

# Juego de niñas: Pizarnik, Bathory, Toribio y el jardín perdido

Escrito por: **Jorge Romo**



Jorge Romo López

Todas las habitaciones de mi vida  
Me habrán estrangulado con sus paredes  
Aquí los murmullos se ahogan  
Los gritos se rompen

Louis Aragón, Habitaciones

## RESUMEN

El presente artículo examina el medimetraje *Juego de niñas* (Sharon Toribio, 2007), de acuerdo al enfoque de Michel Foucault, en el que los espacios funcionan como maquinarias disciplinarias donde se determina al sujeto. La mujer, en este caso, es en quien se concretizan dichas condicionantes conforme a los instrumentos de la custodia (el ser expuesta y vigilada) y la condena (el castigo que se repite constantemente para corregir al sujeto). Todo lo anterior concluye en la imagen que se moldea de la mujer al finalizar dicho proceso disciplinario: en ésta se representa sujeta a un poder vampírico que la drena y la deja sin una existencia verdadera, como un objeto prescindible.

**PALABRAS CLAVE:** Juego de niñas, espacio, tecnología disciplinaria, mujer.

## ABSTRACT

The present article examines the medium-length movie *Juego de niñas* (Sharon Toribio, 2007) concurring to Michel Foucault's standpoint in which the spaces work as disciplinary technologies where the subject is determined. Woman, in this case, is in whom those determinants get settled according to the instruments of the custody (be exposed and watched) and the sentence (the punishment that repeats constantly to correct the subject). The aforementioned to conclude in an image of the woman that molds at the end of the disciplinary process: she is represented under a vampiric power that drains her and leaves her without a true existence, as a dispensable object.

KEYWORDS: *Juego de niñas*, space, disciplinary technology, woman.

### Destino

El objeto de estudio es la obra de *Juego de niñas* de Sharon Toribio del 2007. La perspectiva de género se especifica con la visión de Liz Rangel en el estudio de la obra de Marisa Sistach, *Perfume de violetas. Nadie te oye*. [1] En éste retoma a Michel Foucault [2] para definir el género como una construcción social regulada por los que tienen poder para buscar y conservar sus propios intereses.

Así, este trabajo se basa en la noción de Foucault según la cual los lugares fungen como tecnologías de disciplina, permitiéndose recurrir también a las concepciones del espacio poético de acuerdo con Gaston Bachelard.

### Sobre la nobleza y la poesía

El medimetraje es una "ficción experimental" [3] basado en la figura histórica –muchas veces convertida en leyenda– de Erzsébet Báthory. Sin embargo, Toribio no lo hace de acuerdo a un interés documental por plasmar el reino de Hungría del siglo XVI. No pretende la fidelidad histórica, sino recurrir a la imaginatividad réproba de Alejandra Pizarnik [4] sobre las perversidades de la condesa. De esta manera, la directora rescata las cualidades poéticas para adecuarlas a una narrativa más prosaica y fluida, gracias al agregado de continuidad y a la dotación de personajes discernibles.

Existe una vinculación entre la poeta y la condesa sangrienta, la primera se refugia en ella con empatía a partir de una lectura histórica que ofrece Valentine Penrose. Por la morbosidad de la figura, la crueldad, la vida condenada a prisión perpetua, y sobre todo, por la manía de mantenerse joven a base de baños con la sangre de sus víctimas, la poeta encuentra en ella una válvula de escape para su propia condición de mujer, artista y de-mente.

Así, mientras Pizarnik hace una extracción de la esencia de la asesina serial a través del ensayo poético, Sharon se apropia de la sustancia de algunas de sus frases para replantearlas y transportarlas a imágenes, dándonos de esta manera una versión contemporánea, sin intentar esquivar la anacronía, donde aún se respira el servilismo medieval a la vez que hacen su aparición androides (ginoides) homicidas.

Visualmente, Sharon Toribio opta por una fotografía que diluye los colores en tonos sepias, al mismo tiempo que hace resaltar los rojos en brillantes carmines de sangre, rosas y manzanas. Tan sólo por los temas, convencionalismos estéticos y las incesantes intenciones por incomodar al espectador con la música industrial, el frenético montaje y los planos asfixiantes, la obra se podría circunscribir a la intencionalidad del cine de terror.

