

Luces, cámara, ¡masturbación!: la sexualidad como discurso exotizante en *Barbarella* (1968) e *Ixcanul* (2015)

*Lights, camera, masturbation!: sexuality as an exotizing discourse in *Barbarella* (1968) and *Ixcanul* (2015)*

Priscilla Alfaro Pereira



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada

Luces, cámara, ¡masturbación!: la sexualidad como discurso exotizante en *Barbarella* (1968) e *Ixcanul* (2015)

Lights, camera, masturbation!: sexuality as an exotizing discourse in Barbarella (1968) and Ixcanul (2015)

Priscilla Alfaro Pereira¹
Universidad de Costa Rica
Costa Rica

Recibido: 19 de agosto de 2019 **Aprobado:** 08 de noviembre de 2019

Resumen

Este artículo analiza la cinematografía de la masturbación en las películas *Barbarella* (Roger Vadim, 1968) e *Ixcanul* (Jayro Bustamante, 2015), en las cuales se desarrollan dos tipos de sexualidad que, aunque parecen opuestos y anacrónicos, convergen en la producción de un discurso exotizante acerca de la sexualidad femenina. Este discurso será examinado cuestionando la producción de la mirada, los grados de visibilidad en las escenas y la representación masturbatoria a lo interno de los filmes.

Palabras clave: cine, masturbación, sexualidad, mujeres, *Ixcanul*, *Barbarella* **Abstract**

This article analyzes the cinematography of masturbation in the films *Barbarella* (Roger Vadim, 1968) and *Ixcanul* (Jayro Bustamante, 2015) with two types of sexuality unfold that, although they seem opposite and anachronistic, converge in the production of an erotizing speech about female sexuality. This speech will be examined by questioning the production of the look, the degrees of visibility in the scenes and the masturbatory representation inside the film.

Keywords: cinema, masturbation, sexuality, women, *Ixcanul*, *Barbarella*

¹ Estudiante de la maestría en Artes con énfasis en cine de la Universidad de Costa Rica. Bachiller en Filosofía por la misma universidad. Correo electrónico: priscilla.alfaropereira@gmail.com

Introducción

Barbarella (1968) es un largometraje de ciencia ficción dirigido por Roger Vadim, quien llevó a la pantalla grande las historias del cómic homónimo, ilustrado por Jean Claude Forest durante la década de 1960. En la película, Barbarella (Jane Fonda) recibe una llamada de Dianthus, el presidente de la Tierra, quien le delega la misión de encontrar a Durand Durand (Milo O'Shea): un científico cuya creación del rayo positrónico amenaza con ejecutar un golpe de Estado en Sogo e iniciar una guerra intergaláctica. Para evitarlo, Barbarella recorrerá varios planetas con lo que emprende un viaje que potenciará, al mismo tiempo, la experiencia de su sexualidad. De esta manera, asistimos a un filme que presenta la odisea intergaláctica (común en el cine de ciencia ficción) pero que lo hace a través de un lugar poco visitado en este género: mostrando la exploración de los placeres sexuales. En este caso, esos placeres experimentados por Barbarella devendrán en la escena de su masturbación: una práctica para revertir el efecto de control de las máquinas creadas por Durand Durand.

También, la multipremiada película *Ixcanul* estrenada en el año 2015 y dirigida por Jayro Bustamante expone las experiencias de María (María Mercedes Coroy), una mujer maya Kaqchikel que vive en las faldas del volcán Pacaya. En el filme, este lugar opera en varios sentidos: como espacio ritual en el que María dedica ofrendas para solicitar, entre otras cosas, la expulsión de las culebras en los campos cultivados por su padre (Manuel Antún) y su prometido Ignacio (Justo Lorenzo), como también el sitio donde, acompañada por Juana, su madre (María Telón), intenta abortar el hijo que espera de Pepe (Marvin Coroy). La escenificación lúgubre del volcán no es gratuita, sino que forma parte de la narración fílmica con la que se retrata la experiencia de incertidumbre y desahucio por parte de la familia de María, la cual depende económicamente del futuro esposo de ella. Más aún, el volcán opera, según ha comentado Bustamante en entrevistas (Planas, 2015), como una metáfora de María en su deseo de abandonar el pueblo y fugarse a los Estados Unidos junto a Pepe contra el mandato familiar que le delega casarse con Ignacio. Es así como el largometraje sugiere mostrar al mismo tiempo las tensiones entre una sociedad sostenida por los rituales (incluido el de matrimonio forzado) y la experiencia sexual de María (en la que analizaremos la masturbación) a través de la cual revierte la vigilancia paternal, pero que padece la pobreza, el racismo y la violencia institucional.

