
Imagen sexual de la vejez: Análisis del cuerpo desnudo femenino en la película *Japón* de Carlos Reygadas

estudios artísticos

Sexual image of old age: analysis of the naked female body in the film *Japón* by Carlos Reygadas

Image sexuelle de la vieillesse : analyse du corps féminin nu dans le film *Japón* de Carlos Reygadas

Imagem sexual da velhice: análise do corpo feminino nu no filme *Japón* de Carlos Reygadas

López Betanzos, Inés Marisela

Inés Marisela López Betanzos
ineslopezbetanzos@gmail.com
Universidad de Guadalajara, México

Estudios Artísticos
Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia
ISSN: 2500-6975
ISSN-e: 2500-9311
Periodicidad: Semestral
vol. 9, núm. 14, 2023
revestudiosartisticos.ud@correo.udistrital.edu.co

Recepción: 26 Julio 2022
Aprobación: 10 Noviembre 2022

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/492/4924044006/>

DOI: <https://doi.org/10.14483/25009311.20668>

Resumen: Este artículo presenta un análisis del cuerpo de Ascensión, una mujer anciana que aparece desnuda en una escena sexual de la película *Japón* (2002) del director mexicano Carlos Reygadas. El cuerpo de Ascensión no coincide con el signo de belleza representado en películas del cine clásico ni se caracteriza como un cuerpo para ser visto en el arte. Así pues, el análisis se realiza con una propuesta metodológica que parte desde la perspectiva del feminismo y los estudios visuales para reconocer si se trata de una imagen cuyos significados corresponden con las construcciones del cuerpo femenino en el patriarcado.

Palabras clave: Cine, cuerpo, desnudez, estudios visuales, feminismo.

Abstract: This article presents an analysis of the body of Ascensión, an elderly woman who appears naked in a sexual scene in the film *Japón* (2002) by Mexican director Carlos Reygadas. Ascension's body does not match the sign of beauty represented in classic cinema films nor is it characterized as a body to be seen in art. Thus, the analysis is carried out with a methodological proposal that starts from the perspective of feminism and visual studies to recognize if it is an image whose meanings correspond to the constructions of the female body in patriarchy.

Keywords: Cinema, body, nudity, visual studies, feminism.

Résumé: Cet article présente une analyse du corps d'Ascension, une femme âgée qui apparaît nue dans une scène sexuelle du film *Japón* (2002) du réalisateur mexicain Carlos Reygadas. Le corps d'Ascension ne correspond pas au signe de la beauté représenté dans les films de cinéma classiques et n'est pas non plus caractérisé comme un corps à voir dans l'art. Ainsi, l'analyse est réalisée avec une proposition méthodologique qui part du point de vue du féminisme et des études visuelles pour reconnaître s'il s'agit d'une image dont les significations correspondent aux constructions du corps féminin dans le patriarcat.

Mots clés: Cinéma, corps, nudité, visual studies, féminisme.

Resumo: Este artigo apresenta uma análise do corpo de Ascensão, uma idosa que aparece nua em uma cena de sexo no filme *Japón* (2002) do diretor mexicano Carlos Reygadas. O corpo de Ascensão não condiz com o signo de beleza representado nos filmes clássicos do cinema nem se caracteriza como um corpo a ser visto na arte. Assim, a análise é realizada com uma proposta metodológica que parte da perspectiva do feminismo e dos estudos visuais para reconhecer se é uma imagem cujos significados correspondem às construções do corpo feminino no patriarcado.

Palavras-chave: Cinema, corpo, nudez, estudos visuais, feminismo.

Introducción

Si se habla de su representación o significante en el arte, el deseo por el cuerpo de la mujer es un lugar común; sin embargo, estos signos que son perceptibles en las artes visuales y en la narrativa no son particulares de la ficción, sino que están anclados a una subjetividad producida en un contexto social, tal como percibe Teresa de Lauretis:

Del mismo modo, la mujer, lo-que-no-es-el-hombre, (naturaleza y Madre, sede de la sexualidad y del deseo masculino, signo y objeto del intercambio social masculino) es el término que designa a la vez el punto de fuga de las ficciones que nuestra cultura se cuenta sobre sí misma y la condición de los discursos en los que están representadas esas ficciones. Pues no habría mito sin una princesa por casar o una bruja que vencer, ni cine sin la atracción que ejerce la imagen sobre la mirada, ni deseo sin objeto, ni parentesco sin incesto, ni ciencia sin naturaleza, ni sociedad sin diferencia sexual. (De Lauretis, 1992, p. 15)

En la crítica feminista que parte de los estudios psicoanalíticos se hace énfasis en la interpretación de que la sexualidad de la mujer gira alrededor del falo. Esta interpretación supone una imagen de su cuerpo y su sexualidad construida desde aquel que observa, es decir, desde el deseo del hombre. Estudios feministas sobre cine como Alicia ya no (1984) de Teresa de Lauretis y el ensayo *Placer visual y cine narrativo* (1975) de Laura Mulvey buscan evidenciar estas representaciones. Uno de los hallazgos de estos trabajos es la falta de protagonismo de la mujer en las películas de Hollywood, a pesar de que su cuerpo es un elemento narrativo clásico en esas producciones.

A pesar de que en el esquema de Hollywood es donde se han inscrito de manera más clara discursos que son efectivos para vender películas, es inevitable encontrar ciertos esquemas narrativos similares en el llamado cine independiente, cine que depende de financiamientos que no es el de las estructuras de poder cultural o industrial de un país particular. En Estados Unidos el esquema preponderante es el de los grandes estudios de Hollywood, en México se habla de que el gran grueso de películas es independiente, aunque no se puede cumplir con este concepto si en Latinoamérica no hay un sistema de producción como el de Hollywood. Podríamos cuestionar si el IMCINE que es una institución de gobierno es el sistema preponderante para producir películas en México. Es un sistema que

tiene fondos para ser concedidos a los productores, guionistas o directores que anualmente ganan dicho estímulo, aunque no se compara con las sumas de dinero de las películas taquilleras de Hollywood, en ese sentido quienes producen películas en México buscan otras alternativas también.

