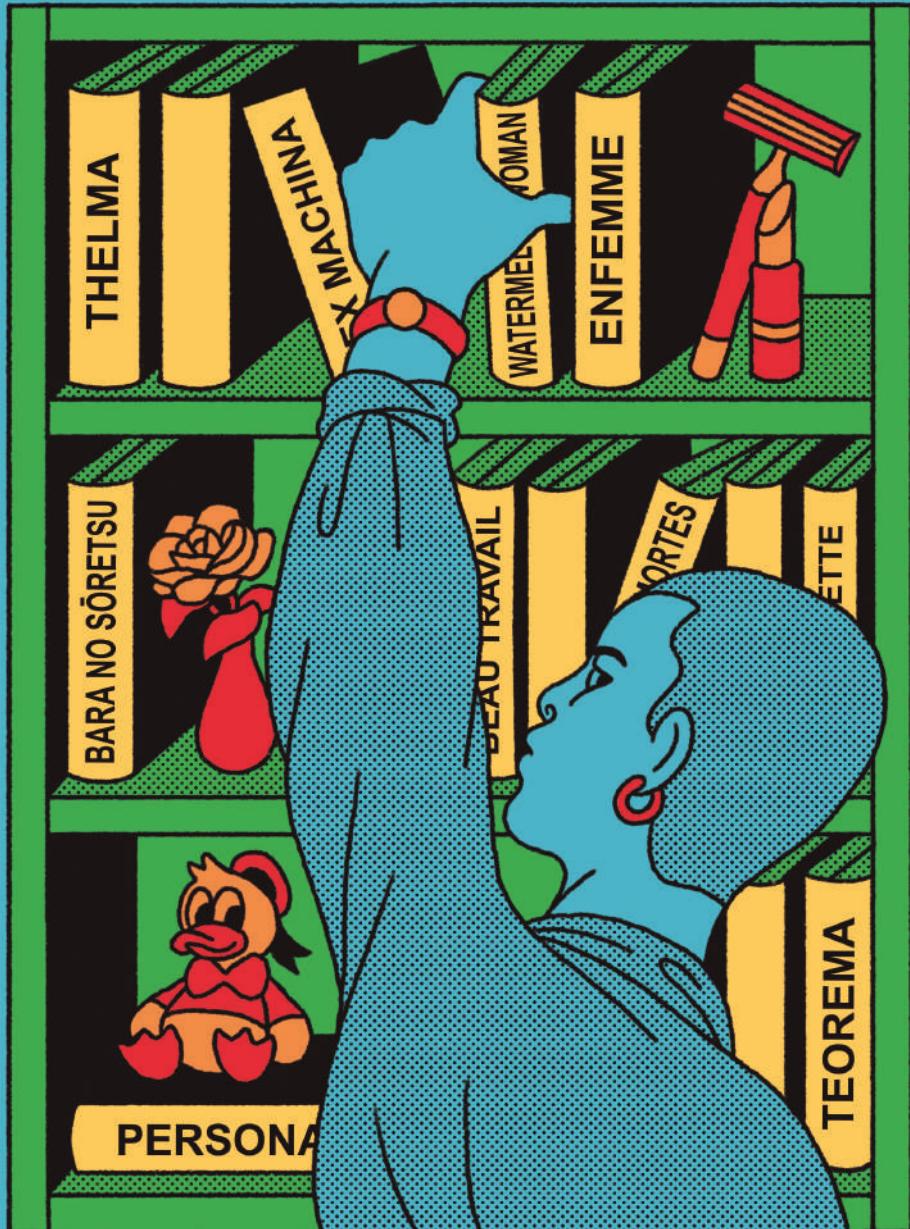


CINECLUBE



MAZARELOS

Cineclube Mazarelos

RECOPILACIÓN DOS CARTACES E TEXTOS ESCRITOS POLES
PRESENTADORES DOS FILMES DAS SESIÓNS DA 3º EDICIÓN DO CICLO
(2021-2022)

@cinemazarelos

EDITOR

Nil Farré Torres

IMPRESIÓN

Descontrol Imprenta (@descontroled)

PORtADA

Pedro Bouza Bernárdez

CARTACES

Bia Guillén

Jaime Rea Lorenzo

Miguel López Golán

COLABORADORES

Carlota Míguez Domínguez

Carmen Tain Rodríguez

Haize Araxe

Inés Cao González

Jaime Rea Lorenzo

Marcos Masián Carro

Miguel López Golán

Yago González Montes

Xavier de Donato

Índice

Sobre o noso ciclo	
texto por Nil Farré.....	8
ANTONIO DAS MORTES	
texto por Xavier de Donato.....	10
THELMA	
texto por Bia Guillén e Miguel López.....	16
TEOREMA	
texto por Oscar Parcero.....	19
RETRATO DE UNA MUJER EN LLAMAS.	
.....	22
SESIÓN DE CURTAS EXPERIMENTAIS	
texto por Xavier de Donato.....	23
FUNERAL PARADE OF ROSES	
Textos por Xavier de Donato, Bia Guillén e Miguel López.....	26
BEAU TRAVAIL	
texto por Miguel López e Nil Farré.....	30
BUDA EXPLOTÓ POR VERGÜENZA	
texto por Sara Ozores.....	34
EX MACHINA	
texo por Martín Pereira.....	38
PERSONA	
texto por Jorge Sacido-Romero.....	41
MADAME SATA	
Texto por Miguel López.....	45
ENFEMME	
texto por Guadalupe Jimenez-Esquinas.....	49
THE WATERMELON WOMAN	
texto por Bia Guillén.....	53
GERTRUD.	
.....	57
LA CLASE OBRERA VA AL PARAISO	
texto por Nil Farré.....	58
120 PULSACIONES POR MINUTO	
texto por Rubén Alexandre.....	61
GRAB AND RUN	
texto por Beatriz Bustos.....	64
LAURANCE ANYWAYS	
texto por Miguel López.....	67
MOUCHETTE	
texto por Xavier de Donato.....	70
THE NEON DEMON	
texto por Laura Lojo.....	72

Sobre o noso ciclo

Esta revista que teñes nas mans é unha pequena parte do percorrido de varios anos do Ciclo de Cine Filosófico (agora o CineclubMazarelos). A intención deste texto é o de dar contexto a aquela xente que non viviu o nacemento e desenvolvemento do noso proxecto e, ao mesmo tempo, poñer por escrito as nosas motivacións, inquedanzas e as ilusións que tivemos (e temos) á hora de traballar no que é o noso ciclo.

Foi no ano 2018 cando levamos a cabo a primeira sesión do Ciclo de Cine Filosófico. Esta consistiu na proxección de *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti* (1985) presentada polo organizador do ciclo, Xavier de Donato, e pola antropóloga e docente da nosa facultade, Guadalupe Jiménez Esquinás, no salón de actos da Facultade de Filosofía.

A intención desta primeira sesión, e do ciclo en xeral, foi a de crear un espazo de visionado e debate sobre películas, o cal nese momento aínda non existía na USC. O que buscamos nos filmes a proxectar é certa calidade, radicalidade no seu discurso ou nas súas formas (algo que para velo tiveras que ir ao ciclo), para así, como consecuencia, xerar conversas e discusións enriquecedoras. O adjetivo “filosófico”, que se mostraba no título orixinal do ciclo, non se refería ao tipo de filmes proxectados, senón ao propio cine como medio artístico. Ao filósofo válezelle calquera película para dialogar, para pensar, pois o cine é intrínsecamente filosófico, de ahí o noso interese por el.

Así, durante as primeiras edicións do ciclo, Xavier, docente da Facultade de Filosofía, adicouse a organizalo, dende a elección das películas, falar con colaboradores para que presentaran películas, colgar carteis, e ata diseñalos! Non sería ata o curso 2021-2022 (despois dunha pausa de dous anos pola pandemia) que un grupo de, por

ese momento, estudantes da facultade empezaríamos a participar de xeito activo na organización do ciclo.

Miguel, Bia e eu (Nil) fomos os primeiros, pero durante o ano engadíronse outras estudantes da facultade para axudar coas tarefas de programación, deseño de carteis, obtención das cintas, presentación das sesións, etc (estes foron: Yago, Inés, Carmen, Jaime, Carlota e Marcos).

Ademáis de con este grupo, contamos coa participación no ciclo de moitas outras persoas, sobretodo para a presentación das sesións. Durante estes anos tivemos a oportunidade de colaborar e conversar con moita xente interesantísima, tanto de dentro como de fóra da universidade. Cada presentadore aportou algo único a súa sesión.

Como novidade da 3º edición tivemos o ciclo de cine LGBTIQ+, iniciado por Bia e Miguel. Xorde a iniciativa de proxectar de xeito regular filmes que teñan como centro unha reflexión sobre as identidades, experiencias e vidas das persoas do colectivo. Non se busca aquí, como en gran parte do cine *mainstream*, películas cun personaxe lgbt para quedar contentes coa súa presencia nunha trama formada e articulada por identidades hexemónicas. Non. As películas seleccionadas son aquelas que poñen o seu ollo no conflicto, que asumen a radicalidade das identidades disidentes, agochadas tanto na vida cotiá como nunha gran parte do cine. Con esta incorporación formamos a listaxe de 20 filmes que formaron parte da 3º edición do ciclo (os que tedes no índice).

Asi chegamos ata onde estamos, á publicación que tedes entre mans. A idea de facer un fanzine xurdiu espontaneamente, cando xa levabamos máis da metade das sesións da 3º edición. Esta aparece, nun primeiro momento, como unha maneira de conservar de xeito físico os cartaces das sesións, mais a idea foise desenvolvendo. Xa que íamos imprimir os cartaces, podíamos acompañalos de máis contido. Intentamos, así, recuperar algunas das reflexións que se deron durante as sesións. Para iso fixemos outra vez cómplices ás persoas que viñeron a presentar as películas, pedindolles unha pequena reflexión por escrito sobre o filme. É así como naceu este fanzine, recompilando tanto os cartaces como as reflexións dos presentadores das películas que proxectamos na 3ª edición do CineClubeMazarelos.

Con todo o dito, só queda agradecervos a todos –es que participáchedes dalgún xeito na organización, ás que asistíchedes ás sesións, ás que presentáchedes algunha delas– a vosa colaboración. Grazas por facer posible este pequeno proxecto, este intento de saír dos ríxidos muros da universidade, das xerarquías académicas, do cine hexemónico, da forma de consumo audiovisual imperante na época das plataformas e das cadenas de cines cada vez más caros. Grazas a todos es que mudáchedes o verbo ver (unha peli) por vir (ao ciclo). En definitiva, grazas a todos es que fixestes do noso ciclo tamén o voso.

- Nil Farré Torres

CICLO CINEMA FILOSÓFICO

1^a sesión, 3^a edición

Luns 15 de novembro, ás 18:00

Salón de Actos, Facultade de Filosofía (USC)
(Praza Mazarelos, s/n)

Presentación a cargo de
Xavier de Donato (Facultade de Filosofía)

Organiza a Facultade de Filosofía

“O Dragão da Maldade
contra o Santo Guerreiro”
[Antonio das Mortes]
(1969),
de Glauber Rocha
(V.O.S.E.)



ANTONIO DAS MORTES

Texto por Xavier de Donato¹

Título oxiginal: *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro.*

Ano: 1969.

Duración: 96 min.

País: Brasil.

Director e guionista: Glauber Rocha.

Música: Marlos Nobre.

Fotografía: Affonso Beato.

Outras películas do director: *Barravento / Deus e o Demónio na terra do Sol.*

Sinopse: Antonio das Mortes, matabor de cangaceiros, é destinado a aplastar unha comunidade de labregos guiados por unha “santa”. Apresado ante a realidade actual do *sertão* e a imaxe do pasado, vive unha sorte de crise moral entre o poder e os oprimidos.

O *Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, o como se la coñoce en varios países, *Antonio das Mortes*, nome de su personaje principal, es una de las películas más emblemáticas del cine brasileño. En ella el cineasta Glauber Rocha retoma un personaje de una de sus películas anteriores, *Deus e o diablo na terra do sol* (1964). En esta última película Antonio das Mortes es un *jagunço*, es decir, un pistolero mercenario contratado por unos terratenientes para aniquilar a los campesinos y ganaderos rebeldes seguidores de un *santón*. El argumento de las dos películas, aunque de hecho tiene lugar

¹ Esta sesión estaba programada como parte da 2º edición do ciclo, pero a pandemia fixo que esta rematara prematuramente. Así, convertiuase na primeira película da edición 2021-2022. Presentouna Xavier de Donato, docente da Facultade de Filosofía e organizador do ciclo.

décadas después, parece evocar la llamada “guerra de Canudos” librada entre 1896 y 1897 por el ejército republicano brasileño contra los seguidores del líder religioso Antonio Conselheiro, conflicto bélico retratado asimismo en las novelas *Los sertones* (1902), del escritor brasileño Euclides da Cunha, y *La guerra del fin del mundo* (1981), de Mario Vargas Llosa². El argumento de *Antonio das Mortes* retoma el personaje del *jagunço* del primer film, pero lo sitúa en una historia muy diferente, aunque en idéntico ambiente. Dicho en pocas palabras, esta película es la historia de la transformación de una conciencia, además de una poetización del hecho revolucionario.