La trama se va desplegando en diferentes secciones, sesgadas por una sentencia que expone el inicio y fin de la vida de cada víctima de Báthory. Tras la indispensable muerte, un dibujo concluye el juego decantando lo pueril hacia lo siniestro.

## Espacio

El característico montaje de Toribio –cortes rápidos, extracción de fotogramas para dar una sensación inquietante en los movimientos humanos– no responde a una mera técnica, sino que es esencial para la creación de un peculiar ritmo:

Por lo común el montaje es concebido como un modo de producir, a partir de fragmentos de lo real –trozos de la banda fílmica, tomas individuales y discontinuas– un efecto de “espacio cinematográfico”, es decir, una realidad cinematográfica específica. Se reconoce universalmente que el “espacio cinematográfico” nunca es una simple repetición o imitación de la realidad externa, “efectiva”, sino un efecto de la manipulación del montaje.[5]

Andrei Tarkovski estaba profundamente convencido de que “el ritmo es el elemento decisivo – el que otorga forma– en el cine”. [6] A través del manierismo de Toribio, se enviste al espacio creado de irrealidad y de un ritmo desesperado.

“[La tecnología disciplinar] sin otro instrumento físico que una arquitectura y una geometría, actúa directamente sobre los individuos”; el espacio organiza y distribuye al individuo, conjugando a su vez tanto las técnicas como los procedimientos correctivos. En cada fotograma notamos algo que al mismo tiempo que nos atrae nos repele: son escenarios decadentes donde se va esculpiendo el mismo tiempo lenta y cíclicamente. En estos, como se expondrá, se crean códigos de género, normas sociales y hasta expectativas a cubrir. Los espacios que nos ofrece la obra son:

## El jardín

Este lugar es el origen, es el jardín de niños y podría ser el jardín que tanto Alice quería ver,[7] como Pizarnik comenta:

(...) para mí, el jardín sería el lugar de la cita o, dicho con las palabras de Mircea Eliade, el centro del mundo. Lo cual me sugiere esta frase: El jardín es verde en el cerebro. Frase mía que me conduce a otra siguiente de Georges Bachelard, que espero recordar fielmente: El jardín del recuerdo- sueño, perdido en un más allá del pasado verdadero. [8]

Es el paraíso lo que simboliza el jardín, por eso que la película irrumpe con él su inicio y como este se pierde. “No hay paraíso hasta que se ha perdido”[9], la nostalgia por un pasado infantil idealizado se nos muestra en la escena en que un grupo uniforme de niñas de no más de diez años deambulan cargando rosas rojas por un bosque lleno de animales siniestros. Finalmente llegan agarradas de la mano hasta donde una señora oscura y andrajosa se encuentra de cuclillas y come impacientemente una rosa. Al finalizar su grotesco festín, las niñas enajenadas en torno a ella, le regalan su propia rosa para que la devore. La escena no difiere tanto del cuento de la caperucita roja, con su moral y su análisis freudiano, el cual finalmente es una llamada de atención a la pérdida de la inocencia y sus consecuencias por el extravío.

El afuera que representa el jardín es el de la vastedad del bosque, lo perdido. Cuando ya son grandes, el jardín es el único lugar que sigue despertando deseos por transgredir pero el cual ya se encuentra cercado por las consecuencias y los castigos. Una de las primeras escenas en la etapa adulta de las niñas es cuando una de ellas roba una manzana al estar trabajando en faenas domésticas. La fruta prohibida ofrece seducción y un incremento del apetito por lo que la disfruta en un goce extremo que terminará en castigo



Bachelard, cuando escribe sobre “de lo de dentro y de lo de afuera”, tiene que aludir el carácter ontológico que estas imágenes presentan, para lo que recurre a Heidegger y a su “estar-allí”. [10] El espacio de dentro se convierte en algo perteneciente al ámbito de la consciencia e identidad, describe el mundo del existir; mientras en el mundo externo se encuentra “ese no-lugar sin negación: lo puro, lo incontrolado, eso que el hombre respira y

sabe infinito y no desea”.[11] Mediante la dialéctica entre estas dos es cuando se da una creación del individuo, pues se precisa transitar entre ambas para la totalidad del ser: “Encerrado en el ser, habrá siempre que volver a él. Apenas salido del ser se habrá siempre que volver a él. Así en el ser, todo es circuito, todo es desvío, retorno, discurso, todo es rosario de estancias, todo es estribillo de coplas sin fin.”[12]

El malestar identitario por la reclusión niega la proyección hacia un futuro. Al haber siempre mundo, el afuera y sus horizontes eternos se borran para dar visión sólo a lo inmediato y a la muerte.