Sin duda, aunque hablar de cine independiente conlleva a hablar de películas producidas fuera de una industria preponderante, es decir, hablar de una cuestión industrial no estética, si es un campo propicio para experimentar con nuevas narrativas, ya sea por el bajo presupuesto, o porque no se persigue una gran audiencia; hay más posibilidad de buscar otras narrativas u otras técnicas. En Latinoamérica la producción es preponderantemente independiente:

En América Latina la producción, salvo casos aislado, nunca fue independiente durante la etapa de la hegemonía de las industrias en México y Argentina o también en Brasil. En otros países lo fue en sentido laxo, pues no había industrias constituidas. Una vez que esa hegemonía se quiebra, el ámbito de la independencia de la producción se incrementa, aunque quedan empresas como la de los Calderón en México o la Aries en Argentina, que mal haríamos denominándolas independiente. Como tampoco son independientes las producciones filmicas de Televisa y de la Red Globo. (León-Frías, 2012, p. 6)

Carlos Reygadas es un director de cine independiente que muestra una realidad cruda de CDMX en la película *Batalla en el cielo* (2005). *Post Tenebras Lux* (2012) y *Nuestro tiempo* (2018), aun cuando se graban gran parte del tiempo en ambientes rurales, muestran la cultura de esta misma ciudad desde la perspectiva de la clase alta, en *Japón* (2012) no hay una diferenciación de clase entre personajes, pero sí una diferenciación entre el protagonista hombre, en sus costumbres occidentalizadas como escuchar ópera y el gusto por el arte, lo que contrasta con la sencillez de los habitantes de la comunidad. En todos los casos la perspectiva del realismo nos muestra la cotidianidad de un sujeto que se encuentra en una crisis existencial. El tema de la cultura de la Ciudad de México es identificado en el cine mexicano de *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1950), *Amores Perros* (Alejandro González Iñárritu, 2000), o del *El apando* (Felipe Cazals, 1976), películas que muestran una narrativa sobre la clase baja de la sociedad, como el cine de Carlos Reygadas, que contrapone la realidad de dos clases sociales y culturales en sus películas.

Reygadas sigue un estilo similar de realismo de las películas argentinas *La libertad* (Lisandro Alonso, 2001) o *La mujer sin cabeza* (Lucrecia Martel, 2008) y que el español Pedro Aguilera en *La influencia* (Pedro Aguilera, 2007). En la película *Sangre* (Amat Escalante, 2005), se puede ver una similitud en la manera en que se muestra el cuerpo desnudo femenino con la manera en que lo hace Carlos Reygadas en *Japón*, y es que es un cuerpo que no se construye desde lo teatralizado, desde un maquillaje o movimientos de cámara, más bien está visto en lo crudo de la realidad. Es decir, dentro de esta tendencia realista se entiende al cine en relación a lo que es propio de su esencia, la de retomar un pedazo de los acontecimientos tal cual se pueden captar en el devenir de las cosas, o al menos, puede plantear eso en su imagen. Plantear lo inesperado que nadie pudo haber planeado de esa forma tan fidedigna como lo real. Esto tiene que ver directamente con la cualidad cinemática del cine, lo que atrajo desde el comienzo de sus días fue la posibilidad de lo inesperado, lo cual se encuentra dentro de la definición del cine que es realista, lo que respalda André Bazin y Siegfried Kracauer.

Esto nos lleva de inmediato a un dilema terminológico. El concepto de arte, a causa de su significado corriente, no abarca, ni puede abarcar, las películas auténticamente “cinemáticas”, o sea, aquellas que incorporan determinados aspectos de la realidad física para que nosotros, los espectadores, las experimentemos. Y sin embargo son estas películas, y no las que nos recuerdan las obras de arte tradicionales, las que resultan estéticamente válidas.

Si el cine es en alguna medida un arte, sin duda no ha de confundírsele con las artes tradicionales. Puede haber algo que justifique aplicar vagamente este frágil concepto a películas como *Nanook of the North*, *Paisà* o *Bronenosets Potemkin* (El acorazado Potemkin), profundamente empapada de la vida cinematográfica (Kracauer, 1989, p. 65)

Los componentes del cine de Reygadas constituyen las influencias directas del realismo, que surge en el contexto del cine moderno. En el cine moderno se hacía uso de personas comunes, es decir, no actores como personajes secundarios, una excepción sería el protagonista de *El ladrón de bicicletas* (1948), un obrero de fábrica. Fuera de eso, la tradición del actor moderno tiene que ver con una catarsis fuerte y personal según lo que señala Domenec Font (2001). En ese sentido, los personajes de Carlos Reygadas suelen tener rostros inexpresivos y voces con tonos planos.

Al parecer esto deviene del uso de actores no profesionales, que ha usado en su propio estilo. Esto influye en la forma de ver a la mujer de su cine, pues por mencionar un par de ejemplos, otras actrices como Giulietta Masina y Anna Magnani sí eran actrices, pero salían del prototipo de la mujer actriz en tanto su físico, aunque hacían grandes interpretaciones.

Reygadas no inventa a la mujer que representa en sus películas. Más bien, sigue la lógica de algunos de sus contemporáneos, pues utiliza los recursos que le brinda la realidad, prescinde de montajes o de actores profesionales (aquellos que hacían directores como Rossellini o Truffaut), entre otros elementos que se retoman de ese cine de mediados de siglo pasado.

El cometido del cine neorrealista en sus comienzos, encontrar la manera de mostrar una percepción de que lo que se narraba era una realidad posible tal cual se mostraba, fue el mismo Rossellini, iniciador de la vanguardia del neorrealismo quien retomó información del documental fascista, cine donde había trabajado previamente:

El documental había potenciado la transparencia, provocado la disolución de la apariencia de mediación entre la producción de la imagen y su recepción. Rossellini empezó a explorar los mecanismos del documental y descubrió que el cine de ficción también podía privilegiar el efecto referencia al situar a los personajes, las cosas y las ideas del mundo ficcional en un universo real que, geográfica y temporalmente estuviera perfectamente definido.

La preocupación del neorrealismo consistió en establecer una estética que creara una correspondencia entre la representación de la realidad y la experiencia vivida en la posguerra italiana. (Quintana, 1997, p. 75) Lo que buscaba Rossellini era una “objetividad histórica fuera de la macro historia oficial falseada” (Quintana, 1997, p. 100). El contexto del fin de la Segunda Guerra Mundial, abre paso a una serie de contextos de sobrevivencia de diferentes personas de varias nacionalidades, lo que se retrata en *Paisà* de Rossellini. Este momento histórico representa la ruptura del individuo con la sociedad, según

lo describe Ángel Quintana. El cine busca ser testigo de distintos hechos en un contexto que no necesita mayor expresión que su realidad misma: “El texto define que el cine quiere observar una realidad y mostrar cómo afecta a los personajes” (Quintana, 1997, p. 95) Más adelante explica que un cine que emerge del neorrealismo tiene como principal finalidad constatar la vida cotidiana, el cine de De Sica: “*Entre I bambini ci guardano* y *El limpiabotas*, el cine de De Sica realiza un importante salto evolutivo al impregnarse del sentimiento de implicación moral propio del neorrealismo. Su estrategia consiste en observarla vida cotidiana y retratar la tragedia de los seres humildes a partir de la crónica” (Quintana, 1997, p.96). Según esta perspectiva el cine es un medio por el cual es posible ver la realidad de manera más cercana, aunque también implica una creación que deviene de un pensamiento particular de cada creador. Así lo comenta Juan Carlos Vargas:

Desde su nacimiento, en el cine se dio un proceso similar al de la literatura, y la percepción de la realidad corresponde a la mirada particular de cada realizador. Pero a diferencia de la literatura, el cine, al igual que la fotografía posee de manera natural un poder de reproducción que provoca una sensación de proximidad e inmediatez entre cámara y el sujeto u objeto de su atención, y las imágenes en movimiento suscitan una impresión de ver la realidad. No obstante, el cine es una construcción sujeta a ciertas convenciones. Los hermanos Lumière usaron el descubrimiento del cinematógrafo para registrar la realidad de la vida cotidiana e inventaron el cine documental, sin embargo, para captar las vistas de la salida de los obreros de una fábrica o la llegada de un tren la cámara se colocó en cierto lugar y se eligió un encuadre específico. (Vargas, 2008, p. 9)