Como en la obra maestra de Guimerães Rosa, *Gran sertón: veredas* (1956), con la que guarda ciertos parecidos, el verdadero protagonista de este film, sin embargo, quizás no sea tanto Antonio das Mortes como el árido paisaje que lo rodea, el *sertão*, la vasta y agreste región semiárida que abarca buena parte del nordeste de Brasil, atravesando amplias zonas de los estados de Bahía, Paraíba, Ceará y Rio Grande do Norte. Este paisaje de desolación y de dureza, símbolo de la unión postrera de la vida y de la muerte, es sobre todo una metáfora de la penosa vida del hombre enfrentado a la soledad, al silencio y a la menesterosidad. Aquí, en el *sertão*, donde todo se une, incluso Dios y el mismísimo Diablo, tiene lugar la acción, presidida por la misma inexorable necesidad de una tragedia griega. La paradoja, la contradicción, define a muchos de

sus personajes, comenzando por Antonio das Mortes y terminando por el personaje del profesor. Exactamente como ocurre con el personaje de Guimerães Rosa, el *jagunço* Riobaldo, el hombre hace y revuelve sin saber encontrar el camino que lo lleve a mejorar su condición de existencia, no sabe qué quiere para sí mismo ni para su vida (así se expresa Jairo Norberto Benavides en un artículo sobre la novela de Guimerães Rosa). Antonio comienza siendo un matador de *cangaçeiros*, pero, habiendo aparentemente aniquilado a todos ellos, siente que ha perdido su identidad y se cuestiona su propia existencia asolado por los recuerdos que le atormentan. El personaje de Corisco es su imagen especular, bandido como él, aunque rebelde, lo que dialécticamente lo sitúa en las raíces de su propia esencia. Sin Corisco, sin Lampião, Antonio das Mortes no tendría sentido. Sin la figura del *cangaçiero*, la única posibilidad para Antonio de seguir viviendo y de rendir cuentas con Dios, es convertirse en uno de ellos. Igualmente, el personaje del maestro vive en la paradoja de ser un servidor del sistema y tener que enfrentarse a él para reconciliarse con su propia conciencia. Ambos han sentido la necesidad de rebelarse contra una autoridad que considera inamovible el orden establecido y hace pasar el hambre y la denigración como situaciones normales y aceptables. El propio *sertão* es un lugar de contradicciones, un lugar de confusión. Así, Guimerães Rosa dice que en el *sertão*

[t]odo se pierde aquí, todo aquí se encuentra [...] el *sertón* es una confusión en grande demasiado sosiego. [...] ¿No lo acepta todo el *sertón*? El *sertón* acepta todos los nombres [...] El *sertón* no tiene ventanas ni puertas. Y la

2 En *Antonio das Mortes* se menciona varias veces al más famoso de los *cangaçeiros*, el último de hecho, Virgulino Ferreira da Silva, más conocido como Lampião, así como la propia figura de Antonio Conselheiro.

regla es así: o usted gobierna bendito el sertón, o el sertón maldito le gobierna [...] Pero el sertón está moviéndose todo-el-tiempo, salvo que usted no lo ve —El sertón no es maligno ni caritativo, mano oh mano: quita o da: o agrada o amarga a usted, conforme usted mismo. [...] El sertón no llama a nadie a las claras: pero, sin embargo, se esconde y hace señas”.

Ya desde el inicio de la película nos enteramos por el relato del maestro que la lucha de los *cangaçeiros* ha terminado, pero acto seguido una procesión de beatos y rebeldes nos convence de que aún continúan los tiempos del *cangaço*. Rocha combina las imágenes de esta procesión, que nos remite al folklore atávico y sincrético que sintetiza los orígenes africanos y autóctonos de la cultura brasileña, con imágenes de un desfile nacional presidido por las autoridades locales. El divorcio de sentimientos y valores es evidente, pero el pueblo y su circunstancia son enteramente los mismos. De este modo, la película es un cúmulo de contradicciones que solo la violencia puede resolver. Gilles Deleuze escribe, citando este mismo film:

[hay] en el cine de América del Sur, una yuxtaposición o una compenetración de lo antiguo y lo nuevo que «componen un absurdo», que toma «la forma de la aberración». Lo que reemplaza a la correlación de lo político con lo privado es la coexistencia hasta el absurdo de etapas sociales muy diferentes. De este modo, en la obra de Glauber Rocha, los mitos del pueblo, profetismo y bandidismo, son el envés arcaico de la violencia capitalista, como si el pueblo volviera y redoblara contra sí mismo, en una necesidad de adoración, la violencia que él sufre por otra parte

La imagen-tiempo, p. 289

El uso peculiar que Rocha hace del mito y del folklore brasileños no tiene que ver con una romántica exaltación de la leyenda y de lo popular. Antes al contrario, el uso del distanciamiento brechtiano y de la modernidad de las formas de su lenguaje cinematográfico (a través de los movimientos de cámara, la planificación de las secuencias sin recurrir apenas al montaje, el uso de sonido directo, los falsos ràccords, la combinación de la música popular con la contemporánea –magnífica banda sonora compuesta por Marlos Nobre, discípulo de Luigi Dallapiccola y Bruno Maderna) son muestras de un acercamiento crítico y de un intento de transformación poética de la realidad que intenta poner de manifiesto las contradicciones latentes del inicio de la república de Brasil y de los gobiernos autoritarios que se sucedieron a partir de la toma de poder por parte de Getúlio Vargas hasta la dictadura militar impuesta en el 64 y que criminalizó a la intelectualidad izquierdista brasileña, incluido el propio Glauber Rocha, quien se vio obligado a abandonar su país y autoexiliarse en Europa. De este modo, esta película, donde la música adquiere casi tanta importancia como los diálogos y las propias imágenes, podría definirse como una ópera folklórica y marxista en la que la violencia es el resultado necesario de una toma de conciencia y en la que la antropofagia es la metáfora perfecta de la superación hegeliana de los tipos socio-culturales y de la conquista de una libertad interior, pero que no puede tener lugar sin anular o destruir su némesis. Glauber Rocha se instaura así como digno heredero de la vanguardia modernista brasileña y del ideario del manifiesto antropofágico de Oswaldo de Andrade,

como el propio cineasta desea hacer notar en su libro de ensayos *La revolución es una estética*. Dentro de esta estética, marxista, barroca y freudiana, de la violencia no se trata, como nos recuerda Gilles Deleuze,

de analizar el mito para descubrir su sentido o su estructura arcaicos, sino de referir el mito arcaico al estado de las pulsiones en una sociedad perfectamente actual, el hambre, la sed, la sexualidad, la potencia, la muerte, la adoración.

Idem

La teleología de la salvación aparecerá, al final, como una necesidad cílica que, muy lejos de quedar anclada en una situación particular y contingente, se presenta como la única manera de hacer frente a las leyes de la obediencia y la imposición.



CICLO DE CINE FILOSÓFICO

CICLO DE CINE LGTBQ+

THELMA

POR JOACHIM TRIER

2^a sesión, 3^a edición

Martes 30 de novembro, ás 18:00

Salón de actos, Facultade de Filosofía (USC)
(Praza Mazarelos, s/n)

**Presentación a cargo de Miguel López Golán e Beatriz
Guillen Aleluia (Facultade de Filosofía)**

Organiza a Comisión LGBTQ+ da Asemblea de Filosofía USC

THELMA

Texto por Bia Guillen e Miguel López
Golán¹

Ano: 2017.

Duración: 116 min.

País: Noruega.

Director: Joachim Trier.

Guión: Joachim Trier, Eskil Vogt.

Música: Ola Fløttum.

Fotografía: Jakob Ihre.

Outras películas do director: *A peor persoa do mundo / Oslo, 31 de agosto.*

Sinopse: Thelma non é unha moza normal. Desesperada, pregunta insistenteamente a Deus por que a fixo así. Os seus pais son dúas persoas misteriosas que asemellan tranquilas ante os poderes que amosa a súa filla, a que, cada vez que sinte algo, causa desastres. Cando Thelma inicia unha relación cunha compañeira, as emocións propias do amor fan estragos.

Joachim Trier no intenta ocultar que *Thelma* es una revisión de la relación entre religión y deseo, una relación tantas veces expresada en la historia del arte y que, hasta algún tiempo reciente, se había fundamentado en el ocultamiento de ese abismo vertiginoso que necesariamente implica: la locura. Cualquier persona que vea la película claramente conseguirá identificar paralelismos entre *Thelma* e imágenes bíblicas (el ruiseñor, la serpiente, el bautismo) y, sin embargo, Thelma parece echar mano de esta imaginería como un mero instrumento: no es un punto de llegada, no quiere que quien vea se quede en el símbolo, sino que pretende

¹ Como xa adiantábamos, esta edición ten a novidade de incorporar o ciclo LGBTQ+, para o cal foi escollida *Thelma* como o primeiro filme. Esta foi presentada por Bia e Miguel, dues das colaboradoras más importantes do noso ciclo e impulsoras do ciclo LGBTQ+.

resignificarlo a la orden de unas nuevas creencias, una nueva locura.

Es importante esta característica de encontrarse en medio, de saberse deudora de cientos de imágenes y símbolos anteriores a ella, porque, así como aporta una nueva perspectiva con una personaje no normativa con poderes sobrenaturales, critica y revisa la identificación de religión como disciplina y represión. Ahora bien, esta identificación no sale de ningún sitio: si está ahí, si de alguna forma encontramos en el dogma religioso la expresión repugnante de un poder obsoleto, es porque el centro de la expresión religiosa es un dios incómodo, incapaz de estar a la altura de los tiempos. Encontramos, entonces, un dios que ya no sirve, alguien a quien sustituir, un rol cubierto en la película por la figura del padre, quien lleva al milímetro hasta el último aspecto de la vida de Thelma. Trond es el máximo exponente de una fe desapasionada cuya única intención es mantener un poder milenario: a Trond no le importa la fe, le importa mantener las circunstancias bajo control. Es esta pretensión de dominación la que le lleva a impedir a Thelma relacionarse con su corporeidad (luego trataremos esto) y a ningunear a su mujer al punto de convertirla en un mero eco de su voz. No hace falta mencionar que todo esto es impropio de cualquier moral aceptable, pero, si no está ese poder ¿Quién ocupará el centro?

Thelma no es meramente quien termina ocupando el centro, es también la representación de ese tránsito. El origen del tormento de Thelma es la situación de Trond: el antiguo poder que, en este caso, ha dispuesto la sexualidad y el cuerpo de Thelma de tal forma que el deseo se vuelve culpa, el orgullo vergüenza y la fe una

medicina para curar sus malas tendencias. Thelma sufre porque se sabe poseedora de algo que disfruta pero que le es prohibido y que entra arrollando con su vida cuando conoce a Anja, quien no es tanto un interés romántico, como la encarnación de las cuestiones de Thelma sobre su propia vida. Y, sin embargo, no es la irrupción de su sexualidad en su vida el foco de sus cuestionamientos, sino el detonante que le lleva a plantearse lo que realmente necesita un giro: su fe. Ahora bien, cuando este planteamiento surge, no lo hace de forma inadvertida para el poder establecido, sino que es construido por la antigua fe como una locura patológica, algo que aislar y eliminar.

El conflicto de la protagonista es, entonces, abrazar eso que se ha diagnosticado como patológico, deshaciéndose de la culpa y viviendo el deseo como éxtasis, lo que implica una nueva forma de orientar su fe en la que lo sagrado es el cuerpo y la locura es no vivirlo. Ahora bien, de igual forma que nadie que haya visto la película habrá pasado por alto la imaginería cristiana, tampoco obviará que las consecuencias de la toma de poder de Thelma quedan ambiguas: queda a interpretación si el problema era el viejo poder o que hubiese poder, si era Trond quien no estaba a la altura de la posición, o es esa una posición que no debería existir y que también corromperá a Thelma. Quizás sea esto lo que muestre el mayor problema en la perspectiva de la película, una visión enconada que no se plantea la posibilidad de que, en lugar de cambiar la posición de centralidad, nos deshagamos del poder.

CICLO DE CINEMA FILOSÓFICO

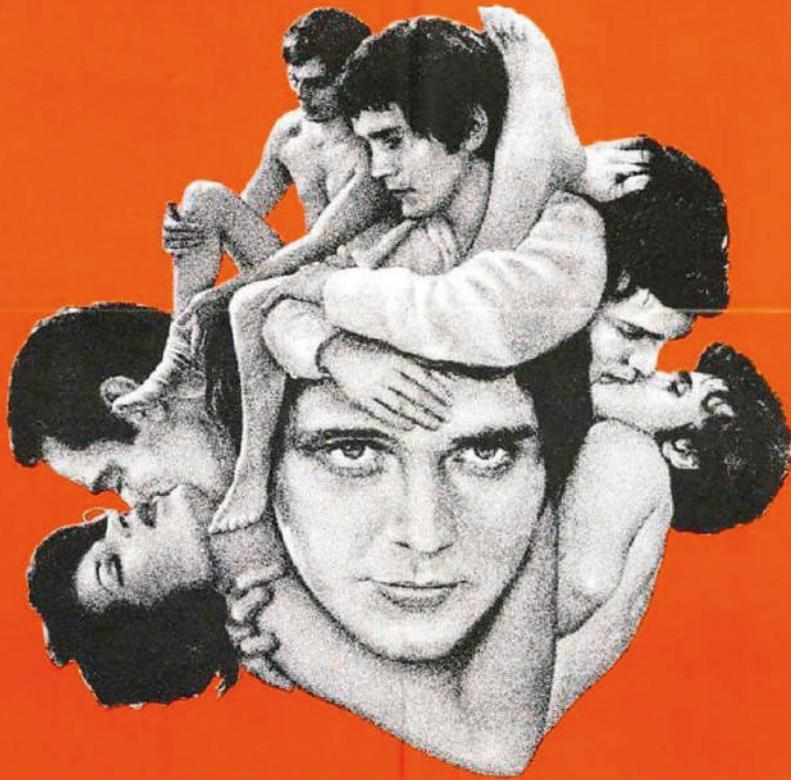
USC

UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

CICLO DE CINE LGTBIQ+

MARTES 14 DE DECEMBRO, ÁS 18:00

SALÓN DE ACTOS, FACULTADE DE FILOSOFÍA (USC)
(PRAZA DE MAZARELOS S/N)



UN FILME DE PIER PAOLO PASOLINI (1968)

teorema

PRESENTACIÓN A CARGO DE
MIGUEL LÓPEZ GOLÁN E
OSCAR PARCERO OUBIÑA

ORGANIZA A COMISIÓN LGTBIQ+ DA ASAMBLEA DE ESTUDANTES DE FILOSOFÍA DA USC

teorema

Texto por Oscar Parcero¹

Ante todo, que teorema?
Que demostra Pasolini, loxicamente, en Teorema?
Será o axioma a familia burguesa e a proposición,
a súa desolación?

Dio fece quindi piegare il popolo per la via del deserto.

Ano: 1968.
Duración: 93 min.
País: Italia.
Director e guionista: Pier Paolo Pasolini.
Música: Ennio Morricone.
Fotografía: Giuseppe Ruzzolini.
Outras películas do director: *Saló ou os 120 días de Sodoma / O Decamerón.*
Sinopse: A unha familia de clase alta italiana, formada por un matrimonio, un fillo e unha filla, chega un misterioso mozo que irá alterando o comportamento de todos eles.

