genette, 1989:10). Argumenta la trascendencia textual como relación, manifiesta o secreta, con otros textos, mientras cataloga a la intertextualidad como un mecanismo constitutivo de la lectura literaria, y solo esta es capaz de producir significancia. Se trata de una huella que evidencia el hecho de que cualquier forma de expresión literaria proviene de una tradición preexistente.

Jenkins retoma al teórico Roland Barthes, quien afirma que todo ha sido escrito ya, por lo tanto, todo texto es una “cámara de ecos”. Para

Barthes, el proceso de relectura se encuentra vinculado al conocimiento intertextual, pues toda lectura es, en esencia, una relectura de códigos intertextuales que habitan en la cultura y la sociedad. Asimismo, sitúa a la relectura como una alteración de la experiencia narrativa cronológica, por lo cual, afirma Jenkins, se renueva constantemente y representa un placer estético para las y los *fans*. “El libro releído no es la obra con las que nos encontramos en la lectura inicial; es «el mismo, pero nuevo»” (2010:88).

Lo cierto es que, a lo largo de la historia de la literatura, tanto críticos como autores nos invitan a liberarnos de la concepción del texto como unidad cerrada. Sus elementos narratológicos pueden ser actualizados, expandidos o traducidos a diferentes medios, paralelamente a lo que se plantea en la intertextualidad literaria, formando así un



diálogo interdisciplinario, a su vez, capitalizado por la industria de la comunicación y las narrativas contemporáneas.

La década de los 70 vio nacer al primer *fandom* en los medios de comunicación electrónica. Su pasión y compromiso los hizo conocidos a nivel internacional, mientras que, por medio de convenciones y publicaciones escritas, los *trekkers*—*fans* de *Star Trek*—formaron una comunidad que sería el prototipo de los *fandoms* contemporáneos. También fueron uno de los primeros *fandoms* en experimentar la transición digital y, por primera vez, se enfrentaron a los grandes corporativos. Al respecto Jenkins acuña una frase que ha funcionado como bandera tanto para *fans* como académicos que entienden la importancia de la reapropiación —en la era de los medios masivos— a través de la *fanfiction*: “es una forma en que la cultura repara el daño causado por el sistema donde los mitos contemporáneos son propiedad de corporaciones en lugar de ser propiedad de las personas”(Jenkins en Harmon, 1997).

A la par de la publicación de *Piratas de textos*, surge otro texto paradigmático que narra el papel de las mujeres en el *fandom*, conocidas como *fangirls*³. En su libro *Enterprising Women*, la también *trekker* y académica Camille Bacon-Smith describe detalladamente las actividades de las *fans* como curadoras de contenido y encargadas de las labores de cuidado del *fan content* de *Star Trek*. Señala, siempre desde la perspectiva de la mujer fan, que la mayoría de las *fans* dan sus primeros pasos hacia el *fandom* antes de haber oído hablar de la palabra o la comunidad que representa (Bacon-Smith, 1992:7), mientras que serían los televisores, cines, librerías, donde se forjaba la identidad de cada fan y donde ingresarían a su *fandom* de interés. Pero indica que la creación y la colaboración de las y los *fans* no se limita a un solo *fandom*, por lo tanto, en concordancia con la interpretación de intertextualidad como entrecruce de textos, la producción creativa de los *fandoms* se entreteje con la de otros en un ejercicio cooperativo.

Por supuesto, pocos *fans* se limitan a un género y un canal de distribución. En realidad, incluso antes de conocer a otros *fans* y descubrir la comunidad, los *fans* generalmente disfrutaban de muchos géneros a través de muchos medios de transmisión. Sin embargo, generalmente el fan tendrá un elemento favorito con el que se identificará más fuertemente en el *fandom*, establecerá su identidad primaria basada en su atracción más fuerte en las dos categorías que ya ha experimentado, género y medio, y en una tercera, que descubrirá cuando conozca a otros fans: una actividad (Bacon-Smith, 1992:7).

Esta producción se localizaba en los *fanzines* —publicaciones impresas de *fans* para *fans*, con contenido tanto de no-ficción como de ficción— y señala a Devra Langsam como una fuerza impulsora del *fandom* por ser la editora del primer *fanzine* de *Star Trek*, *Spockanalia*, y miembro fundante del Comité de Convenciones de Nueva York.

Hollywood llegaba a exigir un pago a los *fans* por este tipo de publicaciones. Desde su posición de poder, podían llegar a demandar a las creadoras por una parte de las ganancias de sus actividades y exigirles que desistieran del uso de materiales con derechos de autor. La única razón por la que aquella no se convirtió en una práctica común fue el hecho de que no existía un porcentaje de ganancias por el que demandar. Las *fangirls* no obtenían una recompensa económica por su fuerza de trabajo y *fan content*. Las publicaciones se vendían al precio de coste, a menudo con pérdidas. Solo las editoras más establecidas podían ganar lo suficiente para producir ganancias que les permitían financiar el siguiente proyecto, dependiendo para esto mayoritariamente de las suscripciones.

³ Henry Jenkins identifica a “mujeres, su mayoría blancas y de clase media” (Jenkins, 2010:12), como el grupo demográfico con más presencia en la comunidad de *fandoms* de los 70 y 80. Esta estadística cambiaría drásticamente con la llegada de la era digital.



No obstante, la autora subraya que estos espacios no se encontraban libres de la discriminación de género pues, pese al arduo trabajo y peso determinante en el funcionamiento del *fandom*, la figura de las mujeres *fans* permaneció relegada a un segundo plano. Esta condicionante, al igual que muchas otras actividades de las mujeres en la vida pública, se preserva hasta la actualidad. La figura del fan sigue siendo percibida predominantemente como la de un hombre y con un objeto de interés distinto al de el “gusto femenino”, al interior—con sus intereses y gustos desestimados por los *fanboys*—, y al exterior—marginalizadas de estos espacios por la sociedad— de los *fandoms*.

Bacon-Smith describe la inmensa cantidad de actividades posibles para un fan, entre coleccionar, editar cintas de video, publicar *fanzines*, juegos de rol, *cosplay*, arte visual, *fanfiction*. Pero estas opciones se reducían para las mujeres, quienes intentaban encontrar representación en sus *fandoms*:

Otras, como las mujeres descritas en este libro, pueden crear sus propias historias, novelas, poemas y arte [...] Desafortunadamente, no todas las actividades están igualmente disponibles para todos los fans; en la mayoría de los casos, el género es el factor discriminatorio (Bacon-Smith, 1992:17).

Esta invisibilización se hacía presente dentro de la ficción. Aún cuando *Star Trek* ha sido elogiada por ser pionera de la representación de diversidad en cuanto a elenco e historias se refiere, esto no impidió que las *fans* sufrieran una representación sesgada. En un *tropo* —en su definición audiovisual (*trope*): tema o dispositivo común o usado en exceso (Merriam-Webster)— característico de la industria, las mujeres en los medios audio visuales son comúnmente escritas desde y para hombres, o, por mujeres quienes obedecen las reglas de industrias patriarcales. No podemos dejar de lado el hecho de que esta tendencia afectó y afecta de forma directa los textos de *fanfiction*.

Durante los primeros años del *fandom* en la era digital, a finales de los noventa y principios del nuevo milenio, dos comunidades se abrieron camino sobre el resto, destacando justamente por explorar nuevos espacios de diversidad y representación para las mujeres, mismas que atrajeron a una audiencia conformada por mujeres, reconocidas ya por la industria como *fans* y potenciales consumidoras. Los *fandoms* de *Buffy: TVS* y *The X-Files*, sumaron a nuevos *fans* casuales comúnmente alejados de la cultura *fandom*.

En este punto, las reglas de comunidad y cooperación en los *fandoms* cambian drásticamente y a una velocidad sin precedentes. Se incrementó en alcance, convirtiéndose así en comunidades globales con referentes en común. Las barreras de nacionalidad, género y orientación sexual cayeron progresivamente, y los *fandoms* se diversificaron. Las puertas del *fandom* de pronto se encontraron abiertas de manera más democrática a cualquiera que quisiera ser parte de esta comunidad. De la mano de los denominados *megafandoms*, *Harry Potter* y *Twilight*, las *fanfiction* proliferaron en el internet, encontrando nichos que se volverían referentes, aunque con posturas contrarias. Desde el anonimato proporcionado por internet se dotó de una nueva libertad a autores y lectores, mientras que las *fanfiction* se volvieron gratuitas, abiertas y públicas⁴.

Fanfiction.net, web creada en 1998, desarrolló filtros para mejorar las búsquedas de las y los *fans* lectores, obedeciendo a las nuevas categorías del género. Este sitio perdió popularidad en años recientes debido a cambios en sus reglamentos, considerados en ocasiones como abusivos contra las y los autores de *fanfiction* y poco prácticos para sus lectores. Pero en gran medida, los *fandoms*

⁴ Este trabajo acumulado en línea no es mutuamente excluyente de la remuneración económica para *fans*. La era digital y la comunidad en redes sociales creadas por los *fandoms* han permitido que *fans* de todas las latitudes conozcan las creaciones de otros *fans*. Desde *fanart* —y sus impresiones— hasta la publicación editorial de *fanfiction*—con adecuaciones necesarias que para evitar el *copyright*—, estas transacciones se pueden suceder de continente a continente.



tendieron a alejarse de sus restricciones, contando con una gran política de *copyright* a petición de editoriales o escritores. Algunos de estos autores expresaron públicamente su desacuerdo con las *fanfiction*, ya sea por razones económicas o porque se oponen a su existencia como subgénero narrativo o ejercicio de escritura, lo cual se contrapone con todo lo anteriormente expuesto en este texto referente a su tradición literaria. En 2008, con mucho mayor aceptación, se inauguró *Archive of Our Own* —mejor conocido como AO3—, que poco a poco se posicionaría como la preferida entre las y los *fans*. Fue galardonada en el 2019 con el *Hugo Award for Best Related Work*, reconociendo públicamente sus 4.7 millones de *fanfics* publicados y su aporte a la literatura de ciencia ficción y fantasía. En ambas *webs*, las *fanfics* son creadas en mayor medida por *fangirls*.

FANDOM Y FEMINISMO

Este accionar de las *fans* que crean o modifican textos dentro del *fandom* bien puede referirse a la tradición oral y escrita de la literatura de las mujeres. Como observa la académica Marina Sanfilippo, históricamente el derecho a la palestra ha sido un privilegio de los hombres, pero existe también una tradición oral de la que las mujeres son parte:

[...] contar de viva voz parece un territorio en el que las mujeres juegan un papel protagonista, es más, quizá porque la narración oral es un arte o un tipo de comunicación efímeros y carentes de legitimación cultural, las mujeres pueden llegar a ser sus auténticas depositarias[...]. Sin embargo, esta imagen positiva de lo femenino tenía sus límites, ya que se alababa a las mujeres como transmisoras, no como creadoras, y se veía su papel como meramente ancilar y bastante pasivo, ya que para los folkloristas lo interesante era que las mujeres conocieran cuentos y canciones y no cuáles podían ser los cánones temáticos, estéticos o de estilo de las narradoras (Sanfilippo, 2017: Prólogo).

Tanto en la *fanfiction* como en la historia literaria, explorar la idea de la “voz” (histórica, cultural y social) de las mujeres es un asunto entre la invisibilidad y la reapropiación. Elaine Showalter, académica feminista, señala que la tradición literaria de las mujeres proviene de la relación envolvente que se da entre la mujer que escribe y la sociedad.

Las mujeres generalmente han sido consideradas como “camaleones sociológicos”, asumiendo la clase, el estilo de vida y la cultura de sus contrapartes masculinas. Sin embargo, se puede argumentar que las mujeres mismas han constituido una subcultura dentro del marco de una



sociedad más amplia y han sido unificadas por valores, convenciones, experiencias y comportamientos que inciden en cada individuo (Showalter, 1977: 11).

El hecho de que las escritoras célebres de alguna época desaparecieran sin concatenar un legado a la siguiente generación, obedece a la invisibilización sistemática por parte del patriarcado, por lo que cada nueva escritora se vio forzada a redescubrir su historia. Showalter inspecciona la tradición de las novelistas inglesas, intentando demostrar que esta es similar a cualquier otra subcultura literaria y la divide en tres fases: la de interiorización, la de protesta y defensa, y la del autodescubrimiento. Así, contribuye enormemente al redescubrimiento de escritoras olvidadas o rechazadas por el canon. Con presunciones teóricas acerca de la relación entre literatura y realidad, y entre la política feminista y la evaluación literaria, desarrolla su “ginocrítica”, que es el estudio de las escritoras (anglosajonas) en la historia, así como los géneros, los estilos, los temas y las estructuras de escritura que ellas abordan, enfatizando la importancia de la perspectiva de las mujeres para crear un canon y crítica propias.

En *The madwoman in the attic* (1979) Sandra Gilbert y Susan Gubar presentan una nueva concepción de la natu-



raleza de la tradición literaria de las mujeres, a la vez que se propone crear una teoría sobre su creatividad literaria. En esta obra se presentan modelos para la comprensión de la respuesta literaria de las mujeres ante una tradición patriarcal. Argumentan que las mujeres no experimentan la ansiedad de la influencia planteada por Bloom, pues se enfrentan a precursores exclusivamente hombres y significativamente diferentes a ellas, quienes encarnan una autoridad patriarcal que intenta aprisionarlas en sus propias definiciones que entienden al hombre como punto de partida de todo lo demás y la reducen a estereotipos extremos de ángel o monstruo, por lo tanto esa tradición canónica a la cual deben referirse, no las representa: “entran en un conflicto drástico de su propio sentido del yo, es decir, de su subjetividad, su autonomía y creatividad” (Gilbert y Gubar, 1998: 63).

Así se evidencia la “creatividad canónica” como una cualidad patriarcal, con la que se les niega a las mujeres el crear sus propias imágenes. Para la escritora, el proceso esencial de autoenunciación resulta difícil de alcanzar debido a las definiciones sociales machistas que intervienen entre ella y su propio yo. La escritora puede así responder al discurso patriarcal de pertenencia desde su propio vocabulario, con su propia opinión y destruir y reconstruir imágenes heredadas de la literatura canónica. Es en la imagen de “la loca” donde las autoras representan el confinamiento y escape, salud y enfermedad, fragmentación y totalidad que se atraviesan en esta búsqueda del yo y de configurarse en una literatura propia.

La académica Briony Hannel reconoce la necesidad de la epistemología feminista en los estudios de *fans*, pues estos identifican las dimensiones políticas y sociales como factores determinantes en la producción de conocimiento, así como los vínculos entre la generación de teoría y la experiencia subjetiva personal que involucra al género. Indaga en el silenciamiento del yo en la producción, selección e interpretación de conocimiento. Argumenta que es necesario ubicar explícitamente los estudios de *fans* dentro de marcos metodológicos y epistemológicos feministas, como mecanismo de comprensión del sesgo su producción de conocimiento, proceso de investigación y práctica académica. Paralelamente sería posible explorar otras brechas e invisibilizaciones dentro de este campo de estudio.

Las metodologías feministas reconocen que la investigadora está involucrada en un proceso de interpretación y representación que está íntimamente ligado a las relaciones de poder y los desequilibrios, por lo que la producción de conocimiento feminista busca abordar e interrogar estos desequilibrios de poder [...] las relaciones de poder

inherentes a la investigación empírica han impulsado posteriormente muchas, si no la mayoría, de las críticas feministas a la metodología de la investigación durante las últimas cuatro décadas (Hannell, 2020).

Partiendo del concepto de *interseccionalidad* propuesto por Kimberle Crenshaw, retoma lo expuesto por feministas racializadas al mostrar que las metodologías feministas privilegian las experiencias de las mujeres blancas. A su vez, describe señalamientos de académicos sobre la forma en que la “blancura” suele operar como una norma sin marca y sin nombre. A través del análisis de los *fandoms* transculturales y transnacionales cuestionan el carácter occidental de los estudios de *fans*. Pande (2018b) señala que el privilegio de ciertos marcadores de identidad dentro de los estudios sobre *fans* indudablemente “moldearon el desarrollo del campo” (Hannell, 2020). Si bien este sesgo colonialista no es exclusivo de los estudios de *fans* parece agudizarse al tiempo que los productos culturales consumidos por la comunidad digital global son hegemónicamente anglocéntricos. De tal manera, la autora enfatiza la urgente necesidad de una epistemología feminista en el campo, pues una nueva tradición de creación e historias de mujeres depende de ello.

A MODO DE CONCLUSIÓN

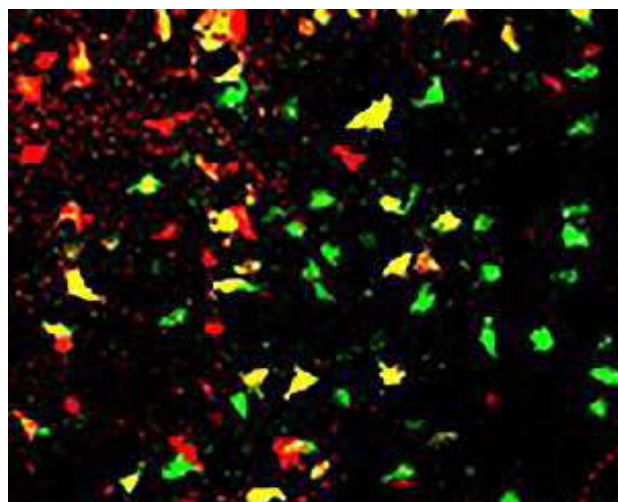
El texto, y la obra creada por las *fans*, encuentran maneras de alejarse de la figura del autor, así como de las corporaciones e instituciones que controlan al canon patriarcal, sin importar que estas las invisibilicen, el hecho es que su presencia en la tradición literaria existe y permanece en las nuevas conformaciones del texto. Tal como Eco sugiere al lector “extrapolar, sobre la base de la historia misma, las reglas de la disciplina textual que ella sugiere y postula.” (Eco, 1993:306)

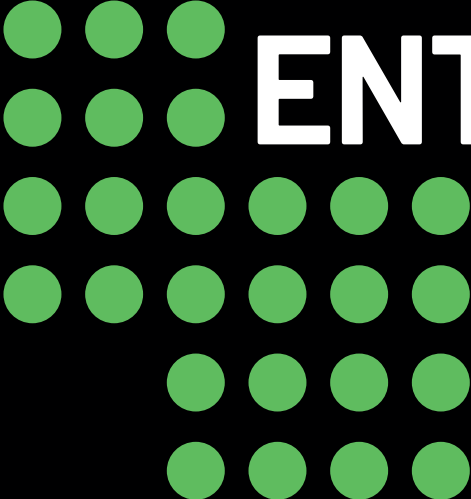
Es así como la producción de *fanfiction* y *fan content*, dominada por comunidades participativas de mujeres, actúa como un medio para construir utopías que pueden llegar a tener un efecto directo a la realidad social. El arribo de la era digital y sus dinámicas en redes sociales abre nuevas vías para que los cambios en la relación *fans*-consumidores y autores-corporaciones sufrían un cambio significativo por medio de la reapropiación de la fan crítica y la Lectora Modelo. Dado que los estudios de *media fandom* y los estudios de *fans* en la actualidad obedecen a un anglocentrismo académico, que vulnera particularmente a las mujeres racializadas y a sus espacios de reapropiación, la presencia de la perspectiva feminista es necesaria para que sea posible imaginar utopías hacia las que siempre caminemos todas.



BIBLIOGRAFÍA

- Bacon-Smith, Camille. (1992). *Enterprising Women: Television Fandom and the Creation of Popular Myth Series in Contemporary Ethnography*. Estados Unidos de América: University of Pennsylvania Press.
- Bell, Kimberly. (2008). "Translatio" and the Constructs of a Roman Nation in Virgil's "Aeneid". *Rocky Mountain Review*. Vol. 62, no. 1, pp. 11-24.
- Benjamin, Walter. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Editorial Ítaca.
- Bertman, Stephen. (2003). *Handbook to Life in Ancient Mesopotamia*. Nueva York: Oxford University Press.
- Booth, Paul. (Ed.). (2018). *A Companion to Media Fandom and Fan Studies*. Estados Unidos de América: John Wiley & Sons, Inc.
- Bridges, Elizabeth. (2018). A genealogy of queerbaiting: Legal codes, production codes, 'bury your gays' and 'The 100 mess'. *Journal of Fandom Studies*, Vol. 6, no.2, pp. 115-132.
- Eco, Umberto. (2014). *Apocalípticos e integrados*. México: Tusquets.
- Eco, Umberto. (1993). *Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen.
- Fairley, Edwin. (2007). Introducción. *The Odyssey*: Nueva York: Cosimo, Inc
- Garel, Connor. (2020). *How K-Pop Fans Are Drowning Out #AllLivesMatter Hashtags*. Recuperado de https://www.huffingtonpost.ca/entry/k-pop-fans-all-lives-matter_ca_5f47e722c5b6cf66b2b4aef5
- Genette, Gerard. (1989). *Palimpsestos: La literatura a segundo grado*. España: Taurus.
- Gilbert, Sandra & Gubar, Susan. (1998) *La Loca del Desván*. España: Ediciones Cátedra.
- Guzmán, Helena, Sanfilippo, Marina, y Zamorano, Ana Isabel (coords.). (2017). *Mujeres de palabra: Género y narración oral en voz femenina*. España: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- González, José Antonio. (1993). *Tractatus ludorum*. Barcelona: Anthropos.
- Hannell, Briony. 2020. "Fan Studies and/as Feminist Methodology." In "Fan Studies Methodologies" Special Issue, *Transformative Works and Cultures*, no. 33. Recuperado de: <https://journal.transformativeworks.org/index.php/twc/article/view/1689/2447>
- Harmon, Amy. (1997). In TV's Dull Summer Days, Plots Take Wing on the Net. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/1997/08/18/business/in-tv-s-dull-summer-days-plots-take-wing-on-the-net.html>
- Herrero, Juan. (2006). *Teorías de pragmática, de lingüística textual y de análisis del discurso*. España: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Holland, Normand, Isner Wolfgang & Booth Wayne. (1980). Interview: Wolfgang Iser. *The Johns Hopkins University Press. Diacritics*, Vol. 10, No. 2, pp. 57-74.
- Jamison, Anne Elizabeth. (2013). *Fic: Why Fanfiction Is Taking Over the World*. Dallas, Estados Unidos de América: BenBella Books, Inc.
- Jenkins, Henry. (2008). *Culture: La cultura de convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Jenkins, Henry. (2010). *Piratas de textos: Fans, cultura participativa y televisión*. Madrid: Paidós.
- Kim Su-jeong. (2018). When Fandom Meets Feminism: Fruits and Issues of Fandom Studies from the Feminism Perspective. *Journal of Communication Research*, Vol.55, no.2, pp.48.
- Merriam-Webster. (2019). *A new meaning of 'Whitewashing'*. En Merriam-Webster.com dictionary. Recuperado el 19 de septiembre de 2020, de: <https://www.merriam-webster.com/words-at-play/whitewashing-words-were-watching>
- Reid, Robin Anne. (2012) *Fandom in Science Fiction*. Recuperado de: <http://virtual-sf.com/wp-content/uploads/2012/05/Reid.pdf>
- Roselli, David. (2011). *Theater of the People: Spectators and Society in Ancient Athens*. Austin, Estados Unidos de América: University of Texas Press.
- Showalter, Elaine. (1977) *A Literature of Their Own: British women novelists from Brontë to Lessing*. Estados Unidos de América: Princeton University Press.
- Villalobos, Iván. (2003). La noción de intertextualidad en Kristeva y Barthes. *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, Vol. 40, no. 103, pp. 137-145.
- Yaffe, Deborah. (2013). *Among the Janeites: A Journey Through the World of Jane Austen Fandom*. Estados Unidos de América: Mariner Books.