De esta manera, siendo el objetivo de Carlos Reygadas grabar desde la cultura mexicana de la que es parte, la mujer de este director no es la misma que la de Herzog, ni la de Wenders o Tarkovsky, Godard, Truffaut o la del cine moderno en general. Es una mujer que no guarda similitudes con la forma narrativa de lo que debe ser una mujer en pantalla, incluso, en grandes obras de arte como *Nostalgia* (Nostalgia, Andrei Tarkovsky, 1983) o *El desprecio* (Lé Mépris, Jean-Luc Godard, 1959). A diferencia de estas producciones europeas Carlos Reygadas retoma a la mujer de la vida cotidiana para ponerla en primer plano durante planos de larga duración que son propios de una estética que busca retratar lo real de los cuerpos que toma. Esto puede ser una estrategia de cómo llamar la atención pues en signo del desnudo femenino vende, o la forma de tomar ese cuerpo, desde la mirada del realismo promueve pensar que existen cuerpos que históricamente no pertenecen a la pantalla grande.

Existen cuerpos femeninos que no representan la belleza y el deseo que se ven en las películas de los directores mencionados en el párrafo anterior. Una representación del cuerpo desnudo femenino que no es objeto de deseo, muestra la maldad y lo pecaminoso en el cuerpo de la mujer, lo que representa la mujer es *¿Dónde va mamá?* (1799) de Francisco Goya.

La imagen de la vieja desnuda, aunque su desnudo sea parcial, mínimo, es un tabú, un significante diabólico, emparentado con lo negativo, lo inestable y evocador de los aspectos más siniestros de lo dionisiaco. La vieja desnuda, en los pocos lugares en que se representa, suele ser una bruja. Su imagen es heredera en gran medida de entidades mitológicas como las Erinias y de figuras emblemáticas de la Envidia y el Hambre, de cuerpo enjuto y largos senos vacíos.(...) La vieja

se vuelve sospechosa, es bruja, celestina, su cuerpo no sólo se supone feo sino también maligno, contaminante. Hay pocas viejas en el arte del Renacimiento y el Barroco, y menos desnuda. Sin embargo, artistas dotados

La mujer desnuda vieja pertenece a lo abyecto que Pilar Pedraza menciona para reflexionar esta repre-sentación. Cita a Julia Kristeva sobre lo abyecto *Imagen 1. ¿Dónde va mamá?* (Francisco Goya, 1799). de un fuerte interés hacia los misterios de la naturaleza, como Dureo, Rembrandt y Ribera” (Pedraza, 1999, p .6).

Siguiendo esta imagen de la vieja desnuda, en este texto se plantea el análisis de la imagen de Ascensión (—como comenta el personaje —, es un nombre que viene de la alusión de la ascensión de Cristo en presencia de sus discípulos), la mujer anciana que aparece como personaje principal en *Japón* (2002). Una mujer que aparece desnuda en una escena que muestra una relación sexual.



Imagen 1. ¿Dónde está mamá? (Francisco de Goya, 1799)

Japón

La película trata sobre un hombre que viaja de la Ciudad de México a una comunidad cercana con el cometido de encontrar un lugar para suicidarse. No se sabe su nombre o profesión. Es un hombre de unos cincuenta años, que camina con la ayuda de un bastón. Enjuto de rostro, de labios grandes, sin muchas expresiones a diferencia de algunas personas del lugar a donde llega. En esa comunidad halla hospedaje en la casa de Ascensión, una mujer de aproximadamente ochenta años. La proximidad de los dos, crea en él un nuevo sentimiento que se aleja de su hurañez y neurosis. Esta película es la más visual de todas del director, se observó que en su narración se sostiene más en la percepción

del personaje al encontrarse en un contexto ajeno y árido con sus habitantes que viven una cotidianidad aparentemente sencilla. El director intenta alejarse de todos los prejuicios posibles, la línea argumentativa es la de un señor que quiere morir y se aleja de la sociedad de la gran ciudad, ahí se observa que posiblemente reflexiona sobre lo que le parece que es la vida, llora, calla, se emborracha y hace el amor con Ascensión.

En esta ópera prima se ven elementos que ha usado con posteridad en todas sus películas: la función de la naturaleza como un ambiente que aleja los prejuicios, el contraste entre dos culturas o clases sociales, los instintos humanos, la mirada masculina y el cuerpo desnudo femenino.

Al comienzo, con velocidad de tiempo la cámara sigue el trayecto del personaje principal desde las calles del entonces Distrito Federal, hasta una zona rural cercana. Al bajar del vehículo que transporta al protagonista, busca llegar a la barranca donde se encuentra una pequeña población. Las tomas son sobre lo que ve el personaje. También se captura al personaje en plano general y luego cerca, a su rostro. Para dar la cercanía al periplo del personaje, se ven los caminos que transita, con la cámara en movimiento, tal como si fuera la propia visión o dentro del carro, el movimiento del transporte. La cámara se mueve acorde a la vista, es una cámara que no es estable, que se va movimiento con la caminata sobre camino empedrado.

Al encontrarse con el juez, el representante del pueblo, este señor juez, de vestimenta rural, con sombrero de palma y barba desaliñada, está hablando a la cámara, como si se presentara a quien observa a través de la cámara. Finalmente es quien da la bienvenida al señor que acaba de llegar. En el pueblo se ven algunos hombres, y la primera mujer de las dos que aparecen en la película, Sabi, una señora a la que se le pregunta sobre la posibilidad de que el recién llegado se quede en casa de Ascensión, a quien se le llama Ascen en toda la narración a excepción de cuando se presenta que da su nombre completo. El señor se encuentra de frente con montañas gigantescas, un hombre trabajando solo a primera hora de la mañana.

El contexto rural se aprecia no solamente desde la belleza y magnificencia de las montañas, sino desde su aridez y el sol. El director aprovecha la luz natural, contraste entre sol y sombras que da un aspecto aún más desértico. Desde la pobreza de sus habitantes, la pobreza del juez, de sus hombres con sombrero y desde la humildad de la casa de Ascensión, la cual no tiene ni siquiera agua.

Ascensión se muestra desde el principio dentro de la comunidad, como una mujer que señala el juez como generosa y que puede darle hospedaje al hombre, tomando de una botella con algunos hombres en un momento de descanso del campo. Acomodada en servir a su invitado seco de gestos.

La ópera que resuena en los audífonos del señor y los besos que Ascensión le da al retrato de la virgen es la primera contraposición cultural que se ve reflejada cuando están bajo la misma choza de ella. Se ve el contraste entre dos culturas que es él y lo que se observa en ese contexto aparentemente más natural y primitivo.