#### La casona

“La casa es, más que aún que el paisaje, un estado del alma. Incluso reproducida en su aspecto exterior dice una intimidad”.[13] Gaston Bachelard explica que es en este espacio donde se condensa y defiende la intimidad, así proporcional a su grandeza es la profundidad de la interioridad que esconde. La mayor parte de la cronología/necrología sucede en este espacio.

Bachelard distingue en su Poética del espacio la verticalidad de la casa por la que se deambula gracias a las escaleras, haciendo una distinción clara de los niveles superiores (la buhardilla/la torre) y los inferiores (el sótano). Según el autor, el sitio elevado indica la protección contra el clima y la naturaleza, es la penetración al cielo, mientras que el inferior simboliza lo inconsciente, los poderes subterráneos.

En el caso de la película se nos hace patente la rutina que juegan las prisioneras bajo el yugo de las “torturadoras”. En el lado superior se manejan como siervas y asumen un papel de eficiencia al tejer en la monotonía de un taller. Para Žižek[14]– y para cualquier psicólogo– éste lugar sería el super-yo, esa parte que funciona como la conciencia moral, creada por la presión social, la que origina culpa y castiga por el deseo del ego.

El otro espacio que tenemos es el escondido, el cual se infiere como el que está debajo. Éste es donde se producirán las crueles torturas para volver víctimas a las jóvenes. En estos lugares todo se vuelve oscuro. En ellos la naturaleza se hace presente, al igual que el de las acciones más perturbadoras: los asesinatos. Según Chevalier,[15] lo tónico es “el ciego bregar de las fuerzas subterráneas, la larga y lenta succión”. Todo lo que arde bajo la superficie, lo instintivo y demoníaco del inframundo se encuentra en este nivel. Cabe destacar que el mismo Bachelard une a este espacio con el destino, con lo inescapable de las fuerzas oscuras que viven en nosotros mismos.

En esta propiedad de la casa existe también un jardín pero éste ya está limitado por cercas, vedado, pues la disciplina exige la clausura para crear su propio lugar, creado sobre sí mismo, en donde se dividirán zonas para incrusta a los individuos en coerción.

## Repetición custodiada

Dentro de este espacio interno de la casa prevalece lo que Bachelard llama el mundo del *Ánima*, un lugar de distanciamiento y sueño en un tiempo encantado donde todo se hace lento, se detiene.[16] El tiempo se ha detenido en este espacio y lo que queda es un bucle de repetición continúa. Aunque existen variantes y se crean matices para preservar y darle nuevo aliento a lo eterno en cada secuencia.

Los objetos que ratifican una y otra vez esta repetición son los espejos rotos, los relojes frenéticos y las escaleras elípticas. La rutina a la que se enfrentan las jóvenes en sus quehaceres se va volviendo una coreografía trágica en la que, sumando el tiempo, se vuelve absurda la subsistencia.

Las mujeres se encuentran atrapadas por la maquinaria y se vuelven un engranaje más que responde sin voluntad. La situación laboral produce un hermetismo social entre las reclusas, en el que cualquier gesto indebido no pasa desapercibido, mientras sus guardias, las torturadoras de *Báthory*, se valen de esto para posicionarse y ejercer una completa autoridad mediante la vigilancia. Es en esta última, por la cual se hace una inspección continua: la mirada se mueve por todas partes. “El hecho de ser visto sin cesar, de poder ser visto constantemente, es lo que mantiene en su sometimiento al individuo disciplinario”[17]. Esto gracias a que se hace al sujeto percatarse de sí mismo y de su visibilidad para, de esta manera, hacer prevalecer la autoridad proporcionalmente a la exposición de la vulnerabilidad de los sujetos.