ENTREVISTA



Mi semilla, mi guion, mi historia

Entrevista a la cineasta y actriz Ángeles Cruz

Patricia Reynoso* y Eloisa Rivera**
PPELA-UNAM



Ángeles Cruz es una actriz, directora y guionista originaria de Tlaxiaco, Oaxaca. Estudió en el Centro de Educación Artística Miguel Cabrera y es egresada de la Licenciatura en Actuación por la Escuela Nacional de Arte Teatral del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). Actualmente forma parte del Sistema Nacional de Creadores de Arte del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA).

Su trayectoria actuarial incluye papeles en cine, teatro y televisión. Ha participado en catorce largometrajes, entre los que destacan *Traición* (2018, dir. Ignacio Ortiz), *La ira o el Seol* (2018, dir. Juan Mora), *El violín* (2005, dir. Francisco Vargas) y *Tamara y la Catarina* (2016, dir. Lucía Carreras), por la cual en 2017 recibió el Colón de Plata como Mejor Actriz en el Festival de Cine Iberoamericano de Huelva y la nominación al Ariel por mejor actuación femenina en 2018. Su trabajo la hizo merecedora de una nominación al Escarabajo de Oro como mejor actriz por

* Patricia Reynoso Maciel es maestra en Ciencias Antropológicas con especialización en Antropología de la Cultura por la Universidad Autónoma Metropolitana y licenciada en Antropología Social por la Universidad Veracruzana. Actualmente cursa el doctorado en Estudios Latinoamericanos en la UNAM y es integrante de la Red de Ciencia, Tecnología y Género. Sus líneas de investigación son género, interculturalidad, educación superior, medios y cultura pop. Contacto: patyrmaciell@gmail.com

** Eloísa Rivera Ramírez es licenciada en Psicología, maestra y candidata a doctora en Estudios Latinoamericanos por la UNAM. Sus temas de interés giran alrededor de las cuestiones de género y el cine. Es integrante de la Red de Ciencia, Tecnología y Género. Contacto: eloisa.rivera@gmail.com



la Academia de Cine Sueco, por *La hija del puma* (1994, dir. Ulf Hulberg) y al Ariel por mejor coactuación femenina en la película *Rito terminal* (2000, dir. Óscar Urrutia).

En 2012 debutó como cineasta y guionista con el cortometraje *La tiricia o cómo curar la tristeza*, producido por el Instituto Mexicano de Cinematografía (Imcine) que ganó el Premio Ariel al mejor cortometraje, la Palmita del Tour de Cine Francés y la Diosa de Plata, entre otros reconocimientos y nominaciones. Su segundo cortometraje, *La Carta* (2013), también producido por Imcine, recibió una nominación al Premio Ariel como mejor cortometraje mexicano, así como a otros premios en el extranjero. En 2018 *Arcángel*, su tercer cortometraje como guionista y directora, realizado asimismo gracias al apoyo de Imcine, recibió reconocimientos en Cuba, Estados Unidos, Francia y Egipto además de otras nominaciones a nivel nacional. Próximamente estrenará su primer largometraje titulado *Nudo Mixteco*.

Patricia: Muchísimas gracias por aceptar nuestra invitación. En esta red buscamos crear lazos y dar difusión al trabajo de mujeres científicas, este número lo estamos dedicando al cine y la literatura, y nos da mucho gusto poder compartir el perfil de una mujer cineasta, además latinoamericana y mexicana. Tú tienes una gran trayectoria no sólo en la actuación sino también como directora reconocida a nivel internacional. Nos gustaría saber quién eres. Háblanos de ti.

Ángeles: Soy Ángeles Cruz, mujer mixteca y realizadora cinematográfica indígena. Me dedico a escribir, a dirigir cine y actuar. Dentro de esos tres lugares distintos he caminado, hacia el arte en general y hacia el cine en particular. Me considero una mujer con ciertas preocupaciones de qué decir. Yo creo que por eso pasé de la actuación a la escritura y a la realización. No era suficiente lo que hacía como actriz, eran papeles demasiado acotados, con estereotipos muy fuertes. Soy una mujer morena, de rasgos indígenas, entonces siempre te tocan papeles de la víctima, la mala, la narcotraficante, la secuestradora... Siempre con roles muy negativos, incluso también en el rollo de victimización.

Una manera de crear nuevos referentes dentro de nuestras comunidades como mujeres es crear otro tipo de personajes, otro tipo de cosas para consumir. Mujeres que tengan poder de decisión no importando el color, el dinero o la educación escolarizada; eso es independiente. A partir de ahí es que me pongo a escribir y a dirigir mis propias historias.

Eloisa: Nos gustaría saber cómo diste el salto a la escritura de guion y a la realización, qué tipo de formación tuviste o si es más bien a partir de tu experiencia con otros directores y otros escritores. ¿Cómo fue esto?

A: Me formé como actriz en la Escuela Nacional de Arte Teatral del INBA, en la Licenciatura de Actuación. Estuve muchísimos años como actriz hasta el 2011 que escribo mi primera historia, que es *La tiricia o cómo curar la tristeza*. Con esta historia yo me sentía muy insegura porque, aunque había leído muchísimos guiones en mi vida, nunca había escrito algo. Entonces llamé a María René Prudencio para que me ayudara; de hecho, este primer corto lo escribimos entre las dos. Yo realicé un argumento, ella realiza un primer tratamiento y a partir de ahí hacíamos un cambio de estafeta cada que alguien tenía un tratamiento hasta llegar al tratamiento final, que es el que se filmó. Este primer arranque en la escritura lo hago acompañada por ella. Después María René, con muy buenas intenciones, quería ayudarme con los otros [guiones], pero siempre estaba ocupadísima, eso me llevó a mí a escribirlos sola.

Después de eso tuve la necesidad de formarme y de leer “N” cantidad de libros de escritura de guion. Todo autodidacta en una primera instancia y después comencé a buscar apoyos de talle-



Cruz, Ángeles (directora). (2012). *La tiricia o cómo curar la tristeza*. México: IMCINE.

res. Estuve con Laura Santullo, con Michael Rowe, con Ignacio Ortiz y con Lucía Carreras en talleres, en algunos casos muy bien formados y en otros más bien de metiche. Hubo un curso que fue a dar Nacho Ortiz a Mexicali, yo andaba por ahí de jurado y le pedí “déjame estar de oyente. Nunca he tomado un curso de guion en forma, sólo he tomado autodidacta talleres y cursos en la red.” La realización cinematográfica fue de la misma manera, también autodidacta, también buscando elementos del lenguaje cinematográfico y con la ayuda de muchos amigos y amigas.

Yo siempre pongo como mi asesor principal a Felipe Gómez, que ha sido el editor de todos mis cortos y con el cual tengo una conexión muy profunda. La primera vez que yo le llevé mi *shoot* de *La tiricia o cómo curar la tristeza*, no tenía los nombres precisos y, sin embargo lo leyó perfecto; le llevé las secuencias en *video board* de cómo pensaba armar todo el corto y me dijo “lo tienes clarísimo, te falta nombrarlo”. Y entonces a tallerear y hacerlo, porque el cine es tan caro que no puedes desperdiciar, no puedes dejarlo al “ahorita que me inspire va a salir”. Siempre he sido en ese sentido muy estricta con la manera en que planeo lo que hago. No lo dejo al ahí se va, ni a la inspiración ni a la improvisación. Hay cosas que ya en el set improvisas, pero yo tengo planificado todo lo que llevo.

Entonces mi formación como directora ha sido así, autodidacta, empírica y con este fuerte apoyo de la comunidad

y de amigos y amigas. Siempre trato de rodearme de la gente que admiro, en la fotografía, en el arte, como productora... En ese sentido me siento muy arropada con los equipos que he llevado, porque el cine es eso: un trabajo en comunidad, un trabajo en equipo.

P: Ya nos comentabas que como mujer mixteca viviste mucha estereotipación en los papeles en los que actuabas, pero nos gustaría saber también, más allá de tu trabajo como actriz, como directora ¿qué condiciones viven las mujeres en general y tú particularmente como mujer mixteca, como mujer originaria de Oaxaca? ¿Qué condiciones vives dentro de la industria cinematográfica y qué condiciones observas en las compañeras mujeres en esta misma industria?

A: Mira, yo siento que es como en cualquiera. Una pensaría que es una industria donde se supone tendría que haber más sensibilidad porque estamos dedicadas al arte. Siento que hay la misma resistencia que en cualquier fuente de trabajo. Evidentemente vivimos en una sociedad heteronormada y, pareciera discursivo, pero la realidad y la cotidianidad nos dicen que es así. Y yo te podría decir “yo sí soy muy moderna”, pero en mi pueblo las cocinas siguen estando llenas de mujeres y los hombres siguen tomándose su cerveza afuera en el patio. Marcan muy bien los territorios y, aunque quieras cambiar esa manera de ser, todavía hay demasiadas resistencias.



Cruz, Ángeles (directora). (2014). *La carta*. México: IMCINE.

En el plano cinematográfico, en un set estoy harta del lenguaje que se utiliza, porque pareciera que tendríamos que tragarnos que a cada rato los hombres se manifiesten “me vale verga...esto salió de la verga”. Dices ¿por qué tengo que aguantar ese tipo de lenguajes en una cuestión profesional y laboral? Sigue existiendo un machismo tremendo en todos los niveles. En algunos casos mucho más discreto y en otros más evidente.

No dejo de reconocer lo que han logrado nuestras predecesoras en todos los niveles y en el campo de las mujeres feministas, de las mujeres homosexuales, del hombre sin mujeres, que tienen otras preferencias; todo lo que han logrado tumbar también las mujeres indígenas. Todas las personas que han sido en algún momento minoría y que han logrado tumbar todas las reservas, creo que gracias a ellas podemos hablar en este momento de un espacio de libertad. Siento que ese espacio de libertad parece que deberíamos de ganarlo, ¿no? [risas], en lugar de que fuera como algo natural y común, pero parece que [tenemos libertad] gracias a estas mujeres, porque gracias a nadie más. Tanto en cuestiones gubernamentales, como en las instituciones educativas, en muchos lados existe muchísima resistencia. Entonces realmente la lucha de estas mu-

jes ha sido tremenda y ha sido gracias a estas batallas ganadas que nosotras tenemos lo que tenemos. Que tenemos ese pequeño espacio de libertad que pareciera que tendríamos que seguirlo ganando y no que fuera de una manera natural.

En el cine lo vivo igual. En el cine me rodeo de las mejores personas y de las personas que admiro cuando soy directora. Hay todavía algunas resistencias inconscientes. Yo todavía tuve algunas personas en mi equipo que en lugar de decirme “directora” o “Ángeles”, me decían “Sí, señor”. Y yo les decía “no, no soy señor. Si quieres decirme ‘Sí señora’, dime ‘Sí señora’”. Yo veo el cine como un equipo y como una comunidad, pero hay personas que están acostumbradas así, a que la persona que está hasta arriba, o que tiene el poder, o que se le llama director o directora es “sí, señor”.

Todavía lo tenemos inconsciente y todavía mujeres y hombres replicamos esos esquemas en nuestra formación. Reeducarnos también es otro proceso que tenemos que enfrentar en la vida cotidiana, en la comunidad, en el pueblo, en el set, en nuestras relaciones laborales, en nuestras relaciones amorosas, en nuestras relaciones de amistad...



Son cosas en las que tenemos que estar reeducándonos todo el tiempo.

E: Pensando un poco en las violencias, quisiera que habláramos sobre las temáticas de tus obras. Paty y yo notábamos que visibilizas las diferentes violencias que sufren las mujeres. Entonces nos gustaría saber qué te inspira a escribir, qué otros referentes te han inspirado a nivel producción, qué otras películas te han gustado, el trabajo de quiénes... Pero, pensando en la temática ¿qué es lo que te interesa visibilizar?

A: Mira, cuando yo escribo lo escribo desde la panza, desde la tripa, desde la emoción. Nunca pasa por una cuestión de “voy a hablar de-, voy a visibilizar a las mujeres o la violencia o a las lesbianas”. Nunca pasa por la cabeza, la verdad. El análisis *a posteriori* ha sido en mi trabajo en ese sentido, que también lo agradezco porque finalmente lo que mueve mi escritura son las preguntas, las preguntas a las cuales yo no tengo respuestas. Las respuestas las voy encontrando a la hora de escribir y a la hora de acudir con mi trabajo terminado ante el público. Ahí es donde yo tengo algunas respuestas. Pueden gustarme o no pueden gustarme, pero esas respuestas las encuentro hasta el final, nunca antes.

“...dije ¡no!, tengo que sacar esto, traigo un dolor encima que no me deja porque no sé cómo resolverlo”

Mi proceso de escritura ha sido distinto en los tres cortos y en el largo. Este año ha sido un año muy productivo a nivel de escritura y he escrito otros dos largos y dos cortos, pero el proceso siempre ha sido muy distinto. El proceso de *La Tiricia o cómo curar la tristeza*, fue a partir de que una persona muy cercana a mi familia, que 40 años después, me dijo “yo fui abusada de niña”. Para mí fue un *shock*, no supe qué decir. A veces una es bien habladora y, a la mera hora, yo me quedé pasmada, callada. Lo único que dije fue “¿estás bien?” Y me contestó “sí”. Ya no pude decir nada, ni siquiera me acerqué a darle un abrazo. Nada, no pude decir nada.

Después de eso empecé a dormir muy mal. ¿Cómo es posible? Evidentemente yo no estaba cerca cuando esta persona era una niña, ni mucho menos, pero no podía concebir en mi cabeza cómo sería eso. Empecé a ver a todas las niñas con alarma. Empecé a colocar sistemas de alarma al ver un adulto cerca de las niñas o de los niños, como “¡peligro, peligro, peligro!”. Y entonces dije “no, tengo que sacar esto. Traigo un dolor encima que no me deja porque no sé cómo resolverlo.” Ese fue el detonante para escribir *La tiricia o cómo curar la tristeza*, que habla

sobre el abuso infantil y decir cómo movemos esta parte, cómo hacemos que nosotros tengamos un nivel de decisión y romper estos círculos de violencia que parecieran hereditarios. Entonces, no lo escribí con la cabeza, lo escribí con esta cosa inconsciente de decir “no puedo dormir con eso.” Me confiaron algo y yo no puedo no hacer nada. Entonces mi respuesta a eso, en lugar de ir a dar un abrazo, fue una película. Y yo pensé que era lo único que iba a escribir.

Después *La carta* también salió de una cena familiar en el pueblo, con varias personas hablando de la homosexualidad. Decían “pues aquí, bueno, ya ahí cuando se emborrachan se dan sus besos, pero algunos que ya bien sabemos. Pero mujeres no hay”. Y yo me empecé a reír “¿cómo que no hay mujeres?” —“No, en este pueblo no ¿qué es eso? ¿Cómo le hacen?”. ¿Cómo es posible que el machismo está tan metido en la cabeza de hombres y de mujeres —porque finalmente es una parte histórica educativa— que ni siquiera te planteas la posibilidad de que dos mujeres puedan gozar de su sexualidad, si no hay un elemento hombre o un elemento falo dentro de la ecuación?

Entonces ya empecé a escribir qué puede pasar en una comunidad totalmente cerrada donde el amor de dos mujeres no encuentran ningún lugar, ninguna tierra

fértil. Todo sería ir en contra y todo sería acabar de sacar de tajo, como le llaman en el corto, “esa enfermedad”. Las preguntas que me genera a lo mejor hablar de homosexualidad o de lesbianismo en una ciudad como la Ciudad de México, pues no pasa nada, pero también depende de qué lugar, de qué circunstancia económica y depende desde dónde estás hablando las cosas cómo se manifiestan y resuena en el mundo exterior.

Yo siempre digo que mi universo es mi comunidad y a partir de eso considero que mis historias pueden lograr esa parte que nosotros tenemos que es universal: que nos conectemos con otras historias del mundo, que nos conectemos con una historia de Rusia, que nos conectemos con una historia de China, que nos conectemos con una historia de la Mixteca. Parto de lo que yo siento, no de lo que yo pienso, sino de lo que yo siento, de cómo me conecta. Me preguntaban en un momento, cuando hice *La tiricia*, si yo había sido abusada, les dije “no, pero sí me pongo en ese papel”. Me pongo en el papel de la persona abusada, me pongo los zapatos en el papel de las lesbianas y me pongo en los zapatos del papel de Patrocinia, la mujer abandonada.



Sí me pongo en los zapatos de mis personajes y desde ahí todas mis historias son personales.

Trato de, a la hora de hacer la filmación, ser consecuente con eso. No estoy para ganar premios ni para descubrir el hilo negro de la cinematografía, simplemente trato de que como miro, como me imagino, así hacer mis películas. Si ven, son distintas, aunque se nota que están hechas por la misma persona. Son distintas en la manera en que lo estoy fotografiando, aunque hay un ojo que es el mío.

P: Tu trabajo ha sido analizado desde esta perspectiva de denuncia de la violencia sexual y sistemática; sin embargo, tú nos dices que lo escribiste con las entrañas. Pero a la distancia, ¿consideras que tu obra es feminista? ¿Tú te defines como feminista?

A: Yo agradezco todas las luchas de todas las mujeres que han roto todas las barreras, desde las mujeres feministas del siglo pasado. Y no me considero feminista, creo que es un término que todavía no nos llega a las comunidades. En las comunidades estamos todavía en otro lado y todavía no nos sentimos representadas por ese movimiento. Porque la feminista tiene una mujer indígena a su servicio [risas]. De verdad todavía no llega ahí. Aplaudo todo lo que se ha roto y todo lo que se ha logrado; todos los logros que han hecho como movimiento los aplaudo. Pero todavía no nos representan a las mujeres indígenas. Y eso supongo que tendríamos que librar la batalla nosotras, [hemos estado] librando batallas desde hace muchos siglos. Todavía en este momento, el 12 de octubre para nosotros resuena de manera distinta. Estamos en otro proceso, pero lo que sí considero es que encuentro resonancia en mis cortos y en otros movimientos.

“Aplaudo todo lo que se ha roto y todo lo que se ha logrado; todos los logros que han hecho como movimiento. Pero todavía no nos representan a las mujeres indígenas”

decir y qué es lo que tenemos que decir de nuestra circunstancia? Hablar de la vejez, del abandono, del abuso, de muchas cosas. No siento que sea con esta etiqueta feminista, pero siento que sí es con esa etiqueta femenina. Sí es una mirada femenina, sí mis personajes femeninos son los principales de mis obras.

Evidentemente por ser una mujer es que los personajes centrales de lo que yo hago son mujeres. Me interesa hablar desde ese punto de vista, desde la niña de cinco años hasta la anciana de 90 años. ¿Qué es lo que tenemos que

Yo lo que busco es dejar un espacio de decisión donde las mujeres puedan cambiar su destino. Si ven, en los tres cortos existe ese espacio de decisión que es el que me importa. Puedo tratar momentos muy complicados en el caso de *La tiricia*, que es el abuso sexual, pero hay un personaje mujer que dice “¡pues aquí se acaba!”. Y para mí no lo necesita decir fuerte, ni gritar; simplemente es una toma de conciencia y es un tema de decisión en el que cambiar mi situación está en mí, en poder decidir “¿qué es lo que tengo que modificar yo?”. Siento que eso es lo que tiene lo que yo hago, la visión femenina de las cosas, donde las mujeres son las que deciden sobre su destino. No a propósito, es totalmente inconsciente.

“Yo lo que busco es dejar un espacio de decisión donde las mujeres puedan cambiar su destino”

Soy gente que trabaja muchísimo, me tardé un año en escribir el corto de *Arcángel*. Es trabajo de pensamiento: es quitar una línea, es poner una línea. Si tú ves *Arcángel*, creo que tiene tres líneas o tres textos y, para mí, eso es suficiente. En ese sentido, busco todo el tiempo dejar que esa gota de agua que dejo caer sea una gota que pueda cambiar algo.

E: Ya hemos hablado de la recepción que podemos tener las feministas de tu obra, pero ¿cómo ha sido la recepción de tu trabajo en tu comunidad? Cuando han visto tus cortometrajes ¿qué reacción han tenido?

A: Creo que es el público más exigente. Evidentemente yo he hecho mis cortos en mi comunidad y mi largo también. Pasan por un proceso de aprobación en la asamblea comunitaria. La mayor autoridad en mi pueblo es la asamblea, que la integramos todos los que conformamos la comunidad. Todas las decisiones se toman a partir de la asamblea y con un voto abierto. Cambiamos de autoridades cada año y también se elige así, a voto abierto, se discute y todo es de manera frontal.

En los cortos y el largo ha sido así el proceso. El primer *pitch in* es a mi comunidad, de manera redonda y “órale, di de qué trata tu historia, por qué la quieres hacer, con quién la quieres hacer y cuáles son las condiciones para hacerla” y ahí se vota. He tenido cuestionamientos de que, si me voy a hacer millonaria con un corto, o que si les voy a pagar como si fueran Schwarzenegger y entonces debo



Cruz, Ángeles (directora). (2018). *Arcángel*. México: IMCINE.

explicarles “no, mi cine es de otro corte, mi cine es un cine que no es comercial que va casi destinado a festivales y a comunidades para hablar de cuestiones que a mí me interesan”. Sí es una visión muy particular, pero me interesa ser crítica con los modos de ser de una comunidad y, en ese sentido, hablar abiertamente de lo que significa hacer el tipo de cine que yo hago y por qué lo quiero hacer en mi comunidad.

Se vota a mano alzada y después de esa votación participa toda la comunidad. Siempre han participado en los distintos lugares, digamos, en que se hace el cine: en arte, en vestuario, en cocina, en seguridad, como actrices, como extras. En todos los departamentos participa la comunidad y se abre el *casting*, siempre es abierto. Se vocea “se solicitan niñas de diez años que quieran participar” y van y hacen pruebas; igual los niños, los señores y las señoras. Hay gente que dice “ay, yo no sirvo para eso, pero a mí me gusta cocinar, yo quiero participar en la cocina” o “yo quiero participar en la seguridad”. En arte tenemos dos carpinteros, por ejemplo, que han estado desde el primer corto hasta el largo; ya son unos sabiondos del cine y se la saben de todas todas, te arman y te desarman una cabaña en dos segundos. Son buenísimas las estrategias de incorporar a la comunidad en el trabajo creativo y también de darles herramientas, formar gente, entender esta dinámica del cine, ser estrictos en los horarios y muchas cosas.

Después en la presentación, ahí viene la parte súper dura. La primera vez, cuando llevé *La tiricia o de cómo curar la tristeza* había llovido tremendamente. Yo había hecho una curaduría de cortos donde había salido como actriz, para que al último cerráramos con *La tiricia*. Entonces, había llovido muchísimo, me habían acompañado Myriam Bravo y Noé Hernández, que salen los dos como el matri-

monio en el corto. Total, que ya amainó la lluvia y pudo la gente llegar a la función. Se empezaron a reír muchísimo en todos los cortos, eran demasiado participativos; los niños y las niñas gritaban y comentaban la película. Y cuando llegó el nuestro, silencio absoluto.

Y entonces pues yo ya me puse nerviosa [risas]. “Me van a matar aquí”. Es un corto con otro tono y, pues, un silencio total hasta las preguntas y respuestas. Después de todos los demás cortos aplaudían a rabiar y festejaban y, después de éste, todo mundo en silencio. Yo no sabía cómo tomar ese silencio, si como enojo. Y no. El primero que rompió el hielo fue un niño de once años, que sale en el corto —ahorita ya es un adolescente, pero en ese momento era un niño de once años— el hermanito de la niña que se llevan a la milpa. Y él lo primero que dice es “yo no soy él, yo no soy ese niño. Si yo fuera ese niño y viera a mi hermana en peligro, grito, llamo la atención, hago lo que pueda, pero yo no soy él”.