Con estas palabras en voz en off, tomadas do Éxodo, comeza o filme, logo dun prefacio que ten lugar, xustamente, á entrada da fábrica. Entendemos así que o deserto en cuestión, como nos mostran de inmediato as imaxes, corresponde, para o caso, á fábrica, quere dicir á industria burguesa, sobre a que o mesmo prefacio se interroga, e sobre a que se levanta o harmónico edificio da familia burguesa que deseguida coñecemos: aquí, para nós, a familia de Paolo (Massimo Girotti), pater familias sobre o que se sostén non só o edificio, coas súas distintas caras, senón dalgún modo tamén a narrativa do filme canda el, unha vez que este se abre coa súa saída da fábrica e ha concluir co seu abandono, espido e desesperado... no deserto. *Dio fece quindi piegare il popolo*

¹ Esta foi a primeira das dúas sesións que presentou Oscar Parcero (sendo a segunda *Gertrud*). É docente na Facultade de Filosofía.

per la via del deserto. No medio, a diversa unidade da familia burguesa: poliédrica pola heteroxénea condición de cada un dos seus membros, se ben única pola súa homoxénea confluencia na *via del deserto*.

Para elaborar o seu desolador retablo, Pasolini, que catro anos antes filmara *Il Vangelo secondo Matteo* (nótese que non é San Mateo, senón só Mateo), volve aquí aproximarse ao mesianismo, desta volta na desconcertante figura de seducción dun misterioso visitante (Terence Stamp), que como mesías (ou antimesías, se se quere) será tamén antes anunciado por un anxo mensaxeiro: aquí, o anxo pasoliniano talvez por excelencia, Ninetto Davoli, que anxelicalmente voa para entregar, xovial, a súa desoladora mensaxe. É así como o peculiar retablo da sagrada familia burguesa vai tomando forma a partir da an-tievanxélica nova deste peculiar mesías: un mesías da desolación, que desmorona, a golpe de seducción, a existencia da familia burguesa; un por un, cada un dos seus membros, e en todos os casos de acordo coas súas respectivas naturezas: desde a piadosa asistenta até o mesmo pater familias. Todos fican abandonados a si mesmos e –insistimos– en todos os casos de acordo coas súas respectivas naturezas, pois a seducción non ofrece nada novo (non é un mesianismo evanxélico, redentor), senón que libera (baleira!) o que xa estaba aí, porén oculto baixo a harmoniosa fachada da sagrada familia.

Será na voz deste *pater familias* –polo demais, principio e fin do filme, inequí-voco alfa e omega da familia burguesa, pois esta non é precisamente acéfala– que Pasolini nos relate o sentido do peculiar mesianismo do sedutor anxo da desolación («*seducichesme, Deus, e eu deixeime*

seducir», dirá só un pouco antes o propio Paolo), cando el se lamenta anto o mesiánico visitante con estas palabras:

Tu sei certamente venuto qui per distruggere. In me la distruzione che hai causato non poteva essere più totale. Hai distrutto semplicemente l'idea che ho sempre avuto di me. Ora io non riesco a vedere assolutamente niente che possa reintegrarmi nella mia identità. Che cosa mi proponi? Uno scandalo simile a una morte civile, una perdita completa di me stesso. Ma come può far questo un uomo abituato all'idea dell'ordine? Del domani? E soprattutto del possesso.

Destrución total; destrución dunha idea; destrución da identidade. O que dá lugar ao escándalo (lémbrense as palabras de Paulo de Tarso: o Mesías é escándalo) e á perda de si: a dun home habituado á idea da orde, do mañá e –sobre todo– da posesión. Orde, mañá e posesión: acaso non é o axioma da familia burguesa? O trinitario axioma do capitalismo, que o mesiánico visitante ispe, baleira, por vía da seducción, e sobre o que se desenvolve o peculiar teorema de Pasolini?

No deserto, so e nu (tamén el espido, baleirado), avanzando xa sen orde, sen mañá e –sobre todo– sen posesión algúmha, Paolo, o *pater familias* da unidade burguesa, lanza un desesperado berro de desolación, que é, en realidade, o de toda a familia burguesa. Conducido polo mesías á súa propia perda, como así tamén os demás, enfóntase ao (seu propio) abismo, á súa desolación.

E Pasolini, cámara en man, ponnos tamén a nós detrás del, mentres soa o Requiem de Mozart. *Fine.*

CICLO DE CINE FILOSÓFICO

CICLO DE CINE LGBTQ+

PORTRAIT OF A

LADY ON FIRE

UN FILM DE

CÉLINE SCIAMMA

5º SESIÓN, 3ª EDICIÓN

MÉRCORES 26 DE XANEIRO, ÁS 18:00

SALÓN DE ACTOS, FACULTADE DE FILOSOFÍA (USC)

(PRAZA MAZARELOS, S/N)

PRESENTACIÓN A CARGO DE BEATRIZ GUILLEN ALELUIA E MIGUEL
LÓPEZ GOLÁN

ORGANIZA A COMISIÓN LGBTQ+ DA ASEMBLEA DE FILOSOFÍA USC

SESIÓN DE CURTAS EXPERIMENTAIS CICLO DE CINE FILOSÓFICO

CURTAS:

- [1] BRUTALITÄT IN STEIN [1961] DE ALEXANDER KLUGE E PETER SCHRAMM
- [2] DIE BRÜKE [1967] DE HARO SENFT
- [3] LE DORMEUR [1974] DE PASCAL AUBIER
- [4] FILM [1965] DE ALAN SCHNEIDER
- [5] LA JETÉE [1962] DE CHRIS MARKER



5º SESIÓN, 3ª EDICIÓN
MÉRCORES, 09 DE FEBREIRO ÀS 18:00

SALÓN DE ACTOS, FACULTAD DE FILOSOFÍA (USC)
(PRAZA MAZARELOS, 5/n)

PRESENTACIÓN A CARGO DE JAVIER DE DONATO

SESIÓN DE CURTAS EXPERIMENTAIS

Brutalität in Stein

Ano: 1961

Duración: 10 min.

País: Alemania do Oeste

Director: Alexander Kluge / Peter Schamoni

Sinopse: Trata de amosar que o pasado sobrevive nas ruinas arquitectónicas determinando o presente moito máis do que cremos. Kluge céntrase na arquitectura do período nazi, co propósito de explorar ese capítulo da historia alemá fronte á amnesia cinematográfica da década anterior.

Die Brücke

Ano: 1957

Duración: 15 min.

País: Alemania do Oeste

Director: Haro Senft

Sinopse: Unha preocupante inmersión na era da Nada, a da industrialización alemá dos anos cincuenta.

Le dormeur

Ano: 1974

Duración: 9 min.

País: Francia

Director: Pascal Aubier

Sinopse: Comeza con escenas da natureza, nas que se escuchan sons de paxaros e da auga. Os minutos finais centran a atención nun home deitado na herba.

La Jetée

Ano: 1962

Duración: 28 min.

País: Francia

Director: Chris Marker

Sinopse: Tras unha apocalíptica guerra nuclear, o mundo quedou devastado. Un grupo de científicos do bando vencedor chega á conclusión de que o único modo de salvar á humanidade é recurrindo ás viaxes no tempo. O escollido para isto será un prisioneiro.

Film

Ano: 1965

Duración: 20 min.

País: EEUU

Director: Alan Schneider / Samuel Beckett

Sinopse: Un home trata de evitar ser observado por un ollo que todo o ve. A proba de que, por moito que tentemos escapar, nunca conseguiremos facelo de nós mesmos.

Texto por Xavier de Donato

Dos películas del Nuevo Cine Alemán dieron comienzo a la sesión de cortos experimentales: “Brutalität in Stein” (1961), de Alexander Kluge y Peter Schamoni, y “Die Brücke” (1956), de Haro Senft. El primer corto relata la solemne frialdad pétrea de la Alemania nazi, cuya agresiva y perversa ideología encontraba una escenificación perfecta en una arquitectura deshumanizada y grandilocuente hasta el delirio que buscaba, ridículamente, imitar la gloria de los imperios antiguos. El segundo relata la soledad de la gran ciudad industrial capitalista, irónico reflejo de un mundo en donde el individuo parece tener todas las comodidades a su alcance, pero en donde, finalmente, se siente encarcelado y anulado, sin posibilidad de una comunicación real con sus semejantes. Un mundo postbético donde parece que el progreso y el bienestar han anidado, pero que el individuo siente tan extraño y lejano como si fuera Marte. “Le dormeur” (1974), de Pascal Aubier, es un corto inspirado en un poema de Rimbaud e integrado por un único y largo *travelling* que termina por revelarnos una realidad insospechada. Sin duda, el plato fuerte de la sesión estuvo constituido por “Film”

(1965), única película del escritor irlandés Samuel Beckett, y “La jetée” (1962), de Chris Marker. El primer film, completamente silente (salvo en un momento muy puntual), es una chanza filosófica sobre la imposibilidad de escapar a la percepción, chanza porque, en último término, nos encontramos ante un film cómico, si bien bastante claustrofóbico, protagonizado por Buster Keaton. Auténtico *tour de force* dentro de la ciencia-ficción, “La jetée” es una obra maestra distópica sobre la naturaleza del tiempo y el carácter reconstructivo, más que reproductivo, de la memoria. En ella, el espectador es mesmerizado y atrapado por las imágenes, que se suceden estáticas como en una foto novela, metáfora tal vez de lo que le sucede al personaje protagonista de la historia, prisionero de un tiempo irrecuperable y víctima de su decurso fatal.

FUNERAL *of* PARADE ROSES

DÉ TOSHIO MATSUMOTO

6º SESIÓN, 3ª EDICIÓN

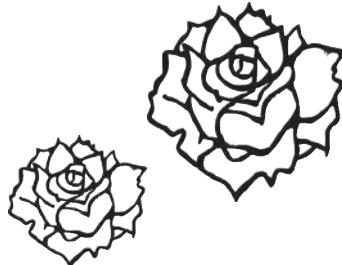
CICLO DE CINE FILOSÓFICO

CICLO DE
CINE
LGBTQ+

16 DE FEBREIRO ÁS
18:00
SALÓN DE ACTOS,
FACULTADE DE
FILOSOFÍA (USC)
(PRAZA
MAZARELOS, S/N)

PRESENTACIÓN A
CARGO DE BEATRIZ
GUILLEN E MIGUEL
LÓPEZ

FUNERAL PARADE OF ROSES



Título orixinal: 薔薇の葬列
(*Bara no souretsu*).

Ano: 1969.

Duración: 105 min.

País: Xapón.

Director e guionista: Toshio Matsumoto.

Música: Joji Yuasa.

Fotografía: Tatsuo Suzuki.

Outras películas do director: *Demons / Atman*.

Sinopse: Achegamento en clave surrealista á escena *queer* underground do Tokio dos anos 60. Cunha forma vanguardista, a acción intercalase con fragmentos documentais dos actores reflexionando sobre a súa identidade de xénero. Así, achegarémonos á intrigante historia de Eddie, unha muller trans que vive neste contexto.

Nos encontramos delante de uno de los pocos largometrajes del videoartista y cineasta japonés Toshio Matsumoto, autor de una de una larga serie de películas experimentales que están entre lo mejor que ha producido la vanguardia del videoarte nipón. Matsumoto fue también autor de videoinstalaciones, performances y producciones teatrales, que forman un todo unitario con su cine y su material videográfico. Fruto de la llamada “nueva ola” del cine japonés, que ha dado nombres tan indispensables como Suzuki, Oshima, Wakamatsu, Yoshida o Imamura, *Funeral Parade of Roses* es una trasposición de la historia trágica de Edipo al actual Tokyo, con sus sórdidos antros, travestis nocturnos e historias amenizadas por la droga y el rock. Un ejemplo maravilloso de cine subversivo al que yo, personalmente, no soy capaz de renunciar.

- Xavier de Donato

Texto por Bia Guillen e Miguel López
Golán

Funeral Parade of Roses (1969) es una película sobre sostener la tensión. En uno de sus textos más conocidos sobre teoría cinematográfica, *A Theory of Avant-Garde Documentary* (1958), Toshio Matsumoto ha reivindicado la necesidad en el cine de superar a todo binarismo. Aquí, a través de uno de sus personajes, la misma idea parece resurgir: “Todas las definiciones de cine han sido borradas”. Sus personajes, entonces, encarnan esa tensión entre lo tradicional y la apertura a lo nuevo. Eddie, la protagonista, es una mujer trans que vive en los entornos *underground* de la Tokyo de los años 50 y trabaja en un *maid café*. No obstante, Eddie es también Edipo, nada menos que la personificación recontextualizada de uno de los mitos más conocidos en la cultura occidental.

La inserción del mito de Edipo en el contexto de la comunidad *queer underground* de Japón es exactamente lo que nos puede sonar la primera vez que lo escuchamos: una afronta. No cabe duda que esos dos mundos y sus respectivos elementos no podrían estar simbólicamente más alejados del imaginario popular y, sin embargo, su unión es de lo más fascinante.

Matsumoto parece ser consciente de que el encuentro de ambas narrativas solo es posible desde la ironía: es la tragedia lo que une la historia de Edipo, cuya identidad ha sido predefinida por su destino, y la historia de Eddie, una persona cuya identidad trans no encuentra espacio en lo figurativo simbólico de la hegemonía heteronormativa. Pero la ironía que conlleva cualquier identidad es el elemento que prevalece durante la película: une nunca puede llegar a decirse, esto es, el sujeto de la enunciación no es une, sino que a une le atraviesa el sujeto (en el caso de Edipo, es el destino de los Dioses; en el caso de Eddie, es el Otro de lo simbólico). En eso se encuentra lo trágico de la identidad que une a Edipo y a Eddie, que buscan activamente agotar todas las palabras y, no obstante, acaban por caer otra vez sobre algo que no pueden asumir como suyo: sus intenciones se frustran al encontrarse con la imposibilidad de decirse con palabras que no son suyas. La identidad es siempre una máscara, pero la peor tragedia, nos apunta Matsumoto, es que la máscara es el único camino.

En el mito de Edipo, cuando Layo deja a su hijo maniatado en manos de un pastor pobre, deja atrás la capacidad de ver su destino. No simplemente se enfrenta a su sino. Layo ya había visto el abismo en el mismo momento en el que el oráculo le contó su futuro y vió peligrar su estirpe, su vida y el poder de reinar en Tebas. No es, por tanto, el destino de los dioses lo que termina resultando en el final trágico del rey, sino su incapacidad para verlo y afrontarlo. Es esta la principal diferencia con su hijo: las noticias del oráculo son vistas por Edipo como una narrativa crucial que organiza su vida, que le lleva a

abandonar el lugar en el que se ha criado. Así, mientras que Layo se encontraba con su destino accidentalmente dejando embarazada a su mujer por causa del alcohol, Edipo nunca intentó ocultarlo, enfrentando las pruebas de Hera. Así, la gran diferencia entre las historias de padre e hijo es que, mientras que el primero decide no mirar a su destino, el segundo mantiene los ojos abiertos: lo que mueve las acciones de Edipo es la idea de dejar atrás el destino que se le había planeado y construir una vida propia dicha con nuevas palabras. Pero la historia de Edipo es una tragedia y, como tal, deja todos sus esfuerzos en recordar que, por fuerte que seas, no estás más allá de las circunstancias. Edipo termina cumpliendo con todas las predicciones (también accidentalmente, como lo hizo su padre), pero él, que siempre había permanecido alerta de sus hados, ve su destino y la visión es tan cruel que se arranca los ojos. Ahora bien, esa visión no es otra que la naturaleza trágica de la identidad que ya hemos comentado: la imposibilidad de decirse.