A fin de iniciar el análisis es necesario asentar la relación entre estos filmes que, a pesar de sus distancias comparten un eje discursivo. De esta manera, pese a que las películas *Ixcanul* y *Barbarella* suman casi 50 años de diferencia y presentan dos escenarios anacrónicos (uno que se tensiona con el presente de las comunidades indígenas y otro que, al contrario, relata las experiencias de una cosmonauta futurista) comparten un ejercicio de exotización alrededor de la sexualidad de sus protagonistas. Así, *Barbarella* expone una experiencia sexual desinhibida, mientras que María muestra otra cargada de silencio y hermetismo. Lo anterior, se relaciona con lo que Laura Mulvey (1975) señaló en su texto *Placer visual y cine narrativo*, donde critica

la construcción androcéntrica de la sexualidad femenina en el cine, según la cual, la mujer, en el imaginario patriarcal, ocupa dos lugares: la mujer-villana que amenaza con la castración, es decir, atenta contra la autoridad del falo simbólico o, por el contrario, la mujer-madre. Para la autora, estos dos lugares discursivos se sostienen gracias a las formas de mirar, pero, sobre todo, de producir un sujeto-mujer reforzado por la diferencia sexual. En ese sentido, este artículo se avoca a analizar de qué manera el lenguaje cinematográfico producido en las escenas de masturbación de ambas películas puede ser interpretado como productor de significado sobre los cuerpos de las mujeres, a través de la puesta en escena de dos sexualidades que, como decíamos, parecen distantes, pero confluyen en la construcción exotizante de estas.

Dado que la cinematografía de las masturbaciones es lo que nos convoca alrededor del análisis de estas escenas, cabe estudiar un antecedente medular de la representación masturbatoria. Nos referimos a la documentación visual de la histeria, que comenzó con exhibiciones públicas elaborada por Jean-Martin Charcot en la clínica de la Salpêtrière y que, como veremos más adelante, inauguró lo que Priscilla Echeverría llamó “la invención de la narrativa cinematográfica” (2015, p. 763) en el siglo XIX.

Histeria: entre la incomprensión del síntoma y la euforia del documento

En 1653, dos siglos antes de las prácticas clínicas dirigidas por Charcot, en la Salpêtrière, Pieter Van Foreest, publicó un compendio médico en el que, como tratamiento a la histeria llamada también “la enfermedad del útero” (Maines, 2017, p. 21), recomendaba a los médicos masajear los genitales de sus pacientes hasta que estas alcanzaran el paroxismo. Años después, y con el propósito de agilizar el procedimiento a menor tiempo, surgieron nuevos instrumentos masturbatorios: la ducha pélvica, la máquina de electromasaje de Butler, el vibrador Carpenter colgante, entre otros. Esta tecnologización del orgasmo colisionó con la confusión médica generalizada a causa de la ausencia de vocabulario con el cual, hasta el siglo XVIII, se pudo nombrar (y diferenciar) la vulva, los labios y el clítoris. Lo anterior, según Laqueur (citado por Rachel Maines) se debió a que los órganos genitales “femeninos”² fueron considerados una versión imperfecta e invertida de los genitales masculinos³, de manera que

² “Hago uso del concepto “femenino” cuando cito la forma en que la masturbación se inscribió en los documentos históricos donde lo femenino estaba asociado a los cuerpos con vulva. Sin embargo, cabe señalar que solo se utiliza bajo la forma de cita, pues las feminidades sobrepasan los límites biologicistas del sexo.

³ A la fisiología “femenina” se le nombró durante varios siglos a partir de la nomenclatura “masculina”. Así, por ejemplo, se creía que en las enfermas era necesario estimular el clítoris hasta el orgasmo pues el útero estaba “a rebosar de semen” (Maines, 2017, p. 30).

dificultó el desciframiento de la literatura ginecológica premoderna (Maines, 2017, p. 28), así como la práctica de una medicina sexual en cuerpos que hasta entonces eran innombrables. De esta manera, la tutela clínica de la masturbación, por un lado, castigó la práctica aseverando que enfermaba los cuerpos llevándolos al borde de la muerte. Por otro, incitó los tratamientos masturbatorios en mujeres bajo el diagnóstico histérico. Esta postura maniquea de la masturbación asentó las bases en Occidente, con la que se otorgó al saber médico el control de la salud sexual de las mujeres, no solo para determinar cuáles procedimientos se debían seguir dentro del consultorio sino, más aún, para reconocer los cuerpos enfermos fuera de este. Fue así como la enfermedad devino un fenómeno de exhibición que pronto requirió (allende la práctica del dibujante) el carácter testimonial de la fotografía.