Entonces ahí se abrió el tema acerca del abuso, de la responsabilidad de mujeres y hombres en el cuidado de las niñas y los niños, de las alertas. Para mí ese fue el momento donde valió la pena haber hecho el corto. A partir de ahí fue claro: este es el público al que va dirigido mi cine, este es donde quiero la crítica, la retroalimentación. Es difícilísimo hacerlo, es siempre la parte donde yo voy con más temor. No voy al festival más grande a decir “me da miedo qué van a pensar”. El público de mi comunidad es el más duro y el que más me preocupa. ¿Por qué? Pues porque estamos hablando de lo que me inquieta a mí y pienso que es el lugar donde estoy más expuesta. Y eso me da gusto también, ese es un reto que me gusta y que lo asumo como parte de la comunidad. También es cierto que ha ido creciendo la expectativa. *La tiricia* se celebró en el pueblo así de “¡nos ganamos un premio!”, el pueblo.



Cruz, Ángeles (directora). (2019). *Nudo mixteco*. México: Madrecine, IMCINE.

Eso genera el arte en las comunidades. Que no tendría que llevarlo yo, que evidentemente hay una cuestión gubernamental donde todos y todas tendríamos el mismo derecho a la educación y a la cultura. No existe, no es cierto, no sucede en la vida real. Pero tener la posibilidad de hacerlo yo en mi comunidad y de llevar, no nada más la parte creativa y la parte donde toda la comunidad se integra y aprende y nos enseña también, sino la parte económica. Dejar ahí un esfuerzo económico, mover y generar economía en la misma comunidad es de las cosas que más me enorgullece de hacer las películas en mi pueblo.

P: Y sobre tu largometraje ¿nos podrías contar de qué va y cuándo vamos a poder verlo en México?

A: El largo ya lo terminamos a principios de este 2020. La pandemia nos detuvo y yo lo agradezco también. Lo hablamos con nuestros agentes, que son FiGa, y entendimos la particularidad de este año y dijimos “hay una sobreoferta de películas, todos los festivales que nos gustaría van a estar en línea”. Y... pues eso, tratar de aguantar este año y decir “bueno, entramos el próximo año” y ya. A lo mejor entraremos también en algunos en línea o algo, pero queríamos hacerlo presencial o, por lo menos, que bajara un poco esta confusión que existe en este momento en el mundo.

Yo siento que estamos desacomodados, sacudidos; algunas personas mucho más asentadas que otras. El planeta nos ha dado un revolcón y siento que está la saturación de

cosas, de oferta, de series, de películas, de estar 24 horas donde puedes ver seis películas y te acuerdas de una. No queríamos caer en esa vorágine, entonces decidimos esperar un poco. Supongo que la estrenaremos en el 2021. De repente nos entró, a mí, sobre todo, me entró un poco el ansia. Pero decidí también decir “bueno, hay que tranquilizarse y también existen momentos donde hay que esperar que la tierra esté lista” y no era el momento este. Entonces, por eso decidimos esperar.

Yo estoy muy contenta con el resultado. Estoy muy agradecida con todas las personas que participaron, con mis productoras Lucía Carreras, Lola Ovando y yo, que somos Madrecine, y con todas las personas que colaboraron con nosotras. Repito varias cosas, con Rubén Luengas en la música; Myriam Bravo, Sonia Couoh, Noé Hernández, son mis personajes protagónicos. Son realmente las personas que admiro muchísimo su trabajo y con las que me siento muy cómoda de trabajar por esta entrega enorme que tienen. Ellos están en el proyecto desde que se escribió la primera línea del guion, acompañando el desarrollo, acompañando muchas partes de la cuestión creativa, mucho más allá de su propio trabajo. Rubén aportando ideas, no nada más de la música, sino también de cómo le resuenan sonoramente ciertas cosas o quién debería de ejecutarlas, pasando más allá al “yo compongo, pero que sean los niños de tu pueblo quienes estén ahí tocando” y, entonces, a darle a la formación para que puedan sacar las piezas.



En toda la comunidad, también haciendo *casting*, preparando actores, actrices. Hay muchísimos personajes. Como dicen, el error de hacer tu ópera prima es que pones muchísimos personajes, y puse muchísimos personajes importantes principales. Sólo de ellos, seis son profesionales y los demás son de la comunidad; hicieron un trabajo espectacular. Y, bueno, yo creo que va de lo mismo que me preocupan mis cortos también va mi largo (sic). No te puedo decir más. Esperemos a que aparezca. Eso te puedo contar.

Toda la comunidad está incluida en la película, de alguna u otra manera participaron. La mayoría de la película se hizo allá en un mes, entonces es increíble lo que sucede con la gente que participa, lo que sucede con que lleves un *crew* y esté consumiendo en el mismo pueblo y que esté generando esa derrama y todos los servicios ahí. Entonces, para mí eso era muy importante, que es posible en una comunidad de ochocientos habitantes hacerlos partícipes de las historias.

P: Tengo entendido que tu trabajo ha sido posible gracias al apoyo de Imcine. Nos gustaría saber, en esta situación de pandemia que ha evidenciado las precariedades de muchas industrias, incluyendo la audiovisual, pero además con la desaparición del Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad (Foprocine) y del Estímulo Fiscal a Proyectos de Investigación en la Producción y Distribución Cinematográfica Nacional (Fidicine), ¿qué panorama vislumbras para las mujeres en el cine?

A: Si hacemos una revisión de esos dos fideicomisos que desaparecen, que es Fopro y Fide, en el de Fopro es el cine más autoral por decirlo de alguna manera, que ha representado la mayor cantidad de premios para este país. Sigue habiendo todavía estas desigualdades de equidad de género en todo, no nada más en este programa de fomento, sino en todo. Si haces un análisis de cuántas directoras hay, cuántas películas se apoyaron de mujeres, aunque se ha tratado de romper esa brecha, todavía no logramos la equidad. Fide lo conozco menos. *Nudo mixteco* se hizo gracias a Foprocine y al apoyo de Estímulo Fiscal a Proyectos de Inversión en la Producción y Distribución Cinematográfica Nacional (Eficine). Tenemos una combinación con estos dos fondos.

Yo lamento muchísimo esta desaparición a destajo. Pienso que, si hay mal uso, hay que llevarlos ante la ley, que se haga una investigación y que se castigue a quien abusó, punto. No tienes por qué desaparecer algo que funciona, o este “ah, hubo algunos que se robaron dinero, fuera

“... que haya una política pensada, respetuosa y que considere a la cultura como parte primordial para este país”

todo”. Porque siento que se queda un poco en el aire, a la buena voluntad de algún político. Yo podría confiar ahorita en María Novaro porque es una cineasta a la que respeto y puedo decir “ah, a lo mejor dentro de la política lo puede hacer bien”. Pero no podemos estar así. Tiene que quedar en ley protegido el dinero destinado para hacer películas. Y con gente profesional y del medio para dar esos apoyos, como estaba conformado en Fopro y en Fide. En ese sentido, pienso que puede ser una tragedia no dejar en ley protegidos esos fondos para la producción cinematográfica y cuáles serían los mecanismos para evaluar las películas que tendrán ese dinero. Entonces, por un lado, lamento la desaparición de esos dos fideicomisos; y por el otro lado pienso que, si dicen “no, no, no se preocupen, el dinero va a estar ahí”, tendría que estar con argumentos en la ley, escritos en la ley, no quedar a disposición de un político o una política que den apoyos a películas que estén de acuerdo conmigo o no.

Creo que es necesario encontrar los mecanismos que queden aplicados en la ley para no herir susceptibilidades y para dejar esos fondos a resguardo. Que no sea a contentillo de la persona que esté al mando de Imcine, por ejemplo. O que no sea a contentillo de “ahorita te doy un peso, mañana te doy veinte; ahorita te doy diez”, sino que haya realmente una política pensada, respetuosa y que considere a la cultura como parte primordial para este país, porque parece que nadie la considera como parte de este país. Tanto la cultura como la ciencia vienen a ser los patitos feos de todo gobierno, el patito incómodo, de “o te doy dinero para que dejes de estar molestando o te quito el recurso para que sientas en carne propia lo que es amar a Dios”. Entonces, en ese sentido, siento que las políticas todavía nos deben, tanto a la ciencia como a la cultura. En este país, todavía no se valora lo que significa eso.

E: Concordamos, totalmente. Más allá de estas condiciones particulares que sí dificultan todo, ¿tú qué consejos o recomendaciones le darías a las jóvenes mujeres que quisieran hacer una carrera en el cine como guionistas, como realizadoras, ejerciendo varios roles, como tú has hecho?



A: Para mí lo principal es que tengas algo que contar. Primero, antes que cualquier cosa. Que tengas algo que contar y que ese algo lo quieras contar dentro del lenguaje cinematográfico. Que seas lo suficientemente fuerte, porque si no lo eres, no vale la pena. No vale la pena las desveladas [risas]. No vale la pena todo lo que entra a la olla a la hora de hacer las cosas. Y prepararse. De repente, ahora piensan que teniendo una buena cámara ya todo mundo es cineasta o ya todo mundo es fotógrafo o guionista. No. La preparación yo creo que es fundamental, sea escolarizada o no, es fundamental. La primera parte de mi preparación como actriz es escolarizada; la segunda es alternativa, por decirlo de alguna manera, pero hay una preparación.

Para mí es fundamental que una persona que quiera contar algo lo pueda hacer utilizando lo mejor que tiene el lenguaje cinematográfico y lo pueda hacer con preparación. Pero si tu semilla, que es tu historia, no es fuerte, ni te esfuerces. Lo digo en este sentido totalmente personal: para mí, la semilla es sagrada. Y esa semilla sagrada es como el maíz de nosotros, que si no lo cultivas, si no lo cuidas, si no escoges tu mejor mazorca para ser la semilla del próximo año, no va a servir de nada.

Me gusta jugar con esa imagen: si tu semilla no es lo suficientemente fuerte, pues a venir una helada y la va a enfriar, o entonces le vas a querer meter químicos y “voy a hacer mi comedia romántica donde voy a sacar millones”, pero... ¿esa es tu semilla? ¿Eso es lo que quieres? Para mí eso es el punto medular de la gente que quiere hacer algo. Acuérdate que lo que quieres hacer es lo que eres también y esa parte de lo que eres es lo que te va a dar todo el concepto de vida que tienes. Lo que yo hago es lo que soy y eso que soy es lo que me hace feliz. Y eso que me hace feliz es lo que hace que no me pese trabajar muchísimo tiempo o pelearme con alguien discutiendo un punto de vista, perder amistades o ganar gente valiosísima en el camino. Yo digo que cuando una persona es feliz haciendo su trabajo, es porque tiene el trabajo que deseó y que quiere hacer.

El mejor consejo es: valora, valora realmente tus semillas. Porque hay mucha gente que estudia cine y que termina dándose de topes porque no era lo que quería, porque a lo mejor lo que quería era fama o lo que quería era dinero.

¿Qué es realmente lo que quieres? Yo quiero hacer cine y lo quiero hacer en mis condiciones. Si viene con ello el premio, la fama o lo que sea, eso es algo extra. A mí lo que me interesa es contar historias y tratar de hacerlas lo mejor posible y hacerlas bien y en mis términos. No hay un hilo negro. Yo siempre digo: ¿qué quieres contar? Esa es tu semilla. ¿Cómo lo quieres contar y con quién lo quieres contar? Mi semilla, mi guion, mi historia. ¿Cómo lo quiero hacer? ¿Cómo fotográficamente? ¿Cómo suena? ¿Cómo se ve? ¿Con quién lo quieres hacer?

Yo digo “yo voy a hacer cine en mi comunidad”. Mi comunidad no hablando nada más de mi pueblo, sino mi comunidad hablando de personas que admiro, de fotografía, de arte, de música, que también formamos otro tipo de comunidad. ¿Por qué hablo de comunidad? Porque no hay una cosa vertical, todos valemos lo mismo y todas valemos lo mismo. Y todas y todos llevamos al centro lo mejor de nosotros para contar una historia.



Lo que yo hago es lo que soy y eso que soy es lo que me hace feliz. Y eso que me hace feliz es lo que hace que no me pese trabajar”

E: Escucharte nos complace, porque mucho de lo que dices también nos resuena a nosotras. desde nuestra formación siempre se nos insiste, por ejemplo “¿qué es lo que vas a investigar?” Tiene que ser algo que te apasione porque, vaya, aunque es muy distinto y las cuestiones

económicas, por ejemplo, son diferentes, tiene que ser algo que te apasione. Si no, las horas leyendo, los desvelos y todo no van a valer la pena o los vas a sufrir en lugar de disfrutarlo. Pero también escucharte este sentido de comunidad nos refuerza esto en lo que creemos también nosotras, que nuestro trabajo académico va desde citar el trabajo de otras mujeres, hacer una genealogía de cómo se estudian estos temas y citarnos a nosotras. Sí, me refuerzas mucho la idea que tengo de que la creación artística puede ser un medio de expresar lo que se trae, toda esta emotividad tuya pero también comunicarte.

A: Siempre se nos inculca desde pequeñas esta cosa horrible de “tienes que competir... tienes que ser la mejor... tienes que...” No, se trata de apoyarnos, de crear, de colaborar, de reconocer quiénes, de todas las mujeres que nos han precedido para ser lo que somos, de todas nuestras ancestras, de toda la gente que atrás hizo historia y que



gracias a esa historia nosotras seguimos tratando de conservar eso. El corazón de lo que descubrieron en su inicio, de lo que hicieron las mujeres y los hombres que hicieron posible que estuviéramos aquí.

Agradecemos poco a nuestras mujeres. Agradecemos poco las enseñanzas que tuvimos. Yo siempre me emociono muchísimo de hablar de mi madre, que cuando yo tenía cinco años dijo “estoy hasta la madre, me voy”. Y se fue de la casa, lo cual me emociona mucho porque era una mujer que tenía un carácter tremendo y que años después -regresó a los dos meses- yo le pregunté por qué se había ido y me dijo “pues estaba cansada, estaba agotada”. Ocho hijos, maestra de primaria dando clases, aguantando niños, regresando a la casa a trabajar también. Porque ayudaba a mi papá en unas cuestiones de oficina, más los ocho hijos, pues llegó un momento en que estaba rebasada y dijo “necesito salir de aquí, necesito descansar”. Y también nos dijo “sabía con quién me había casado, sabía que era un hombre responsable y que no se iban a morir de hambre”.

Entonces, también habla mucho de qué nos enseñan en casa. Decir “sí, sí tengo derecho a decir estoy cansada, estoy agotada, no puedo, aguanten”. Y la otra también es decir “no pasa nada, no pasa nada, haz lo que quieras, sigue tu sueño, trata de romper todo lo que te dijeron que no se podía”. Eso es mentira. Y las condiciones son distintas. Sí, efectivamente, todavía falta muchísima equidad; sí, efectivamente, no le puedes decir “no pasa nada” a una mujer en el campo que no tiene qué llevar de comer a su casa, pero sí puedes fortalecer el espíritu, eso sí.



Cruz, Ángeles (directora). (2019). *Nudo mixteco*. México: Madrecine, IMCINE.



PUNTOS DE VISTA



Flor marchita.

Roles de género y factores de cambio en el cine mexicano

Diana Melchor Barrera*

Centro Universitario de Tonalá-Universidad de Guadalajara
diana.melchor@academico.udg.mx

RESUMEN. Este trabajo tiene el objetivo de analizar los roles de género y los factores de cambio presentes en *Flor marchita* (González 1968). Para lo cual se empleó un enfoque histórico de la perspectiva de género que permitió identificar conductas que reflejan los roles de género de las mujeres en un contexto social de constante transformación. La obra cinematográfica mencionada muestra el modelo patriarcal predominante en las familias mexicanas de los años 60, así como sus efectos en la vida de sus integrantes. Situaciones de violencia, factores de cambio como la preparación profesional de las mujeres y su inserción en el mercado laboral se encuentran presentes en *Flor marchita*.

Palabras clave: roles de género, factores de cambio, violencia, mujeres, cine mexicano

ABSTRACT. This work aims to analyze the gender roles and change factors in the Mexican film *Flor marchita* (González 1968). For this purpose, a historical approach with gender perspective was used, which made it possible to identify behaviors that reflect the gender roles of women in a constantly changing social context. The aforementioned cinematographic work shows the patriarchal model prevailing in Mexican families of the 60s, as well as its effects on their members' lives. Situations of violence, factors of change such as the professional preparation of women and their insertion into the labor market can be seen in *Flor marchita*.

Keywords: gender roles, factors of change, violence, women, Mexican cinema

* Licenciada en Derecho, maestra en Ciencias Sociales con orientación en Estudios Sociopolíticos y doctora en Ciencias Sociales con orientación en Sociología Política por la Universidad de Guadalajara. Profesora investigadora adscrita al Departamento de Ciencias Jurídicas del Centro Universitario de Tonalá de la Universidad de Guadalajara. Trabaja temáticas sobre mujeres, violencia y representación política en el estado de Jalisco. Publicaciones recientes: Melchor, D. (2020). "Acciones de los gobiernos municipales del Área Metropolitana de Guadalajara ante el incremento de violencia familiar en 2020, en el contexto de COVID-19". En *Deliberativa. Revista de Estudios Metropolitanos en Gobernanza*, volumen 2. Melchor, D. (2020). Paridad de género en cargos de elección popular. Jalisco, elecciones 2015 y 2018. En *Géneros*, número 28, volumen 27. ISSN-1405-3098.



Los roles de género se integran con el conjunto de normas y prescripciones que dicta la sociedad sobre el comportamiento masculino y femenino (Lamas 2003, 114). La cultura patriarcal es un orden social genérico de poder en donde se coloca en una posición superior a los hombres respecto de las mujeres (Lagarde 1997, 52). El cine no sólo muestra la historia de sus personajes, éste va más allá al transmitir la percepción de la realidad de los sujetos frente al contexto social en el que se desenvuelven. El filme representa de forma gráfica una actitud hacia lo representado, se estructura a partir de los elementos de los fenómenos representados sobre una base de emociones y de experiencias humanas (Eisenstein 2002, 205 y 207).

A través del estudio del contenido de una obra cinematográfica como *Flor marchita* se pueden conocer las condiciones de las mujeres. Ésta corresponde al conjunto de relaciones vitales en que se encuentran inmersas las mujeres con independencia de su voluntad y de su conciencia; la manera en que participan, las instituciones que las regulan, las concepciones del mundo en torno a ellas y su interpretación (Lagarde 2015, 87 y 88). De la misma manera, un filme puede dar elementos que contribuyan en el conocimiento de la situación de las mujeres en determinado contexto histórico. La situación de las mujeres se refiere a las características que éstas tienen a partir de su condición genérica en circunstancias históricas particulares y tomando en consideración su propia realidad (Lagarde 2015, 88).

Flor marchita presenta la historia de Esther Almada (María Rivas) una joven, hija de una familia con una desahogada posición económica, la cual fue víctima de estupro y como consecuencia de ello da a luz a una niña, la cual obligada por Eugenia su madre (Ofelia Guilmáin) es registrada civilmente como su hermana.

En el cine la figura femenina recurre a su naturaleza física, se vincula de manera directa con la realidad social e histórica de la cultura y época en la que se crea (Cabañas 2014, 51). La época en que se desarrolla la trama contiene, por un lado, elementos que refuerzan los roles tradicionales de las mujeres, y por otro, elementos propicios para generar cambios que se contraponen a las desigualdades entre mujeres y hombres. Durante las décadas de los 40 y 50 se dio una separación entre la esfera pública y privada. Las mujeres fueron excluidas en las áreas urbanas de las funciones públicas y la imagen femenina en los medios de comunicación, el cine y el arte contribuyó en la separación de los roles asignados a mujeres y a hombres. A pesar de la exclusión de las mujeres de los espacios públicos, con el paso del tiempo los factores de cambio generados por las ideas de igualdad fueron preparando el camino hacia el ejercicio pleno de sus derechos políticos (De la Paz 2007, 87). En 1953 el acceso de las mujeres al voto marcó un cambio en su situación social y a partir de la reforma al artículo 34 constitucional éstas empezaron a incorporarse en diferentes cargos de elección popular (Girón et al. 2008, 45).

Una de las bases de la cultura patriarcal se encuentra en la religión católica. Para esta religión la mujer es representada como un ser secundario que surge de la costilla del hombre y es dependiente de él (Lagarde 2015, 251). La pérdida del Paraíso se le atribuye a la mujer y a partir de ello se les da un valor negativo a las cualidades asociadas a las mujeres, mismas que son representadas simbólicamente por su desobediencia y destinadas a sufrir para pagar su culpa (Lagarde 2015, 253). Entre 1961 y 1962 fueron comunes las asociaciones de personas, tales como los exalumnos de escuelas religiosas, los Rotarios y organizaciones como la Unión Nacional de Padres de Familia y el Movimiento Familiar Cristiano que formaron un frente anticomunista y en defensa de la religión (Loeza 2010, 681).

Esther pertenece a una familia católica. Las primeras escenas de *Flor marchita* exhiben los preparativos para la fiesta de 15 años de Esther. Antes de la fiesta, ella y su familia acuden a la celebración de una misa en la que el sacerdote le dice: “Tendrás que enfrentarte a todos los



peligros y tentaciones de la vida mundana; pero con la fe en Dios y el ejemplo de tus padres sabrás evitarlos y llevar una conducta limpia y cristiana” (González 1968).

Durante el desarrollo de la película Esther es objeto de diversos tipos de violencia. A los 15 años la joven fue víctima de estupro. En los años en que se desarrolla la historia, este delito se encontraba contemplado en el *Código Penal para el Distrito y Territorios Federales en Materia de Fuero Común y para toda la República en Materia del Fuero Federal*. El artículo 262 de este ordenamiento definió al estupro, al señalar que el “que tenga cópula con mujer menor de dieciocho años, casta y honesta, obteniendo su consentimiento por medio de la seducción o engaño, se le aplicará de un mes a tres años de prisión y multa de cincuenta a quinientos pesos”. De igual manera los artículos 263 y 264 señalaron la procedibilidad del delito, siendo este “por queja de la mujer ofendida o de sus padres”; el cese de la acción “cuando el delincuente se case con la mujer ofendida”; y los términos de la reparación del daño que comprenderá “el pago de alimentos a la mujer y a los hijos, si los hubiere” (Cámara de Diputados del Honorable Congreso de la Unión 1931).

Las mujeres víctimas de delitos también se encuentran presas de las consecuencias del ilícito (Lagarde 2015, 470). En el caso de Esther es evidente que su condición de víctima le provocó consecuencias negativas en su vida. Renato Conti (Renato Monti) un hombre que le lleva varios años a Esther la seduce y de este modo ella se convierte en sujeto pasivo¹ del delito de estupro. El bien jurídico que tuteló este ilícito desde su creación en la legislación penal corresponde a la libertad sexual de la víctima, si bien existe el consentimiento de ésta el legislador estimó que la edad y la inexperiencia la hacían más vulnerable a la seducción o al engaño (López 1995, 138). El texto antes referido estuvo vigente en los años 60. Posteriormente la regulación de dicho delito sufrió modificaciones derivado de las reformas publicadas en el Diario Oficial de la Federación el 14 de enero de 1985, el 21 de enero de 1991 y el 14 de junio de 2012; las cuales se enfocaron principalmente en la eliminación de la seducción como medio para obtener el consentimiento y la modificación de la edad (López 1995, 148-150).