La verdosidad y la aridez resuenan en la visión de quien ve la pantalla, finalmente es la naturaleza. Los escarabajos, las piedras a su paso. Un caballo muerto junto al precipicio, el blanco del cielo cuando se nubla. Ópera de sus audífonos y montaña al mismo tiempo. La ópera se escucha al mismo tiempo que la música banda que proviene de una radio en la tienda que cumple su

función como cantina, abarrotes “La lupita” la cerveza es Corona dice afuera, de donde él sale muy noche ya borracho. Contraste entre ciudad que representa el protagonista y campo, que es Ascensión, un grupo de niños que se amontonan a pedirle sus cuadros y a ver su bastón que también es un pedazo de tronco.

Lo que sucede es el ambiente del lugar. Son el sol, la llovizna y en medio de eso, el mal humor del señor visitante. Un visitante extraño en un lugar tan pobre, donde él pinta, observa sus dibujos y fuma mariguana. En ese lugar de lo olvidado, donde no existen aparentemente muchos prejuicios, él le invita mariguana a Ascensión, algo más que comparten en ese momento es su juicio sobre sus respectivas representaciones pictóricas: él de sus pinturas de arte que le muestra y ella de la Virgen y Diosito, porque ella es ferviente creyente de Dios, él se muestra sarcástico al hablar de la religión.

En esa libertad de lo que debe ser la presión social, el hombre hace libremente lo que más le complace, fumar mariguana, masturbarse, escuchar ópera, pintar y observar (es un voyeur de esa sociedad que también lo observa). De pronto, el sueño de un recuerdo, o de una fantasía erótica viene a él. Una chica que viene de la playa, en traje de baño, joven, besa a Ascensión. Dos cuerpos que él en ese momento desea, que están en el inconsciente de sus sueños. En la cotidianidad los ojos de él se topan con el trasero de Ascensión,

Ya borracho, en abarrotes “La lupita” llama cara de puerco al sobrino de Ascensión, quien le quiere quitar la casa a ella. Ascensión tiene preocupaciones exactas, la troque que le quitan, es decir, las piedras de la estructura que está a un costado, ayuda a que su casa de tablas esté en pie en los tiempos ventosos. Pero eso no le preocupa tanto después de todo: “Lloro porque sé lo que quiero”, le dice. Lo que hace pensar que ella quiere estar tranquila.

Un momento clave de la película es una plática que tiene con Ascensión cuando le pide que se acueste con él, un día antes de su partida, esa plática es sobre la manera de ver la vida de cada uno.

Él le explica que llegó al pueblo para meditar sobre cuestiones que debe desechar para comenzar de nueva cuenta. “A mí no me gustan mis brazos viejos y enfermos y aun así no me los cortaría” le dice ella a él, le dice que no entiende eso de “tirar las cosas”.

Cuando se observa la escena del acto sexual una idea se ve clara, la duda entre reconocer si esto es posible. Es ese ambiente verdoso y árido, con pocas personas, un lugar libre de los prejuicios de otros lugares aparentemente, dónde una mujer mayor acepta tener relaciones con un señor prácticamente desconocido. La cuestión no logra disiparse, aunque deja la duda y las puertas abiertas a la posibilidad de ese hecho en dicho entorno.

Ella aparece desnuda a la orilla de la cama, él también aparece desnudo después acomodando el cuerpo de Ascensión. Después ellos acostados, él sobre ella. Se ven sus pechos, el trasero de él. Él moviéndose sobre ella, después para y llora. Ella lo envuelve con sus brazos y se quedan acostados.

El plano de los ojos de él y el plano de los ojos de Ascensión cuando suena el primer martillazo para quitar los bloques de piedra. Estos bloques son tirados y llevados por varios hombres de la comunidad. Ella les ofrece de beber. Algunos están borrachos. Uno de ellos canta Anillo de compromiso. “Está loca la tía” dice de ella su sobrino después de que ella les sirve bebidas a los que llegan por las piedras

Al final no es la mirada de él, sino de la propia Ascensión viendo desde un vehículo su propio medio verduoso, bajo el sol ardiente. Después sobre un camino se ven las piedras tiradas. La cámara va dando vueltas sobre ese camino y avanzando sobre el caos de las cosas tiradas y al final Ascensión muerta con el abrigo de él en un accidente del vehículo que transportaba las piedras.

Metodología: Propuesta desde los estudios visuales

Para hacer el análisis de la imagen del cuerpo desnudo de Ascensión en *Japón* (2012), debemos partir de ciertas coordenadas que nos permitirán dar definición de dicho elemento. Estos ejes se relacionan directamente con lo que vemos en pantalla y permiten definirlo en términos de su significación de género y con la dimensión cultural que lo respalda. Son los siguientes:

Cuerpo

En este apartado se hará una descripción del cuerpo en cuestión a analizar. Una idea que es importante tener en cuenta es que el cuerpo desnudo femenino es una imagen formulada dentro de un proceso civilizatorio como algo que se desea, que es bello y sexual.¹



Imagen 2. Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=wuLFUDttMXo>

En ese sentido dentro del cine el cuerpo de la mujer, en la vida real por lo general es una actriz cuyo cuerpo tiene ciertas características y que incluso ha aparecido desnudo en varias películas (delgado y joven principalmente) Es necesario identificar ciertos precedentes.

Existe un tipo de cuerpo que es el que es visualizable en películas de Hollywood, así como se señala a continuación en un estudio sobre los estereotipos de la mujer en el cine: Stacey señala algo que es bien cierto: el muy pequeño porcentaje de personajes femenino que están por encima de los cuarenta años en el cine de Hollywood, es indicativo de que una feminidad por encima de esa edad no resulta deseable. Los valores actuales giran continuamente en torno a la juventud, el valor social más apreciado y valorado. Así podemos observarlo en los anuncios de publicidad, en el cine, en la moda, en la televisión, donde todo parece estar encaminado a evitar el envejecimiento. (Morales, 2010, p. 35).

Más adelante, esta autora ahonda sobre el rango de edad aceptable para los cuerpos que deben aparecer en pantalla: Predominan los estereotipos ligados a la

juventud, es frecuente ver a mujeres muy jóvenes interpretando cualquier tipo de papel: desde Natalie Portman a Julia

Roberts pasando por otras muy conocidas actrices la franja de edad se sitúa entre los 17 años y los 35 años. Y lo demuestra también el hecho de que entre la actrices mejor pagadas y valorizadas de Hollywood están mujeres jóvenes (...) Mientras que entre los actores mejor pagados de Hollywood nos encontramos a algunos muy maduros: Sean Connery o Harrison Ford. En los hombres la cuestión de la edad no condiciona tanto sus carreras profesionales (Morales, 2010, p. 36). El cuerpo joven es algo que podemos constatar en películas de grandes directores, como *Nostalgia* (Andrei Tarkovski, 1983), *El Desprecio* (Jean-Luc Godard, 1963), *Beginning* (Dea Kulumbegaskvili, 2020).