En el caso de la histeria, lo que antes tenía la forma de un diagnóstico verbal o escrito se convirtió en imágenes de amplia difusión y popularidad. De ahí, como señala Priscilla Echeverría, “lo que fueron las imágenes mentales de la medicina llevadas a la escritura, devinieron imágenes materiales ..., pero, además, imágenes estéticas, objetos estéticos a mostrar” (2015, p. 39). Esto inauguró un nuevo modo de exhibición científica que no era exclusiva para la curiosidad del cuerpo médico de la Salpêtrière, sino para toda la sociedad parisina. Este nuevo espectáculo clínico hizo de la histeria una enfermedad que transitaba entre el consultorio y el teatro, pues se requería ahora de un montaje espacial (diseñar una habitación/consultorio frente a los espectadores) y los ademanes médicos de Charcot junto con la puesta en escena de la enfermedad por parte de las pacientes, para el consumo de la audiencia. Pronto, este nuevo carácter de demostración histérica estuvo impulsado por una necesidad febril de documentación. Fue así como la cámara intervino en las formas de catalogar el cuerpo enfermo, pues la imagen fotográfica, se creía en ese entonces, ofrecía una prueba inequívoca más verídica que el testimonio escrito.

De esta manera, la histeria pasó de ser un síntoma develado únicamente por la mirada médica a un “modo de verse” ahora visible para la sociedad parisina, que consumía estas fotografías y podía, gracias a la prueba irrefutable de la imagen, identificar los cuerpos enfermos. La producción fotográfica no solo produjo un paradigma entorno a la sexualidad femenina, sino que lo hizo trastocando la antigua relación entre imagen y palabra de la medicina decimonónica con lo que otorgó a la imagen la jerarquía de la prueba médica. Más aún, las fotografías elaboradas por Charcot no fueron posibles sin el juego entre el montaje, la actuación y el espectáculo que marcó el inicio de una narrativa cinematográfica (y sexual), lo cual aportó elementos para, como sostiene Echeverría (2015), la emergencia del cine mudo.

***Barbarella* (1968): Una impúdica odisea**

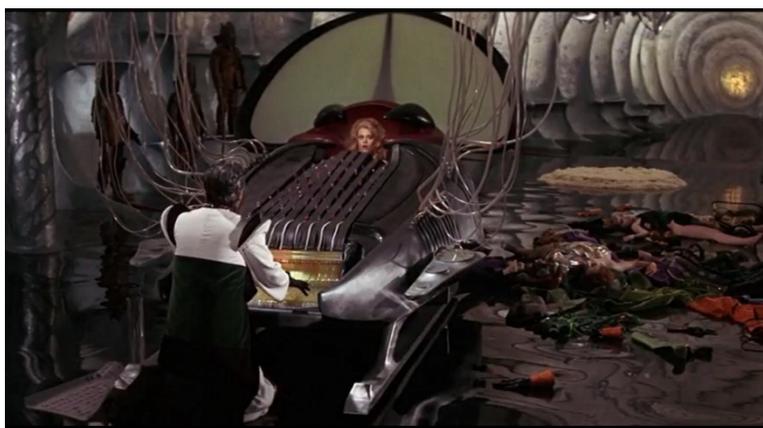
Uno de los primeros motivos llevados al cine fue el viaje espacial con *Le Voyage dans la Lune* (1902) de Georges Mèlies. Este filme permitió jugar con la imaginación y las excéntricas de futuras naves cósmicas tripuladas por científicos y burgueses al encuentro con los habitantes del satélite lunar. Años después la emergencia de las historietas *pulp* y el fenómeno del cómic –ambos convertidos en éxitos de consumo– influirían en la estética de las posteriores películas de ficción científica como *Barbarella*. Este filme marcó, en opinión de Gabino Ponce (2011), una visión del futuro en donde la ciudad de Sogo constituye, a través de sus desmesuradas formas extravagantes, el ideal hedonista como forma de vida del cual *Barbarella* participará. Tras su estreno, en 1968, *Barbarella* compartió cartelera con otras grandes producciones de la ciencia ficción como *El planeta de los simios* (Franklin Schaffner, 1968) y *2001: Odisea al espacio* (Stanley Kubrick, 1968) aún aclamadas por la crítica de cine.