Antes de que la familia de Esther se enterara de su embarazo, ella se lo contó a Paula, su nana (Sara García). En ese momento lo más importante para Esther eran sus

¹ El sujeto pasivo es aquella persona física en la que recae el daño o peligro ocasionado por la conducta del sujeto o delincuente (Amuchategui 2012, 39).



padres, su reputación ante ellos y la sociedad que podría rechazarla por su conducta. Ella lloraba y le decía a Paula: “¿Qué van a decir papá y mamá?... Estoy sucia... Ya nunca podré verlos a la cara... ¡Ay, nana, me muero de vergüenza!” (González 1968).

Después de ser objeto de violencia sexual. Esther experimenta violencia en el interior de su familia. Javier Almada (José Gálvez), padre de Esther padece de una afección cardíaca que durante la película va empeorando, derivado del estrés provocado por problemas económicos. Un día, después de la cena, Javier sufre un fuerte dolor en el pecho, él intenta llamar al médico, pero no se encontraba; enseguida recibe una llamada telefónica del Colegio de su hija y le informan que está embarazada. Después de colgar Javier muere. La madre de Esther ejerce violencia física y psicológica sobre ella durante su embarazo y la culpa por la muerte de su padre. La joven, obligada por su madre, permite que su hija sea registrada como su hermana. A partir de ese momento Esther es privada de su derecho a ejercer la patria potestad² sobre su hija Gena (Nora Larraga) (González 1968).

² De acuerdo con los artículos 411 y 414 del *Código Civil Federal* la patria potestad se refiere a la relación de derechos y obligaciones que se mantienen de manera recíproca entre padre y madre y los hijos me-



Capturas de la película *Flor marchita* de Rogelio Antonio González, 1968, México

Las acciones que realizan las mujeres en las representaciones filmicas obedecen a su estatus social de subordinación, su posición frente a su vida y su interacción en determinados contextos (Torres 2001, 132 y 133). Esther se encuentra en una posición de subordinación frente a su madre y se siente culpable por su comportamiento. De esta forma se explica que consintiera que Gena fuera registrada como su hermana.

En diferentes épocas las madres solteras han enfrentado el rechazo social debido a su transgresión a las condiciones sociales aceptadas relativas al matrimonio. En la Colonia las jóvenes de familias adineradas eran enviadas a Estados Unidos y Europa a pasar el embarazo y el parto. El ocultamiento se debía al temor de la devaluación de la joven y de la familia. En algunas familias las madres de las jóvenes reconocieron a sus nietos como hijos y años después se aclaraba que las hermanas eran las progenitoras (Lagarde 2015, 313). La joven madre soltera quedaba estigmatizada para toda su vida y era maltratada por las personas que conocían su situación, incluyendo a su familia (Lagarde 2015, 314). En *Flor marchita* el maltrato de Esther por parte de su madre es constante, como si se tratara de compurgar una pena derivada de la comisión de un delito.

nores de edad. El objeto de la patria potestad es garantizar el ejercicio de los derechos de los hijos, su guarda, custodia y representación legal (Cámara de Diputados del Honorable Congreso de la Unión 1928).

A pesar de que la película carece de referencias en torno a movimientos sociales, estos se pueden identificar dentro de la trama. El movimiento estudiantil de 1968 exigió una mayor libertad de expresión y de reunión, lo que representó un cambio en el ámbito político del país hacia una mayor participación de personas jóvenes (Vizcarra 2002, 124). En la protesta estudiantil de 1968 las jóvenes universitarias, que en su mayoría eran menores de dieciocho años, participaron en brigadas callejeras, en los comités de huelgas de las escuelas, en tareas de administración de recursos, así como el mantenimiento y limpieza de los edificios escolares (Cano 2007, 53). Una reacción a los sucesos de 1968 fue una mayor apertura política democrática que favoreció el surgimiento de movimientos sociales y en este marco histórico apareció en 1970 el feminismo en México. El feminismo reunió a mujeres con preocupaciones comunes y con intereses políticos (Lau 2002, 15). Por ejemplo, la Coalición de Mujeres Feministas demandaron la maternidad voluntaria, el alto a la violencia sexual y el derecho a la libre opción sexual (Lamas 2006, 16). El trabajo de las feministas logró que partidos políticos y el gobierno se enfocaran en temas como: violencia sexual, aborto, violencia doméstica, salud sexual, maternidad y salud reproductiva (Tuñón 2002, 19).

A pesar de que la vida de Esther se desarrolla en un ambiente violento, ella puede realizar estudios universitarios y empieza a trabajar a partir del nacimiento de Gena. La



incursión de las mujeres en el trabajo remunerado en varios de los casos se debe a una decisión personal. Sin embargo, existen otros casos en los cuales la necesidad económica de la familia obliga a las mujeres a trabajar para asegurar su subsistencia (De la Paz 2007, 100). La familia de Esther, desde antes de la muerte de su padre, estaba pasando por una difícil situación económica la cual se vio agravada con el fallecimiento de Javier. De este modo, Eugenia le sugiere a Esther que trabaje, porque la pensión de su padre le resultaría insuficiente para cubrir todos los gastos de la familia. Esther es aceptada de manera inmediata en su empleo y desde ese momento se convierte en el principal sostén económico de su familia, incluso Hugo su hermano (Carlos Piñar) reconoce que logró terminar su carrera debido a su apoyo.

El ámbito laboral a través de la historia ha estado diferenciado a partir de características sexuales; hombres y mujeres se definen de manera distinta frente al trabajo (Lagarde 2015, 111). Lo cual puede generar descontento entre compañeros de trabajo al tener que convivir dentro de su empleo con mujeres. Esto puede generar algún tipo de violencia en el ámbito laboral. En la película Bernardo Molina (Jorge Lavat), compañero de trabajo de Esther le dice a David Grajales (Guillermo Murray), presidente del consejo general de la financiera que ella es “una solterona, neurótica, poco eficiente. Hemos tenido varios problemas por su mal carácter y poca paciencia para con los clientes”. David Grajales le contesta a Bernardo Molina que “las mujeres dentro como fuera de los negocios siempre traen dolores de cabeza” (González 1968).

Los comentarios de David y Bernardo son discriminatorios y reproducen los roles de género que colocan a las mujeres en el espacio privado del hogar y alejada del campo laboral. El uso de la palabra “señorita” resulta discriminatorio debido a que solo a las mujeres se les llama con una voz que exhibe su estado civil y su virginidad. La mujer cuando ya no es tan joven también es llamada “señorita”; pero en este caso con la significación de carencia y limitación para conseguir cónyuge (Lagarde 2015, 339). En la película la palabra “solterona” es usada para ofender a Esther por diferentes personajes. Gena le dice a Esther “eres una envidiosa”, “me tienes envidia porque soy más joven y bonita que tú... piensas que porque tú eres una solterona, todas tenemos que ser igual que tú”. De igual forma Eugenia le dice a Esther “eres tan ciega y egoísta que no te importa destruir su vida con tus tontos amoríos de solterona... ¿no te has visto? ¡No eres más que una pobre flor marchita!” (González 1968).

Las mujeres que nacieron en los primeros años de la segunda mitad del siglo XX protagonizaron procesos de transformación en sus relaciones familiares. Estas mujeres se incorporaron tanto a la educación formal como al mercado laboral con un impacto en su vida cotidiana y en la percepción de los roles de género (De la Paz 2007, 99). En 1960 la brecha de analfabetismo entre mujeres y hombres era de 10%, en 1970 la brecha disminuyó a 7.8%. En lo que respecta al mercado laboral, la participación de las mujeres en la actividad económica era de 15% en los años 60, mientras que en los 70 fue de 17.6% (De la Paz 2007, 100 y 101). Para 1969 la matrícula a nivel nacional en educación superior llegó a 186,041 alumnos de los que el 17.3% eran mujeres y 82.7% hombres (Gil 2013, 13). Esther representa una de las mujeres que lograron acceder a la educación profesional e ingresar al mercado laboral.

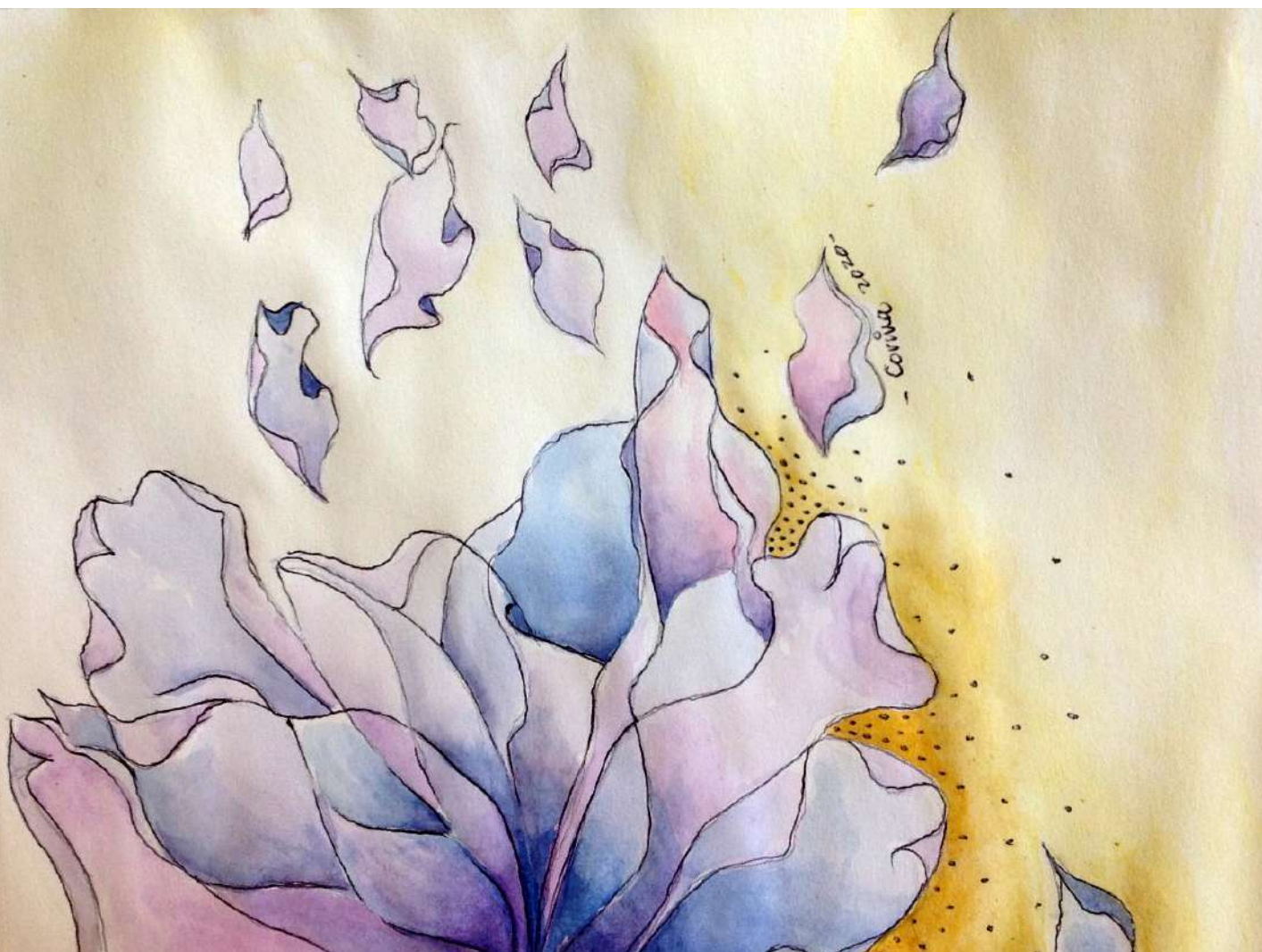
A pesar de los comentarios discriminatorios en el empleo de Esther, ella se desarrolla de manera eficiente en su trabajo e incluso asciende a un cargo de dirección, en cuanto sus informes son evaluados por el consejo general de la financiera. De esta manera la película muestra cómo la preparación académica de Esther le permite no sólo acceder al mercado laboral, sino ocupar un cargo directivo en el mismo.



CONCLUSIONES

Elementos de una cultura patriarcal arraigada en nuestro país, la reproducción de los roles de género tradicionales de las mujeres como el de madre y esposa, la violencia hacia las mujeres en diferentes ámbitos, así como su acceso a la educación, al trabajo y a cargos de dirección como factores de cambio se entretajan en *Flor marchita*. Un filme que muestra un contexto histórico de movimientos sociales dirigidos a la atención de problemáticas de las mujeres de la década de los 60; entre las que se encuentran el respeto a sus derechos reproductivos, el acceso a la educación universitaria y al trabajo remunerado. Esta obra cinematográfica del cine mexicano constituye una fuente para el análisis sociohistórico de las mujeres que va más allá de la representación, muestra experiencias de vida que transmiten las emociones de los personajes al público expectante.

Flor marchita presenta situaciones con las que puede enfrentarse una mujer en diferentes etapas de su vida, las cuales no son exclusivas del momento histórico en el que se desarrolla la película. La violencia hacia las mujeres y sus roles de género al interior de las familias, los delitos sexuales perpetrados en ellas, la discriminación en los lugares de trabajo, el incremento de mujeres inscritas en nivel licenciatura, el aumento de mujeres en los cargos de elección popular y un mayor número de ellas en el mercado laboral; así como la armonización de la legislación con los tratados y convenios internacionales que protegen los derechos de las mujeres se encuentran presentes en nuestro contexto actual. Por lo que *Flor marchita* transmite no sólo la situación de las mujeres de aquellos años, sino también problemáticas actuales y factores de cambio encaminados a mejorar la calidad de vida de las mujeres en México.





REFERENCIAS

- Amuchategui, Irma Griselda. *Derecho penal* (4ª ed., 4ª reimp.). Ciudad de México: Oxford University Press, 2012.
- Cabañas, Jesús Alberto. *La mujer nocturna del cine mexicano: representación y narrativas corporales 1931-1954*. Huixquilucan: Universidad Iberoamericana, 2014.
- Cámara de Diputados del Honorable Congreso de la Unión (1928). Código Civil Federal, *Diario Oficial de la Federación*, 27 marzo 2020. En: http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/2_270320.pdf [Octubre 14 de 2020].
- Cámara de Diputados del Honorable Congreso de la Unión (1931). Código Penal para el Distrito y Territorios Federales en Materia de Fuero Común, y para toda la República en Materia de Fuero Federal, *Diario Oficial de la Federación*, 14 agosto 1931. Recuperado de https://www.dof.gob.mx/nota_to_imagen_fs.php?codnota=4531091&fecha=14/08/1931&cod_diario=193275 [Octubre 14 de 2020].
- Cano, Gabriela. “Las mujeres en el México del siglo XX. Una cronología mínima”. En *Miradas feministas sobre las mexicanas del siglo XX*, coord. Marta Lamas, 21-75. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Fondo de Cultura Económica, 2007.
- De la Paz, María. “Las mujeres en el umbral del siglo XX”. En *Miradas feministas sobre las mexicanas del siglo XX*, coord. Marta Lamas, 79-112. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Eisenstein, Sergei. *Teoría y técnicas cinematográficas* (6ª ed.). Madrid: Rialp, 2002.
- Gil, Candita Victoria. “La mujer en el ámbito universitario en México”. En *Rompiendo el techo de cristal. Las mujeres en la ciencia, en la educación y en la independencia financiera*, coord. Patricia Galeana, (3-20). Ciudad de México: Federación Mexicana de Universitarias, 2013.
- Girón, Alicia, González, María Luisa & Jiménez Ana Victoria. “Breve historia de la participación política de las mujeres en México”. En *Límites y desigualdades en el empoderamiento de las mujeres en el PAN, PRI y PRD*, coords. María Luisa, González & Patricia Rodríguez, 33-61. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México/Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa/Miguel Ángel Porrúa, 2008.
- González, Rogelio Antonio. *Flor Marchita*. 1968; México: Sanen, 1968. Película.
- Lagarde, Marcela. *Género y feminismo. Desarrollo humano y democracia* (1ª ed., 2ª ed.). Madrid: Horas y horas, 1996.
- Lagarde, Marcela. *Los cautiverios de las mujeres. Madresposas, monjas, putas, presas y locas* (2ª ed., 1ª reimp., 2017). Ciudad de México: Siglo Veintiuno, 2015.
- Lamas, Marta. “La antropología feminista y la categoría “género””. En *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*, comp. Marta Lamas, 97-125. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México/Miguel Ángel Porrúa, 1996.
- Lamas, Marta. *Feminismo. Transmisiones y retransmisiones*. Ciudad de México: Taurus, 2006.
- Lau, Ana. El nuevo movimiento feminista mexicano a fines del milenio. En *Feminismo en México, ayer y hoy*, coords. Eli Bartra, Ana María Fernández & Ana Lau, 12-41. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2002.
- Loeza, Soledad. “Modernización autoritaria a la sombra de la superpotencia, 1944-1968”. En *Nueva historia general de México*, coords., Erick Velázquez, Enrique Nalda, Pablo Escalante et al., 653-698. Ciudad de México: El Colegio de México, 2010.
- López, Eduardo. *Delitos en particular*. Tomo II (11ª ed.). Ciudad de México: Porrúa, 1995.
- Torres, Patricia. *Cine y género. La representación social de lo femenino y lo masculino en el cine mexicano y venezolano*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2001.
- Tuñón, Enriqueta. *¡Por fin... ya podemos elegir y ser electas! El sufragio femenino en México 1935-1953*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia/ Plaza y Valdés, 2002.
- Vizcarra, María Alejandra. *El proceso de democratización en México. 1812-2000*. Ciudad Juárez, México: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2002.



Sobre viajes espaciales y las potenciales vidas en la Tierra. Tres ejemplos de la representación de las mujeres en el cine de ciencia ficción

Eloísa Rivera Ramírez*

eloisa.rivera@gmail.com

RESUMEN. A partir de la revisión de tres películas de ciencia ficción de producción reciente y protagonizadas por mujeres, se buscan elementos que permitan analizar la representación femenina en este género cinematográfico. Dadas las características propias del género narrativo, se esperaría encontrar una representación más diversa a la hallada en otras películas comerciales y, presumiblemente, más cercana a las mujeres en el contexto socio-histórico actual. Si bien se encontró a personajes femeninos con amplias fortalezas, inteligentes, decididas y con capacidad de agencia, también se siguen observando representaciones y patrones narrativos que contribuyen a la estereotipación de las mujeres, por lo que se puede afirmar que aún hay mucho camino que recorrer para tener una representación de las mujeres más cercana a la realidad.

Palabras clave: ciencia ficción, representaciones, estereotipos de género.

ABSTRACT. Based on the review of three science fiction films of recent production and starring women, elements that allow analyzing the female representation in this cinematographic genre are sought. Given the characteristics of the narrative genre, one would expect to find a more diverse representation than that found in other commercial films and, presumably, closer to women in the current socio-historical context. Although there are female characters with broad strengths, intelligence, determination, and agency, representations and narrative patterns that contribute to the stereotyping of women are also still observed, so it can be said that there is still a long way to go to have a representation of women closer to reality.

Keywords: sci-fi, representations, gender stereotypes

* Psicóloga social, maestra y candidata a doctora en Estudios Latinoamericanos por la UNAM. Integrante de la Red de Ciencia, Tecnología y Género



En su artículo “*I Don’t Want to Be the Strong Female Lead*”, publicado a inicios de 2020 en el *New York Times*, la actriz, guionista y productora Brit Marling elabora un recuento de su carrera cinematográfica que comienza cuando es rechazada para papeles intrascendentes, basados en rasgos físicos, hasta llegar a ser ella la creadora de personajes mucho más complejos e interesantes.

Marling sostiene que comenzó su carrera actoral no para ser deseada, sino porque buscaba convertirse en la persona “completa” que recordaba haber sido en la niñez: alguien que imagina libremente, que escucha profundamente y que siente con todo el corazón. Sin embargo, la industria cinematográfica le ofrecía representaciones limitadas y restrictivas. Esto le llevó a formarse por cuenta propia como guionista, en un afán de encontrar “su propio lugar en el mundo”, puesto que “no podría ser lo que no se puede ver en pantalla”.

Al analizar las narrativas dominantes en el cine, Marling se asombró de la cantidad de personajes femeninos con desenlaces trágicos, particularmente personajes de mujeres fuertes, valientes y seguras. Pero en su camino autodidacta, en la ciencia ficción encontró la posibilidad de otras representaciones: mujeres con distintos finales y cuyas fortalezas se encontraban en rasgos asociados al género femenino (mismas que en las narraciones dominantes eran vinculadas a la debilidad), por lo que fue en este género en donde decidió desarrollar su trabajo.

Se retoma este testimonio como un ejemplo del potencial en cuanto a la diversidad de la representación que se puede encontrar en los géneros de ciencia ficción y fantasía. Es aquí donde se ubican algunos de los personajes femeninos más memorables en lo que a tramas de acción se refiere: mujeres fuertes física y emocionalmente capaces de enfrentar el peligro y sobrevivir, como Ripley (Sigourney Weaver en *Alien, el octavo pasajero*, 1979), Sarah Connor (Linda Hamilton en *Terminator*, 1984) y más recientemente, *Imperator Furiosa* (Charlize Theron en *Mad Max: Fury Road*, 2015); pero también donde se encuentra a mujeres científicas capaces de conectar con otros mundos, como *Eleanor Arroway* (Jodie Foster en *Contacto*, 1997) o *Louise Banks* (Amy Adams en *Arrival*, 2016).

Sin embargo, la representación estereotipada y restrictiva de las mujeres también ocurre en este género cinematográfico, aun cuando las tramas, teniendo personajes protagónicos femeninos, parezcan buscar lo contrario. Por esto en el presente texto se realiza la breve revisión de tres películas de ciencia ficción de producción reciente, con protagonismo femenino y que se encuentran disponibles en la plataforma de servicio de *streaming* con más usuarios a nivel mundial: *Netflix*. El objetivo es encontrar elementos que permitan analizar la representación femenina en este género cinematográfico que ofrece una apertura narrativa que puede conllevar a que dicha representación sea más diversa y cercana a las mujeres en el contexto socio-histórico actual. Esto, con la finalidad de contribuir en la formación de audiencias que puedan tener un acercamiento más crítico a las obras cinematográficas.

ÓRBITA 9

Realizada en 2017, esta producción hispano-colombiana se sitúa en un futuro donde las condiciones de vida en la Tierra se han vuelto insostenibles y la mudanza masiva a un planeta recientemente descubierto parece ser la única esperanza para la especie humana. La historia comienza con Helena, una joven que habita una nave espacial que va rumbo a dicho planeta. Originalmente, la tripulación de la nave estaba constituida también por los padres de Helena, un par de científicos, que se unieron al proyecto cuando su hija era muy pequeña, de tal forma que ella prácticamente ha pasado toda su vida en la nave. Al presentarse una avería que restringe el oxígeno disponible, los padres de Helena se sacrifican y deciden abandonarla, esperando que ella alcance a recibir



ayuda de alguna “estación de servicio” que es parte del proyecto. Es así que la chica pasa sus días sola, interactuando únicamente con la inteligencia artificial de voz femenina que comanda el transporte. Su rutina consiste en ejercitarse físicamente, realizar labores de mantenimiento y entretenerse viendo películas, aunque también proyecta las grabaciones en las que aparecen sus padres, como recuerdo de ellos.