No es muy complicado, entonces, ver las uniones entre mito y película: Eddy es una repetición de Edipo, pero, como toda repetición, constituye una forma diferente de decir lo dicho. Quien haya visto la película, encontrará diferencias evidentes en la historia de uno y otra personaje, pero el nexo de unión más radical es la expresión de la posición social de la identidad construida que, en el caso de ambos personajes, se hace en los márgenes, bien como el héroe excepcional que se ve trágicamente superado por su destino, bien como la disidente de género querida por todos que, sin embargo, es sistemáticamente rechazada. La resignificación *queer* del mito clásico

es, entonces, la posibilidad de expresar la inconformidad con la construcción normativa de la identidad y la capacidad de hacer un cine que, alejado de cualquier binarismo, pueda mirar directamente a la tensión entre las nuevas expresiones y el viejo sistema que las constriñe.

CICLO DE CINE LGTBQ+
CICLO DE
CINE
FILOSÓFICO
7ª SESIÓN, 3ª EDICIÓN

CLAIRe

DENIS

**BEAU
TRAVAIL**

**MÉRCORES, 23 DE FEBREIRO ÁS 18:00
SALÓN DE ACTOS, FACULTADE DE FILOSOFÍA (USC)
(PRAZA MAZARELOS, S/N)**

PRESENTACIÓN A CARGO DE MIGUEL LÓPEZ E NIL FARRÉ

La institución se ve comprometida por una maraña de intensos lazos afectivos que al mismo tiempo la sostienen y la conviven. Basta fijarse en el ejército, donde el amor masculino continuamente es invocado y denigrado. Las normas institucionales no pueden revalidar esas relaciones de intensidades múltiples, de tonos cambiantes, de movimientos imperceptibles, de formas mudables, relaciones que, además de causar trastornos, introducen el amor donde solo debería imperar la ley, la regla o la costumbre.

*De l'amitié comme mode de vie en
¿Qué hacen los hombres juntos? (2015)*

BEAU TRAVAIL

Texto por Miguel López Golán e
Nil Farré¹

Ano: 1999.

Duración: 92 min.

País: Francia.

Directora: Claire Denis.

Guión: Claire Denis, Jean-Pol Fargeau.

Música: Charles Henri de Pierrefeu, Eran Zur.

Fotografía: Agnès Godard.

Outras películas da directora:
Trouble every day / High life.

Sinopse: Galoup, sárinxento da Lexión Estranxeira, recorda a súa vida liderando tropas no Golfo de Djibouti. Ali atopábase feliz e era estrictamente obedecido, ata que a chegada dun mozo prometedor, Sentaín, planta a semente dos celos na mente de Galoup.

Adaptación libre da novela *Billy Budd* de Herman Melville.

Con una fotografía intimista ganadora de un Óscar, Claire Denis nos sumerge en la rutina de una base militar de la legión francesa en Djibouti. Allí los entrenamientos son danzas coreografiadas, los ejercicios aeróbicos duros ensayos de ballet y las prácticas subacuáticas, rutinas de natación sincronizada. Estas imágenes crean a lo largo de la cinta una tensión entre la masculinidad tradicional propia de lo mostrado y las sutilezas que de ella emergen: en espacios tan claramente masculinos, violentos y uniformados se nos deja entrever lo erótico de unos movimientos, de unos cuerpos hechos para la guerra, pensados y utilizados como herramientas. Imágenes, en definitiva, que

¹ Este son eu, Nil Farré, graduado en filosofía pola USC e currante do que saia. Fixen algunha ponencia sobre coidados e masculinidades. Son colaborador do ciclo e rematei sendo o editor deste fanzine.

crean tensión entre el sistema de la normatividad masculina y las resistencias que florecen en sus entresijos, como hierbas entre el asfalto. Resistencias inadmisibles por el sistema, pero implicadas por este, como si el sistema crease lo que desecha.

El sargento Galoup (interpretado por Denis Lavant) se sitúa en esta tensión. Él es un oficial que encarna esa identidad militar masculina, pero que, a su vez, se ve atraído, inadmisiblemente, por uno de sus soldados. La homosexualidad es aquí presentada como un elemento de discordia. La pregunta es clara, ¿Cómo se puede ser militar siendo gay? o mejor dicho, ¿Se puede ser hombre y gay?

Una de las maneras de entender la película es como un intento de dar respuesta a esta pregunta: el cómo la presencia de ese elemento de discordia en lo que se supone que es ser hombre puede llevar a la eliminación de esa identidad construida, del poder socialmente asumido, al desmoronamiento de Galoup.

Gilles, el objeto de deseo del sargento, es el “otro” de lo hegemónico, lo marginado, eliminado y, en la película, exiliado. Su identidad es rechazada por el sistema, pero él es capaz de vivir en ese rechazo, sobrevivir al desierto y ser reconocido entre los irreconocibles. Estos son encarnados en la gente que está en el autobús, todos ellos nativos de las regiones azotadas por el imperialismo francés. Mientras tanto, Galoup es un sargento que está dispuesto a todo para ser reconocido como tal; como sargento, como hombre, como autoridad. Es esta posición, incompatible con su otredad, la que lo lleva a rechazar a Gilles y, en última instancia, a sí mismo.

Galoup no da con la salida a esta tensión, por el contrario, la encuentra irresoluble. Es más, aunque el guión de la película se mueve en la sutileza y en la evocación, la respuesta a la pregunta es una de las pocas cosas que Claire Denis se esfuerza en dejar claro: el reconocimiento de su identidad como gay es incompatible con su autoperccepción como hombre. Es dentro del propio Galoup que estas dos realidades son incompatibles, una tensión irresoluble.

Esto, que parece un problema individual de Galoup y sus circunstancias personales, es el intento particular de Denis de anudar el cine social y el intimista: a través de la particularidad de Galoup se muestra la dimensión social del mismo problema. Muestra, en definitiva, la incompatibilidad de reconocerse como gay y hombre, con las consecuencias que ello conlleva: la marginalización, el abuso, el acoso, la violencia e incluso la fetichización de las jerarquías de la masculinidad. Así pues, Claire Denis está apuntando a unas problemáticas presentes en nuestra sociedad en general e, incluso, dentro del propio colectivo (especialmente los colectivos gays y hasta cierto punto bisexuales) que hunden sus raíces en esas jerarquías, jerarquías que llevan a la homofobia que enfrentamos hoy día.

**CICLO DE
CINE
FILOSÓFICO**

8^a SESIÓN, 3^a EDICIÓN

**BUDA
EKPLÓTO
POR**

VERGÜENZA

DE HANA MAMUMARALE



**99 DE MARZO, ÁS 18:00
SALÓN DE ACTOS, FACULTADE DE FILOSOFÍA (USC)
(PRAZA MAZARELOS, 5. S/N)**

**PRESENTACIÓN A CARGO DE NOUR AL-HUSSAIN VILLA E SARA
OZORES**

BUDA EXPLOTÓ POR VERGÜENZA

Texto por Sara Ozores¹

Título orixinal: مرش زا ادوب تختی ور فروخ (Buda derrubouse de vergoña).

Ano: 2007.

Duración: 81 min.

País: Irán.

Directora: Hana Makhmalbaf.

Guión: Marzieh Makhmalbaf.

Música: Tolibhon Shakhidi.

Fotografía: Ostad Ali.

Outras películas da directora: A alegria da loucura / Os días verdes.

Sinopse: Baixo a estatua de Buda que os talibáns destruíron, áinda viven miles de familias. Backtay, unha nena afgana de seis anos, decide ir á escola despois de ver como o fillo dos seus veciños le os alfabetos fronte á súa cova. O camiño á escola estará plagado de obstáculos, chocando así a inocencia de Backtay coa dura realidade.

 scollemos proxectar esta película, nun primeiro momento, para tentar dar visibilidade a outras realidades além do feminismo hexemónico branco e occidental na semana do 8 de marzo, se ben co tempo esta escolla cobrou más relevancia ao tratar estes temas relacionados con conflitos armados, e coa situación particular que viven as mulleres e as crianzas no contexto dos mesmos. Falar de guerra, agora que esta se desprazou a territorio europeo, ocupa parte das nosas conversas cotiás e da información que recibimos dos medios. Se ben, durante todos estes anos

1 Pola semana do 8M decidíuse facer unha sesión acorde co carácter reivindicativo destas datas. Para iso, a alumna do grado e autora do texto, Sara Ozores, contactou con Nour Al-Hussen, politóloga especialista en Estudos Internacionais e autora de *A las Orillas del Éufrates*, referenciado no texto. Así, entre as dúas presentaron o filme *Budha explotó por vergüenza*, poñendo o foco en experiencias que son moitas veces invisibilizadas polo feminismo branco hexemónico.

nos cales a guerra non se producía en Europa, outros conflitos armados e realidades igualmente violentas estiveron sendo sistematicamente ignoradas e invisibilizadas, por non producirse estas en Occidente. É máis, é habitual que cando estes ‘outros’ conflitos son abordados, se faga dende a perspectiva occidental, a través dos seus canons e lecturas propias acerca de que responde á liberdade dun país ou das persoas que habitan nel.

Para dinamizar a conversa en torno á temática abordada na película decidimos invitar a Nour Al-Hussen, politóloga pola USC, autora, entre outras cousas, do fanzine “Más allá de todo”, no cal relata a cotidianidade da guerra na cidade de Raqqa, a súa cidade natal. No seu blog, chamado “a la otra orilla del Éufrates”, escribe acerca do conflito sirio “cunha intención crítica e reflexiva encamiñada cara unha loita polo interculturalismo e o non-prexuízo”. É pola súa formación e a súa tarefa investigadora e divulgadora arredor de numerosos conflitos armados que lle ofrecemos vir para falar con nós desta temática.

A través da conversa con Nour, abríronsenos varios interrogantes. O primeiro deles ao reflexionar sobre Afganistán, o país no cal a película se desenvolve, e o cal volveu a ter un papel predominante nas nosas conversas e nos medios de comunicación a raíz de que os talibáns accederan de novo ao poder nel. En numerosas ocasións, vemos como a opinión pública sostén un discurso centrado na muller e na súa situación de opresión, mais sen que exista unha reflexión sobre cal era a situación das mesmas, así como das crianzas, previamente a esta situación. Vivían unha situación de liberdades e dereitos

reais? Mediante este interrogante, puidermos ver como son moitas as veces nas que nos quedamos encallados na “iconografía do burka”, ou do veo, como símbolo de opresión feminina, mais sen fixarnos en nada máis, e xulgando a situación dende a perspectiva dos estándares occidentais. Para ilustrar isto, cabe recordar a habitual imaxe comparativa, difundida en redes sociais e en medios de comunicación, entre unha muller iraniana dos anos 60 e unha da actualidade, a través da cal se pode ver como se xulga a situación de liberación da muller exclusivamente en función da vestimenta que levan en cada momento histórico, e de se esta se adapta aos parámetros occidentais. Ante isto, Nour ten feito un importante apunte ao sinalar que “realmente o burka transmite un significado moi limitado da situación das mulleres”.

Outro punto de reflexión con respecto á película proxectada foi o feito de recalcar non só o papel que as mulleres e as crianzas teñen nos conflitos armados como vítimas, senón tamén o rol proactivo que teñen desenvolto e desenvolven nestes contextos. Exemplos deste tipo atopámos no caso sirio, ao xogar as mulleres un papel predominante na cidade de Raqqa ao traballaren para impedir que se radicalizara aos nenos, tal e como ten apuntado Nour neste debate. Nestas situacións, as mulleres e as crianzas son actores e motor do cambio, e cabe salientar este papel, no canto de reducilos a mera vítimas pasivas da súa situación.

Lo que no os contaron es que mientras Daesh proclamaba su capital, decapitaba a sus habitantes y amenazaba con permanecer y expandirse, el pueblo raggawi emprendía una lucha

silenciada por mantenerse en pie. (...) Porque más allá de Daesh, de las potencias mundiales, de las operaciones militares, las reuniones en despachos, las fronteras, los acuerdos económicos, los videos virales, las fake news ... más allá de todo ello prevalece la lucha de inocentes por la supervivencia y por mantener su dignidad.

Nour Al-Hussen Villa, *Más allá de todo.*

La presencia de las mujeres en los cuatro relatos es evidente. El papel que han jugado y siguen desempeñando es crucial. A pesar de encontrarse entre las principales víctimas del conflicto, las mujeres sirias han demostrado gran fortaleza a lo largo de estos años de guerra. Sin ellas, las consecuencias del conflicto serían todavía más graves.

Ídem.

Agardamos que tanto esta película como o breve comentario que se fixo da mesma servisen cara a apertura de novas perspectivas, ao acercamento a realidades sistematicamente silenciadas que deben ser tidas en conta. Así mesmo, é de vital importancia que repensem os estándares dende os cales xulgamos e pensamos acerca de realidades que nos son alleas, pois o vello ideal universalizador (e colonizador) europeo empequenece a nosa visión, e dinamita, en moitas ocasións, a nosa capacidade de reflexión sobre os “outros”.

9^a SESIÓN

3^a EDICIÓN

CICLO DE CINE FILOSÓFICO

ex

machina

POR ALEX GARLAND

16 DE MARZO, ÁS 18:00

SALÓN DE ACTOS, FACULTADE DE FILOSOFÍA (USC)
(PRAZA MAZARELOS, S/N)

PRESENTACIÓN A CARGO DE MARTÍN PEREIRA

Ex Machina

Texto por Martín Pereira¹

Ano: 2014.

Duración: 108 min.

País: Reino Unido.

Director e guionista: Alex Garland.

Música: Geoff Barrow, Ben Salisbury.

Fotografía: Rob Hardy.

Otras películas do director:
Aniquilación / Men.

Sinopse: Caleb é seleccionado por Nathan, un programador mutimillonario con fama de reclusivo, para que pase unha semana con el nun lugar remoto nas montañas. O obxectivo disto é que participe nun test no que está involucrada a súa última creación: Ava, un xinoide con suposta intelixencia artificial.