Sin embargo, a diferencia de estas películas, en las que George Taylor (Charlton Heston) descubre el destino apocalíptico de la humanidad en un viaje al futuro y David Bowman (Keir Dullea) debe sobrevivir a las inclemencias espaciales dentro de una máquina que ha asesinado al resto de los tripulantes, *Barbarella* (Jane Fonda) se presenta como la apología del placer y la sensualidad. En otras palabras, a pesar de que las tres películas comparten el motivo del viaje espacial es en *Barbarella*, según Palacios (2001), que el conflicto de la película queda reducido a la puesta en escena de su cuerpo como objeto de deseo. A partir de esa premisa y dado el vacío que poseen las críticas de cine sobre este filme alrededor del problema de la objetivación sexual, analizaremos en *Barbarella* la forma en que la escena de masturbación se sostiene bajo una idea androcéntrica de la sexualidad femenina y, posteriormente, su relación discursiva con *Ixcanul* (2015).

Luego de ser apresada por Durand Durand, observamos a *Barbarella* dentro de una máquina de complejas conexiones que, unida a un teclado, simula un piano futurista-ten-tacular en el que su cuerpo comienza siendo desvestido y posteriormente estimulado. El plano general de la escena nos permite observar también a dos mujeres que, no sabemos si dormidas o muertas, yacen al lado de la máquina. Mientras Durand Durand pulsa las teclas ejecutando una canción llamada “Sonata para el exterminador y muchas mujeres jóvenes” (De Laurentiis & Vadim, 1968, 01:17:14). El giro de la narración ocurre cuando *Barbarella*, su-blevándose al ejercicio de poder de Durand Durand, quien utiliza esta máquina para –como lo indica el nombre de la melodía– exterminar a las mujeres, comienza a sentir placer y de manera imprevisible le responde al científico: “es bastante agradable” (01:17:23). El plano se abre aún más y podemos observar que la sala está custodiada por centinelas, cuyas miradas también participan en la escena. Asistimos al tránsito de la figura del voyeur que antes se consignaba a un solo personaje (el “mirón”) y que ahora suscita la reunión de miradas (incluida la nuestra). En ese sentido, voyeur ya no refiere a una única persona en la puesta en

escena sino, antes bien, a un modo de mirar que nos incluye. Más aún, no se trata solamente de devenir mirones, sino que el ojo que opera la cámara es, de manera consustancial, el nuestro. Posteriormente, un juego de cámaras nos invita a mirar la secuencia en primer plano del rostro de Barbarella, complacida por la masturbación, y el de Durand Durand iracundo frente a la imposibilidad de exterminio.

Imagen 1. Plano general. Aparecen Barbarella, Durand Durand y dos mujeres al lado de la máquina confundidas con la ropa



Fuente: *Barbarella*. (De Laurentiis & Vadim, 1968).

Al mismo tiempo, un plano detalle muestra los cables de la máquina masturbatoria ahora incendiados, mientras Durand Durand exclama: “No puedo creerlo, ¿qué le has hecho a mi máquina de los excesos? ¡La has destruido y me has destruido a mí también!” (De Laurentiis & Vadim, 1968, 01:19:58). Esta expresión es fundamental para comprender, en primer lugar, que la relación de Durand Durand (como científico) y la máquina que ha creado opera en el mismo sentido con el que la medicina occidental del siglo XVIII, según Rachel P. Maines (2017), produciría paradigmas de enfermedad siguiendo un modelo sexual androcéntrico. En segundo lugar, muestra el esfuerzo clínico con el que se crearon máquinas masturbatorias para encausar la sexualidad en las mujeres a través de la vigilancia del mecanismo médico. En ese sentido, no es gratuito que Durand Durand (llamado “doctor” por Barbarella) enuncie que la destrucción de la máquina supone la suya propia pues, ciertamente, la máquina incendiada es el mensaje de que el cuerpo de Barbarella ha desbordado los límites consignados por un proyecto médico androcentrista, que Durand Durand parece recrear en la película. La visualidad en esta escena de masturbación puede considerarse excesiva al convocar numerosas miradas: la de Durand Durand, los centinelas y la nuestra; como también por su extensa duración cercana a los cuatro minutos (01:17:00

- 01:20:56). Esto nos recuerda al lugar que Charcot le otorgó a la histeria, el cual requería del testimonio visual de sus estudiantes quienes también, como los centinelas, vigilaban los efectos de la autoridad ejercida por el médico. Una mirada que concedía especial atención al rostro, lugar en el que la histérica manifestaba sus síntomas como también la efectividad de la masturbación utilizado como tratamiento médico.