Helena se encuentra expectante por la cada vez más cercana visita que recibirá, no sólo por la solución de su problema, sino porque será el primer ser humano, fuera de sus padres, que conocerá. El ingeniero es un joven llamado Álex, con quien Helena busca tener interacción social, aunque él no parece muy dispuesto a ello al inicio. Simpatizan y la atracción entre ambos surge, teniendo un encuentro sexual la noche previa a su partida. Él evita una despedida emotiva y ella se queda confundida.

Álex abandona la nave y es entonces donde la historia tiene un giro: se descubre que Helena no se encuentra en una nave espacial, sino en un simulador bajo tierra, en este planeta. Ella es parte de un experimento orientado a obtener información para desarrollar las condiciones que permitan el éxodo hacia el nuevo planeta. Helena se encuentra en la “Órbita 9”, pero hay otras estaciones con otros jóvenes en condiciones similares a las de ella.

Este proyecto cuenta con apoyo militar y financiamiento privado. El líder es un investigador llamado Hugo, quien rinde cuentas a un comité y que contrató a Álex después de

que este tuviese un fracaso profesional, pues lo considera un gran científico. Álex acude a servicios terapéuticos virtuales (su terapeuta atiende detrás de una pantalla mediante una proyección holográfica) y tiene un grupo de amigos entre quienes se encuentra gente que cuestiona la ética del proyecto, pero él no puede hablarles acerca de la experimentación con humanos por ser información clasificada, lo cual lo conflictúa.

Álex decide salvar a Helena e idea un plan para sacarla del confinamiento. La chica se sorprende al verlo regresar y le cuesta creer la verdad que él le revela, pero accede a irse con él. Helena intenta adaptarse a la vida en las nuevas condiciones, pero su salud comienza a afectarse. Al mismo tiempo, revisando los archivos que Álex mantiene en su departamento, descubre que sus padres no son sus padres biológicos, sino que ella es producto de la clonación y que ellos se encuentran vivos, por lo que decide buscarlos y confrontarlos. Así se descubre su fuga y se intenta atraparla. La pareja intenta escapar, buscando la ayuda de la terapeuta de Álex, quien es asesinada en un intento de protegerlos. La persecución continúa, pero Helena se da por vencida y, pensando que así salvará a Álex, acepta regresar al confinamiento. Sin embargo, los líderes del proyecto deciden “eliminarla”, puesto que, al haber interrumpido su proceso, ya no se considera de utilidad. Sin embargo, Hugo, al saber que ella se encuentra embarazada, convence a “La Junta” de la conveniencia de mantenerla como parte de la investigación y accede a que Álex se integre al experimento y viva con Helena en el simulador.



Helena pone sólo una condición: que en el futuro a su hija se le permita salir del confinamiento para presenciar el lanzamiento de las primeras naves tripuladas hacia el nuevo planeta, lo que constituye el desenlace de la historia.

Como denota este resumen, si bien la trama gira alrededor de Helena, es Álex el personaje de mayor acción, el que toma la mayor parte de las decisiones que definen los acontecimientos y quien termina teniendo más presencia en la pantalla.

Órbita 9 puede ser vista como una actualización de los cuentos donde alguna princesa confinada aguarda a que la rescate el héroe, aun si en este caso ella no está consciente del encierro en que se encuentra. De hecho, ese engaño que la hace percibir de manera distorsionada la realidad, funge como un elemento equivalente a los hechizos que sometían a las protagonistas en los cuentos de hadas.

Si bien Helena es mostrada como una mujer fuerte, con habilidades físicas e intelectuales, muchas de sus acciones contribuyen a complicar la trama, un elemento dramático frecuente que permite reiterar el rol de héroe del coprotagonista. Y, también como en los cuentos, su belleza física es el rasgo más sobresaliente (el personaje es interpretado por Clara Lago, considerada una de las actrices más bellas de la cinematografía española). Por ejemplo, cuando Álex le presenta a su terapeuta, ésta expresa que ahora que la conoce entiende todo lo que él ha hecho por ella, pues es muy atractiva.

Es evidente que el enfoque narrativo es el de una historia romántica. Aun si la trama implica una reflexión acerca del daño que se le está causando al planeta y cómo esto pondrá en riesgo la vida humana, eso es más bien el contexto para la historia entre los protagonistas.

La construcción dramática es la usual a cualquier otra historia convencional de romance: la pareja se conoce y la atracción es pronta y contundente; después, una serie de obstáculos se interpondrán entre ellos, pero estos serán sorteados por el héroe y al final la pareja termina junta. Incluso, se agrega un elemento más para fortalecer la importancia del vínculo: la descendencia.

Al reforzar los mitos sobre el amor romántico, al presentar a un personaje protagónico femenino que depende de las acciones de su contraparte masculino y al mostrar prácticamente todos sus personajes femeninos encarnados por mujeres atractivas físicamente, se puede afirmar que *Órbita 9* aporta muy poco a la diversificación de las narrativas y la representación de las mujeres.



TAU

Considerada como un *thriller* de ciencia ficción, esta película realizada en 2017 narra la historia de cómo una joven que permanece cautiva en una casa controlada por inteligencia artificial logra escapar a través del diálogo y el establecimiento de un vínculo con dicha “inteligencia”.

Sin especificar en qué año ocurre, el carácter futurista de la historia lo dan algunos elementos del diseño de arte y de vestuario, como el empleo de luces neón, o el uso de prendas sintéticas y pelucas de cabelleras brillantes, así como algunos instrumentos tecnológicos.

La historia comienza mostrando a Julia, una chica que se dedica a robar en bares y otros centros de reunión empleando elementos de seducción. Ella es observada a la distancia por un hombre que irrumpe en su casa y la secuestra, sedándola, pese a su férrea resistencia. Cuando recobra el conocimiento descubre que se encuentra confinada, junto con un hombre y otra joven mujer en el sótano de un edificio. Demostrando inteligencia y fuerza física, Julia logra salir del sótano, junto con sus compañeros de encierro, para llegar al vestíbulo de lo que parece una mansión. La salida del edificio les es impedida por un robot que sin dudar lo ejecuta a los acompañantes de Julia, pero ésta logra sobrevivir para volver a ser sometida.



Entonces aparece en escena Álex, un joven científico especialista en inteligencia artificial quien realiza de manera clandestina experimentos con humanos. Julia es el “sujeto experimental” de un implante cerebral que se supone potenciaría las capacidades intelectuales de sus portadores. Pese a la distancia emocional que tiene Álex, Julia, a través de su resistencia y del diálogo, lo persuade para que la deje vivir en mejores condiciones dentro de la mansión. Es así que conoce a Tau, la inteligencia artificial creada por Álex para controlar el edificio.

Tau se encarga de vigilar que Julia no escape y que realice las tareas que buscan evaluar los efectos del implante en su cerebro mientras Álex se encuentra fuera de casa. Pero Julia busca permanentemente escapar y, al darse cuenta de la “ingenuidad” de Tau y su enorme “deseo” por aprender, busca crear las condiciones que permitan su huida, sobre todo al descubrir que Álex la asesinará al concluir el experimento.

Julia logra crear un vínculo con Tau, quien pareciera estar vivo e incluso experimentar emociones, como el temor que le produce que Álex lo castigue por eliminar archivos de su memoria. Al final, después de un enfrentamiento físico que culmina con la muerte de Álex y la destrucción de la mansión, Julia escapa llevándose consigo, guardado en un pequeño dispositivo, a Tau.

Julia representa a la clásica heroína de acción en más de un aspecto: de complexión atlética y con fuerza física, con capacidad de planeación y habilidades manuales producto de sus actividades cotidianas (en este caso, robar y vivir en barrios marginales). Se sabe poco de su pasado y lo poco que comenta refuerza la idea de que ha superado dificultades y que es capaz de casi todo con tal de sobrevivir. Pero, igualmente, tiene una riqueza emocional que le permite “conectar” con Tau, de tal forma que en un momento de la trama llega a sacrificar su plan de escape con tal de proteger a esta inteligencia artificial que ella también ha contribuido a crear.

Como historia de ciencia ficción, *Tau* propone escenarios futuros que plantean dilemas éticos: ¿hasta qué grado de experimentación es válido llegar con tal de crear conocimiento? ¿es lícito



experimentar con seres humanos? Y sugiere también preguntas existenciales, como qué es lo que nos hace ser quienes somos. De igual manera contribuye a la especulación respecto a qué tanto serán capaces de lograr las ahora llamadas inteligencias artificiales.

Julia es como otros personajes ya vistos y tiene rasgos con los que es difícil simpatizar al inicio, como ser agresiva y manipuladora, aunque sí logra generar el interés por su desenlace y el deseo de que logre salir de su cautiverio. En lo referente a las representaciones de género, se le atribuyen características comúnmente asociadas a lo femenino: la capacidad de generar vínculos afectivos (incluso si es con un ser inanimado) y el empleo del discurso para convencer a los otros y lograr sus fines. Y, en cuanto a la representación física, se cae en la sexualización del cuerpo femenino.

El personaje de Julia y el de Tau sobresalen fácilmente por contraste con el personaje de Álex, el villano falto de ética que por una cuestión de ego es capaz de transgredir normas elementales, como el respeto a la vida de los demás. Es un personaje frío, cruel, distante y el desempeño actoral de quien lo representa deja qué desear.

Algo a resaltar es la dinámica que se establece entre Julia y Álex. Evidentemente, es una relación jerárquica y violenta, donde el varón ejerce todo el control y es justo ahí donde resulta interesante hacer una comparación con otras relaciones similares que, al ser ubicadas en el contexto de una historia romántica, pasan desapercibidas. Contemporáneas a esta cinta, o no tan lejanas en cuanto el año de producción, historias como *Crepúsculo* y *Cincuenta sombras de Grey* (que pasaron de ser novelas vendidas masivamente a películas con un amplio número de espectadores) presentan dinámicas parecidas a la que desarrollan los protagonistas de *Tau*. Si bien el vínculo es distinto, no lo es el control que ejercen los personajes masculinos sobre los femeninos. Ellos deciden por ellas cómo se han de vestir e incluso qué es lo que han de comer, al igual que establecen desde el inicio las normas que han de regir la relación.

Si bien, siguiendo, entre otros, el modelo narrativo de *La Bella y la Bestia*, dicha relación entre las parejas románticas cambia hacia el final. Llama la atención cómo lo que en *Tau* es claramente una conducta violenta, no parece serlo en otro tipo de historias, aun cuando se trate de los mismos actos y la intencionalidad no sea tan distinta, sobre todo la idea subyacente acerca de que el personaje masculino sabe “lo que es mejor” para el personaje femenino.

Las reseñas y críticas acerca de *Tau* refuerzan la impresión de que es una película poco interesante y que no aporta nada al género de la ciencia ficción. Desde la perspectiva que rige el presente trabajo, queda resaltar que, pese al énfasis en las fortalezas físicas del personaje femenino, Julia puede ser vista también como un personaje fuerte emocionalmente y capaz de aprovechar sus capacidades intelectuales y emocionales, lo cual sí enriquece la representación de las mujeres en el cine.

10

Producida en 2018, *Ío* se sitúa en un futuro planeta Tierra inhabitable para los seres humanos, lo que ha provocado millones de muertes y que los sobrevivientes emigren masivamente a una estación espacial ubicada cerca de Ío, la luna de Júpiter, en una especie de “puerto provisional” en la búsqueda de un nuevo planeta que habitar.

Muy pocas personas quedan en la Tierra y la protagonista de esta historia es Sam Walden, una científica que busca continuar con la obra de su padre, un científico que pensaba que la Tierra volvería a tener condiciones aptas para la vida humana y que no era necesario un éxodo masivo.



Sam recorre las ruinas de una gran ciudad buscando muestras de vida de seres que hayan mutado y se estén adaptando a las nuevas condiciones. El aire sólo es respirable a grandes alturas, por lo que Sam y su padre situaron en una montaña su hogar y laboratorio donde, entre otras cosas, intentan criar abejas que puedan reproducirse, polinizar y contribuir así a la producción de oxígeno.

Sam tiene una relación a larga distancia, su novio vive en la estación espacial y le insiste en que lo alcance. Ella le ha ocultado a él y al resto del mundo que su padre ha muerto, y lo usa como excusa para permanecer en la Tierra. Un día, las colmenas son destruidas por una tormenta y al poco arriba Micah, un viajero que emplea un globo aerostático para llegar a la base de donde partirán las últimas naves con destino a Ío.

Micah busca al padre de Sam, pues antes de partir desea interrogarlo sobre sus pronósticos acerca de la recuperación de la Tierra. Al confesarle Sam que su padre ha muerto (y después de que ella lo anunció vía radio, encomiando a abandonar el planeta), Micah le insiste que debe partir con él, a lo que ella accede. Mientras organizan el viaje, ambos descubren que sobrevivió una abeja reina, lo cual indica una posible adaptación.

Dadas las necesidades de combustible del globo aerostático, Micah y Sam deben incursionar en la ciudad horas antes de partir rumbo al transbordador. La noche previa, Sam se acerca físicamente a Micah, quien la rechaza al principio, pero termina accediendo ante la insistencia de ella, quien le da un carácter de “deber” a su encuentro sexual.

Una vez en la ciudad, ambos se separan. Ella desea visitar una exposición sobre mitos de la antigüedad en el museo. Micah la busca desesperado pues la reserva de aire de Sam está por agotarse. Cuando la encuentra ella le comunica su resolución para permanecer en la Tierra, pues piensa que ha logrado adaptarse y para probarlo se retira la mascarilla de oxígeno.





Lo siguiente en pantalla es Micah continuando su viaje y Sam vuelve a aparecer caminando a la orilla del mar y acompañada de un pequeño niño con rasgos similares a los de Micah. Con voz en *off*, se escucha una carta que Sam dirige a Micah, hablando de la posibilidad de volver a repoblar la Tierra y animando al regreso de él y las demás personas.

Siendo casi la única presencia en pantalla, hasta la aparición de Micah, el personaje de Sam domina la narración. Ella es representada como una joven mujer, inteligente, valiente y leal. Los rasgos que son enfatizados son su inteligencia y su fortaleza emocional. Ella exhibe un dominio de conocimientos que le permiten sobrevivir sola de manera satisfactoria, así como de proseguir con su investigación. Como si esto no bastara para que el personaje fuera lo suficientemente atractivo, Sam es representada por una actriz de gran belleza física, joven y delgada, lo cual sin duda va orientado al deleite de la mirada masculina, incluso cuando ella no es sexualizada explícitamente.

El ritmo de esta película es lento, un tanto contemplativo, permitiendo una reflexión sobre las implicaciones que podría tener que la Tierra efectivamente se volviese inhabitable. La historia tiene un fuerte componente de esperanza, pero sustentada en la búsqueda de conocimiento. En ese sentido elabora un retrato más o menos certero en lo referente a lo complicado que puede ser realizar investigación y la amplitud de conocimientos previos que se necesita.

El personaje de Sam termina siendo asociado a una característica considerada inherentemente femenina: la reproducción de la vida. Tanto en el aspecto biológico y personal al convertirse en madre, como al arriesgar su vida como parte de su trabajo de investigación cuyo objetivo es recuperar la vida en la Tierra. De igual manera, al final de la historia ofrece una reflexión orientada al cuidado que se debe tener de la vida en el planeta.

La crítica especializada no fue muy generosa con *Ío*, si bien se valora positivamente la trama en general, el ritmo de la película es considerado tedioso, aburrido y que ocasiona la pérdida de interés en lo que ocurre en el filme.

En cuanto a la representación de las mujeres, Sam pertenece a un tipo de heroína cuyos principales atributos están más relacionados con lo intelectual y afectivo que con lo físico. Se aprecia, también, que se le presente como un personaje independiente, aunque capaz de sostener vínculos, aún a la distancia, por lo que sus decisiones se pueden considerar meditadas y orientadas a una real búsqueda de un bien mayor, lo cual contribuye a una representación de las mujeres en pantalla más rica y diversa.

A MANERA DE EPÍLOGO

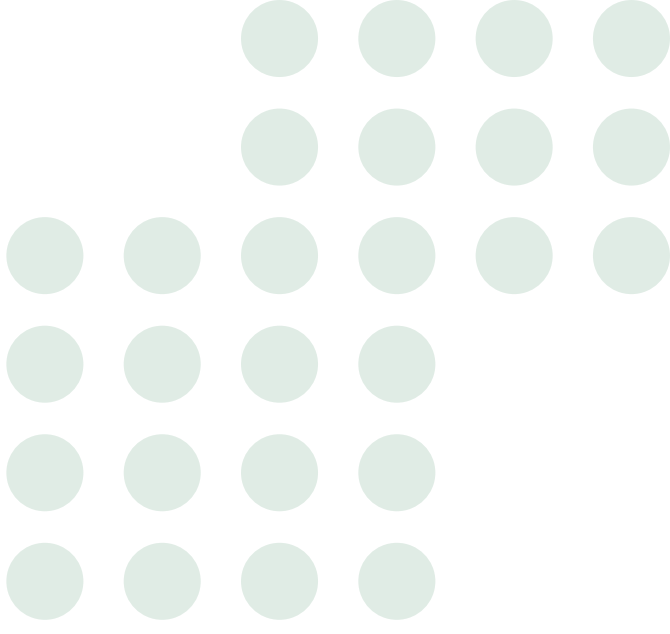
A través de esta breve revisión de tres películas recientes de ciencia ficción se puede apreciar que, pese al potencial imaginativo y narrativo que este género posee, se siguen repitiendo patrones y representaciones que se encuentran en otro tipo de películas: protagonismos que recaen en jóvenes cuya belleza corresponde al ideal occidental; el desarrollo de alguna escena sexual que permita ver al menos parcialmente el cuerpo de la protagonista; el peso muchas veces sobredimensionado de las acciones de los personajes masculinos, etcétera. Pero también, se muestra a mujeres con amplias fortalezas, inteligentes, decididas y con capacidad de agencia, lo cual, aun cuando hay mucho camino que recorrer para tener una representación de las mujeres más cercana a la “realidad”, no deja ser menor.

Ojalá que lo aquí expuesto aliente no sólo a la revisión de un género que tradicionalmente no está asociado a una audiencia femenina, sino también a sostener una mirada crítica ante las obras cinematográficas en general.

De igual manera, y a modo de conclusión, es pertinente remarcar el peso que tenemos las mujeres como parte de una audiencia y la posibilidad no sólo de exigir la producción de otros contenidos y representaciones, sino la posibilidad de generarlos nosotras mismas.

BIBLIOGRAFÍA

- Marling, Brit (2020). “I Don’t Want to Be the Strong Female Lead”. En: *The New York Times*. 7 de febrero 2020 www.nytimes.com/.../brit-marling-women-movies.html
- Ío*. (2019) Dirección: Jonathan Helpert. Guion: Clay Jeter, Charles Spano, Will Basanta. Intérpretes: Margaret Qualley, Anthony Mackie, Danny Huston.
- Órbita 9*. (2017) Guion y Dirección: Hatem Kraiche. Intérpretes: Clara Lago y Álex González
- Tau* (2018). Dirección: Federico D’Alessandro. Guion: Noga Landau. Intérpretes: Maika Monroe, Ed Skrein, Gary Oldman.



La vida entre volcanes: frontera hacia la dignidad

María M. Pessina Itriago*

Becaria Doctoral de Sociología FLACSO-Ecuador
merrypessina@gmail.com

RESUMEN. Guatemala es un país en el que las desigualdades son muy profundas. Los privilegios se centran en unas minorías que son persistentemente favorecidas por sus Gobiernos, invisibilizando las condiciones precarias de, por ejemplo, la población indígena. *Ixcanul*, la película de Jairo Bustamante, nos presenta la realidad de una comunidad en Guatemala en las que las situaciones de racismo, pobreza y discriminación se observan a lo largo del filme.
Palabras clave: Racismo, indígenas, discriminación, violencia, segregación

ABSTRACT. Guatemala is a country where inequalities are very profound. Privileges focus on minorities that are persistently favored by their Governments, making the precarious conditions of, for example, the indigenous population, invisible. *Ixcanul*, the film by Jairo Bustamante, presents the reality of a community in Guatemala in which situations of racism, poverty, and discrimination can be seen throughout the film.
Keywords: Racism, indigenous, discrimination, violence, segregation

* María Magdalena Pessina Itriago. Feminista. Periodista. Investigadora. Venezolana. Máster en Género y Desarrollo (FLACSO-Ecuador). Licenciada en Comunicación Social en la Universidad Central de Venezuela, tesis con mención publicación. Diploma de cine y televisión en Griffith 2000 (Italia- Roma). Master en género y desarrollo, tesis distinguida (FLACSO – Ecuador). Se ha desempeñado como Consultora e investigadora de temas de Género, Ciencia, Tecnología y Educación en la OEI- Ecuador y en FLACSO-Ecuador. Profesora invitada en la Escuela de empoderamiento político de FLACSO-Ecuador y el Parlamento Andino. Profesora invitada en la Universidad Autónoma de Hidalgo- México. Integrante del Comité Científico del Congreso Iberoamericano de Ciencia, Tecnología y Género e integrante activa de la Red Mexicana de Ciencia, Tecnología y Género. Ha dictado clases, talleres y charlas en varias universidades e instituciones de iberoamérica. Ha publicado artículos en revistas académicas en Ecuador, México y España; coordinado varias publicaciones académicas. Autora del libro publicado por la UNESCO: *¿La Ciencia cuestión de hombres? Mujeres entre la discriminación, los estereotipos y los sesgos de género* (2018) que fue presentado en México, España, Suiza y Ecuador. Desde el 2017 ha impulsado los seminarios sobre el Impacto de las Mujeres en la Ciencia. Es fundadora y editora general del proyecto: *Úteros en Tránsito*, diario de mujeres migrantes. También fundadora de la Escuela virtual para niñas, con el fin de visibilizar el aporte de las mujeres en la historia.



K-PAKTIK NAK KUHATEMALHA¹

El 60% de los guatemaltecos pudieran no tener problemas en comprender el título de este ensayo, pues es el país con mayor población indígena de América Latina y el que tiene más hablantes de lenguas amerindias, más de 6 millones. A pesar de representar más de la mitad de un país, la gran mayoría de ellos viven en condiciones precarias y no son comprendidos en su lengua por el 40% de la población. En Guatemala una minoría disfruta de privilegios y accesos a servicios públicos y privados. Es el mismo Estado quien refuerza con sus políticas estas desigualdades preservando un sistema de concentración de riqueza y poder.

De este modo las élites son quienes disfrutan de privilegios y pronuncian las desigualdades, además, como señala el informe de Oxfam² (2019) *Entre el suelo y el cielo. Radiografía multidimensional de la desigualdad en Guatemala*; esas élites son quienes “evitan que haya cambios políticos, sociales y económicos que contribuyan al bienestar de toda la población [...] y esta desigualdad fomenta la pobreza, la emigración y la economía ilícita” debido a las pocas oportunidades laborales que encuentran la gran mayoría de los guatemaltecos.

Entre las cifras que presenta este informe de Oxfam se señala que: el 1% de las personas más ricas tienen los mismos ingresos que la mitad de la población del país; una persona pobre guatemalteca tiene 38 veces menos probabilidades de acceder a la universidad; y las mujeres realizan cinco veces más tareas domésticas y de cuidado que los hombres. Además, existen 10 veces más agentes de seguridad privada que policías. De esta manera, las mujeres pobres viven una situación de vulnerabilidad. Esto deriva, entre otras causas, en que Guatemala sea el país con más feminicidios de Latinoamérica.