Como podemos estar seguros de que unha máquina pensa? Hoxe é unha pregunta de máxima actualidade, debido ao desenvolvemento actual da Intelixencia Artificial (IA), pero Alan Turing xa a formulou nos seus albores. Segue sendo unha pregunta de difícil resposta pero Nathan cree que é posible respondela. Convida a Caleb á súa mansión perdida en Alaska para encargarlle determinar se Ava ten capacidade para pensar ou non.

‘Ex Machina’ presenta múltiples posibles lecturas que abordan non só a relación entre os humanos e os sistemas de IA (de aspecto humano ou non), senón tamén a complexidade que require a vida en sociedade. Abordarei nesta breve reflexión tres aspectos do filme que, quizais,

¹ Martín Pereira é docente na Facultade de Filosofía e é especialista nun dos temas centrais deste film: a intelixencia artificial. Xunto con Xavier, Yago e Jaime, colaboradores do ciclo, foi que presentou esta sesión.

van máis alá dunha lectura inmediata: i) a creación de exclusividade do mundo tecnolóxico; ii) como reconstruímos a teoría da mente do outro para relacionarnos cos nosos conxéneres; e, iii) como a IA se integrrou na nosa vida cotián dunha forma silente.

Caleb chega a unha mansión escondida no sitio máis recóndito e illado de Alaska, lonxe de calquera outro signo de civilización. Sen embargo, esta casa conta con un nivel tecnolóxico e de seguridade desorbitado, ademais de non ter ningunha limitación naquilo que precisa e desea Nathan. ¿Que sentido pode ter tal nivel de seguridade nun lugar ao que non pode chegar praticamente ninguén pola súa propia conta? O que se está primando aquí non é a seguridade senón a exclusividade e o poder que significa ser alguén no mundo da tecnoloxía, son os novos deuses terreais. Só o “dono” dunha gran tecnolóxica podería facer tal cousa, como podemos ver nesas sedes case imposibles e impensables de grandes tecnolóxicas moi recoñecibles. ¿Vemos algo análogo noutras grandes empresas, como poden ser as enerxéticas?

Caleb, na súa labor de determinar se Ava pensa ou non pensa, está elaborando, no fondo, unha teoría da mente de Ava. Caleb, constantemente, lle está atribuíndo crenzas, deseños e intencións, polo que pode concluír que AVA si que pensa. Así nos comportamos os humanos diariamente, posto que, como seres sociais, é algo esencial na nosa relación con outras persoas. Sen embargo, tamén é unha tarefa complexa, pois só podemos acceder a esas crenzas deseños e intencións dun modo indirecto. Por esta razón, necesitamos mecanismos de vixilancia aberta para saber

se esa reconstrucción é correcta ou non. Cando fallamos, asumindo que é correcta cando non o é e viceversa, caemos nun engano. No filme, vemos como Ava logra burlar os mecanismos de vixilancia aberta de Caleb. Polo tanto, a pregunta que realmente se aborda no filme non é se Ava pode pensar ou non (segundo a lóxica do test de Turing) se non se Ava é capaz de comportarse coma un ser social. ¿Como nos ameaza entón a IA? O momento clave é precisamente cando, imitando o comportamento humano, logra burlar os nosos mecanismos de vixilancia aberta pero sen ter que pagar as mesmas consecuencias ca nós.

E isto lévame á terceira idea que quero destacar da película. Vemos a Ava tomar o helicóptero que a vai levar ao “mundo dos humanos”. Podemos ver nisto como Ava consegue a liberdade, pero tamén podemos veo como introdución silenciosa da IA nas nosas vidas. Todas as persoas que saben que Ava é un robot non o van poder contar. Isto está pasando hoxe. Levamos moitas IA no noso peto nun único aparato, o móbil, que nos axudan pero tamén condicionan en múltiples decisións sen ser plenamente conscientes de como funcionan, como nos ofrecen os resultados que nos ofrecen. Estas múltiples IA, dun xeito análogo a como Ava se sube no helicóptero, chegaron a nós case sen darnos conta e, para moitos de nós, son case que elementos máxicos.

Conclúe cunha recomendación. ‘Ex Machina’ non é só un filme de obrigado visita para toda aquela persoa á que lle guste a ciencia ficción senón tamén que estea interesada pola condición humana e o que implica ser e vivir como seres sociais.

10^a SESIÓN
3^a EDICIÓN

CICLO DE
CINE
FILOSÓFICO

EN FILM AV
INGMAR BERGMAN

PERSONA

MÉRCORES, 23 DE MARZO ÀS 18:00

SALÓN DE ACTOS, FACULTADE DE FILOSOFÍA (USC)
(PRAZA MAZARELOS, S/N)

PRESENTACIÓN A CARGO DE JORGE SACIDO

PERSONA

Texto por Jorge Sacido-Romero¹

Ano: 1966.

Duración: 81 min.

País: Suecia.

Director e guionista: Ingmar Bergman.

Música: Lars Johan Werle.

Fotografía: Sven Nykvist.

Otras películas do director: *O séptimo selo / Sonata de Outono.*

Sinopse: Elisabeth, unha célebre actriz de teatro, é hospitalizada tras perder a voz durante unha representación de "Electra". Alma, a enfermeira encargada de cuidala, intenta romper o seu mutismo falándolle sen parar.

Podemos definir formalmente *Persona* (1966) como unha narrativa filmica (a historia da convalecencia de Elisabet Vogler primeiro no hospital e despois nunha casa de verán a pé do mar propiedade da Doutora, e da relación desta coa súa coidadora, Alma, a enfermeira) enmarcada por unha escena dun neno nunha morgue que intenta acadar, acariciándoos, os rostros xigantes de dúas mulleres que se van alternado nunha pantalla (os de Bibi Andersson e Liv Ullmann). Aínda que estea colocado nos marxes en canto que marco diexético, estas secuencias son o verdadeiro núcleo da película, e nel artéllase o tema central: a saber, a relación do neno con dúas figuras maternas, ou,

¹ Jorge Sacido-Romero é profesor de filoloxía inglesa na Universidade de Santiago de Compostela. Nas súas investigacións realiza unha análise dos discursos ideolóxicos presentes nos textos literarios. Presentou esta sesión xunto con Carmen Taín, estudiante de filosofía e colaboradora do ciclo.

mellor áinda, cunha mesma nai con dúas caras, algo absolutamente crucial na historia persoal do director sueco Ingmar Bergman.

En efecto, *Persona* (1966) compite con *Fanny e Alexander* (1982) polo posto de obra máis persoal de Bergman. Pódese afirmar que *Persona* é o produto dun momento realmente crítico na vida do autor. A obra foi concibida no hospital no que Bergman estaba ingresado mentres a súa nai, Karin, agonizaba (morreu en marzo de 1966).

Moito do que vemos en *Persona* é, efectivamente, persoal e ten que ver sen ningunha dúbida coa relación de Bergman coa súa nai. Bergman afirmou en 1971: “Cando era neno estaba namorado de miña nai” (Bergman 1971, 19). Terence Diggory (2014), considera que esta intensa relación coa nai é o fio condutor que estrutura *Persona*. Se para Bergman a idea de que calquera película tiña a súa orixe “nun fio brillante saíndo do saco escuro do inconsciente” (1960, xv), para Diggory, en *Persona*, “o fio é a imaxe que Bergman tiña da súa nai, a cara que Bergman dicía que sempre buscaba nas súas películas” (Singer 2007, 12-13). En 1971 Bergman referiuse á actitude da súa nai cara el de neno como a dun Xano bifronte: “A súa calor brotaba en flashes, repentinamente e, para mim, incomprensiblemente. Nese momento eu deixaba que me colmara, me cegara e me abraiara. Despois, de xeito igualmente repentina, a súa mostra de calor convertíanse en xeo” (1971, 19). ‘Cálida (como Alma) ou fría (como Elisabet), cal destas é mamá?’, preguntaríase o pequeno Ingmar. Pregunta que podería ser seguida por: ‘ou resulta que non é ningunha destas, que as dúas son máscaras (per-

sonas no teatro)?’. Porque para Bergman a vida real estaba, efectivamente, preñada de “teatralidade”.

Na obra autobiográfica *Imaxes: A miña vida no cine* (1990; trad. inglesa 1994), Bergman alaba “a nobre, máxica ilusión do teatro” e afirma o que podemos considerar a idea central da súa filosofía: “Nada é, todo representa” (1994, 353). Cara o final da narrativa enmarcada, Alma ensina a Elisabet a dicir a palabra ingeniting: ‘nada’, en sueco. Mais esta teatralidade da vida, en especial, das relacións humanas, determinaba xa a relación do pequeno Ingmar coa súa nai: os dous, nai e fillo, eran moi “teatrais”, afirma Bergman (1971, 65). Por exemplo, na súa demanda constante de atención da nai, o Bergman neno probaba a facerse o enfermo, algo que súa nai, como nai e como enfermeira (igual que Alma), sabía detectar, activándose un conflito entrambos.

A densidade estilística, temática e caracterolóxica de *Persona* deron e seguen a dar para estudos de extensión variable: desde recensión breves pasando por sisudos artigos ata chegar a libros monográficos. É tanta a riqueza formal e temática da obra que só habería espazo aquí para facer un listado de elementos e características que sen maior explicación sería un exercicio estéril.

Quedémonos coas palabras do autor cando di que “con *Persona* –e máis tarde con *Berros e murmurios* [1972]—cheguei o lonxe que podía chegar. E nestes dous casos, ao traballar eu con total liberdade, acadei secretos inefables que só o cine pode descubrir” (1994, 65). “Secretos inefables” que teñen que ver coa a identidade, o ser e a nada, os soños, os roles e conflitos de xénero, o desexo, a metafísica

ción, o espazo, o tempo... Porque Bergman emprega o medio cinematográfico de maneira moi particular para levar a cabo un traballo de exploración filosófica do inefable. En definitiva, o cine de Bergman e, en particular, Persona non se cala cando se confronta a aquello do que se supón que é imposible falar.

Textos referenciados:

Bergman, Ingmar. 1960. “Introduction: Bergman Discusses Film-Making”. In Bergman. Four Screenplays. Trans. Lars Malmstrom and David Kushner. New York: Simon and Schuster, pp. xiii-xxii.

Bergman, Ingmar. 1971. “Min mors dagböcker avslöjar vem hon var [My mother's diaries reveal who she was].” Husmodern 29 (August 20), pp. 18ff.

Bergman, Ingmar. 1972. “Conversation with Bergman.” Intr. John Simon. In Simon, Ingmar Bergman Directs. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 11-40.

Bergman, Ingmar. 1973. Bergman on Bergman. Intr. Stig Björkman, Torsten Manns and Jonas Sima; trans. Paul Britten Austin. New York: Simon and Schuster.

Bergman, Ingmar. 1975. “Ingmar Bergman: An Interview”. Intr. Charles Thomas Samuels. In Stuart M. Kaminsky and Joseph Hill, eds. Ingmar Bergman: Essays in Criticism. New York: Oxford UP, 98-132.

Bergman, Ingmar. 1994. Images: My Life in Film. Trans. Marianne Rooth. New York: Arcade.

Bergman, Ingmar. 2007. The Magic Lantern: An Autobiography. Trans. Joan Tate. Chicago: U of Chicago P.

Diggory, Terence. 2014. “The Mother’s Role in Bergman’s Persona”. 20 January 2014. filmint: Thinking Film Since 1973. http://filmint.nu/the-mothers-role-in-bergmans-persona/#_edn7

Singer, Irving. 2007. Ingmar Bergman: Cinematic Philosopher. Cambridge, MA: MIT Press.

Sontag, Susan. 2000. “Bergman’s Persona. In Lloyd Michaels, ed. Ingmar Bergman’s Persona”. Cambridge UP, 62-85.

11^a SESIÓN, 3^a EDICIÓN

CICLO DE CINE LGTBIQ+

CICLO DE CINE

FILOSÓFICO

Karim Ainouz

Madame Satã

31 DE MARZO, ÁS 18:00

SALÓN DE ACTOS, FACULTADE DE FILOSOFÍA (USC)
(PRAZA MAZARELOS, S/N)

PRESENTACIÓN A CARGO DE NICO ELSKER E MIGUEL LÓPEZ GOLÁN



Texto por Miguel López Golán¹

Ano: 2002.

Duración: 105 min.

País: Brasil.

Director e guionista: Karim Aïnouz.

Música: Marcos Suzano, Sacha Amback.

Fotografía: Walter Carvalho.

Outras películas do director: *A vida invisible de Eurídice Gusmão* / *Viaxoo porque preciso, volto porque te amo*.

Sinopse: Rio de Xaneiro, anos trinta. João dos Santos é pobre, analfabeto, negro e homosexual confeso. No barrio no que vive iso significa unha cousa: tes que ser duro. Así, preséntasenos unha persoa (máis que personaxe) poliédrica; violenta, autoritaria, pero tamén amable cos seus e, sobre todo, cun sono: ser artista.

Pasa con el cine LGTB hecho por personas no LGTB que levantamos la ceja con la sospecha de que ahí hay algo mal. No es sin razón, usualmente lo hay: al igual que las personas ajenas al colectivo acuden a nuestras expresiones con la intención de entender qué es eso que nos pasa, algunos directores suelen hacer películas que nos entiendan y nos expliquen. Sé que siempre hemos visto bien eso de entender, pero no creo que sea aquí algo bueno, porque el entendimiento que se busca aquí es el de reducirnos a una forma fácil, un elemento último, una búsqueda de una justificación: que a Billie le gustaba bailar y por eso le gustan los hombres, a ella le abandonó su padre así que ahora le gustan las mujeres o este es un chico por esto, o por esto otro, o quizás por aquello.

¹ A sesión foi presentada por Miguel e Nico Elsker (@nico_elsker en Instagram) actor, dragking, e cabaretero. A discusión posterior xirou arredor da experiencia concreta das persoas trans en xeral e, más concretamente, no mundo do espectáculo.

Este último es claramente más alarmante, porque corresponde al repetitivo leitmotiv de tantos discursos tránsfobos de “puedes ser un hombre, una mujer o lo que quieras, pero danos una explicación, justifica qué es lo que te hace serlo”, cómo si eso fuese algo relevante para una persona cis.