Los primeros planos concentrados en el semblante de *Barbarella* dan cuenta de la relación que mantienen con la mirada médica. A la vez, recuerdan a Román Gubern (2005) para quien el rostro (al igual que los genitales) es uno de los focos de atención en la pornografía, a través de los cuales se constata el orgasmo. Así, en este filme no solo se procura que miremos la puesta en escena del goce masturbatorio, sino que, al igual que en la pornografía –y como hemos estudiado también en la medicina– es menester para cumplir su cometido que sepamos a través de la escenificación del clímax que ese estímulo ha sido exitoso.

Imagen 2. Primer plano del rostro de *Barbarella* en la escenificación del orgasmo



Fuente: *Barbarella*. (De Laurentiis & Vadim, 1968).

Esta escena vinculada al tratamiento público de la histeria ejercido por Charcot, junto a la mirada pornográfica descrita por Román Gubern produce una narración sobre la sexualidad femenina construida desde el imaginario androcéntrico. Para ello, no solo se encauza la mirada indicándonos con los planos qué podemos o no ver (es decir, cuáles son

las imágenes a las que tenemos acceso) sino también cómo debemos verlas. Lo anterior remite a la tesis de Laura Mulvey (1975) para quien la diferencia sexual instala un modo de mirar los cuerpos de las mujeres. Así, la escena de masturbación en *Barbarella* despliega el discurso de una sexualidad aparentemente liberada que lo es en razón de la figura mujer-villana; es decir, solo posible en relación con las máquinas y el poder ejercidos por los hombres, en este caso, Durand Durand.

***Ixcanul* (2015): el deseo incandescente de la fuga**

En *Ixcanul*, una mirada kaqchikel contra el neoliberalismo y el neocolonialismo (Cabello del Moral, 2018), el autor describe algunos gestos decoloniales que, a su parecer, la película logra desarrollar. A saber, se trata del primer filme de autoría guatemalteca hablado en lengua indígena, sumado a la crítica de las relaciones de poder ejercida por los ladinos como por las instituciones del Estado. Es decir, muestra las formas culturales que redefinen los vínculos sociales a partir de estructuras de dominación sostenidas por la raza. En este texto, Pedro Cabello del Moral califica como positivo el esfuerzo de Jayro Bustamante que logra llevar a la pantalla grande “el universo patriarcal postcolonial” (p. 9). A diferencia de esta opinión, Sandra Xinico Batz, antropóloga maya kaqchikel dedicada también a la crítica de cine, se refirió a *Ixcanul* como una película que, a diferencia de criticar la violencia contra las comunidades indígenas, refuerza estereotipos supuestamente inherentes a los indígenas como el machismo, la pobreza, el monolingüismo (2016, párr. 2). Una crítica similar es desarrollada por Brenda Cervantes para quien, a pesar de que el filme aprueba el Test de Bechdel⁴, *Ixcanul* no cuestiona estos estereotipos sino que, en el intento de su denuncia, los refuerza y exagera (2017, p. 117). Al igual que Cabello del Moral (2018), Cervantes recuerda la similitud entre la escena de apareamiento de los cerdos y aquella en la que Pepe y María mantienen relaciones sexuales (p. 116). Para ambos autores, el elemento etílico es utilizado en ambas escenas para, más allá del deseo de ejecutar el acto, mostrar la relación entre sexo y necesidad económica; donde los cerdos apareados aseguran el alimento de la familia como María en su intercambio sexual con Pepe aseguraría su viaje a los Estados Unidos. Lo anterior, desplaza una posible lectura en la que María ejerza en esta escena su propio deseo de manera autónoma, pues en realidad su decisión está atravesada por la urgencia material de mejorar sus condiciones de vida.

Al tomar en consideración estas premisas, se analizará la escena de masturbación y se establecerán vínculos comparativos con la escena de María y Pepe, antes mencionada.