Ixcánul

La película *Ixcánul* (Volcán) del director guatemalteco Jayro Bustamante nos traslada a una población indígena que vive en las faldas del volcán Pacaya. Durante casi dos horas, desde nuestra mirada occidental, podemos apreciar de manera muy realista lo que podría ser la historia y la realidad de millones de familias latinoamericanas: indígenas, negras, mestizas, mulatas, entre otras identidades. Además, sus protagonistas hablan en su lengua *kaqchi-*



kel-maya, dejando a las y los espectadores apartados de sus metáforas y de la intimidad de su lenguaje.

Pero lo que no necesita traducción son las escenas de injusticias, desigualdades, racismo que se ven reflejadas en las situaciones planteadas en la historia de *Ixcánul* y representadas a través de sus protagonistas: María, una joven de 17 años, su madre Juana, Manuel su padre, Pepe un muchacho que desea alejarse del volcán y llegar a Estados Unidos para conocer la “civilización” e Ignacio, hombre que tiene un puesto importante en la finca en donde vive María y su familia.

Dentro de la comunidad de María se expresan las desigualdades profundas. El trabajo en el campo es el elemento que distribuye y estructura estas desigualdades. Las mujeres se afanan en ese trabajo como parte de su vida y cultura, un costumbrismo que no cuestionan. Es un sistema de subordinación y su atención se centra, como señala Jelin (2014, 28) en “el hogar-familia como la institución social a cargo de la organización de la vida cotidiana y la reproducción, importa su organización interna y los roles diferenciados de hombres y mujeres”.

¹ Mirando el vientre de Guatemala

² Ver más en: <https://www.oxfam.org/es/guatemala-entre-el-suelo-y-el-cielo-la-extrema-desigualdad-en-cifras>



La dinámica laboral se enfoca en Juana y María, a Manuel se le ve que aparece cansado de una jornada laboral -cultivo de café- fuera de la casa, ubicada en una finca; pero quien organiza las acciones, la vida familiar es Juana, quien a su vez cada día trata de que María aprenda los cuidados y trabajos que ella realiza para que pueda replicarlos en su futuro hogar, el papel “ama de casa-madre”.

Por lo que en *Ixcánul* se plantea que “el trabajo de la mujer quedó oculto tras la fachada de la familia monogámica, permaneciendo *invisible* hasta nuestros días. Parecía diluirse mágicamente en el aire, por cuanto no arrojaba un producto *económicamente visible* como el del hombre (Larguía y Dumoulin, 1976, 15-18), citado en Jelin (2014, 29). Por lo tanto, María tiene que heredar estas tareas.

María sueña con una independencia desconocida, algo que imagina a través de los sueños del joven Pepe: sueños capitalistas, de estar en una sociedad que muy probablemente intensificará la violencia, la discriminación y el racismo. Como plantea Jelin (2014) una etnicidad que se entrelaza con el sector económico en donde la estructura de clases se encuentra en el centro.

Una manera de encarar la dinámica de la constitución, reproducción y transformación de los patrones de desigualdades consiste en verlos en acción, o sea, observar –aunque sea de manera estilizada y sin detalles– los procesos económicos, sociales, culturales y políticos en un

período específico de tiempo, desde un lugar específico. Anclados en lugar y tiempo, los procesos cobran entidad. Los hombres hacen la historia, pero en condiciones que les son dadas, decía Marx. Esto significa, en nuestro tema, partir de esas ‘condiciones dadas’ e historizadas para pensar en categorías y en desigualdades, Jelin (2014, 12)

Elementos que entretienen el racismo interno y el que los protagonistas encuentran fuera de las fronteras de las faldas de volcán Pacaya, más que el dolor y el temor de una picada de culebra, aterra la barrera que produce lo idiomático, donde el ejercicio del poder y dominación no se pueden traducir, el efecto de la sumisión de no poder cambiar las situaciones porque pareciera que ellos son invisibles. Esto se plasma en dos escenas, la primera cuando una mujer viene a hacer el censo en castellano y requiere de la traducción de Ignacio, quien es el único que habla castellano, la mujer de la ciudad expresa la precariedad en la que viven María y su familia “una casa pequeña, sin luz, sin agua, sin servicios”.

La segunda es cuando a María le muerde una culebra, e Ignacio, quien era el único que tenía vehículo, la traslada a la ciudad con sus padres para que sea atendida en el hospital. Aquí se enfrentan de nuevo a una barrera idiomática, se enfrentan a la discriminación, al racismo, a las injusticias y representa un profundo escenario de desigualdad, quizás como plantea Jelin (2014) si la familia de María hablase ese idioma de aquella civilización que



los invisibiliza este conocimiento “abriría caminos diversos para revertir esa situación”, pero no aboliría el racismo que se deriva de su origen étnico.

Ignacio representa al indígena urbanizado, quien penetra la ciudad y puede comunicarse con ella y sus habitantes. Como señala De la Cadena (1990, p. 11) “los ‘más’ citadinos trabajan ‘mejor’ que los menos urbanizados, lo que además coincide con las redefiniciones de diferenciación interétnica”, y cómo las mujeres no tienen relaciones eficientes con la ciudad por su incapacidad para “trabajar”, son consideradas como las “más indias” de la distribución comunal de etnicidades”. Por lo tanto, se establece una relación de inferioridad y superioridad cultural en la que se basa la legitimación de la subordinación de los “Indios” por los “Mistis” y este proceso supone no solamente la transformación de los signos externos de las diferencias entre Indios y no indios, (De la Cadena 1990, p. 9). De este modo se refleja como si fuera una regla, la segregación y la discriminación. En suma, las relaciones de clase se combinan con las subordinaciones de género, de raza, y de clase de manera específica, tanto en el ámbito social, laboral, doméstico y cultural.



Ajovabél³

El amor no es reflejado como los colores de los tejidos de los atuendos de María. Su rostro inexpresivo forma parte de esa estructura que dirige la ilusión y la utopía de amar. La construcción afectiva está sujeta desde la subordinación de las mujeres en la familia, en la comunidad doméstica, como señala Jelin (2014, p. 28), la atención se centra en el “hogar-familia como la institución social a cargo de la organización de la vida cotidiana y la reproducción, importa su organización interna y los roles diferenciados de hombres y mujeres”. Esto lo podemos observar a lo largo de la película.

El modelo de hogar/familia del desarrollo capitalista es el hogar nuclear patriarcal: el trabajador hombre que, con su salario, puede aportar los recursos monetarios requeridos para el mantenimiento de la familia trabajadora. Lo que queda implícito e invisible en ese modelo es que se requiere la contrapartida del trabajo doméstico del “ama de casa-madre” que transforma ese ingreso monetario en los bienes y servicios que permiten el mantenimiento y reproducción social.

Este modelo es el que lleva Juana, quien desea reproducirlo en su hija María. El amor, los afectos no tienen protagonismo, sino la construcción de lo que para ellos es un mundo mejor liderado por la figura de un hombre con poder, con dinero, con cultura que se maneja sin problema en la ciudad, que no es invisible porque sabe utilizar la misma construcción lingüística que ellos, pero si debe bajar la cabeza, si debe asentir, si debe callar, lo hace, porque no es ni será parte de ese aglomerado “civilizado”. Él necesita una mujer que maneje su organización productiva, como hace Juana con Manuel y María está aprendiendo esto.

Harris (2008, 279) se refiere a ello cuando plantea:

Lo valores post-tridentinos incluían el dogma de que las esposas obedecen a sus maridos en todo momento; y también la idea de que las relaciones sexuales procreadoras dentro del matrimonio eran una deuda que debía pagarse, mientras que toda otra actividad sexual constituía una ofensa contra el Sexto Mandamiento sobre el adulterio (Lavrin 1989).

Y es así como se plasma la transacción del amor en *Ixcánul*, cuando en el almuerzo quienes hablan y prometen

³ Amor



son los padres de María, incluso confirman que a María le gustará el sexo, ya que es fértil y será madre de hijos, varones. Para ellos el matrimonio es un acceso a una mejor condición, una garantía de continuar el trabajo precarizado. María es su tierra fértil. El amor vale la casa de un espacio, la falta de servicios básicos y la frustración de María, quien no lo dice, pero tiene otros deseos que están lejos del vientre de ese volcán, a quien su comunidad y familia le llevan ofrendas. María no quiere vivir sometida, pero no logra su liberación, pues de alguna manera esta forma de mirar el mundo lejano a ella la sometería a un *proceso de desindigenización que siempre ha terminado en un fracaso*.

Ese vientre, la tierra fértil y la madre tienen una relación de cuidado. Ese vínculo es de protección que trasciende, se basa en la confianza capaz de mostrar empatía en posicionamientos diferentes, posibilitando el establecimiento de un diálogo sin homogeneizar a las partes, como señalaría Yuval Davis (2011). Juana cuida a María, la comprende, la consuela, la acaricia, le habla, le ayuda y le busca solucionar su problema. María espera una bebé de Pepe, aquel muchacho que trabaja en la finca, quien se fue a Estados Unidos porque quería autos, dólares y electricidad. Esto deslumbró a María: esa ilusión la sedujo.

El resultado trajo consecuencias para María y su familia ante el compromiso con Ignacio. El honor y vergüenza se vieron reflejadas en esta situación, pero como señala Harris (2008: 276), estas culpas provienen de las tradiciones culturales de Europa meridional y es útil para comprender la dinámica de la castidad femenina. María rompió este pacto. Su familia sintió vergüenza, incumplió su palabra, había evidencia de que no era virgen, que había probado el sexo, impávida, con sabor a alcohol y vómito.

Rukojolil kó'x⁴

María aprende que el sexo se activa con el ron y se bebe a la fuerza. Así se lo enseñó su madre, así lo vió con el resultado entre chanchos: el macho termina degollado, para ser preparado en el banquete del acuerdo matrimonial entre María e Ignacio. A partir de este momento, María aprendió que la libido se estimula con el alcohol. María toma una botella de su casa y va directo a un bar del pueblo en el que se encontraba Pepe y muchos más jóvenes bebiendo o ya ebrios. María espera a que Pepe salga de ese bar. Él vomita, ella lo llama, ya había tomado varios tragos de ron y se desnuda para tener sexo con él, con ese muchacho que la sedujo con su historia de vivir atrás del volcán, de



atravesar México y buscar una vida mejor en EE. UU. Su historia es la historia de muchos indígenas latinoamericanos. María buscaba un *estatus*, su liberación, y este viaje podría significar un marcador fundamental.

El *status* étnico es fijo y las barreras que separan a indios de mestizos son infranqueables. Sin embargo, en la cotidianidad material, ambas situaciones -la de Indio o Misti- se adquieren y se pierden a través de procesos muy conflictivos y tremendamente dinámicos. La ideología de las diferencias interétnicas puede, pues, contradecir ciertos aspectos materiales de las relaciones sin que por ello pierda vigencia, (De la Cadena, 1990, 9)

El sexo y el alcohol no establecen relaciones afectivas, las relaciones afectivas más bien como señala Harris (2008, 290), implican violencia y esa afinidad además es “una relación de asimetría o desigualdad que dura toda la vida, en la que el hombre que toma la esposa debe realizar servicios, especialmente los rituales, para su padre/cuñado y

⁴ Sexo y alcohol



las mujeres para la familia del marido” —como se observó en el banquete del chanco degollado, el chanco que experimentó su aumento de libido gracias al alcohol—.

Siguiendo con lo que plantea Harris (2008: 291), hay una relación entre el alcohol y la ritualidad con respecto a las uniones:

El papel particular de las esposas se asocia a veces con los depredadores. A menudo se espera que sirvan bebidas alcohólicas durante los rituales hasta que se haya alcanzado el estado deseado de inebriación, y la identificación con los antepasados precristianos. Además, a veces se les ve explícitamente como criaturas depredadoras de la naturaleza, por ejemplo, serpientes, jaguares y osos en una descripción de 1603 de una ceremonia de techado de una casa (Ossio 1998:269), o cóndores que, según un conocido mito del siglo XX, llevan a sus jóvenes novias a sus escarpados nidos en las cimas de las montañas (Harris, 1994).

María casi muere. María pone su dedo en un papel en el que estaban impresas las desigualdades, las indiferencias, la invisibilización, la distancia de la dignidad que hay entre la ciudad y el volcán. Manuel imagina a su nieta en aquella civilización donde hay electricidad, dólares y carros. María desentierra un ataúd con una piedra, que representa esa precariedad de vida que experimentan muchos indígenas en Latinoamérica, la ausencia de identidad

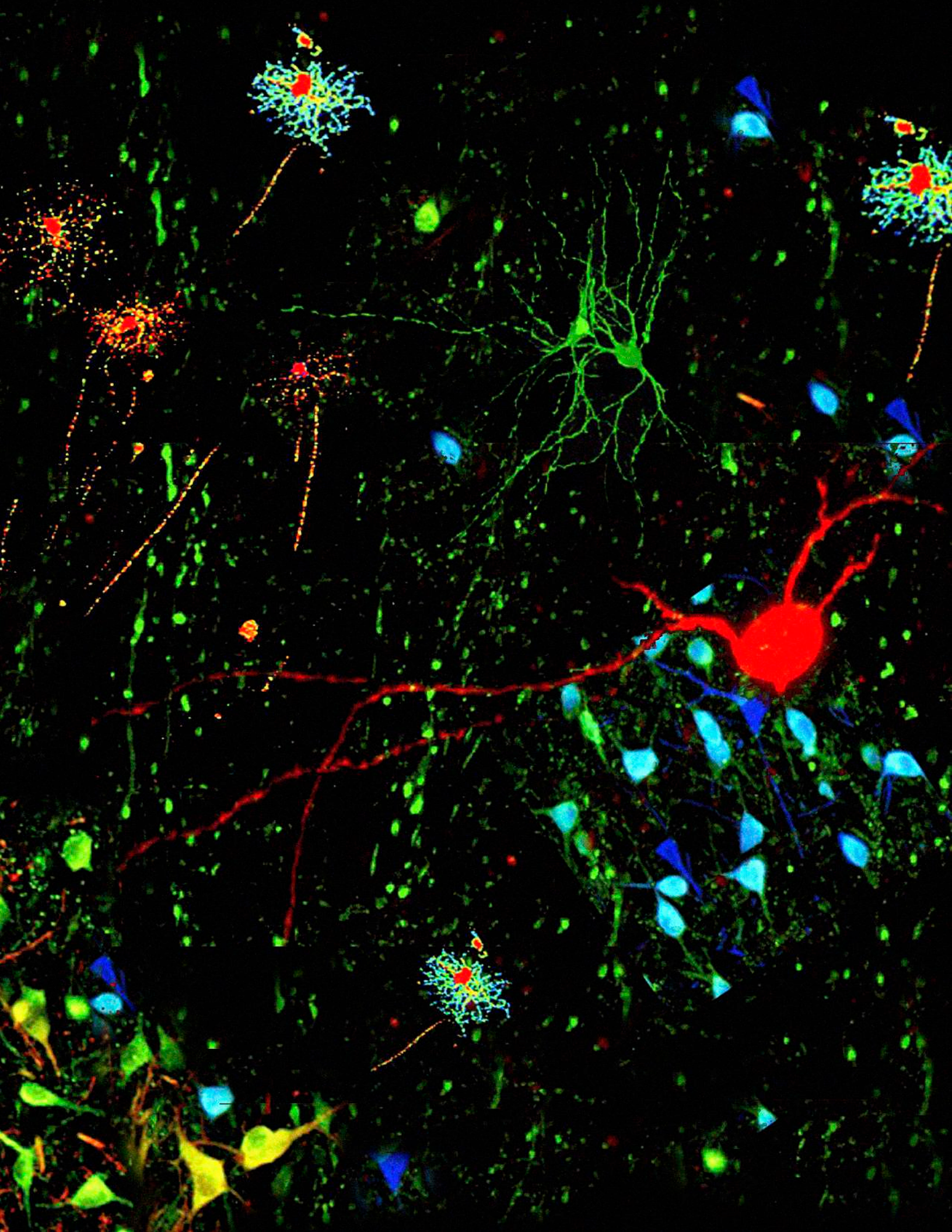
y de ciudadanía. María termina ataviada, impávida, acariaciada y acicalada por su madre, quien sabe del afecto de los cuidados. María seguro tendrá un ritual para celebrar su unión con Ignacio. Su familia no perderá su espacio ni trabajo. María no hará las labores que su madre le enseñó. Será nuevamente una tierra fértil sin luz.

BIBLIOGRAFÍA

- De la Cadena, Marisol, 1990, “Las mujeres son más indias”
Harris, Olivia. 2008. *Alterities: Kinship and Gender*. Páginas 276-303. En Poole, Deborah (ed). 2008. *A companion to Latin American anthropology*. Oxford, UK: Blackwell Publishing. 2008. xiii, 544 páginas
Jelin, Elizabeth, 2014. “Desigualdades de clase, género y etnicidad/raza. Realidades históricas, aproximaciones analíticas”. Working Paper Desigualdades.net. No. 73, 2014.
Yuval-Davis, Nira, *The Politics of Belonging*. Los Ángeles, Londres y Nueva Delhi, Sage, 2011, p.195

Fotografías: Nofuentes, Inés; Peralta, María; Peredo, Pilar; Tenenbaum, Edgard (Productores) & Jayro Bustamante (Director). (2015). *Ixcánul* [Película]. Guatemala: La Casa de Producción & Tu Vas Voir Productions







GENEALOGÍAS

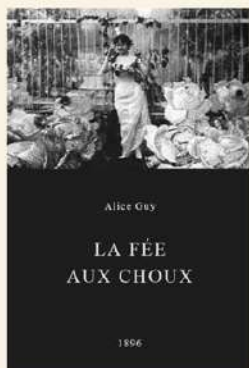


Alice Guy-Blaché

Primera Directora de Cine

Alice Guy-Blaché es considerada la precursora del cine narrativo y de ciencia ficción. Hizo más de 600 producciones que van desde el documental, la ciencia ficción al cine negro y social. Fue una pionera al usar el sistema Chronophone para grabar audio, en usar técnicas de narración, edición, close-ups, efectos especiales y coloreado de película a mano. Su obra fue revolucionaria en lo técnico y temático.

EL HADA DE LAS COLES PRIMERA PELÍCULA DE FICCIÓN FANTÁSTICA



1896

El Hada de las Coles es la adaptación de un cuento infantil francés, así que es la primera adaptación cinematográfica literaria. Es un cortometraje de 60 segundos en el que un hada mágicamente hace aparecer bebés de coles/repollos. El hada es interpretada por Yvonne Serand. Actriz protagonista de varios de los trabajos filmicos de Alice Guy.

LA VIDA DE CRISTO-1906

Algunos críticos la consideran la primera superproducción de la historia del cine. Alice usó 25 decorados, más de 300 extras y varias locaciones.

UN TONTO Y SU DINERO-1912

Primera película protagonizada completamente por actores afroamericanos. Comedia satírica sobre los avatares de una familia negra de clase media.

LAS CONSECUENCIAS DEL FEMINISMO-1906

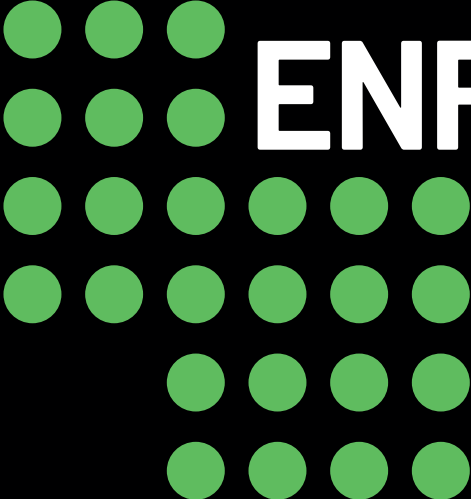
Cortometraje de 7 minutos en el que Alice Guy se pregunta ¿Qué pasaría si los hombres tuvieran que hacer las actividades de las mujeres? Ella imagina y recrea un mundo en el que los roles de género son invertidos, pero al final los hombres obligan a las mujeres a volver a una vida de opresión.



Mujeres cineastas y ciencia ficción

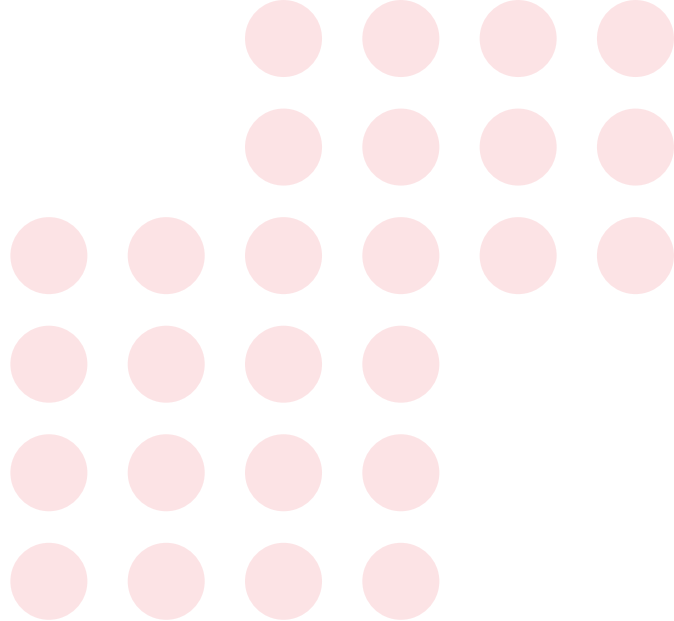
Giobanna Buenahora Molina

Red CITEG/Umayor Cartagena
gbuenahora@umayor.edu.co



ENREDADAS





Enredadas

Perla Muñoz*

COMO UNA OLA DE PECES MUERTOS

Vivo en casa de mi madre. A ella le gustan las plantas y a mí también. Nos gusta mirarlas, olerlas. Si ellas tuvieran ojos..., por eso las miro. Un día sólo amanecen marchitas, muertas. Sigo mirándolas. El tiempo pasa. El tiempo. Nos calla con sus dedos negros. El sol arrastra sombras como el mar arrastra ahogados a la orilla. Mi madre es una sombra de mar.

El viento sabe nombrar al silencio. Cuando lo llama, los árboles comienzan a temblar. Durante la noche mi madre sale a recoger algodones, y yo la veo desde mi ventana. Al verla ahí, estirando sus esqueléticos brazos, siento el deseo de salir y temo no poder encontrarla, confundirla con el árbol de ramas secas y el algodón inservible. Pero no he dejado de mirarla. Dormimos juntas, con la imagen del hombre que abrió el mar y cruzó en él.

Ella pregunta. Yo le canto una canción. Acaricio su cabello y nos dejamos bañar por la brisa estelar. Puntitos blancos, como huellas de ciempiés, se ven a lo lejos. Flotan entre los árboles. Se alejan y regresan. La luna roja, dilatada, lanza cenizas. Mi madre a veces parece un helecho esponjado. Extiende sus piernas y se las descubre para mirarlas y tocarlas. Se unta aceite de tortuga sobre su panza y se talla con una piedra. Mi lengua pasa por su cuerpo. Dice que eso reforzará mis pulmones, que nunca enfermaré de nada. Vomito sobre sus senos. Ella sonríe. Besa mi frente y me manda a soñar.