Ellas tejen las mismas ropas que usarán, una especie de ropa de prisión a la última moda, y este reciclaje no termina nunca. De su belleza decorativa el único escape es el de la putrefacción; al marchitarse, su belleza maldita acaba por el consumo desmedido o por el abandono trágico al que las lleva la fijación impuesta por la loca condesa hacia una figura modelada, la cual terminará simplificada en telas blancas mancilladas. La subjetividad y libertad de las muchachas se coarta. Atrapadas y bajo la sujeción de la costumbre, laboran para la reproducción del sistema y, cuando el sujeto no cumple su función, se desechan como un producto consumible para alimentar la perpetuación del sistema (en este caso la juventud de Báthory).

Las relaciones entre estas secuencias crean una linealidad de lo interminable. El fin no se halla en un tiempo fijo, sino en el renacimiento a través del constante cúmulo de interpretaciones. No es el tiempo, sino todos los instantes[18]; el objetivo de la historia ya no está en el desarrollo con dirección hacia el final, sino en el ahora, en sí mismo. El futuro y el pasado tienen como punto de fuga el presente, o pensándolo más gráficamente, es su centro gravitacional.

La institución que representa la casa-prisión sobre las jóvenes se vuelve la realidad a partir de la constante repetición de un modelo para producir lo que Foucault llama los cuerpos dóciles. Cuando se violan las normas o la rutina inmediatamente se castiga a la transgresora para así reducir las desviaciones. La misma figura de la mujer es una caricatura que se ve y mueve artificialmente sobre sus zapatos de alto tacón, moderando la libertad y la misma flexibilidad en ellas. Son retratos postizos y moderados por una cabecilla obsesionada con el valor de la fatuidad, asimilada en un mundo contemporáneo.

“El eterno retorno de lo igual es el instante y siempre de nuevo demandado, o re-petido, horizonte que se le abre [...] y excita esa voluntad de ser y de existir que es voluntad de crear, o de recrearse”[19] pero cuando se cae en el juego de espejo enfrentados, se cae también en un puesta en abismo, en donde la opción de hacer una variación (en el sentido musical) se nulifica. La constante de la repetición implanta y obliga una realidad de espejismos incompletos, vanos y peligrosamente filosos como los espejos rotos esparcidos por las imágenes de Toribio.

### Conclusión

La vampiresa es la que encarna la historia de Erzébet Báthory, un juego cruel entre placer y capricho que no se molesta por esconder el retorno final hacia su propio sufrimiento y dolor. Sus víctimas son mutiladas y asesinadas con látigos y cadenas, con los que se infiere el castigo que trunca, limita y encadena a la corrección de sus modos. La voz también se pierde en bocas suturadas que impiden la voz individual y con ello el deseo crece. La palabra y el alma ya se encuentran en este círculo vicioso, en donde la mujer se consume a sí misma y se delimita como cuerpo-objeto sexualizado y ornamental. “Se lleva a cabo un turbio juego de seducción entre el verdugo y su víctima, que gira en torno a un amor maldito al que el placer y el dolor, el amor y la crueldad, tornan odioso, perturbador e irresistible.”[20]







El cautivante diagnóstico de esta obra es el de la posmodernidad en la que sufre la mujer que ya ha sido asimilada por el sistema productivo, en la cual triunfa la fugacidad de la realidad por sobre cualquier punto de referencia. El trabajo de Sísifo al cual están sometidas las jóvenes es más un proceso sobre ellas, el cual las está fabricando (como sus ropas) para hacer de ellas una máquina utilizable.

El relativismo arbitrario hace su aparición y para esto se vuelve imprescindible la mirada que hay entre el objeto y el sujeto. El objeto actúa sobre el sujeto, lo atrae peligrosamente y lo atrapa de manera en que la misma existencia, verdadera existencia del hombre individual, es tragada por éste. Todo termina cuando el cuerpo (muerto) de la mujer se vuelve otra gota en un mar de objetos inanimados, asumiendo obscenamente la personalidad de estos. La tecnología industrial al que nos remite la banda sonora nos entrega a la mujer-máquina.