⁴ Desarrollado por Alison Bechdel en 1985 quien en su tira cómica *The rule* enunció que las películas deben tener al menos dos mujeres como personajes principales que hablan entre sí sin que su relación dependa de un hombre.

Ello para determinar cómo la sexualidad de María se manifiesta, en esta película, desde la mirada androcéntrica sobre las mujeres indígenas, en donde, al igual que en *Barbarella*, “la mujer habita la cultura patriarcal en tanto significante para el otro masculino, aprisionada por un orden simbólico ... que impone sobre la imagen de la mujer su lugar como portadora de sentido, no como productora del mismo” (Mulvey, 1975, p. 366).

En un primer plano vemos a María aparecer en mitad del bosque, mientras toca y reconoce con una de sus manos la corteza de del árbol en el que comienza a frotarse. La escena tiene una duración de treinta segundos (Peredo, Tenenbaum & Bustamante, 2015, 0:21:03- 0:21:33), a diferencia de *Barbarella* de quien vemos una representación masturbatoria de cuatro minutos acentuados en su rostro. María, en cambio, se nos muestra de espalda, en medio del ambiente sombrío y silencioso de la vegetación boscosa. Esta escena, en comparación con la de *Barbarella* (observada por numerosas miradas masculinas: Durand Durand, centinelas y espectador) no solo posee una duración menor, sino que carece de la figura del voyeur (excepto por la mirada voyerista del director y la nuestra), pues María se masturba a solas en un espacio recóndito del bosque en el que una ceiba deviene su objeto masturbatorio.

Sin embargo, en esta escena es visible la manera en que la atención colocada en el cuerpo de María transita de un primer plano hacia un plano general que, finalmente, se pierde en la vegetación del bosque. De manera que conviene preguntar ¿cuál es el discurso sobre la sexualidad que se despliega de los elementos fílmicos observados en ese fotograma? Mientras que en *Barbarella* podemos observar –en un primer plano de su rostro– la confirmación del orgasmo, en *Ixcanul* el plano con el que miramos el rostro de María tendrá lugar en la escena donde Pepe, en estado de ebriedad, la penetra. En otras palabras, esta elección de la mirada expuesta en el uso de los planos suscita cuestionar el gesto fílmico con el que se decide acentuar la violencia sobre el placer. A saber, mientras que en una escena tenemos en primer plano el rostro de María experimentado la violencia de Pepe, quien eyacula dentro de ella a pesar de la petición para que no lo haga, en la escena de masturbación el rostro queda relegado al bosque. Es de considerar que el lenguaje cinematográfico de ambas escenas en las que aparece María gira en torno a la imagen estigmatizante de la mujer indígena, según la cual la sexualidad se vive en términos de sufrimiento y resignación. Más aún, en la cual la masturbación es un disfrute silencioso y en penumbra que, tal como aparece en el filme, no debe ser visible.

Contra el uso de los estereotipos, Gladys Tzul (2015) responde que no hay una esencia en las comunidades indígenas sino, al contrario, miradas que reproducen el imaginario exotizante de estas, que acaecen en ejercicios de marginación de la otredad. De esa manera, siguiendo a la autora, una crítica interseccional apuntaría –como ya lo

señaló Silvia Rivera Cusicanqui– a la apuesta por pensar la resistencia como un proyecto de construcción (cultural) que nos vincule a los otros y las otras desde zonas imprevistas e insospechadas, al cuestionar ese imaginario mistificador. En ese sentido, la crítica a la representación de la sexualidad de María se debe abordar, antes bien, desde su raíz colonial. Es decir, desde esa zona de lo discursivo donde se habla del otro-indígena a partir de la imaginación blanca o mestiza. Lo anterior, siguiendo a Aura Cumes (2012) y Gladys Tzul, se sigue sosteniendo en la idea etnocéntrica en la cual el machismo de la cultura indígena responde al “atraso” de sus comunidades; cuando, por el contrario, las mujeres mayas y sus círculos “han construido una inteligencia colectiva con capacidad de negociar y asediar a la dominación” (Tzul, 2015, p. 12).