Entender significa, en mucho cine sobre nosotros, reducirnos a una combinación (más o menos novedosa) de elementos de la norma, piezas encajadas de otra forma que, además, forman una imagen de la que compadecerse. Es fácil imaginarse, con todo esto, que tenía cierto miedo, antes de ver Madame Satã, de que un tipo hubiese hecho una película para compadecerse y entender a una persona de los suburbios que se travestía como resultado de una vida traumática. También es fácil imaginarse, para quien haya visto la película, mi satisfacción cuando la terminé.

Madame Satã es una prueba de que incluso quienes levantamos la ceja somos víctimas de intentar entender, porque a menudo la levantamos dando por sentado que hay algunas formas más correctas de tratar algo, buscamos identidades que ya conocemos, pero no nos planteamos porqué las conocemos. Tengo una cierta certeza de que somos incapaces colectivamente de enfrentarnos a identidades propias de nuestra cultura por la presión de homogeneizarnos en el habla yanki: desatendemos expresiones culturales porque le son ajena a la cultura dominante, pero cada letra es mucho más amplia de lo que normalmente pensamos. Así, la T es también por travestis², a quienes tan poco

2 No creo justo dejar esto en una referencia a la confrontación española entre el travestismo y la norma. Son muchas las travestis que han luchado por el reconocimiento (tanto el propio como el del resto del colectivo) en los primeros años del movimiento.

caso hacemos y que son la muestra de que, al final, sí hay identidades y relaciones más allá del entendimiento.

João Francisco dos Santos es un hombre negro homosexual que se gana la vida de portero en prostíbulos y un gran ejemplo de este más allá del entendimiento. Son famosas sus historias ayudando a prostitutas, también su carácter conflictivo, dañino en ocasiones, que la película construye, no como el origen ni la consecuencia de su identidad, sino como la expresión de la opresión social que vive. Aunque son más famosas todavía sus actuaciones como Madame Satã, uno de los travestis más conocidos del mundo. Pero esto no es un texto sobre una persona, es sobre una película, si me detengo en todo esto es por la manera en la que Madame Satã performance eso que a veces se trata de entender. Y digo “performance” porque esta película es una curiosa autobiografía: esas escenas en las que Madame Satã toma el escenario, la cámara se agacha y la imagen se emborriona se presentan a la manera de una función en vivo, en la que nadie pone

A elles les debemos aquella famosa manifestación del 77 en Barcelona que, a día de hoy, conocemos como “el primer orgullo español” ¿Cómo olvidar el papel fundamental que jugaron en las acciones de FAGC o en el Movimiento Español de Liberación Homosexual? ¿Cómo olvidar todos esos ilustres travestis como Ocaña, Rambal o Rampova que usaban las ciudades de escenario? Es más ¿Cómo olvidar toda explosión de cine LGTB español en los 70s protagonizada por nombres como Els 5 QK's o Carles Comas y que crearon la explosión cultural que hoy me permite escribir esto? A día de hoy sigue habiendo travestis en las calles, en los pubs de ambiente o en los garitos de drag, pero incluso a día de hoy apartamos la mirada de elles. Si te interesa esta reciente historia del Estado español, 50 años de orgullo. Un repaso escrito y visual por la historia del movimiento LGTBIQ+ en España de Rafael Villena Espinosa (Espinosa, 2020) es un buen resumen.

en duda la autoridad de le artista y simplemente se asume que, si alguien tiene una corona, entonces debe ser rey. Con estas escenas la película pasa de ser un biopic a ser un documental en el que la presencia de una madame demoníaca y esplendorosa se presenta como una verdad indudable, recogida en vídeo y, si tenemos una prueba tan fehaciente de la presencia de alguien ¿Cómo dudar de ella?

Creo que este es el más poderoso alegato contra la transfobia de la película. Al igual que alguien es un guerrero cuando se sube al escenario con una espada, una es una mujer cuando dice serlo, sin más justificación. Es algo así como decir “Hola, buenas tarde, mi nombre es Madame Satã, voy por estos o aquellos pronombres”.

CICLO DE CINE LGTBQ+

CICLO DE CINE FILOSÓFICO

12^a sesión, 3^a edición

**ALBA
BARBÉ EN/
FEMME**

06 de abril, ás 18:00

**Salón de actos, Facultade de Filosofía (usc)
(Praza Mazarelos, s/n)**

Presentación a cargo de Guadalupe Jiménez

en/femme

Texto por Guadalupe Jimenez-Esquinas¹

Ano: 2018.

Duración: 103 min.

País: España.

Directora e guionista: Alba Barbé I Serra.

Música: Degiheugi, Dj Huete, Nu Nu, Clara Peya.

Fotografía: Mar C. Llop.

Outras películas súas: *Cola de serea* (curtametraxe).

Sinopse: EnFemme, un pequeno refuxio para o anonimato na metrópole de Barcelona, abre a porta ao secreto: “gústame vestir de muller”. Pouco a pouco descubrirá a fluidez do xénero nun mundo que esixe posicionarnos constantemente.

EnFemme é un longo documental etnográfico, resultado de 3 anos de traballo de campo que realizou a antropóloga Alba Barbé i Serra para a súa tese de doutoramento neste clube que se define como un grupo de apoio para “ persoas transxénero: cross-dressers, transvestidos e transexuais”.

En primeiro lugar creo que o documental evidencia a potencia da antropoxía e do documental etnográfico para facer un tipo de investigación profunda, encarnada e complexa onde as persoas, as súas experiencias e vivencias son as pro-

¹ Guadalupe Jimenez-Esquinas é docente na Facultade de Filosofía e na de Ciencias da Educación. Gran parte do seu traballo académico é unha abordaxe da cuestión do patrimonio dende unha perspectiva feminista.

tagonistas. Con todo, isto non resta para que se nos ofrece unha oportunidade para reflexionar a nivel teórico e conceptual sobre a representación social, expresión e performatividade do xénero a través da práctica do cross-dressing así como tamén apelar ao activismo e á articulación política dos colectivos LGTBQA+.

Podemos definir o cross-dressing como unha forma de expresar o xénero non persistente no tempo e no espazo. En función das esferas sociais nos que as persoas se atopen, algunas usuarias do clube EnFemme adoitan ser asignadas e lidas como homes (moitos deles heterosexuais) e no ámbito do clube performan unha feminidade, que pode ser máis ou menos provisional, en relación á súa expresión mais tamén na súa identidade. Isto revela o dinamismo, a fluidez e a flexibilidade dos distintos aspectos do xénero na nosa sociedade así como a incoherencia e a arbitrariedade da matriz cis-heteronormativa. As historias de vida aquí presentadas escapan ao binarismo, á dicotomía así como evidencian que o relativo ao xénero non é algo inherente e inamovible, senón unha construción performativa que “conforma a identidade que se supón que é. Neste sentido, o xénero sempre é un facer” (Butler, 2007: 84). Do mesmo xeito, tamén entra a analizar as distintas experiencias das familias, das parellas e das amizades, as súas reubicacións e re significacións respecto ao xénero.

En segundo lugar EnFemme tamén fala dunha brecha histórica e, por que non, de clase social. O concepto de cross-dressing xurde para distanciarse dos movementos de liberación sexual tardo-franquistas e das primeiras décadas da democracia, ao non identificarse coa xenea-

loxia do travestismo e do transformismo pola terrible carga de persecución, estigmatización e marxinalización. Así, no seu nacemento ao redor do 2012, o club EnFemme foi pensado como un “armario de 120 metros cadrados” onde algunas das persoas usuarias (a maioría delas de clase media e alta) poden preservar en secreto a súa identidade facendo uso deste armario, tanto físico como simbólico, como zona de seguridade e confort. De feito, algunas rexeitan o uso da etiqueta trans*, a súa pertenza ao colectivo LGTBI ou renegan dunha faceta activista porque, como analiza Butler, no xogo e na fluidez non ten por que haber necesariamente unha intención de desnaturalización nin de subversión nas identidades.

Con todo, o clube tamén serve de apoio ás persoas que desexan contalo ás súas familias e/ou facer unha transición socialmente recoñecida ou que poda ser máis ou menos persistente no tempo. Isto amosa as complexas decisións en canto ás formas, circunstancias, condicións que se teñen que dar para transitar ou para non facelo. E isto tamén evidencia o propio percorrido do clube: de ser un lugar para encontrarse e performar de forma segura e secreta coas amigas, pasando por brindar apoio de cara a unha vivencia social non estigmatizante do xénero ata cumplir na actualidade un importante lugar na loita política pola visibilidade trans* e pola despatoloxización. Así, o actual papel como axente político de EnFemme pasa, entre outros aspectos, pola introdución da expresión de xénero como un dos eixes de opresión que se contemplan na Lei 11/2014 de Catalunya así como participan nas loitas xerais do colectivo trans*. Creo que isto tamén é algo que, a grandes trazos,

caracteriza á producción da teoría queer: a súa transformación dende a centralidade dunha loita polas identidades individuais ata unha necesaria reformulación colectiva do suxeito político e a súa alianza con outros activismos contemporáneos na loita pola “transformación social das relacións de xénero” (Butler, 2004: 204).

Por último, quixera subliñar que o documental tamén ofrece unha oportunidade para rescatármos a memoria colectiva das disidencias. Pola pantalla aparecen persoas tan importantes como Rosa Almirall, xinecóloga, militante feminista e pioneira na atención á saúde das persoas trans* na Unidade Transit, aparecen Ocaña, Nazario e tamén Mar Llop, fotógrafa e activista trans* recentemente falecida no 2022.

A todas elas, grazas pola vosa loita.

CICLO DE CINE FILOSÓFICO

CICLO DE CINE
LGBTQ+

THE WATERMELON WOMAN

CHERYL DUNYE

20 DE ABRIL, ÁS 18:00
SALÓN DE ACTOS, FACULTADE DE FILOSOFÍA
(USC)
(PRAZA MAZARELOS, S/N)

PRESENTACIÓN A CARGO DE BIA GUILLEN

THE WATERMELON WOMAN



Texto por Bia Guillen

Ano: 1996.

Duración: 90 min.

País: EEUU.

Directora e guionista: Cheryl Dunye.

Música: Paul Shapiro.

Fotografía: Michelle Crenshaw.

Sinopse: Cheryl é unha moza negra e lesbiana que traballa nun videoclube en Filadelfia coa súa mellor amiga Tamara. Ao mesmo tempo está envolta nun proxecto de película sobre a súa búsqueda dunha actriz negra de Filadelfia que aparece nas películas dos anos 30 e foi coñecida como "The Watermelon Woman".

El debate sobre si el cine es o no un espacio político no es ninguna novedad para los que están interesados en su estudio. Sin embargo, la filmografía de Cheryl Dunye es particularmente interesante cuando se trata de la relación entre política y cine: en ella la ideología política se encuentra con lo más íntimo de la vida cotidiana y el universo personal de la directora. Aquellas que estén familiarizadas con el contexto político y social de los Estados Unidos de los 90 sabrán reconocer rápidamente una idea que mueve toda la creación artística de Dunye durante ese período.

Se trata de la idea impulsada por los movimientos queer y racializados

de principios de los 90 que defendían la reivindicación de una política identitaria que abarcase la complejidad de la intersección entre género, raza y sexualidad. Para eso, era necesario remontarse a la historia de esa intersección y de aquellas personas que caen bajo ella. ¿De dónde venimos? ¿Quiénes han estado antes de nosotros? ¿Quiénes son nuestras referencias políticas? ¿Quiénes son nuestros héroes? ¿Nuestros enemigos? Esas son algunas de las preguntas relevantes para construirse una historia para sí mismo y para todo un grupo atravesado por una red de interrelaciones complejas. Y esas son las preguntas que, de un modo o de otro, Cheryl ha buscado contestar en su primer largometraje, *The Watermelon Woman* (1996).

The Watermelon Woman es una película particularmente interesante porque une experimentalmente los medios del cine documental con la ficción. La narrativa en primera persona, el uso de las entrevistas, la quiebra de la cuarta pared, entre otros, son recursos que permiten a Dunye crear un metadiscurso que refuerza el objetivo de la película: la invención de una historia para sí sólo puede ocurrir a partir de una quimera entre la ficción y la realidad. La película en sí surge de una experiencia personal de la directora, quien se da cuenta, después de una larga investigación, de que la mayoría de las películas no atribuyen créditos a los actores negros y las actrices negras. En otras palabras, la contribución de personas racializadas ha sido activamente borrada de la historia del cine. Y ese hecho es particularmente problemático para Cheryl, que, así como su personaje (de mismo nombre en la pelícu-

la), busca contribuir a esa historia con su filmografía. El punto interesante de la película es, por consiguiente, su resolución: si no hay historia a la que remontarnos, es una necesidad política inventarla. Y así lo hace Cheryl.

The Watermelon Woman (1996) cuenta la historia de Cheryl, una mujer lesbiana y negra que vive en Philadelphia y trabaja en un Blockbuster con su mejor amiga, Tamara, una mujer también lesbiana y negra. El conflicto de la película, por un lado, gira en torno a dos puntos: la obsesión de la protagonista por investigar la vida de una actriz negra conocida como “*The Watermelon Woman*” y la relación de la protagonista con Diana, una mujer blanca de clase media alta. El paralelismo entre la vida de Cheryl y la de Fae Richards (*The Watermelon Woman*) es uno de los puntos centrales de la película. Ambas se interesan por el cine, ambas son mujeres negras y lesbianas, ambas mantienen una relación con una mujer blanca de clase media alta. Y ese contexto permite a la directora explorar los conflictos que involucran la relación entre personas que se posicionan en espacios social y políticamente distintos debido a su clase, género, raza y sexualidad. No obstante, la discusión de esos conflictos en la película asume una posición irónica: los personajes son fácilmente identificables como caricaturas de arquetipos políticos de la vida real. Sin embargo, no está claro si la intención de la directora con ello es morirse de esos arquetipos, o si más bien, es simplemente señalar las contradicciones de las luchas identitarias y de lo ridículo que resulta, a veces, que une busque afirmarse como es o piensa que es.

La película también explora, con el mismo tono irónico, las dificultades que enfrentaban las mujeres, y más específicamente las mujeres negras, en el mundo del cine. La figura de la “mammy” está directamente presente para demostrar la segregación laboral que sufrían las actrices negras: los únicos papeles que se solían atribuir a ellas eran los de cuidadoras de los personajes blancos. La necesidad, entonces, de que las personas negras se involucrasen en la confección de las películas se muestra evidente y se materializa en los estudios llevados a cabo por asociaciones racializadas que también aparecen en la película. El estigma del cine racializado está retratado, a su vez, en la necesidad de la creación de cines para el uso específico de las personas negras, o en el horario en que se echaban las películas producidas por estudios racializados. En cambio, la apatía y el sentimiento de superioridad dentro del movimiento feminista también aparece caricaturizado en la película a través de la figura del C.L.I.T, una parodia directa de la asociación neoyorkina Lesbian Herstory Archives, responsables por llevar el mayor archivo de material hecho por o sobre las mujeres lesbianas.