Incluso vemos a la misma actriz aparecer desnuda en varias películas, una actriz joven y delgada, que probablemente no salga así siendo una mujer de la tercera edad, tal es el caso de Mónica Bellucci en *Irreversible* (Gaspar Noé, 2002), *Drácula* (Francis Ford Coppola, 1992), *Malèna* (Giuseppe Tornatore, 2000), *La rifa* (Francesco Laudadio, 1991). O Verónica Merchant en *Principio y fin* (Arturo Ripstein, 1993), *Ciudad de ciegos* (Alberto Cortés, 1991) y *Hasta morir* (Fernando Sariñana, 1993). En ambos casos, ellas aparecen muy jóvenes, no mayores de 40 años, y agregaría que sus cuerpos son delgados.

Formalidad

Duración/posición/luz. El análisis técnico de cómo se filma ese desnudo (la iluminación, el encuadre, el plano general). La visualización del "cuerpo Ascensión" en pantalla.

Mirada masculina

La mirada masculina según lo que señala Teresa de Lauretis, está presente en los directores, en los personajes, en la audiencia, y hasta en las mismas mujeres. Cuestionar esta mirada puede llevarnos a determinar si es posible resignificar aquello que se observa. Cuestión que es necesario plantear constantemente pues, dicha mirada aun siendo patriarcal, establece nuevas significaciones dentro de cada núcleo social. La mirada masculina es un elemento que se definirá en relación a la manera en de ver ese cuerpo; es decir en qué condiciones, qué parte de ese cuerpo se mira, qué relación guarda con esa mujer, el contexto social, quién es el hombre que aparece como protagonista. El interés en el presente trabajo es cuestionar la mirada masculina de un cine independiente que muestra una representación distinta del cuerpo de la mujer, la cual basa en el realismo de un ámbito espacio rural desde una mirada citadina del protagonista.

Coincidencia con estereotipos

Las similitudes o diferencias con otros cuerpos en pantalla. Una coordenada importante es partir de estereotipos que reconocen significados sobre la mujer en el cine dentro de un marco que delimita en un período y una sociedad a este grupo

social, de esta forma hablamos de un signo que también adquiere significantes particulares.

Hablar de estereotipos de la mujer en el cine nos da pauta a reconocer similitudes y diferencias con aquello que se cree de la mujer culturalmente y visualmente a través del cine. Dialogar con esto lleva a puntualizar si fuera de las características de un cuerpo que parece no corresponder con lo visto comúnmente (una mujer anciana) existe una imagen que engloba características que definen a la mujer en un esquema patriarcal. En esta lógica, se da lugar a lecturas que permiten la comparación con imágenes relevantes dentro del cine para poder comparar el desnudo femenino que muestra *Japón* de Carlos Reygadas.

Se reconoce que el signo de la mujer constituye significados generalizados que llevan a ver a la mujer en su representación con significados reduccionistas y ambivalentes con respecto a la moralidad; esto se identifica en el cine clásico, aunque dichos estereotipos son aplicables para analizar el cuerpo de la mujer en el cine moderno y contemporáneo para reconocer su permanencia o sus cambios en estas representaciones simplistas:

...el cine clásico ha desarrollado estereotipos de personajes bajo esta lógica en la que las mujeres son, la mayoría de las veces, sumisas y pasivas o de lo contrario sufren un castigo. Las mujeres, parece, sólo pueden pertenecer al grupo de las buenas o las malas...

Esta división remarca la construcción binaria que se hace de la mujer limitándola a dos posibilidades, que además están ahí para servir y complacer al hombre.

A pesar de la distancia parece que esta división perdura tanto en el cine como en la televisión contemporánea. En los estudios sobre estereotipos femeninos y series de televisión se observan diferentes tipologías (Caldevilla, 2010; Belmonte y Guillamón, 2008) que siguen partiendo de esta agrupación principalmente alimentada por el imaginario de la emoción que le atribuye a la mujer características como la maternidad, la sexualidad o la pasividad. Y que por tanto pueden ser colocadas en alguno de los pre-establecidos de bondad o maldad (Alcalá, 2020, p. 114).

Para el cometido de reconocer si el cuerpo desnudo femenino de Ascensión corresponde con los estereotipo e imágenes de la mujer en el cine se usa el esquema de Mujer y cine de Virginia Guarinos y el texto *La vieja desnuda. Brujería y abyección* de Pilar Pedraza, que habla sobre el tema específico de la imagen de la vejez en el arte. Lecturas que permiten un margen de comparación con el cuerpo de Ascensión.

Análisis

Cuerpo

Ascensión es una mujer de la tercera edad, Magdalena Flores la actriz que la interpreta tiene 74 años cuando se estrena la película. Es baja de estatura, camina lento y encorvada debido a su edad. Su tez es morena. Su cabello le llega al hombro, es ondulado y lo trae amarrado por la mitad.

El cuerpo de Ascensión es el de una mujer vieja que se desnuda para cumplir con los deseos sexuales de un hombre en una película. El cuerpo viejo como signo que no es reconocido como cuerpo para ser contemplado en el cine, promueve resignificar el signo de la desnudez femenina, o en últimas analizar

qué significados nuevos existen en esta imagen. El cuerpo de una anciana nos muestra el encuentro sexual como un hecho menos tipificado pues no está dentro de la tradición discursiva de belleza preconcebido dentro del cine. Dentro del contexto señala los instintos sexuales de un hombre. Este cuerpo no coincide con la representación de alta cultura del cuerpo como sagrado:

La alta cultura se ve como algo que confiere una identidad sagrada a los objetos/situaciones en su dominio, precisamente por medio de su repudio del cuerpo y sus placeres (...) Bourdieu ve el estatuto sagrado conferido por la Cultura como algo semejante a la transustanciación y es precisamente esta conversión de la materia ordinaria en una nueva sustancia sagrada lo que es el desnudo femenino realizado por el Arte (...) como hemos visto, la pureza del cuerpo femenino depende del cuerpo que es mostrado y del cuerpo que está mirando, el movimiento comienza a jugar con las posibilidades de la obscenidad. (Nead, 1998, p. 138).

Las imágenes que observamos en lo visual han adoptado una unificación desde la perspectiva occidental. Lo que en un sentido colonial en México se puede definir aún como una dimensión particular de ver a la mujer. Hablando del caso más emblemático de una conquista militar de América, la Virgen de Guadalupe es una imagen sagrada producto de la conquista cultural española: “Trueque de otro e impisición de imágenes: he aquí ya unidas dos caras de una empresa de dominación dedicada a extenderse por todo el planeta: la occidentalización” (Gruzinski, 1994, p. 51). Es decir, reflexionar sobre la imagen, necesariamente nos devuelve a una tradición tan duradera que no percibimos en lo cotidiano:

Tal vez una de las virtudes de la investigación histórica sea la de precisar hasta qué punto las categorías y las clasificaciones que aplicamos a las imágenes son, desde hace largo tiempo, inherentes a una concepción culta, debida al aristotelismo y el Renacimiento, pero cuyo arraigo histórico y pretendida universalidad no siempre percibimos (Gruzinski, 1994, p. 14)

Una imagen que tiene una preponderancia cultural, contiene en sí un poder de la cultura dominante.