Lo anterior también suscita preguntarnos si en la narración de la violencia sufrida por María, por encima de la del goce, prevalece una mirada que continúa de esta lectura etnocéntrica y androcéntrica de la otredad-mujer. Si bien es cierto, la puesta en escena de la masturbación por parte de María sugiere, como en *Barbarella*, una fuga a las dinámicas de vigilancia y de control padecidas por ella a lo largo del filme. Esto lo hace desde una narración en la que el goce de Ma-

Imagen 3. María en la escena de masturbación



Fuente: *Ixcanul*. (Peredo, Tenenbaum & Bustamante, 2015).

ría parece solitario y sin rostro (que se nos muestra, en cambio, como ya se dijo, en la escena con Pepe). En otras palabras, este lenguaje cinematográfico –al igual que en *Barbarella*– exotiza los cuerpos de las mujeres y su sexualidad que, en el caso de *Ixcanul* se nos muestra mesurada y silenciosa. Al respecto, para comprender dicha exotización de la sexualidad en ambas películas conviene regresar a la teoría sobre la mirada, de la cual Mulvey forma parte. Según esta postura, las narraciones fílmicas emergen de contextos sociales

específicos, pero, al mismo tiempo, producen marcos de referencia con los que leemos nuestra sexualidad y la de los otros cuerpos.

Mirar como acto devorador

En su texto *Placer visual y cine narrativo* (1975), Mulvey sostiene que el cine se re-fuerza gracias a modelos y dinámicas presentes en las formaciones sociales. Es decir que los filmes no operan como un reflejo de la realidad sino, antes bien, como un dispositivo. Pero ¿qué es un dispositivo? En relación con la tesis de Laura Mulvey, Giorgio Agamben –a partir de Michel Foucault– construye este término según el cual “dispositivo es todo lo

que, de una manera u otra, posee la capacidad de capturar, de orientar, de determinar, de interceptar, de modelar, de controlar y asegurar los gestos las conductas, las opinio-

Imagen 4. En primer plano la expresión de María mientras mantiene relaciones sexuales con Pepe



Fuente: *Ixcanul*. (Peredo, Tenenbaum & Bustamante, 2015).

nes y los discursos” (Agamben, 2007, p. 9). En ese sentido, el cine como dispositivo produce formas de mirar, al mismo tiempo que gestiona y encausa procesos de subjetivación a partir de esa mirada. Así, los cuerpos observados en la pantalla enuncian algo de nuestros cuerpos y es en esa relación de espejo que el cine se convierte en máquina productora de sujetos.

Para Mulvey, como veíamos, el dispositivo cinematográfico

produce, en relación con las dinámicas sociales, la diferencia sexual. Así, la construcción de los cuerpos feminizados se inscribe en un orden simbólico y de consumo donde *Barbarella*, por ejemplo, en lugar de producir su propio sentido, porta –le es asignado– el canon de belleza occidental de la época como mujer blanca, rubia, de cuerpo delgado y sexualmente liberada. Por otro lado, en *Ixcanul*, María es presentada bajo la forma de una otredad exotizante que reproduce el discurso colonial de la mujer indígena. De esta forma, podemos comprender el gesto con el que Mulvey denuncia que el cine, en su carácter de dispositivo, ejecuta una imagen de la feminidad que produce modos de ver (similar a la producción visual de Charcot). En otras palabras, la construcción narrativa de los personajes femeninos tanto en *Barbarella* como en *Ixcanul* es placentera para la mirada masculina porque sigue sus condiciones o lo que Laura Mulvey denominó “el inconsciente de la sociedad patriarcal” (1975, p. 365) cuyo ejercicio es, al mismo tiempo, productor y devorador.

Sobre lo anterior, en 1928 George Bataille escribió una serie de relatos eróticos que de manera no azarosa llamó *Historia del ojo*. Asimismo, en 1970 publica *La conjuración sagrada* con ensayos escritos entre 1929 y 1939, entre los cuales se encuentra “Ojo”, al cual le llama, citando a Stevenson, “*golosina caníbal*” (cursiva original) (1970, p. 37) Pero, ¿qué devora esa mirada? Según Jean-Louis Baudry, la ciencia occidental emergió gracias al refinamiento de la experiencia visual y al aumento de la producción basada en aparatos ópticos que empujaron los límites de lo visible; es decir, de lo enunciable. Así, en opinión del autor, emerge en la modernidad un sujeto que produce en esa mirada saberes disputando el lugar de la verdad. Se inaugura, de este modo, una nueva manera de entender (pero, sobre todo,

de dar forma) al mundo, pues la producción pictórica (y fotográfica en el caso de la histeria) se erige como discurso verosímil.