The Watermelon Woman es una película cargada de un tono ácido e irónico que canaliza la frustración y la rabia que sentía su directora en esa época. Todo el conflicto aquí mencionado, desde lo más externo, con la historia del cine, la segregación, el olvido; hasta lo más íntimo en las relaciones interpersonales de la protagonista, los conflictos debido a interseccionalidad de las identidades, se solucionan a partir de una promesa. Sin embargo, igual a una profecía de las tragedias

griegas, ella se cumple en el momento en que es vocalizada: Cheryl será la primera directora negra y lesbiana. Y así lo fue. En este sentido, y en muchos otros anteriormente mencionados, The Watermelon Woman es una película revolucionaria, que provoca una profunda reflexión sobre la correlación entre la identidad de género, la clase, la raza y la sexualidad. En pocas palabras, es una película ácidamente irónica y, al mismo tiempo, políticamente desafiadora, que une aquello de lo político que lo percibimos más externo a aquello de lo político que lo percibimos como más íntimo. El mensaje es claro: es necesario ser agente de una historia inventada.

14^a SESIÓN, 3^a EDICIÓN

CICLO DE
CINE
FILOSÓFICO

CARL THEODOR DREYER

Gertrud

MÉRCORES, 27 DE ABRIL ÁS 18:00

SALÓN DE ACTOS, FACULTADE DE FILOSOFÍA (USC)
(PRAZA MAZARELOS, S/N)

PRESENTACIÓN A CARGO DE OSCAR PARCERO

LA CLASSE OPERAIA VA IN PARADISO

UN FILM DI ELIO PETRI



USC
UNIVERSITAT DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

4 DE MAIO, ÁS 18:00
SALÓN DE ACTOS,
FACULTADE DE FILOSOFÍA
(USC)
(PRAZA MAZARELOS, S/N)

PRESENTACIÓN A CARGO
DE MARTÍN PARADELL

15. SESIÓN, 3. EDICIÓN

CICLO DE
CINE
FILOSÓFICO

LA CLASE OBRERA VA AL PARAÍSO

Título orixinal: *La classe operaia va in paradiso.*

Ano: 1971.

Duración: 125 min.

País: Italia.

Director: Elio Petri.

Guión: Elio Petri, Ugo Pirro.

Música: Ennio Morricone.

Fotografía: Luigi Kuveiller.

Otras películas do director:

O amargo desexo da propiedade / Investigación sobre un ciudadán libre de toda sospeita.

Sinopse: Ludovico Massa, coñecido polos seus compañeiros como Lulù, é un operario metalúrxico milanés exemplar: aínda cunha úlcera traballa a un ritmo frenético a traballo feito. Isto lévalle a perder un dedo nun accidente laboral. Este feito encente as protestas que xa se estaban a producir no exterior da fábrica, movilizando agora tamén aos traballadores.

Texto por Nil Farré¹

Entre los pistones, engranajes y máquinas de una fábrica, nace el obrero. Sucio, sudado y faltándole dedos. La fábrica engulle adolescentes, hijos de familias pobres que necesitan comida. Por eso trabajan, para poder alimentarles, para poder comer. Es después de innumerables jornadas, en las que no se ve la luz del día ni a la hora de entrada ni a la salida, que acaban por convertirse en obreros.

Algunos se afilian al sindicato, otros hacen huelga, otros siguen trabajando a destajo. Todos trabajan para producir,

1 A sesión foi presentada por Martín Paradelo, licenciado en historia da arte e ex-secretario xeral da Confederación Nacional del Trabajo (CNT). É autor de textos como *Con sumo control. Consumo, control, deseo, dominación* (2017), reflexión sobre novas formas de dominación, o espazo urbano (esencial para estas) e as posibilidades de fractura ou resistencia.

convirtiéndose ellos mismos en parte de la maquinaria.

El obrero come, se alimenta, digiere y produce mierda inútil. Este, en su lugar de trabajo, crea piezas. Piezas para un motor. Motores que se incluirán en máquinas. Máquinas que nunca llegará a conocer.

El único fin es la producción, de ella depende su supervivencia. La fábrica, gracias a los obreros, devora materias primas y caga productos. El obrero, con el dinero que no utiliza para comer, compra algunos de esos bienes de consumo, mierda inútil.

Los operarios, como cualquier otro componente, pueden romperse, volverse locos, ser incapaces de seguir produciendo. Así, al ser incapaz de poder cumplir su misión, el obrero desgastado es desecharlo, marginado y abandonado a su suerte en una cárcel o en un manicomio, como le pasa a Milica.

Al final, en la cadena de montaje, se preguntan por sus sueños, por el sueño que ha tenido Masa. Él no quiere seguir trabajando, “¿Quién estará dentro de la niebla?” Los sindicalistas no quieren abolir el trabajo, “¿Qué habrá detrás del muro?” La peluquera quiere libertad y un abrigo visón. “El paraíso”. Ya no son personas, sólo productores, sólo productos de la dichosa fábrica.



CICLO DE CINE FILOSÓFICO

CICLO DE CINE LGTBQ+

Presentada por RUBÉN ALEXANDRE

11 DE MAYO, ÁS 18:00

SALÓN DE ACTOS, FACULTADE
DE FILOSOFÍA (USC)

PRAZA MAZARELOS, S/N

120
PULSACIONES
POR MINUTO

16^a SESIÓN, 3^a EDICIÓN

120

PULSACIONES POR MINUTO

Texto por Rubén Alexandre¹

Título orixinal: *120 battements par minute.*

Ano: 2017.

Duración: 143 min.

País: Francia.

Director: Robin Campillo.

Guión: Robin Campillo, Philippe Mangeot.

Fotografía: Jeanne Lapoirie.

Outras películas súas: *Eastern Boys.*

Sinopse: París, principios dos anos 90. Un grupo de mozos e mozas intenta xerar conciencia sobre o SIDA. Un novo membro do grupo, Nathan, quedará sorprendido ante a radicalidade e a enerxía de Sean, que gasta até o seu último bafo na loita.

Ciento veinte pulsaciones por minuto es una película que en más de una espectadora -la mayoría de las personas presentes eran mujeres- creó un gran vacío en las entrañas.

No es de extrañar que pasara eso, pues, en la historia —escrita por los vencedores— poco se cuenta de las vivencias de las personas que tuvieron SIDA al comienzo de la pandemia del VIH.

En la película hemos podido observar cómo la esencia de las personas cambiaba. Si la esencia de esta sociedad posmoderna nos dicta “estudia”, “trabaja”, “emparéjate”, “hipotécate” ¿Qué quedaba para las

¹ A presentación foi realizada por Rubén Alexandre, activista e sexólogo do Comité antisida da Coruña, CASCO.

personas que tenían una fecha de caducidad? Acción.

Es por ello por lo que la película se centra en mostrarnos la situación que se vivió en la matriz europea de asociación ACT UP. En ella, un grupo de personas que vivían con el VIH, fuera por la casualidad que fuera, unían fuerzas junto a sus amigos y familiares para intentar que los gobiernos actuasen ante semejante distopía, distopía sobre todo para los considerados queer: usuarios de drogas inyectables, hombres que tenían sexo con hombres, trabajadoras sexuales, hemofílicos... personas que fueron tachadas de infectados, parias y despojos, pero que, en realidad, sólo habían tenido la mala suerte de contraer un virus mortal.

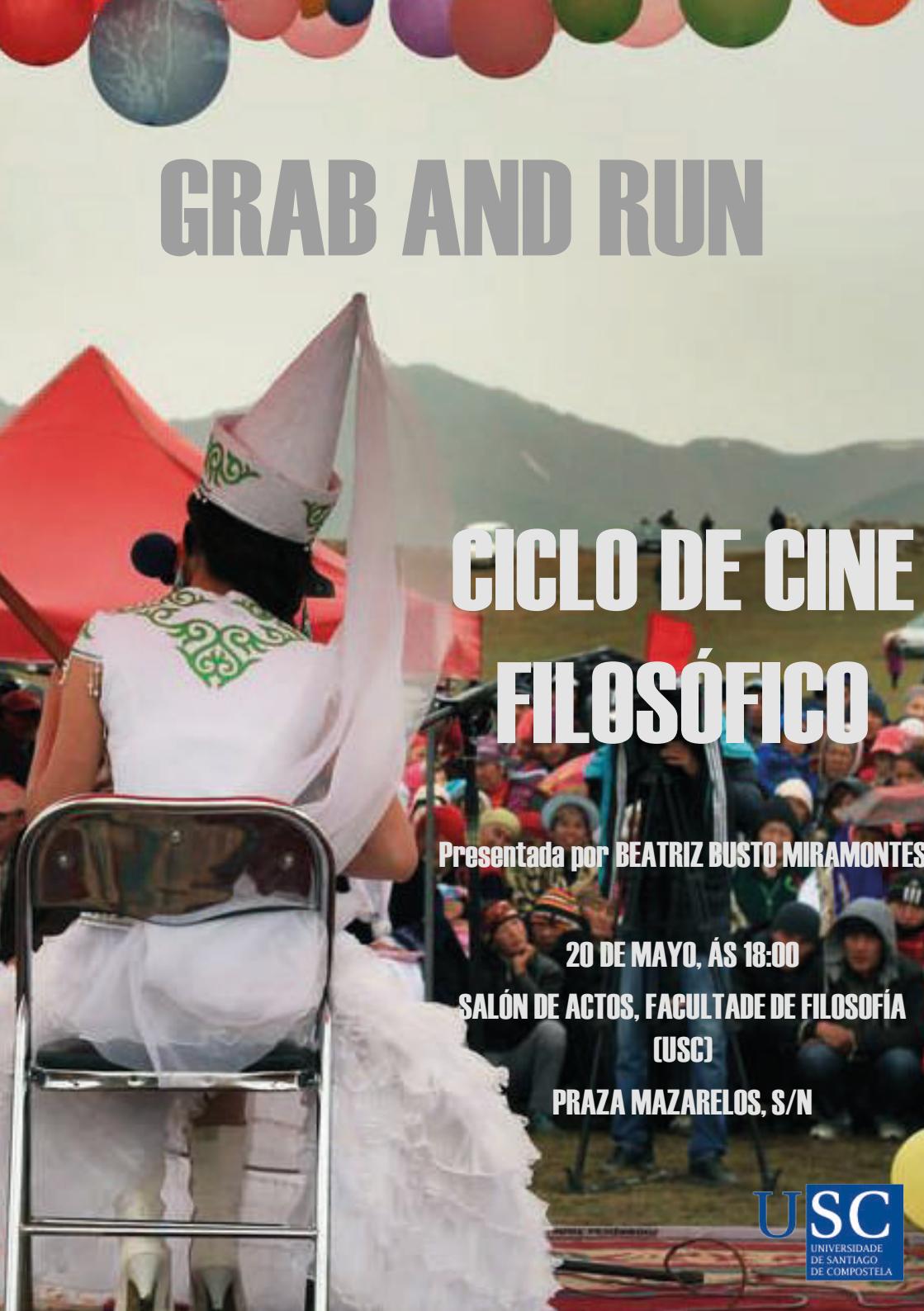
La película nos muestra una acción que no puede entenderse de otra forma que como la radicalización del alma. La crítica al esencialismo que nos enseñaron Nietzsche, Sartre, Beauvoir; el posestructuralismo de Foucault o el posmodernismo de Butler nos enseñan —también— que la razón humana busca siempre una esencia, a parte de su propia existencia. Los protagonistas de la enfermedad tenían que buscar una esencia en el vivir lejos de los convencionalismos capitalistas posindustriales. Esa es la esencia de los que vivieron la enfermedad en aquella época. Vemos, incluso, amor. Pero no un amor que acaba con un «y comieron perdices». No, este amor es uno que perdura en el recuerdo de aquel que sobrevive, a pesar de la desolación de ver que su amado no despierta con un beso de «amor verdadero». Es lo que tienen las historias reales.

Sin caricaturas, es una película que nos muestra lo injusto de la vida junto con el tesón que existe en la raza humana.

Un tesón que nos llama siempre a actuar, luchar e intervenir para poder vivir. Vivir como uno quiera. Vivir sin complacencias. Nos puede parecer más lenta, más de autor o menos, pero es una película indispensable si queremos que el recuerdo y la historia LGTBIQA+ y lo que muchos de nosotros somos no caiga en el olvido.

Aprendemos una cosa de ella: siempre actuar por nuestras causas.

GRAB AND RUN



CICLO DE CINE FILOSÓFICO

Presentada por BEATRIZ BUSTO MIRAMONTES

20 DE MAYO, ÁS 18:00

SALÓN DE ACTOS, FACULTADE DE FILOSOFÍA
(USC)

PRAZA MAZARELOS, S/N

GRAB AND RUN

Texto por Beatriz Bustó¹

Título orixinal: *Grab and Run (Ala-Kachuu)*.

Ano: 2017.

Duración: 85 minutos.

País: España.

Directora, guionista e fotografía: Roser Cornella.

Música: Paul Frick.

Sinopse: Dende que o Kirguistán obtivo a súa independencia entre 1991 rexurdiu a práctica coñecida popularmente como Ala-kachuu, que podería ser traducido como “atrápaa e corre”. Máis da metade das mulleres do Kirguistán están casadas cós homes que as secuestraron. Aínda que esta práctica está considerada como un crime polo código penal vixente, este rara vez aplícase para protexer ás mulleres desta violencia. Así, *Grab and run*, documento de gran valor etnográfico, explorará esta realidade a modo de documental, retratando tanto os distintos momentos desta práctica.

Grab and run –agarrar e correr– é a tradución inglesa da expresión kirguiz “ala kachuu” que significa, literalmente, “tomar e voar”. Nesa literalidade lingüística, aquilo que se “toma” e aquilo co que se “voa” é a muller xa que ala kachuu refire, no Kirguistán, a unha práctica de matrimonio por secuestro.

Baixo esa fórmula de Grab and run, o pasado 20 de maio e con motivo do Ciclo de Cinema Filosófico organizado na Facultade de Filosofía da USC, tivemos a dura fortuna de ver e debater arredor desta desgarradora e galardoada proposta cinematográfica da cineasta catalana Roser Corella (2017).