En la época de la colonia acabar con las figuras o imágenes de otra cultura es una acción de dominio y de suplantación basado en la idolatría de esas otras culturas en relación con la religión cristiana: “Así, pues el cristianismo fue planteado en términos de imágenes, tanto más fácilmente cuanto que las imágenes cristianas y los ídolos son considerados como entidades en competencia y, en cierta medida equivalentes” (Gruzinski, 19994, p.48). Podemos ver que en la película *Ansen* es ferviente religiosa de la Virgen de Guadalupe, algo que comparte con su visitante pero que él pasa totalmente desapercibido. Justamente el fervor a la imagen de la Virgen significa a Ascensión como el perpetuo sujeto de la dominación. Lo que se significa en la manera en que su cuerpo es la vía por la que el protagonista, como hilo de la tradición moderna del actor, llega a encontrarse a sí mismo.

Sin embargo, mostrar el cuerpo desnudo de Ascensión también muestra una contraposición al de la Virgen de de Guadalupe. Es un cuerpo que no es el que va en relación con la imagen predominante de belleza o del ocultamiento del cuerpo de la Virgen. La descripción de su cuerpo, la toma de este, permite hacer otras interpretaciones de lo que normalmente es visualizable en pantalla.

El cuerpo de Ascensión adopta una actitud pasiva con respecto a la situación. A pesar de ello, la representación de una anciana alejada de las mitologías de

fertilidad como el de la diosa mexica Cihuacóatl, o alejada de esta imagen de contemplación que es propia del sentido del Renacimiento, como lo muestra John Berger en *Modos de ver*, que pertenece a la tradición de una obra tan importante como lo es la de Sandro Botticelli:

Y entre todas las historias de navegantes que surcan y nombran las tierras para ellos nuevas, ninguna le parece a Arciniegas más espectacular y atractiva que la de Américo Vespucci, quien de adolescente vivía en el mismo solar que Simonetta Vespucci. Uno daría su nombre a las nuevas tierras; la otra, su imagen a la representación gráfica de la nueva era: El nacimiento de Venus, de Sandro Botticelli. El Renacimiento. (Salmerón, 2021, p. 17)

El cuerpo de Ascensión es la imagen de un cuerpo que estaba velado en el arte y que encuentra su lugar en la tradición latinoamericana. Es reconocer su dimensión de cuerpo en todos los aspectos, incluso en el sexual.

La utilización de personajes que son sacados del contexto real es una pauta para cambiar el significado del cuerpo. Utilizar personas que no son actores profesionales es una tradición que se recupera desde el neorrealismo italiano, utilización que entonces significó retratar a la población después de la guerra, sus miserias, soledades y tristezas; en este caso quiere retratar a personas no vistas en el cine. A personas comunes cuyas expresiones ensayadas nos digan previamente una significación dada.

Entender el cuerpo de Ascensión en esa situación de intimidad es quitarle, despojarlo de todo contenido erótico que comúnmente tiene el cuerpo femenino. Esta imagen nos deja con la desnudez de Ascensión y los instintos del hombre que la acompaña, fuera de la naturalización del desnudo en el arte como un signo común y que es por antonomasia la desnudez femenina. Y que en el caso del cine mexicano también significa una contradicción con los estereotipos como el de la película *Candelaria* (Emilio Fernández, 1944), en donde Dolores del Río interpreta una mujer indígena. Una contraposición es el cuerpo de Laura, una mujer indígena de Oaxaca con fenotipos indígenas: Del mismo modo que María Candelaria, ganadora de la Palma de Oro en el festival de Cannes en 1946, Año bisieto recibió un premio importante en Cannes, la Cámara de Oro, otorgada en 2010, Año bisieto está ambientada casi enteramente dentro del piso/viviendo de una escritora independiente soltera en la Ciudad de México.

Laura (Mónica del Carmen) lucha durante el día para encontrar trabajo y de noche sale en busca de hombres para traerlos a casa y “coger” con ellos. Hacia la mitad de la película, Laura conoce a un hombre con quien entabla una relación sado-masoquista.

El concepto central de la película radica en la elección de una actriz indígena oaxaqueña para el papel protagonista, lo cual provoca un impacto en los espectadores ante la presencia en la pantalla de rasgos fenotípicos no comúnmente vistos en papeles centrales del cine nacional.

Año bisieto en la “anti-María Candelaria”. Se desarrolla, no en la provincia, sino en el espacio hipermoderno de la metrópoli mexicana. La protagonista no es ni blanca ni virginal ni modesta, ni tampoco es víctima en ningún sentido convencional; las escenas de sexo son explícitas y numerosas y el impulso sexual de Laura es autoinspirado. En Año bisieto el retrato es tan tenazmente peculiar que interrumpe cualquier impulso alegórico, obligando al espectador a enfrentarse con la contradicción representacional central de la película más icónica del

país. (Skivirsky, 2016, p. 145) Al contrario de Laura, Ascensión habita en una comunidad pequeña, una sociedad que puede cargar con sus propios prejuicios pero que en últimas es un lugar alejado de ideas predominantes de la mujer. Es una mujer de la tercera edad que se muestra sin pudor sobre el acto de tener relaciones sexuales. Una cuestión que libra a los personajes de juicios de valor es que no sabemos más de ellos que lo que se presenta en la diégesis. Desconocemos si Ascensión ha tenido más hombres en su vida o a qué se ha dedicado para mantenerse, por qué no tuvo hijos, o la razón por la que vive sola.

Duración /luz/ posición corporal/ toma del cuerpo

Una particularidad del cine de Carlos Reygadas es que se hace uso de la luz natural para grabar sus películas. En las escenas donde Ascensión sale desnuda hay una luz brillante y blanca que hace ver con claridad tanto el cuerpo de ella como el del señor protagonista. Ascensión sale un total de 2 minutos con 2 segundos desnuda dentro de la película que tiene una duración de 2:08:22.

Estas escenas llevan a ver que el hombre cumple un papel activo en relación al de la mujer, en este caso Ascensión quien sólo se deja llevar por lo que él le solicita. Es decir, no hay una muestra de placer, sino de condescendencia con él.

En la imagen 3 aparece Ascensión por primera vez desnuda, aparece por un lado de la pantalla y se sienta en la cama. Esto sucede del minuto 1:35:17 al minuto 1:35:29.

En la imagen 4 se ve una secuencia donde el señor acomoda a Ascensión con la finalidad de verle el trasero. Esto dura de 1:37:38 al minuto 1:37:56.

En la Imagen 5 se ve el señor se acomoda encima del cuerpo de Ascensión para tener la copulación. Esto dura del minuto 1:38:03 al minuto 1:38:37.

La Imagen 6 es parte de una secuencia posterior al acto sexual, terminando el señor se pone a llorar. Una cuestión interesante es que la cara de Ascensión hace gestos, pero no alguno que lleve a interpretar su sentimiento. Sólo gestos de reacomodo de su boca o de parpadeo de sus ojos. Nunca se llega a entender cuál es su sentir después del acto. Esta parquedad de gestos es propia del cine de Carlos Reygadas, pero en el caso de Ascensión no deja ver qué piensa ella sobre este acto sexual. Esta secuencia dura del minuto 1:39:19 al 1:40:04.

Por último, una escena del pecho de Ascensión del minuto 1:40:57 hasta el 1:41:10.