Para Baudry, el sujeto se instala gracias al ojo que deviene “origen de sentido” (1974, p. 54) pero, esta operación, en términos cinematográficos, supone el desarrollo de un producto fílmico convertido en mercancía o valor de cambio que, integrado a los mecanismos de producción, podrá ser considerado aparato ideológico. En otras palabras, despliega “un efecto de conocimiento” (1974, p. 55) o verdad sobre el sujeto que, en este artículo, hemos trazado desde Charcot hasta los filmes *Barbarella* e *Ixcánul*, pues tienen en común la producción de una sexualidad femenina surgida desde los cánones androcéntricos. Esa mirada exotizante que también es, en palabras de Bataille, caníbal, ya que moldea, modifica y condiciona cuerpos para ser mirados y consumidos; por un lado, como la apología de la liberación y, por otro, desde la sobriedad, soledad y penumbra.

Referencias

- Agamben, G. (2007) *¿Qué es un dispositivo?* (trad.) A. Sampson. Recuperado de: <http://zeitgenoessischeaesthetik.de/wp-content/uploads/2013/07/que-es-un-dispositivo-giorgio-agamben.pdf>
- Bataille, G. (1970). *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo S.A.
- Baudry, J. (1974). Cine: los efectos ideológicos producidos por el aparato de base. *Lenguajes. Revista de lingüística y semiología*, 2, 53-67.
- Cabello del Moral, P. (2018). *Ixcánul*. Una mirada Kaqchikel contra el neoliberalismo y el neocolonialismo. *Itsmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, 36, 67-89.
- Cervantes, B. (2017). Análisis de la representación de la mujer en relación a su cuerpo y su sexualidad en la película *Ixcánul* (2015). (Tesis para optar por la licenciatura en Ciencias de la Comunicación). Universidad Rafael Landívar, Guatemala.
- Cumes, A. (2012). Mujeres indígenas, patriarcado y colonialismo: Un desafío a la segregación comprensiva de las formas de dominio. *Anuario Hojas de Warmi*, 17, 1-17.
- De Laurentiis, A. (Productor) y Vadim, R. (Director). (1968). *Barbarella* [película]. Estados Unidos: Dino de Laurentiis Cinematográfica.
- Echeverría, P. (2015). La representación de la mujer en la iconografía de la histeria realizada por Jean Martin Charcot en la clínica de la Salpêtrière. La mirada exaltada del surrealismo y la apropiación alegórica del arte contemporáneo. (Trabajo final de graduación para la obtención del título de Doctora en Historia y Teoría del Arte).

Universidad Autónoma de Madrid, España.

Gubern, R. (2005). *La imagen pornográfica y otras perversiones*. Barcelona: Anagrama.

Maines, R. (2017). *La tecnología del orgasmo. La histeria, los vibradores y la satisfacción sexual de las mujeres*. Barcelona: Milrazones.

Mulvey, L. (1975). Placer sexual y el cine narrativo. *Screen*, 16(3), 365-377. Recuperado de: <https://estudioscultura.files.wordpress.com/2011/10/laura-mulvey-placer-visual-y-cine-narrativo.pdf>

Palacios, J. (2001). Science Fashion. La ciencia-ficción de Dino de Laurentiis. *Nosferatu. Revista de cine* (34), 195-201.

Peralta, M., Nofuentes, I., Peredo, P & Tenenbaum, E. (Productores) y Bustamante, J (Director). (2015). *Ixcanul* [película]. Guatemala: La Casa de la Producción. Tu Vas Voir Productions.

Ponce, G. (2011). Futuro imperfecto: las ciudades del mañana en el cine. *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, 55, págs. 127-152.

Planas, E. (14 de agosto de 2015). Jayro Bustamante: entrevista al director de la cinta "Ixcanul". *El Comercio*. Sección cine. [periódico en línea]. Recuperado de: <https://elcomercio.pe/luces/cine/jayro-bustamante-entrevista-director-cinta-ixcanul-195252-noticia/?ref=ecl>

Tzul, G. (2015). ¿Cómo construyen crítica las comunidades indígenas? Un acercamiento a las formas de la exclusión epistémica. *Lasa Forum*, 46(1), 12-13.

Xinico, S. (17 de setiembre 2016). El síndrome de Ixcanul ¿entre realidad y película? *Diario La Hora*. Sección opinión. [periódico en línea]. Recuperado de: <https://lahora.gt/sindrome-ixcanul-realidad-pelicula-parte-i/>