Anhelando un regreso al jardín, una joven se balancea en la verja que le impide regresar a un edén sin paredes. Se ha perdido ya la fuente original a cambio de naufragios maquinales. Lo que queda es la mera imagen poética que, al mismo tiempo que se plasma, se borra para siempre.

## CITAS Y NOTAS

- [1] Liz Rangel, "Locating gender construction: women, violence, and survival in *Perfume de violetas, nadie te oye*", *Chasqui: Revista de literatura latinoamericana*, Vol. 39, 2010.
- [2] Michel Foucault, *Vigilar y castigar*, Ciudad de México, Siglo XXI, 2003.
- [3] Así lo define la misma autora en la página donde expone gratuitamente el video:  
<http://vimeo.com/12040761>
- [4] Poeta argentina cuya actividad se desenvuelve desde la década de 1960 hasta 1973 cuando se quita la vida.
- [5] Slavoj Žižek, "El corte hitchcockiano" Todo lo que usted quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock. Buenos Aires, Manantial, 2010.
- [6] Andrei Tarkovski, *Esculpiendo en el tiempo*, Madrid, RIALP, 2008.
- [7] Lewis Carroll, *Alicia en el País de las maravillas; Al otro lado del espejo*, Ciudad de México, Porrúa, 2006.
- [8] "Entrevista a Alejandra Pizarnik" por Marta Isabel Moia, en Alejandra Pizarnik, *Prosa Completa*, Buenos Aires, Lumen, 2003.
- [9] Marcel Proust. *En busca del tiempo perdido*. Madrid, Alianza Editorial, 2006.
- [10] Dasein, palabra alemana compuesta por "da" (allí) y "sein" (ser). Con esta palabra Heidegger se refiere a la existencia propia del ser humano en la que este se proyecta en un gerundio, en el "estar haciendo".
- [11] Rainer Maria Rilke, *Elegías de Duino*, Madrid, Hiperión, 1999.
- [12] Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1983.
- [13] *Ibíd.*
- [14] Slavoj Žižek, *op. cit.*
- [15] Jean Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 2003.
- [16] Gaston Bachelard. *La poética de la ensoñación*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- [17] Michel Foucault, *op. cit.*
- [18] "No el tiempo / sólo todos los instantes". "Fronteras inútiles" en Alejandra Pizarnik, *Semblanza*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1984.
- [19] Eugenio Trías, "El instante y las tres eternidades (variaciones sobre temas de Nietzsche)", en Blanca Solares (coord.), *Los lenguajes del símbolo: investigaciones de hermenéutica simbólica*, Ciudad de México, Anthropos, 2001.

[20] Susana Castellanos de Zubiría, *Diosas, brujas y vampiresas: el miedo visceral del hombre a la mujer*, Bogotá, Norma, 2009.

#### BIBLIOGRAFÍA

BACHELARD, Gaston, *La poética de la ensoñación*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

\_\_\_\_\_, *La poética del espacio*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1983.

CASTELLANOS DE ZUBIRÍA, Susana, *Diosas, brujas y vampiresas: el miedo visceral del hombre a la mujer*, Bogotá, Norma, 2009.

CHEVALIER, Jean, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 2003.

FOUCAULT, Michel, *Vigilar y castigar*. Ciudad de México, Siglo XXI, 2003.

PIZARNIK, Alejandra, *Prosa Completa*, Buenos Aires, Lumen, 2003.

\_\_\_\_\_, *Semblanza*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1984.

RANGEL, Liz, "Locating gender construction: women, violence, and survival in *Perfume de violetas, nadie te oye*", *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, Vol. 39, 2010.

RILKE, Rainer Maria, *Elegías de Duino*, Madrid, Hiperión, 1999.

SOLARES, Blanca (coord.), *Los lenguajes del símbolo: investigaciones de hermenéutica simbólica*, Ciudad de México, Anthropos, 2001.

TARKOVSKI, Andrei, *Esculpiendo en el tiempo*, Madrid, RIALP, 2008.

ŽIŽEK, Slavoj, *Todo lo que usted quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*, Buenos Aires, Manantial, 2010.

#### FILMOGRAFÍA

TORIBIO, Sharon. *Juego de niñas*. México, 2006, 30 min.