En estas escenas se puede observar planos generales donde los cuerpos son vistos al centro del cuadro. Además, planos cortos donde se aprecian partes más cercanas del hombre y de Ascensión. La cámara está fija todo el tiempo, no hace travellings, esto es un recurso del realismo para presentarnos a los personajes de forma más directa, como en la primera toma cuando la mujer se sienta en la cama, no hace gestos, no actúa una forma de sentarse. Los planos fijos y la luz juegan un papel relevante para narrar el encuentro sexual.



Imagen 3. Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=wuLFUDttMXo>



Imagen 4. Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=wuLFUDttMXo>



Imagen 5. Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=wuLFUDttMXo>

Mirada masculina

Pese a esta novedad del cuerpo viejo de una mujer que se encuentra fuera de estereotipos femeninos, es innegable una visión masculina, que sin hablar del protagonista masculino que se puede debera una mirada del propio creador tras la cámara, se trata de la mirada de deseo del hombre. Esta se ejerce claramente con lo que enfoca la cámara cuando representa la mirada del protagonista y se posa a la altura de los pechos de Ascensión, el trasero de Ascensión, el sueño erótico donde aparece una chica en traje de baño caminando del mar, se encuentra con Ascensión y la da un beso, la fotografía erótica de una mujer semidesnuda en el periódico.

Todo esto lleva a sostener la mirada de deseo masculina, mas la figura de Ascensión hace una interrupción en este significativo aparentemente repetitivo.

Esta otorga, resignificar la mirada masculina, la posibilidad reside en el hecho de ese cuerpo mismo. La mirada masculina, según Teresa de Lauretis no sería tal sin la relación que se ejerce con el cuerpo que es objeto de deseo.

En la película *Japón* de Carlos Reygadas se ve claramente un elemento más que en las demás películas: el contenido de lo que se cuenta reside en lo que la cámara muestra, las acciones cotidianas de los sujetos de la comunidad, más que en los diálogos, y en el sonido del contexto natural.

Deja al protagonista y a Ascensión siendo ellos mismos, con la salvedad de que hay una línea argumentativa principal, sobre la que gira el motivo de unión de estos dos personajes que aparentemente no tienen nada en común. La mirada masculina, del ser racional se ve contrariada, pues encuentra el sentido de su subsistencia en la aparente simpleza de la cotidianidad primitiva de Ascensión. Para ella, una preocupación principal es que le quiten “las piedritas” a lo que finalmente renuncia. Al principio de la película incluso se niega a darle hospedaje, pues las condiciones no son óptimas, porque no hay agua, esta se trae cargando con burro.

Es innegable percibir que existe una mirada masculina, que deviene de la mirada propia del director. En ese sentido, la película gira sobre la aflicción del personaje masculino, la problemática sobre deseo de morir. Esto que es un viaje introspectivo del sujeto masculino recuerda la diégesis de las películas de *El sabor de las cerezas* (1997) de Abbas Kiarostami y *Nostalgia* (1983) de Andrei Tarkovsky. Esta perspectiva cambia al finalizar la película. La diégesis gira sobre el conflicto de Ascensión al perder piezas de su casa, pero más allá de ello sobre su necesidad de estar en paz con aquellos que la rodean. Así muere Ascensión, el fin de su personaje dentro de la diégesis está cumplido: salvar al protagonista. Algo que evidencia la mirada masculina del director, quien usa nuevamente el signo de la mujer como un recurso que lleva a que el protagonista se encuentre consigo mismo, justo como en la tradición moderna de la que habla Domenec Font (2016), y que invita a dudar sobre la falta de pudor de una anciana solitaria para desnudarse para un hombre que apenas conoce.

Coincidencia con estereotipos o cuerpos desnudos

En el contexto contemporáneo de México, dos películas que retratan a la mujer de la tercera edad corresponden a lo que se conoce como cine de mujeres: *No quiero dormir sola* (Natalia Beristáin, 2012) y *Todo lo demás* (Natalia Almada, 2016). Estas películas abordan temas que se relacionan directamente con esta etapa de la vida, la demencia senil y la soledad en esa etapa de vida, respectivamente.

El cuerpo desnudo viejo de una mujer como signo de deseo o como tradición discursiva está ausente en el cine. El cuerpo desnudo viejo sí coincide con una idea de la bruja y mala. Imágenes sobre esto han surgido en el arte y en el cine como en la película *Dies Irae* (Dreyer, 1943), donde se observa una anciana media desnuda siendo torturada para que confiese su pacto con el diablo. En las artes también se observa esta figura en la obra *¿Dónde va mamá?* (1799) de Francisco de Goya, donde aparece una anciana desnuda que es una bruja. La mujer vieja no puede ser deseada, entonces representa aquello que se teme de la mujer, su maldad y su parentesco con poderes sobrenaturales y el diablo.



Imagen 6. Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=wuLFUDttMXo>

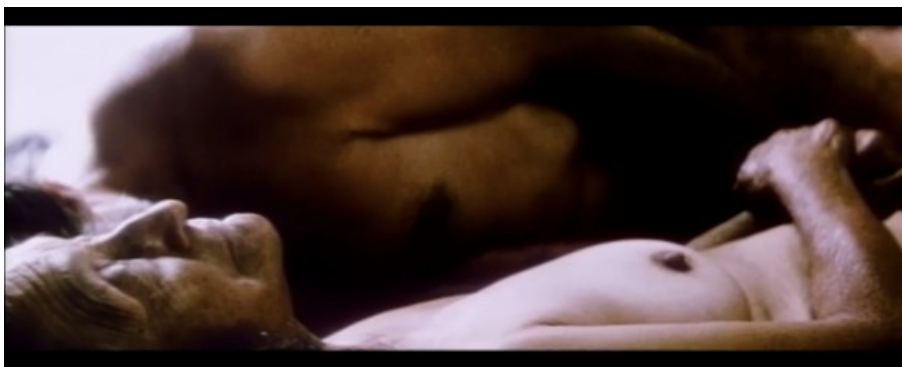


Imagen 7. Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=wuLFUDttMXo>

El desnudo que representa Ascensión es un cuerpo que se encuentra totalmente desapegado de lo que naturaliza en una mujer, incluso fuera de concepciones de la fecundidad de las primeras representaciones de la mujer.

No es madre ni esposa. Es parte de una comunidad. Vive en la cotidianidad de un pueblo.

También podemos identificar que, aunque no coincida con ciertas representaciones de la vejez como un tema relacionado con la demencia senil o la soledad, o con la bruja, sí se identifica similitud con el estereotipo de la *mater amabilis*, aunque no en todo el perfil pues no tiene mediana edad, ni hijos, y sí aporta a la historia, pues es la razón de que el protagonista supere su crisis. Lo que hace una coincidencia precisa con este estereotipo es el hecho de que es atenta con la comunidad.

En la película se puede ver a Ascensión sirviendo tragos a los hombres que han venido a recoger las piedras que están alrededor de su casa. Ascensión cumple con la disposición de servir a su invitado masculino, no sólo cuando se presta a servirle té o “frutitas”, sino cuando él le pide ayudarlo a tranquilizar sus instintos sexuales. En ese sentido, puede verse una predisposición de la mujer a servir al hombre, en ese caso se reconoce que la mujer históricamente ha jugado un papel principal al interior del hogar.