O filme non só é de interese por tratar a temática do matrimonio por rapto de mulleres no Kirguistán (práctica estendida en diversos países de Asia Central, Cáucaso e África) senón tamén por achegarse á

¹ Beatriz Bustó Miramontes foi a encargada da presentación desta sesión. Ela é mestra, musicóloga e antropóloga especializada en etnomusicología, docente na Facultade de Filosofía e na de Ciencias da Educación.

cuestión a través dunha investigación cinematográfica con un claro valor etnográfico e antropolóxico. Dun lado etnográfico xa que a realización técnica e formal do documental desenvólvese claramente a partir da metodoloxía etnográfica do traballo de campo e da observación participante. Mais o seu valor non só reside aí (que neste caso xa sería abondo) se non que todo o filme vese atravesado por unha reflexión crítica intrínsecamente antropolóxica, atemporal e de plena vixencia na actualidade, que lle ten reportado numerosos premios de festivais de cinema antropolóxico, como foi o que lle concedeu a MICE do Museo do Pobo Galego na edición de 2018.

Valioso antropoloxicamente porque primeiro, evidencia ata que punto se pode chegar a xustificar nunha sociedade a violencia más atroz e radical baixo o amparo da institución da “tradición”, e en nome da “cultura” recordándonos que ningunha sociedade, por moderna, civilizada e contemporánea que se considere a si mesma na aplicación dese sesgo etnocéntrico que todxs podemos alimentar inconscientemente, está libre de que no seu seo se produzan violencias non só normalizadas senón tamén lexitimadas na pervivencia da propia institución así como tamén das relacions de poder e dominación que dela se desprenden e que o propio rito alimenta. Segundo, por tamén evidenciar que esas estruturas de dominación tenden a manipular e terxiversar tradicións culturais (como é o caso do matrimonio por secuestro) presentándoas naturalizadas, esencializadas e mitificadas na dimensión temporal, encarcerando ás persoas en roles que violentan as súas vidas cada día. Terceiro, por ser valioso por mostrar ata

que punto é difícil demoler socialmente estruturas simbólicas que, sendo explícitamente violentas e estando prohibidas polo aparato xurídico/legal dos países implicados (como é no Kirguistán, onde un 80% dos matrimonios responden a esta práctica, prohibida pero non perseguida) están amplamente aceptadas, alimentadas e xustificadas polas persoas –por eles e inclusive por elas– en nome da identidade cultural. Por último, é valiosa por ser un filme que evidencia as limitacións éticas do “relativismo cultural” que malentende e xustifica a violencia sociocultural e por ser exemplo de como a través da antropoloxía audiovisual se pode –e debe– facer antropoloxía non só de rigor senón tamén ética e militante.

Ciclo de cine LGTBQ+
Ciclo de cine
filosófico

XAVIER DOLAN

LAURENCE ANYWAYS

18^a Sesión, 3^a Edición

01 de xuño, ás 18:00

Salón de actos, Facultade de Filosofía

(Praza Mazarelos, s/n)

Presentación a cargo de Miguel López Golán

LAURENCE ANYWAYS

Texto por Miguel López Golán

Ano: 2012.

Duración: 168 min.

País: Canadá.

Director e guionista: Xavier Dolan.

Fotografía: Yves Bélanger.

Outras películas do director:
Mommy! / Matei a miña nai.

Sinopse: Laurence Alia é un profesor de literatura cun traballo estable e unha sólida relación coa súa moza. O relato dará comezo coa decisión de contarlles aos seus amigos e seres máis queridos os seus plans para cambiar de sexo.

Incluso quienes más han pensado sobre el tema suelen equivocarse con el suicidio. Hablan de él como una decisión, como una consecuencia meditada y deliberada, como la última gran acción de alguien que, depende de a quién preguntes, es o bien pesimista, o bien la mayor expresión del optimismo. Y, sin embargo, no se suele apuntar al suicidio como una situación. El suicidio no es algo que ocurra en un segundo, no es eventual, no es espontáneo, no se puede reducir a un acto único; se parece más a una gotera, una de esas que se escuchan constantemente y que, poco a poco, desgastan el suelo. Si nadie tapa la gotera, si no se le da mayor importancia, hará mella en la casa, es más, puede ser la muerte del hogar si nunca se atiende a ella. El suicidio no afecta a alguien sólo una vez, ese alguien, al contrario, vive diariamente en el suicidio. Incluso quien sobrevive, se ha suicidado.

Dolan sí sabe esto. También lo sabe Laurence, lo sabe en el minuto 21:05 cuando dice: “estoy muriendo”, haciendo ver que vive diariamente con el goteo y, sin embargo, lo que realmente hace con esa frase es salir del armario. De entender el suicidio de esta manera y relacionarlo así con salir del armario surge el conflicto con la realidad LGTB que más me incomoda de la película. Quisiera darle unas vueltas a esto de salir del armario.

Salir del armario es la secuencia mil veces grabada en el cine LGTB, siempre está ahí. A veces una película se siente vacía sin ella. No me extraña. Creo poder decir (aunque con algo de miedo) que salir del armario es, para muchos de nosotros, un renacimiento. Por eso nos alegra tanto que alguna gente no haya tenido que pasar por ese trámite, que no haya tenido la necesidad de salir de un trance que no es vida. Laurence es una de esas chicas que sale del armario (algo todavía más impuesto para las personas trans), nace cuando se da cuenta de que se está muriendo, pero el parto es de riesgo.

La primera vez que vi Laurence Anyway pensé que, al igual que el suicidio, Dolan también habría entendido como entiendo yo salir del armario, que la constatación de estar muriendo de Laurence funcionaría como una bisagra: estaba muriendo hasta que renací saliendo del armario. Creí que Laurence sólo moriría antes de vivir como lo que es, que nacería y empezaría su vida, lo que es para muchos salir del armario: el punto más lejano del suicidio. Pero ahí estaba el anyway. La película parece dar de lado toda posibilidad de dejar atrás el suicidio, al contrario, el punto más bajo de la vida de Laurence es su salida del armario.

No sólo eso. Salir del armario es, para muchas personas, un infierno: por desgracia muchas no sobreviven, por desgracia muchas lo hacen a duras penas, pero hay toda una esperanza en una nueva vida por vivir. Quizás sería este el caso de Laurence, pero la película parece expresar que la única salida a su sufrimiento es retomar la vida que vivía antes de salir del armario, seguir con sus rutinas y con la misma gente que le dio de lado. Ahora bien, retomarla siendo otra persona, eliminar su identidad anterior para abrazar una nueva que le permita optar a la misma vida acomodada. Y esta distancia que se intenta recortar entre la identidad subalterna y la vida acomodada es un alegato burgués devastador: la identidad de género de Laurence depende de que, como mujer trans, pueda acceder a las comodidades de la vida burguesa que disfrutaba antes, de que pueda olvidarse de que es una mujer trans. Por esto es por lo que la película entiende el descubrimiento de la identidad y la subsecuente salida del armario como un suicidio: ser trans representa, para Laurence, una amenaza de muerte a su vida acomodada.

Es esto lo que lleva a Laurence Anyway a ser una de esas conservadoras que quieren entrevéer un problema sin adentrarse en él: da una palmadita en la espalda y sigue su camino sin mirar a quienes deja atrás. Realmente guarda la idea de que lo que le corresponde a una transición es matar a una persona que era y ya no es (algo que ironiza el título de la película), una línea divisoria radical que se cierne sobre las identidades LGTB e impide la reconciliación con una vida anterior al renacimiento que ya de por sí es complicado ver como propia.

CICLO DE CINE FILOSÓFICO

Mouchette

Presentado por Xavier de Donato

15 de Xuño ás 17:00

**Facultade de Filosofía
(USC)**

Plaza de Mazarelos, S/N



Mouchette

Mouchette

Mouchette

Texto Por Xavier de Donato

Ano: 1967.

Duración: 78 min.

País: Francia.

Director e guionista: Robert Bresson.

Música: Jean Wiener.

Fotografía: Ghislain Cloquet.

Outras películas do director:

Ao azar de Baltasar / Un condeado a morte escapou.

Sinopse: Mouchette é unha rapaza de catorce anos que vive unha vida difícil na campiña francesa. É filla dun alcohólico e de unha enferma terminal. Debido a este contexto é que quere escapar ao que parece ser un destino que a condena. A oportunidade aparece no momento no que coñece a un cazador furtivo.

Baseada na novela homónima de Georges Bernanos.

En cierto modo, Mouchette es, como casi todas las películas de Bresson (con la excepción de Lancelot du Lac, que tiene su estilo pero parece una parodia), un milagro. Fiel adaptación de la novela de Georges Bernanos, autor con el que Bresson comparte una evidente sintonía, Mouchette es la historia de una niña adolescente maltratada y rechazada por la cerrada sociedad en la que vive, un pequeño pueblo de la campiña picarda. Allí, su inocencia y su sano despertar a la adolescencia son obstaculizados por la hipocresía y la crueldad, la falta de amor y la miseria económica y social. Película cruda, sin concesiones, pero película realísima y certera en la que el mal no es algo sobrenatural, sino algo que hacen las gentes, casi sin pensar, como por puro automatismo e indefectiblemente, fruto de su ruin mezquindad y atávico primitivismo. Inolvidables tanto la mirada de la joven modelo Nadine Nortier (Bresson llamaba “modelos” a sus actores, casi siempre, como en este caso, no profesionales), en el papel del título, como el paisaje rural, agreste y duro, al igual que la propia historia, teñido bajo la luz del “sol de Satán”.

CICLO DE CINE FILOSÓFICO

THE
NEON
DEMON

de Nicolas Winding Fer

Presentado por Laura Lojo

29 de xuño, ás 17:00

Salón de actos, Facultade de
Filosofía (USC)

Praza Mazarelos, S/N



THE NEON DEMON

Texto por Laura Lojo¹

Ano: 2016.

Duración: 117 min.

País: Dinamarca.

Director: Nicolas Winding Refn.

Guion: Nicolas Winding Refn, Mary Laws, Polly Stenham.

Música: Cliff Martinez (coa aparición dunha canción de Sia).

Fotografía: Natasha Braier.

Outras películas súas: *Drive* / *Bronson*.

Sinopse: Jesse é unha moza que chega a Los Ángeles, California, para facer realidade o seu soño: convertirse en supermodelo. Con todo, a súa xuventude e beleza espetarán ao Demo, e verase atrapada nun perigoso mundo de envexas e celos no que as modelos están dispostas a todo para triunfar.

Nunha entrevista tras o estreo da película *The Neon Demon* [O demo de neón], o director danés Nicolas Winding Refn (Copenhague, 1970) afirmaba que a súa película era, primordialmente, unha fábula moderna sobre a fascinación que exerce a beleza feminina sobre aqueles que a contemplan: ‘I wasn’t born beautiful, but my wife was [...] In the end, beauty was what I was making a film about, and the only person I knew around me who was beautiful was my wife’ (Ebiri, 2016). En certo senso, Refn concibiu o filme coma unha homenaxe á súa muller, Liv Corfixen (a quen adica a película), contando tamén para o seu reparto e producción cun elevado número de

¹ Laura Lojo, a presentadora da última sesión da 3º edición do ciclo de cine, é docente de filoxía inglesa na USC. A súa investigación enmárcase nos estudos de xénero e céntrase na análise de produtos culturais con formato audiovisual.

mulleres. Porén, a influenza de Corfixen en *The Neon Demon* vai máis aló da simple inspiración, posto que foi decisiva en todo o proceso da realización cinematográfica, escollendo ela mesma os lugares específicos da rodaxe e tamén á propia protagonista, Elle Fanning, no papel de Jesse. Neste senso, Refn afirma que *The Neon Demon* é unha película sobre as mulleres que, segundo asegura, teñen un papel central no seu filme: “But is it [The Neon Demon] all about women? Absolutely. There is no man that has a place as the movie progresses along” (Yada, 2016).

Pero se reflexionamos sobre como a beleza e o corpo das mulleres teñen sido utilizados e, mesmo, manipulados, para regular e subxugar ás mulleres ao longo da historia, a idea de Refn de que o seu filme camiña ‘alén do feminismo’ (Yada, 2016) fainos pensar mellor, se cadra, no conseil do escritor británico D.H. Lawrence: ‘Never trust the teller, trust the tale’. De xeito revelador, Refn escolle para afianzar o carácter mítico da súa ‘fábula moderna’ unha serie de arquetipos femeninos ao longo do seu filme que resoan con certas características, tanto atribuídas ao personaxe principal, Jesse, como ás mulleres que a acompañan nos labirínticos e perigosos escenarios das empresas de publicidade, as pasarelas e os deseñadores de moda: a Bela Durminte, a Cincenta ou a Virxe María aportan comentarios sobre o carácter pasivo e manipulable da inocente adolescente protagonista ao inicio da película, ao tempo que, parellelo á súa perda da inocencia inicial e a súa progresiva rendición ao glamour superficial da pasarela, aparecen novas asociacións que indican a evolución psicolóxica da protagonista, convertida na lexendaria Lamia ou na

sangrienta condesa Elizabeth Báthory, augurando deste xeito o final tráxico que agarda a Jesse quen, como Narciso, sucumbe á fascinación da súa propia imaxe.

O filme de Refn invita ao espectador ou espectadora a mergullarse nun mundo extravagante, escuro e luminoso ao mesmo tempo como o neon que escintila na escuridade dos camerinos,. Excesivo no seu glamour e exotismo, e é mantido na súa plenitude por una pléthora de axentes que explotan a dor e o sufriemento do ser humano para que, de xeito paradoxal, a beleza do corpo da muller poda ser contemplada, desexada e consumida, de xeito literal e metafórico, por unha mirada escopofílica. *The Neon Demon* representa un exceso visual, ritual e simbólico que encapsula unha poderosa reflexión sobre os mecanismos de explotación e competitividade do mundo da moda e dos nosos hábitos de consumo nunha sociedade que, alén da fábula, semella un conxunto de simulacra, o xogo de espellos do mundo posmoderno.

Textos Referenciados

Ebiri, Bilge. ““Neon Demon” Auteur Nicolas Winding Refn on His Fluorescent Narcissism”, *The Village Voice*, 27 xuño 2016, <https://www.villagevoice.com/2016/06/27/neon-demon-auteur-nicolas-winding-refn-on-his-fluorescent-narcissism>.

Yuan, Jada. ‘Nicolas Winding Refn and Elle Fanning on *Neon Demon*, Fanning’s Physical Beauty, and a Knife-Wielding Keanu’, *Vulture*, 30 maio 2016, <http://www.vulture.com/2016/05/elle-fanning-nicolas-winding-refn-neon-demon-sexkeanu.html>.