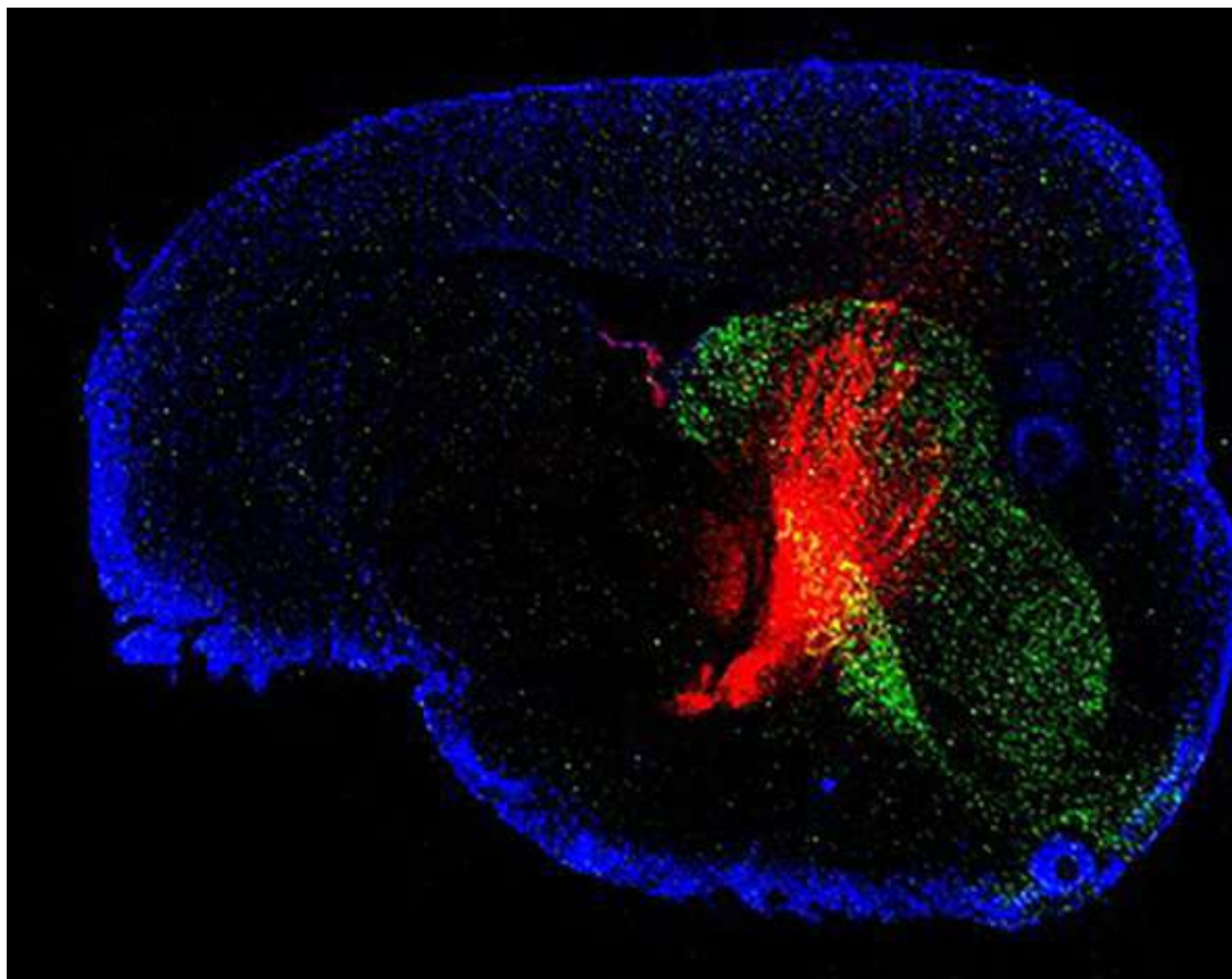
* Perla Muñoz Cruz. Es licenciada en Letras Hispánicas por la Universidad Autónoma Metropolitana. Es autora del libro de cuentos *Desquicios* (Avispero, 2017). Promotora cultural, tallerista y narradora oral que cree en el arte y en la literatura para transformar el mundo.



A veces tengo la impresión de que si la tristeza tuviera un color, sería como una luz intermitente. Un día mi padre me llevó a volar papalotes. Cuando flotaban en lo más alto del cielo, sus sombras olían mi cara. El aire, como una navaja, cortaba las nubes. Mi padre murió. Dicen que el calor lo enfermó. Le explotaron ámpulas en todo el cuerpo. Nunca quiso a nadie. Él nunca me quiso. Sólo se divertía metiéndome su mano. Aún recuerdo esa sonrisa, esos labios de mezcal. Los zanates picotearon su corazón, lo desgarraron. Su voz se apagó y sus ojos, dos órbitas quebradas, se cubrieron de noche. Lo enterramos debajo de esta tierra roja, de algodón inservible. Nunca hemos llorado su ausencia. Nunca lo hemos extrañado.

Mi madre tiene guardados los dedos de mi padre y los chupa por la noche. Creo que se los come lentamente. También se muerde sus propios dedos: el índice y el meñique. Nunca la he visto llorar. Arrancarse el dedo con los dientes debe ser muy doloroso. Yo gritaría, lloraría mucho.

Recojo las florecitas de flor de mayo que están en el suelo. Se las doy a mi mamá, pero ella las avienta y dice que no me acerque. Estoy junto a ella, la huelo. Mi madre tiene un aliento fétido. A veces creo que es una ola de peces muertos, de hombres ahogados. Su pestilencia crea un revoltijo en mi estómago y salgo a devolver sus besos. Miro hacia el cielo, y la luna, de pronto, cambia de forma. ¿Será el ojo tuerto de Dios? Mi madre se tumba en el suelo y chupa sus dedos, desmembrándolos lentamente.





EL REHILETE

Mi abuela salió de casa, la oí abrir la puerta y cerrar con llave. Se había puesto un gorro gris y su abrigo rojo de invierno. Afuera llueve y tiemblo de frío. Me envuelvo en las sábanas y pienso en mi madre. Mi abuela dice que pronto se recuperará y saldremos a jugar con sus rehiletes; los tiene de muchos colores, tamaños y formas. La estrella amarilla es nuestro favorito. Por ahora no puedo visitarla y ya empiezo a perder la paciencia.

Los rayos del sol extienden su búsqueda y nos encuentran. Me acerco a la ventana para mirar el cielo y descubro que mi abuela no se ha ido. Está junto al árbol de algodón, descalza y rezando. “¡Gisel!, ¡Gisel!”, grita mi nombre con su voz ronca. “¡Gisel, sal por la ventana!”. Yo no respondo. Me cubro totalmente con las sábanas blancas. Las llaves entran y dan un giro al picaporte. “¡Gisel! ¡Vayamos camino al pueblo! ¡Compraremos un nuevo rehilete! ¡Tú lo escogerás, el que quieras, el que más te guste!”.

Nos vamos escondiendo entre las ramas de los árboles que llevan a San Juan. Algunas veces las nubes nos delatan y el sol resbala su lengua en nuestra cara. Su saliva amarilla apenas logra darnos calor. Todavía cae una pequeña llovizna: los campos abarrotados de borla son humedecidos por el llanto de un muerto. La abuela camina lento, pero firme. Cuando cruzamos el puente de piedra, me toma de la mano y sonrío. El color intenso de las flores nos pellizca la piel. Avanzamos, podemos ver el campanario de la iglesia. Han sembrado flores de cempasúchil, con las que limpiarán los ojos de los devotos para que así puedan ver a sus difuntos. Nos sentamos en una de las bancas que están frente a la puerta de la iglesia y esperamos a don José, el rehiletero. Mi abuela saca dinero de su gorro feo y me lo da. “¡Creo que hace falta uno blanco! ¡No tenemos ningún blanco, Gisel, ninguno!”, dice la abuela, mientras yo corro a alcanzar a don José.

Antes de regresar a casa, pasamos al mercado a comprar pétalos de cempasúchil y atole de panela, mi favorito. Mi abu soplaba muchas veces y soltaba algunas carcajadas. Se puso roja de alegría. En el camino nos detuvimos unos instantes porque a mi abuela se le ocurrió orinar. Su abrigo rojo se manchó de lodo. Se lo hice notar, pero ella encogió los hombros y pidió que soplara fuerte, muy fuerte al rehilete. Sus orines apestaban. Cuando llegamos, yo corrí a darle la noticia a mi madre. Grité por toda la casa porque yo no sabía en qué habitación se encontraba. “¡Shhh!”, dijo mi abuela. “Tu madre hoy expulsará su dolor. ¿La oyes?”. Yo le dije que sí.

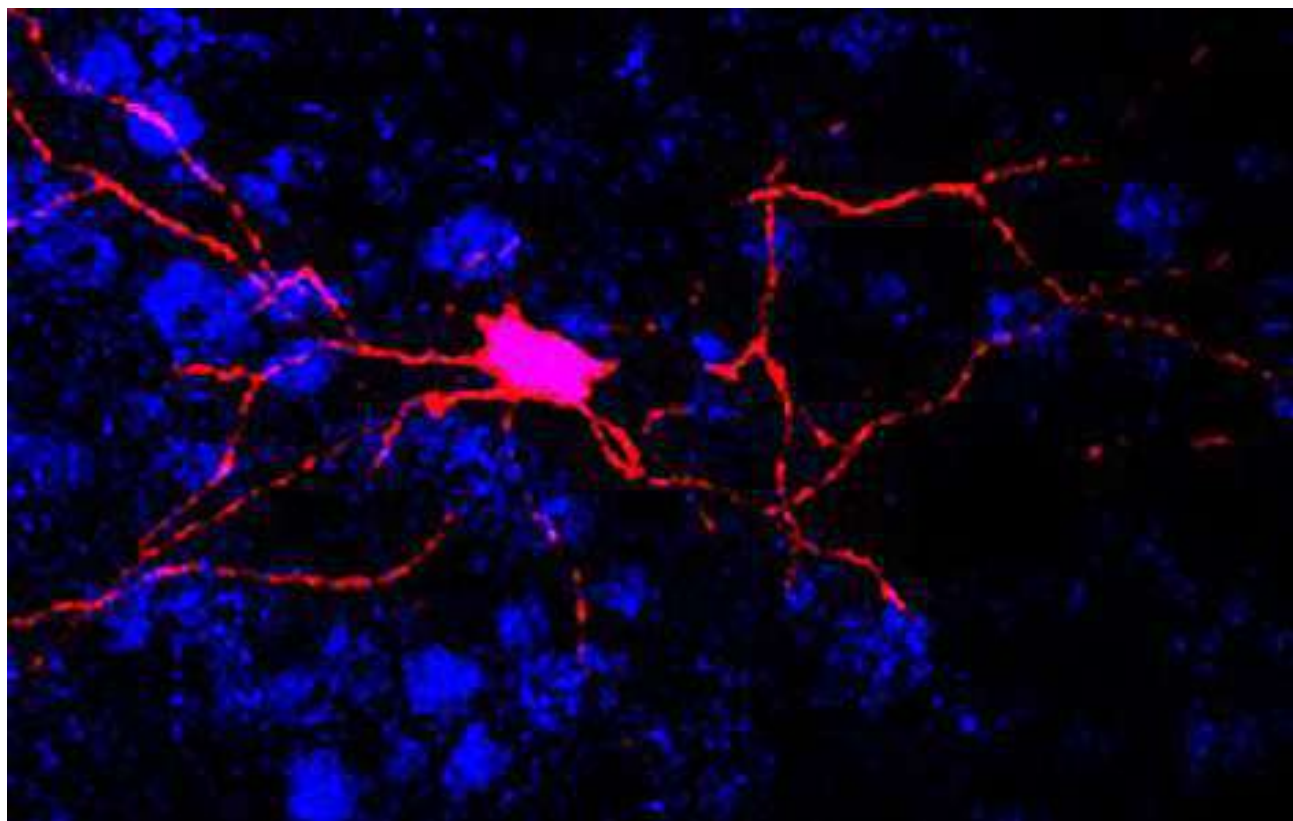
La abuela Josefa insistió en que debía hacer un camino de flores a mi madre. Me dio la bolsa que compramos en el mercado y me sacó de la casa. “En un rato vuelves por nosotras”, dijo, y cerró la puerta con llave.

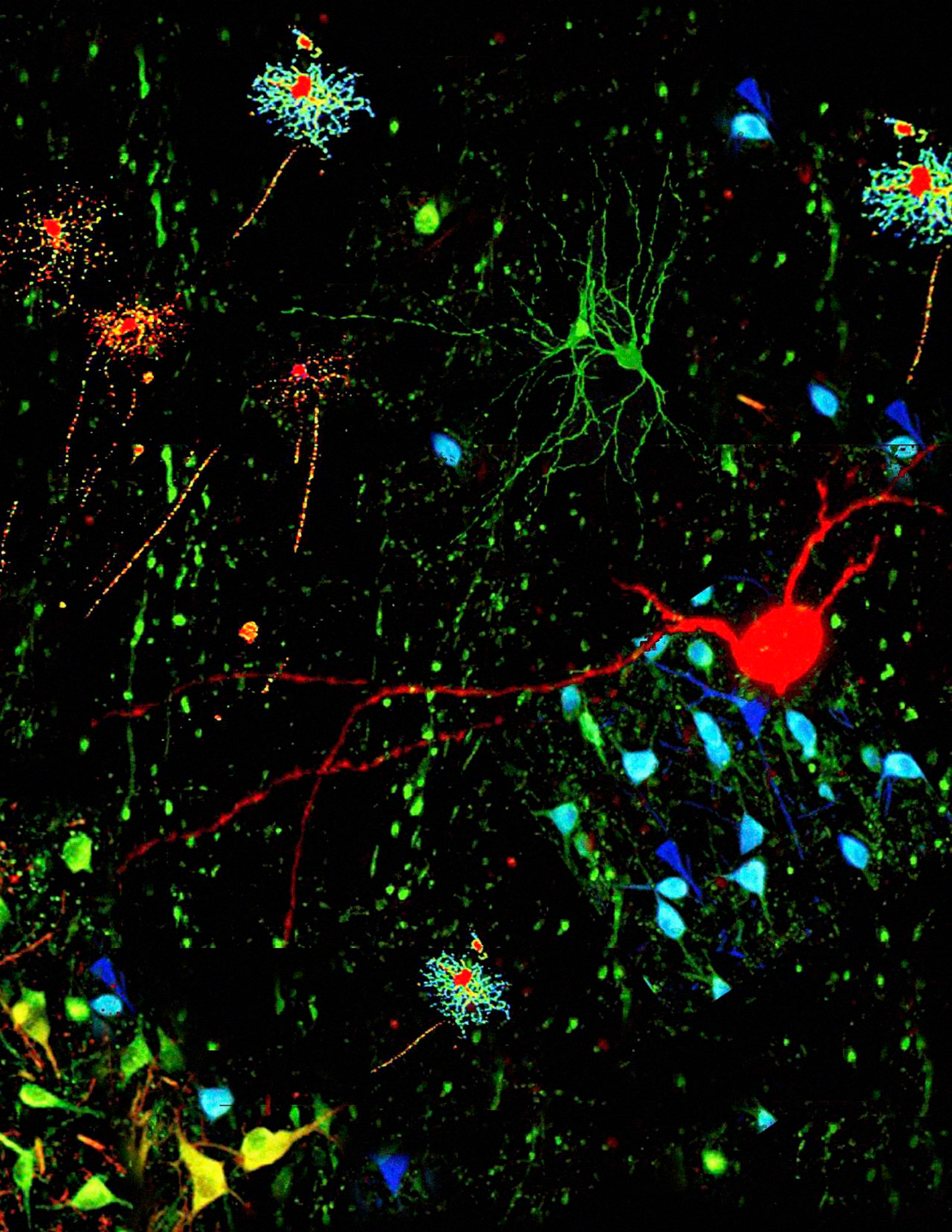
Hace meses que no veo a mamá, desde que mi padre murió bajo la sombra de alguno de estos árboles. Josefa nunca lo quiso. Decía que era un borracho calenturiento con el pito sarnoso. Un día la escuché decirle: “Te lo voy a cortar de un machetazo cuando menos te lo esperes”. Y así fue. De la tristeza, a mi madre se le empezó a hinchar la barriga. Creí que explotaría como un aguacate maduro al caer en la tierra. Por si eso ocurría, la abuela la encerró en una habitación y le llevaba pan y agua todas las mañanas. Hoy vaciará todos sus recuerdos y al fin caminaremos al campo de los rehiletes. Serán más de doscientos o trescientos rehiletes de todas las formas y colores clavados en la tierra roja de San José.



No soporté la idea de esperar más y quise entrar por la ventana de mi cuarto. Rompí el vidrio con una piedra. Al pasar por el cristal roto me lastimé la frente: escurrió sangre. El televisor está encendido. Josefa lo ha puesto con el volumen muy alto, pero logro escuchar el quejido largo de mi mamá. Me acerco sigilosamente hacia ellas. Están en el cuarto de mi abuela. Ella mira la telenovela y mi madre está acostada en la cama, con las piernas abiertas. La sangre resbala de su carne enferma. El alma de mi madre está rancia, llora igual que un niño. De pronto los ojos de mi abuela se fijan en mí. “¡Mi querida Gisel! ¿Por qué no le enseñas el rehilete a tu madre? Anda, tráeselo”, me dijo. Yo asentí con mi cabeza.

Mi abuela abrazó al “tumor de la tristeza” que tenía mi madre. El día seguía nublado como una boca seca de muerto. Caminó sola un rato y luego volvió por mí. Me dijo que no olvidara nuestro juguete. Bajamos hasta el campo de los rehiletes. Habíamos coleccionado de diversos colores: amarillos estrella, rojos fresa, verdes, naranjas. Los hundimos en la tierra, y cuando el viento llega, los rehiletes se mueven en una misma dirección. Mi abuela lloraba, y reía al mismo tiempo. “Mira, me dijo, el viento soplará y entonces los recuerdos se irán de aquí. Mañana nadie podrá llorar. Soplemos, Gisel, soplemos para llamar al viento”. La abuela Josefa tiró al bebé en la tierra. “Creo que aquí es un buen lugar para poner el blanco. Cierra los ojos, mi pequeña Gisel, y entiérraselo con todas tus fuerzas”. Respiré profundamente para clavar el rehilete en aquel cuerpo pequeño, ciego y llorón. El viento movió todos los rehiletes clavados en la tierra roja.

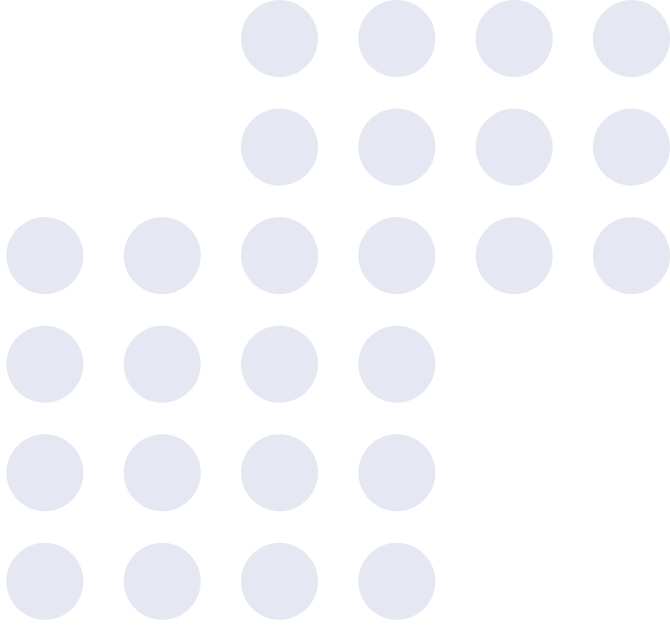






RESEÑAS





Reseña de *El Hombre Hembra* de Joanna Russ

Jaime Humberto Zappi Bello*

Universidad Veracruzana
Departamento de Planes y Programas de la
Universidad Popular Autónoma de Veracruz

Joanna Russ (Nueva York, 22 de febrero de 1937 – Tucson, 29 de abril de 2011) podría considerarse una de las grandes autoras en la ciencia ficción del siglo XX, debido al impacto de sus historias y la lucha que estas representan. Russ asistió a las prestigiosas escuelas de Yale y Cornell, se dedicó a la redacción de ciencia ficción y fantasía principalmente, pero además escribió ensayos, críticas, notas periodísticas y fue profesora de universidad, aportando con esto a su activismo durante la década de los 60 en su lucha contra un heteropatriarcado que dominaba el terreno de la ciencia ficción. Russ consiguió abrirse camino con gran destreza e imaginación, pues usaba sus escritos como lucha por sus derechos como autora y como mujer.

Fue galardonada con el Nébulas, premio otorgado anualmente a las mejores obras literarias de ciencia ficción o fantasía, por mejor relato corto en 1972 por *Cuando todo cambió* (*When it changed*) y con el premio Hugo, uno de los mayores honores que se pueden alcanzar en literatura de ciencia ficción y fantasía, a mejor novela corta en 1983 por *Almas* (*Souls*). Entre sus obras destacadas de no ficción se encuentra *Cómo acabar con la escritura de las mujeres* (*How to suppress women's writing*), escrito en 1983, un libro a modo de guía que expone de manera irónica las estrategias sutiles, y no tan sutiles, que la sociedad usa para ignorar, condenar o menospreciar a las mujeres que producen literatura.

Sin embargo, su obra más conocida y que se da fama a la autora es *El hombre hembra* (*The Female Man*, 1975). Una novela que se puede inscribir dentro del subgénero de la ciencia ficción feminista, en el cual se analiza el papel de las mujeres y los roles de género en el mundo, por lo que se considera a esta novela una de las grandes exponentes del mismo. Este libro fue escrito

* Licenciatura en Antropología Social por la Universidad Veracruzana; Maestría en Antropología por la Universidad Veracruzana. Departamento de Planes y Programas de la Universidad Popular Autónoma de Veracruz. Áreas de interés: educación para la sustentabilidad, interacciones humano-animales, antrozoología, ciencia ficción. Otras publicaciones: Haddy, E, Burden, F, Prado-Ortiz, O, Zappi, H, Raw, Z, Proops, L. "Comparison of working equid welfare across three regions of Mexico". *Equine Vet. J.* 2020; 00: 1– 8. <https://doi.org/10.1111/evj.13349>



en 1970 pero publicado hasta 1975, y a pesar de que han transcurrido muchos años desde entonces, las temáticas que se presentan continúan vigentes.

El Hombre Hembra se nos presenta como una novela de viajes entre distintas realidades y también como un enérgico ejercicio de redacción que nos muestra la discriminación y el menosprecio que sufren las mujeres respecto a los hombres en nuestra sociedad. Para mostrárnoslo, Russ se vale de una historia que sigue la vida de cuatro mujeres que viven en mundos paralelos. Al cruzar a los mundos de las otras mujeres, sus diferentes puntos de vista sobre los roles de género entran en conflicto con las nociones preexistentes de las demás sobre la feminidad.

La historia empieza presentándonos a Janet Evason, una mujer de mediana edad que vive en un posible mundo futuro llamado *Whileaway*, en el que los hombres han desaparecido debido a una epidemia que los extinguió hace más de ochocientos años. Ella es enviada a un pasado en el que todavía existen los hombres, para estudiar cómo es esa realidad.

En su primer salto en el tiempo, Janet se ve transportada al año 1969 de una realidad en la que la II Guerra Mundial no tuvo lugar y el mundo sigue sumido en la Gran Depresión y cuyas costumbres recuerdan bastante a las de los años 30. Allí conoce a Jeannine Dadier, una joven de 29 años que no quiere tener nada que ver con ella pero que, de igual forma, se une al viaje.

El segundo salto las lleva al año 1969 de lo que podríamos decir es esta realidad y, por ende, la realidad de la autora al momento de escribir su novela. Janet se presenta como embajadora de su mundo y se pone en contacto con las autoridades para realizar un intercambio cultural con los hombres. Allí Janet conoce a Joanna, una mujer de su misma edad que está viviendo el surgimiento del movimiento feminista, ella será la guía e intérprete de las dos viajeras.