Al servir al hombre con un favor sexual, se muestra al servicio de él, aunque también fuera del pudor de mostrarse desnuda delante de un hombre que no conoce previamente.

Conclusiones

En *Japón* se observa un desnudo femenino en un contexto alejado de prejuicios sociales. Esto se constata en la imagen de una mujer anciana como signo de la desnudez femenina en una trama en la que un hombre se va a una comunidad para sentirse libre de cometer suicidio, la mujer le devuelve deseos de tener sexo y deseo de vida.

Japón expone en pantalla un tipo de cuerpo que no es el que comúnmente se ve, algo que es notorio, pero que con los elementos de análisis se puede afirmar dos cuestiones: que esta imagen se aleja del deber ser de lo que usualmente significa el cuerpo desnudo de la mujer, sino que Ascensión también adopta actitudes históricas de la mujer con su servilidad hacia los hombres, y de favor sexual hacia el protagonista.

Más, a pesar de identificar un contenido patriarcal en esta imagen de la vejez, se reconoce que el hecho de mismo de mostrar un cuerpo que no concuerda como una percepción de lo bello en el arte y en el cine, abre la posibilidad de diálogo y cuestionamiento de estos signos de larga data, que son una tradición discursiva, un contenido naturalizado dentro de sociedad. El interés por analizar un cuerpo diferente ha llevado a dar cuenta que es en la interpretación que surgen de manera particular los matices de un signo generalizado. Da la posibilidad de cuestionar si en ese mismo signo se encuentran otros significados posibles que hagan ver a la mujer como un sujeto histórico, resignificar el contenido de su imagen.

“Histórica”, “puta”, “vieja”, “gorda”, “fea” son palabras que son parte de estigmas que la mujer ha cargado mucho tiempo. Verlos de diferente de manera, apropiarlos, puede dar pauta a resignificar el cuerpo de la mujer. El cuerpo viejo de Ascensión repite actitudes pasivas del estereotipo de la mater amabilis, pero ver su cuerpo desnudo en pantalla permite romper con el “deber ser” del cuerpo de la mujer en pantalla; da pauta para pensar en otras posibilidades, pues este cuerpo no es común en la visualidad del cine.

Referencias

- Alcalá Anguiano, F. (2020). “La visualidad de los personajes femeninos en series de ficción mexicanas producidas por Netflix”. *Televisión en tiempos de Netflix Una oferta mediática*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Berger, J. (2016). *Modos de ver*. Editorial Gustavo Gili.
- De Lauretis, T. (1992). *Alicia ya no*. Feminismo, Semiótica, Cine. España: Cátedra.
- Elias, N. (2016). *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Font, D. (2001). *Masculin/Femenin. Apuntes sobre el cuerpo del actor moderno*. Formarts: revista de comunicación audiovisual, 3.
- Gruzinski, S. (1994). *La guerra de las imágenes*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Guarinos, V. (2008). *Mujer y cine. Los medios de comunicación con mirada de género*. Andalucía: Instituto Andaluz de la mujer.
- Gubern, R. (1984). *Estereotipos femeninos en la cultura de la imagen contemporánea*. *Análisis*, 9, pp. 33-40.
- Kracauer, S. (1989). *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós.

- Lagarde, M. (2005). Los cautiverios de las mujeres: madres- posas, monjas, putas, presas y locas. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Lamas, M. (1986). La antropología feminista y la categoría "género". Nueva Antropología, VIII(30), pp. 173-198
- León-Frías, I. (2012). Cine independiente: avatares de una calificación. Ventana Indiscreta, (007), pp. 4-9.
- Morales, B. (2010). Roles, estereotipos e identidades de género en el cine. (Tesis de maestría) Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Mulvey, L. (1975). Placer visual y cine narrativo. Screen 16(3) pp. 6-18.
- Nead, L. (1998). El desnudo femenino: arte, obscenidad y sexualidad, España: Alianza Editorial.
- Pedraza, P. (1999). La vieja desnuda. Brujería y abyección. Roma: Atti del XIX Convegno, Associazioni ispanisti ita- liani. (pp. 5-18).
- Quintana, Á. (1997). El cine italiano 1942-1961 del neorrealismo a la modernidad. Barcelona: Paidós.
- Salmerón, P. (2021). La batalla por Tenochtitlán. México: Fondo de Cultura Económica.
- Skvirsky, S.A. (2016). Las cargas de la representación: notas sobre la raza y la representación en el cine latinoamericano. Hispanófila, (177), pp. 137-154
- Vargas Maldonado, J.C. (2008). Representaciones realistas de niños, adolescentes y jóvenes marginales en el cine iberoamericano (1990-2003). (Tesis Doctoral). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

Notas

- 1 Como parte de la conformación del Estado moderno están involucradas cuestiones psicológicas que repercuten en el comportamiento del cuerpo de los individuos en una sociedad que se configura como parte de una idea de civilización; esto, en un proceso de largo alcance que se constata en manuales de comportamiento de la época, según Norbert Elias esto cobra sentido si hablamos de la homogenización de ciertas ideas que comienza en el siglo XVI con mayor fuerza, lo cual estudia hasta el siglo XVIII. Las buenas maneras del cuerpo, como usar un pañuelo, no hablar cuando se come, usar pijama, ver a las mujeres prostitutas como algo oscuro y pecaminoso, no hurgarse la nariz, hablar apropiadamente, no hablar de sexo en público y menos aún con niños, ocultar la desnudez, particularmente en las mujeres que no podían mostrar ni el tobillo, son actitudes que comienzan a establecerse justo en esa época, y que emergen en la clase cortesana, pero que eventualmente termina por ser entendido como un proceso de civilización que va arraigándose poco a poco en todas las clases. La idea del cuerpo en Norbert Elias es adyacente a su teoría sobre la comprensión de la sociedad. Una idea que lleva a ver al individuo como parte de la comprensión de la totalidad social. En este sentido, este sociólogo propone estudiar las configuraciones psicológicas que llevan a adquirir actitudes corporales que van de acuerdo a una forma de pensar moderna. ¿De dónde viene esta idea del "deber ser" civilizado? La pregunta que incita la teoría sociológica de este autor. El ser civilizado es pensado desde el punto de vista de las buenas maneras, una persona que es consciente y controla los instintos de su cuerpo, siente pudor y vergüenza de lo que emana su cuerpo naturalmente, y de mostrar su cuerpo desnudo. A la par, mientras los buenos modales determinan ocultar el cuerpo, en la imagen del arte se vuelve un signo de lo deseable, dado su ocultamiento. John Berger en Modos de ver (2016) expone que en el Renacimiento el motivo de la desnudez femenina como objeto de contemplación y de sumisión en las obras de arte se convierte en algo reiterado desde el Renacimiento hasta el siglo XIX cuando tiene su esplendor en el arte académico, esta imagen de la mujer como objeto pasivo y seductor

para la mirada del hombre es comparada con las imágenes de la mujer en medios de comunicación.