Las tres protagonistas se embarcan en distintas experiencias, tanto en los dos pasados, como en el futuro de Janet. Son precisamente estas experiencias y distintos contextos los que permiten poner de manifiesto las diferencias que existen en el modo en que se trata a las mujeres en cada una de estas realidades y el choque cultural que provoca eso en las “tres Jotas” (en este punto vemos que el común de las tres es que sus nombres comienzan con esta letra).

Un ejemplo de ello es una escena en la que Joanna invita a Janet a una fiesta cuyo propósito es conocer hombres y en la que Janet acaba horrorizada por lo que se supone que es un cortejo normal en la época. Un momento magistralmente realizado que nos hace reír y nos aterra al mismo tiempo. Aquí Janet, una mujer que viene de un mundo en el que los hombres no existen, se toma la condescendencia y el trato despectivo que le brinda un hombre del presente de Joanna, como burlas, insultos. Joanna lo ve como algo normal, aunque ella tampoco esté de acuerdo con esa actitud misógina.

Otra de las realidades, que se nos presenta de manera detallada, es *Whileaway*, el futuro en el que los hombres se han extinguido y las mujeres se reproducen por recombinación genética. En esa sociedad utópica, las mujeres viven con muchísima libertad a pesar de que el trabajo es algo muy serio e importante. En este lugar es normal tener a sus hijas al cumplir los 30 años y la baja por maternidad es de cinco años. Después de ese tiempo las niñas son enviadas a escuelas y ya no regresan con sus madres nunca más. Aquí ha desaparecido el concepto de familia de dos progenitores, pues las mujeres viven en casas comunales de hasta 30 miembros en las que, antes de empezar a trabajar en el oficio que les asignan y mientras estudian todo lo que les servirá para el futuro, las niñas son libres de recorrer el mundo sin ningún impedimento, miedo o peligro.



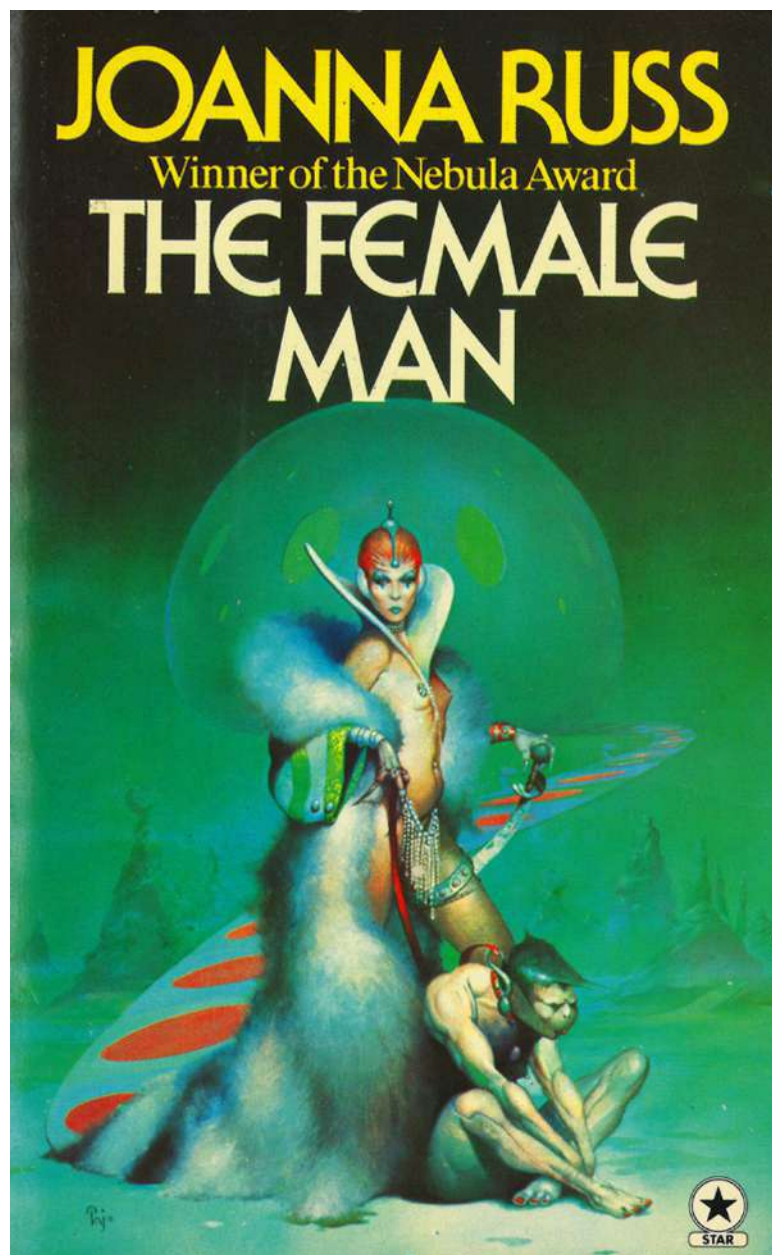
Si el contraste entre el mundo de Joanna y el de Janet nos parece enorme, el más marcado lo tenemos entre la sociedad de *Whileaway* y la sociedad en la que vive Jeannine, un pasado sustancialmente machista en el que todo lo que se espera de la mujer es que encuentre a un buen marido y dedique su vida a cuidarlo y a cuidar a los hijos.

Jeannine trabaja como bibliotecaria, tiene su propio departamento, un gato y una relación con Cal, un hombre amable, pero con quien en realidad no quiere nada serio porque no es “lo suficientemente masculino”. Sin embargo, por alguna razón, se siente desgraciada e incompleta y siente que hay una barrera entre ella y la “vida real” porque a su edad todavía no se ha casado. Jeannine siente que hay algo mal en ella, algún tipo de problema y dedica grandes esfuerzos a encontrar al hombre perfecto, aunque eso implique renunciar a lo que ella quiere realmente. Y es que, claro, en esta sociedad un matrimonio de conveniencia siempre será mejor que convertirse en una solterona amargada sin lugar en el mundo.

Nos damos cuenta cómo en el pasado de Joanna ese machismo empieza a desaparecer pero, aun así, sigue arraigado en nosotros en varios aspectos de la vida, mientras que se hace creer a las mujeres que eso no es así, utilizando clásicas estrategias para negarlas o invisibilizarlas. Por ejemplo, Joanna (personaje y al mismo tiempo autora) nos cuenta que para ser respetada y valorada por sus compañeros varones, la mujer tiene que convertirse en hombre y adoptar su forma de hacer las cosas. Lo femenino sigue viéndose como algo poco deseable y a las feministas como unas radicales que luchan por tonterías.

Por supuesto, a Joanna no le gusta esa realidad, le molesta, la inquieta y la hace sentir desdichada porque sabe que eso es injusto. Pero no puede hacer mucho para arreglarlo, y por eso lo tolera lo mejor que puede usando la analogía que da nombre al libro: convirtiéndose en hombre y anulándose como mujer para ser aceptada, ser un hombre-hembra, vestirse para el Hombre, sonreír al Hombre, conversar ingeniosamente con el Hombre, compadecerse del Hombre, halagar al Hombre, comprender al Hombre, someterse al Hombre, entretener al Hombre, conservar al Hombre, vivir para el Hombre.

En esta realidad también nos encontramos con Laura Rose Wilding, una joven estudiante que forma parte de la familia que acoge a Janet a vivir en su casa durante un tiempo ante la petición de esta última de convivir con una familia “común y corriente de Estados Unidos”. Laura tiene diecisiete años, no se siente cómoda en el papel de





mujer que le ha sido asignado y que al intentar luchar contra el mismo para convertirse en lo que ella quiere ser recibe enormes presiones de su entorno para abandonar un camino que, según le dicen, acabará dejándola completamente sola o que la acercará demasiado al feminismo o lesbianismo, con todo lo negativo que eso puede suponer en su vida.

En la parte final del libro aparece una mujer llamada Alice-Jael Razonadora (Alice Jael Reasoner en el original), y a la que se conoce comúnmente como Jael (la cuarta Jota) que viene de una realidad futura a la de Joanna y Jeannine pero pasada a la de Janet. Jael les explica que trabaja en el departamento de Etnología Comparativa de una organización que se dedica a la investigación de varias contrapartes de una persona en diferentes mundos paralelos y que ha sido ella quien ha juntado a las cuatro “Jotas” pues ellas son solo diferentes versiones de una misma mujer, de ahí su parecido físico.

Jael las invita a visitar su mundo, una distopía, donde hombres y mujeres viven separados y en una constante guerra que ha durado más de 40 años, pues, de alguna manera, los hombres siguen pensando que las mujeres son inferiores. Ella se muestra como el espíritu de lucha de las cuatro mujeres pues les muestra en carne propia los horrores y el dolor de la violencia de género. Tras revelar su verdadera misión, sus otras tres versiones deberán tomar una decisión importante que tendrá impacto en sus vidas y sus mundos.

La novela se divide en nueve partes y estas en capítulos irregulares, algunos que sólo ocupan una frase y otros de varias páginas. No se trata de una lectura fácil ni amable, pues el estilo de Russ es muy poético pero también subversivo y, a veces, cuesta seguir el hilo de lo que nos cuenta porque lo envuelve todo en figuras retóricas y juegos de palabras. Tampoco sigue un camino lineal, sino que salta de situación en situación para mostrarnos diferentes momentos relevantes para la trama o que buscan ejemplificar el choque cultural que existe entre las protagonistas. La narración principal suele estar asociada al personaje de Joanna. Aun así, en ciertos momentos, la narradora cambia y nosotros no sabemos exactamente a quién se refiere sino hasta más entrada la lectura.

La intención de la autora no es hacernos fácil la comprensión de su novela, pues nos reta a prestar mucha atención, lo que hace muy bien con la estructura y lenguaje que utiliza. Además, debemos notar que ese estilo se encuentra enlazado con lo que se denominó *New Wave* en ciencia ficción, un movimiento nombrado de esa manera en

Estados Unidos y el Reino Unido que fue representado por autoras como Russ, Ursula K. Le Guin o en algunos momentos Harlan Ellison, con historias que desafiaban lo establecido tanto en ciencia ficción como en literatura en general, experimentaban con la forma de escribir y eran transgresoras en diferentes aspectos. Muchos catalogaron a este estilo de escritura como posmoderno.

Esta historia de ciencia ficción se acerca más a lo que se conoce como un experimento mental (*thought experiment* en inglés), es decir, un ejercicio para representar nuestra realidad más que una manera de teorizar sobre el futuro, donde se encarnan, mediante metáforas, situaciones, comportamientos y representaciones de las diferentes sociedades. De esta forma, *El Hombre Hembra*, un libro escrito muchas décadas atrás, de alguna manera se mantiene vigente como una novela polémica y crítica que, en una primera impresión, nos hace pensar que el mundo no ha cambiado mucho pese a todo el conocimiento que se ha generado desde entonces. Sin embargo, a lo largo de sus párrafos también podemos notar la esperanza del cambio que pueden generar las mujeres, un cambio necesario y esperado. Un cambio desde el lenguaje por un mundo mejor.

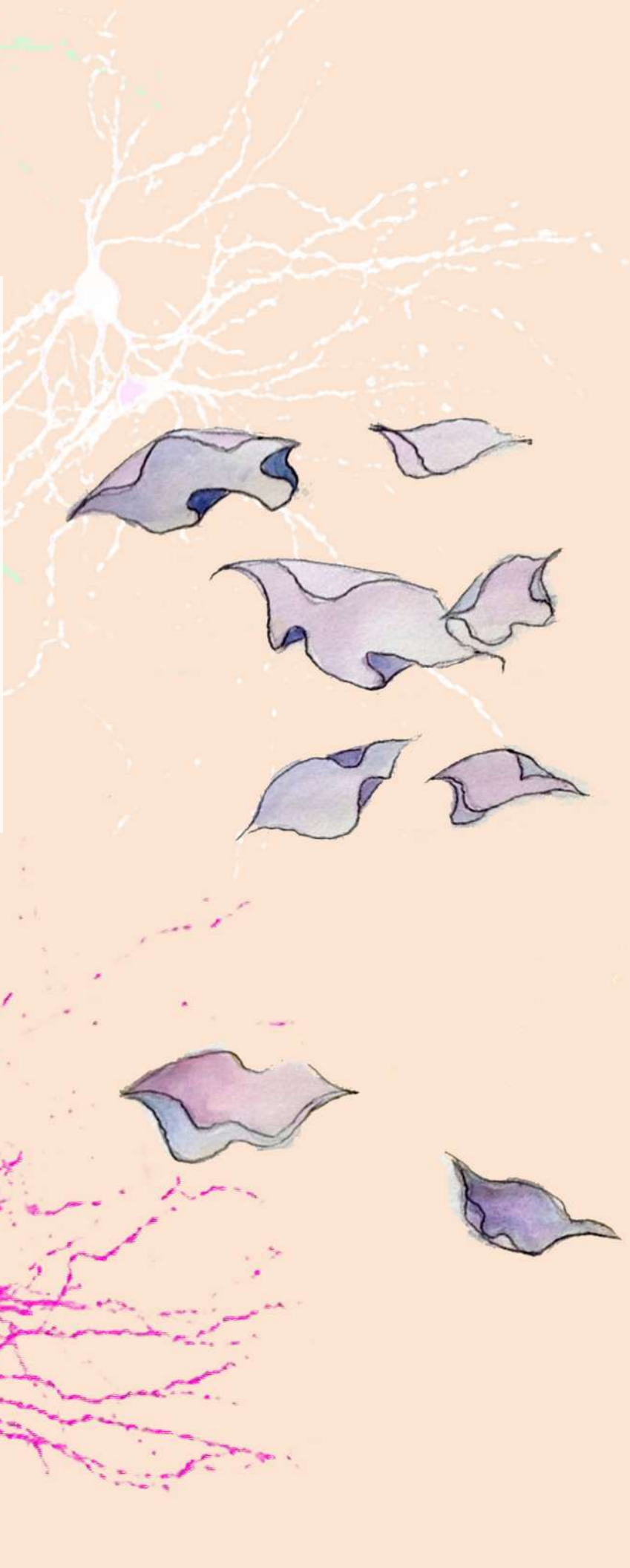
BIBLIOGRAFÍA

Russ, Joanna. *The Female Man*. Boston: Beacon, n.d. 1975

Ilustraciones de este número:

Agradecemos de manera muy especial las imágenes proporcionadas por la Dra. Elvira Galarraga Palacio, investigadora titular del Instituto de Fisiología Celular de la UNAM, obtenidas en su laboratorio, para el estudio de los mecanismos de disparo neuronal en el cerebro de mamíferos mediante marcado intracelular con inmunocitoquímica.

También agradecemos la ilustración de la diseñadora gráfica y profesora Corina Blazquez Graf, con Maestría en Docencia para la Educación Media y Superior, quien ha trabajado como responsable del área de diseño en la UNAM, ha coordinado talleres artísticos y culturales en diversas instituciones de Quintana Roo y ha participado en varias exposiciones individuales y colectivas con sus obras. Actualmente es docente de dibujo, pintura y artes plásticas.





REVISTA 6. SEMBLANZAS DE AUTORAS

ROCÍO ISELA CRUZ TREJO

Maestría en Historia del Arte por la UNAM, doctorante en Ciencias Sociales y Humanidades por la UAM-Cuajimalpa, licenciada en Comunicación Social por la UAM-Xochimilco, Relaciones Comerciales por el IPN y Diseño Gráfico por la UNITEC, con interés en la representación de las mujeres en el cine de ciencia ficción, el feminismo y la mirada femenina en el cine.

Últimas publicaciones

- *Mujeres, espacio y ciclismo urbano en la Ciudad de México. Estudio de caso en Desigualdad de género y configuraciones espaciales*, Ed. UNAM-CIEG. 2017
- Neoliberalismo y división sexual del trabajo en *Hysteria* Revista, disponible en: <https://hysteria.mx/neoliberalismo-y-division-sexual-del-trabajo>

PATRICIA REYNOSO MACIEL

Maestra en Ciencias Antropológicas con especialización en Antropología de la Cultura por la Universidad Autónoma Metropolitana y licenciada en Antropología Social por la Universidad Veracruzana. Actualmente cursa el doctorado en Estudios Latinoamericanos en la Universidad Nacional Autónoma de México. Sus áreas de interés son género, educación superior, interculturalidad, medios y cultura pop.

Últimas publicaciones

- Reynoso, Patricia (2015), “Desenmascarar al fantasma o la contradicción ontológica de mirar al que mira”, en *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, núm. 36, mayo-octubre, pp. 207-210, en <http://version.xoc.uam.mx>

JOYCE KAUFFMAN

Licenciada en Estudios Literarios por la UAQ. Es alumna de ICATEQ. Escribe desde la interdisciplinariedad sobre teorías de recepción, *fandom* y literatura gótica desde la perspectiva feminista. Actualmente colabora en el podcast Addictia Visual.

Ha publicado: El monstruo en la historia <https://discapacidades.nexos.com.mx/?p=1690> y Cinédoque: nuevas posibilidades en la crítica de lo mainstream <https://www.ambulante.org/2018/10/cinecdoque-nuevas-posibilidades-en-la-critica-de-lo-mainstream/>

ÁNGELES CRUZ

Actriz, directora y guionista originaria de Tlaxiaco, Oaxaca. Estudió en el Centro de Educación Artística Miguel Cabrera y es egresada de la licenciatura en Actuación por la Escuela Nacional de Arte Teatral del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). Actualmente forma parte del Sistema Nacional de Creadores de Arte del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA).

Su trayectoria actoral incluye papeles en cine, teatro y televisión. Ha participado en catorce largometrajes, entre los que destacan *Traición* (2018, dir. Ignacio Ortiz), *La ira o el Seol* de (2018, dir. Juan Mora) *El violín* (2005, dir. Francisco Vargas) y *Tamara y la Catarina* (2016, dir. Lucía Carreras), por la cual en 2017 recibió el Colón de Plata como Mejor Actriz en el Festival de Cine Iberoamericano de Huelva y la nominación al Ariel por mejor actuación femenina en 2018. Su trabajo la hizo merecedora de una nominación al Escarabajo de Oro como mejor actriz por la Academia de Cine Sueco, por *La hija del puma* (1994, dir. Ulf Hulberg) y al Ariel por mejor coactuación femenina en la película *Rito terminal* (2000, dir. Óscar Urrutia).

En 2012 debutó como cineasta y guionista con el cortometraje *La tiricia o cómo curar la tristeza*, producido por el Instituto Mexicano de Cinematografía (Imcine) y ganador del Premio Ariel a mejor cortometraje, la Palmita del Tour de Cine Francés y la Diosa de Plata, entre otros reconocimientos y nominaciones. Su segundo cortometraje, *La Carta* (2013), también producido por Imcine, recibió una nominación al Premio Ariel como mejor cortometraje mexicano, así como a otros premios en el extranjero. En 2018 *Arcángel*, su tercer cortometraje como guionista y directora, realizado asimismo gracias al apoyo de Imcine, recibió reconocimientos en Cuba, Estados Unidos, Francia y Egipto además de otras nominaciones a nivel nacional. Próximamente estrenará su primer largometraje titulado *Nudo Mixteco*.

ELOÍSA RIVERA RAMÍREZ

Licenciada en Psicología, maestra y candidata a doctora en Estudios Latinoamericanos por la UNAM. Sus temas de interés giran alrededor de las cuestiones de género y el cine. Es integrante de la Red de Ciencia, Tecnología y

DIANA MELCHOR

Licenciada en Derecho, maestra en Ciencias Sociales con Orientación en Estudios Sociopolíticos y doctora en Ciencias Sociales con Orientación en Sociología Política por la Universidad de Guadalajara. Profesora investiga-



dora adscrita al Departamento de Ciencias Jurídicas del Centro Universitario de Tonalá de la Universidad de Guadalajara. Trabaja temáticas sobre mujeres, violencia y representación política en el estado de Jalisco.

Últimas publicaciones

- Melchor, D. (2020). Acciones de los gobiernos municipales del Área Metropolitana de Guadalajara ante el incremento de violencia familiar en 2020, en el contexto de COVID-19. En *Deliberativa*. Revista de Estudios Metropolitanos en Gobernanza, volumen 2.
- Melchor, D. (2020). Paridad de género en cargos de elección popular. Jalisco, elecciones 2015 y 2018. En *Géneros*, número 28, volumen 27. ISSN-1405-3098.

MARÍA PESSINA

María Magdalena Pessina Itriago. Feminista. Periodista. Investigadora. Venezolana. . Licenciada en Comunicación Social en la Universidad Central de Venezuela, tesis con mención publicación. Diploma de cine y televisión en Griffith 2000 (Italia-Roma). Estudios de lengua y civilización francesa (Suiza-Ginebra). Curso Superior de Formación Continua de Periodismo y Responsabilidad Social (FLACSO-Ecuador). Máster en género y desarrollo, tesis distinguida (FLACSO-Ecuador). Curso de Formación Continua para la Educación Virtual (FLACSO-Ecuador). Becada por Center for Mediation, Peace, and Resolution of Conflict (CEMPROC) para el Programa Regional para el estudio y la acción no violenta. Becaria del doctorado de Sociología en FLACSO-Ecuador.

Ha sido periodista y editora de medios como *El Comercio* (Ecuador), *El Hoy* (Ecuador), *El Nacional* (Venezuela), *El Telégrafo* (Ecuador) y BBC Mundo, entre otros. Consultora e investigadora de temas de género, ciencia, tecnología y educación en la OEI-Ecuador y en FLACSO-Ecuador. Profesora invitada en la Escuela de empoderamiento político de FLACSO-Ecuador y el Parlamento Andino. Profesora invitada en la Universidad Autónoma de Hidalgo-México. Integrante del Comité Científico del Congreso Iberoamericano de Ciencia, Tecnología y Género y integrante activa de la Red Mexicana de Ciencia, Tecnología y Género. Evaluadora nacional e internacional de proyectos académicos y de universidades.

Ha participado en congresos y seminarios internacionales como conferencista magistral; ha dictado clases, talleres y charlas en varias universidades e instituciones de Iberoamérica. Ha publicado artículos en revistas académicas en Ecuador, México y España; ha coordinado varias publicaciones académicas. Autora del libro publicado por la

UNESCO *¿La Ciencia cuestión de hombres? Mujeres entre la discriminación, los estereotipos y los sesgos de género* (2018) que fue presentado en México, España, Suiza y Ecuador. Desde el 2017 ha impulsado los seminarios sobre Impacto de las Mujeres en la Ciencia. Es fundadora y editora general del proyecto *Úteros en Tránsito, diario de mujeres migrantes*. También fundadora de la Escuela virtual para niñas, con el fin de visibilizar el aporte de las mujeres en la historia

PERLA MUÑOZ CRUZ

Es licenciada en Letras Hispánicas por la Universidad Autónoma Metropolitana. Es autora del libro de cuentos *Desquicios* (Avispero, 2017). Promotora cultural, tallerista y narradora oral que cree en el arte y en la literatura para transformar el mundo.

HUMBERTO ZAPPI

Jaime Humberto Zappi Bello estudió la licenciatura en Antropología Social y maestría en Antropología, ambas por la Universidad Veracruzana. Trabaja en el Departamento de Planes y Programas de la Universidad Popular Autónoma de Veracruz. Áreas de interés: educación para la sustentabilidad, interacciones humano-animales, antrozoología, ciencia ficción.

Últimas publicaciones

- Haddy, E, Burden, F, Prado-Ortiz, O, Zappi, H, Raw, Z, Proops, L. "Comparison of working equid welfare across three regions of Mexico". *Equine Vet. J.* 2020; 00: 1– 8. <https://doi.org/10.1111/evj.13349>

